JOANA FONSECA MAIA

“Brincar na rua” desenhar (n)o espaço público

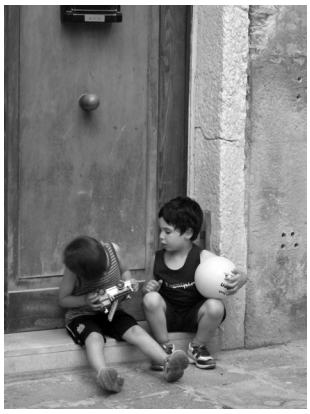
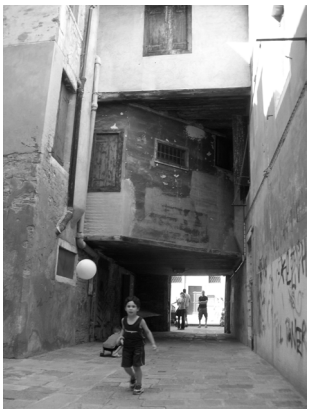
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Faculdade de Arquitectura
da Universidade do Porto
2011/2012

"Brincar na rua"
desenhar (n)o espaço público

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura realizada
por Joana Fonseca Maia, sob a orientação da Professora
Doutora Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva.

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
Porto, Setembro de 2012.


"Há uma certa maneira de conhecer – prévia àquilo a que chamamos conhecimento – desde a qual é possível, sem saber como é uma coisa, conhecê-la. Esta maneira de conhecer é tão aberta que admite diversas formas, sem que apesar disso se saiba como é. Este pré-conhecimento ou 'aroma' é o meu guia através do desconhecido, no desejado, no necessário. Nunca discuto com ele 'a priori' e nunca deixo de o fazer 'a posteriori'." Eduardo Chillida

Fotografias da autora, realizadas durante o período de estudos *Erasmus*, Veneza, 2010.
CHILLIDA, Eduardo, *Escritos*, *cit.in.*: PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira, Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea, Porto: Faup, 2009, pág.42.

AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico esta história de saber a todas as pessoas e lugares com os quais fui entrançando os mais discretos 'aromas'.

À minha família e à casa onde me reconheço. 'Aqui', o escuro veste-se de macio.

Aos amigos que me mantêm no reboliço dos dias intensos de pulos e cambalhotas. A busca incansável de palavras soltas e esvoaçantes reúnem-se e dão espessura à nossa mesa.

Ao Sérgio que recebe e devolve os meus secretos pensamentos. Acrescem de perseverança e coragem perante a imensidão da praia a conquistar. 'Ao longe'... pedras, conchas e búzios descobrem-se brilhantes.

Às crianças que nos levam, pela mão e pelos pés, a conhecer os recantos côncavos da rua. 'Lá Dentro' dormem a imaginação e a transformação.

Ao professor Alberto Carneiro que renova as inquietudes antigas da nossa cavidade bucal. Em nome de uma participação interior a constante proximidade exterior.

À professora Madalena Pinto da Silva que confia em nós a continuidade da sua sabedoria: Da observação à concretização, habilidade, foco e 'Renascimento'; A poesia, em todas as suas formas, dá resposta às necessidades humanas mais profundas.

A este momento, manifesto de oportunidade, livre expressão e revelação do feminino.

'Brincar na rua' é procurar a intimidade da relação 'entre' espaço interior e espaço exterior. 'Brincar na rua' é inquietar as certezas geométricas, exagerar a percepção da imagem e afrontar o perigo. 'Brincar na rua' é a cidade que se quer, mistura de conhecimento, mistério, encontros, liberdades, transgressões, privacidade e profundidade na vida colectiva.

O 'brincar na rua' é manifestado pelo arquitecto intemporal e anónimo. A rua côncava advém da observação interior atenta à escala do detalhe. A rua é o palco ajustado à acção humana. Dentro de si convergem os espaços públicos aptos ao caminhar e à paragem trazida pela palavra habitada que assiste à segurança e à cidadania. A necessidade apresentada à vida quotidiana ocupa a rua solicitando-lhe orientação e identificação. O desenho da rua, tanto geométrico como orgânico, requer a presença de refúgios materializados nos seus limites (entre interior e exterior) reveladores de suavidade e solidariedade quando em conexão permanente: o lugar do brincar. [Exposição: A rua é evidente.]

O 'brincar na rua' emerge consciente no desenho do arquitecto do século XX. Ludus, limen e paidia, dão forma a uma espiral caracterizadora de um processo de transformação que reconhece a constância dos valores de formação, deformação e questionamento.

O desenho racionalizado pelo modernismo divide e categoriza o espaço. O 'vazio' devidamente equipado, apto à eficácia de cada função humana, revela a forma de uma cidade/sociedade segregada por aquele que foi um pensamento urbanístico linear. O 'brincar na rua' encontra o seu lugar em foco para dentro dos seus edifícios.

O tempo de suspensão guardado à crítica e retorno às causas essenciais, dá voz à 'criança' que uma vez retraída no seu esconderijo sempre soube em consciência encontrar o seu lugar de pertença — a rua que lhe é íntima. O espaço público é retomado conceptualmente como entidade vernacular, o 'entre' do privado e do público, porque este define de novo a qualidade da vida das pessoas e a qualidade da cidadania dos seus habitantes. O urbanismo renasce da vida social gerada pelo acolhimento heterogéneo dos encontros multifuncionais que surgem na rua.

O desenho intuído pelo desejo de cada entidade individual lê-se e funciona de vá-

'Play on the Street' is to look for the intimacy 'between' inner and outer space. 'Play on the Street' is to disturb geometric certainties, exaggerate the perception of image and face up to danger. 'Play on the Street' is the wanted city, mixture of knowledge, mystery, encounters, freedom, transgression, privacy and profoundness of collective life.

'Play on the Street' manifests itself through the timeless anonymous architect. The concave street comes from the attentive inner observance to the scale of detail. The street is the stage adapted to human action. In it public spaces suitable for walking and stopping brought by the inhabited word which supports security and citizenship converge. The need put before daily life takes the street requesting orientation and identification from it. The design of the street, both geometric and organic, requires the presence of materialised refuges within its limits (between inner and outer) revealing smoothness and solidarity when in permanent connection: play ground.

[Presentation: The Street is Obvious.]

'Play on the Street' emerges consistently on the architectural design from the 20th century. Ludus, limen e paídia shape a spiral which characterises a transformation process recognising the values of formation, deformation and questioning.

The design rationalised by modernism divides and categorises space. The duly equipped 'emptiness', fit to the efficiency of each human function, reveals the shape of a city / society that is segregated by that which has been a linear urban thought. 'Play on the Street' meets its focus inside its buildings.

Time for suspension reserved for criticism and the return to the essential causes is surpassed by the voice of the 'child' who once retracted into its hiding place has always known how to consciously find its belonging place – the street with which it is so intimate. The public place is conceptually resumed as a vernacular entity, the 'between' private and public as this defines the new quality of life and the quality of citizenship of its inhabitants. Urbanism is reborn from the social life generated by the heterogeneous welcoming of multi-functioning encounters on the street.

rias maneiras, o todo social é naturalmente complexo e contraditório. Explorar as incertezas colocando em risco a solidez, a escala e a beleza tem no espaço da rua a liberdade da transgressão do brincar. O desenho do espaço público é assim manifesto político de ideias colectivas. Envolvida no caos, a ordem convencional é reconhecida para que possa ser quebrada ou modificada de modo a incluir nela excepções válidas — a autenticação da ambiguidade. A rua comunica — signo e sistema — e exige o seu constante reajustamento e identificação. [Desenvolvimento: O 'brincar na rua' é a causa da preposição arquitectónica.]

O 'brincar na rua' é manifestado pelo arquitecto do século XXI. A rua convexa advém da observação exterior atenta à escala do todo. A dispersão gerada pelo crescimento da cidade uma vez dirigida pela fragmentação descontínua compreende a especialização do espaço público. Em nome da 'segurança' interior de um recinto, confundem-se os conceitos base — projecto urbano e projecto arquitectónico — compondo assim a delapidação de um urbanismo de produtos beneficiário pelas iniciativas privadas, pelos políticos empreendedores e pelos arquitectos gestuais. Esta tendência reduz o risco do encontro com o outro e com a diferença, porém, o espaço público ainda vive da capacidade participativa de construir tecidos urbanos aptos à inclusão da diversidade física e humana, à identificação significativa habitada pelas centralidades e gerada pela articulação de funções entre o público e o privado. [Reexposição: A rua retoma a evidência.]

O 'brincar na rua' é o desenho do arquitecto onde a consciência triádica se desenvolve: a imaginação, o raciocínio e o âmbito, 'entre' o seu interior e exterior. Aquele que procura o desenho do belo e do bom senso, um valor acrescido ao espaço espontâneo da vida quotidiana, compreende a importância da inclusão de todos os seus intervenientes e o seu papel moderador. Unidos em complexidade e benefício, a síntese surge sobre uma mesa-redonda. A orientação e a identificação habitada pelos seus cidadãos serão alcançadas se for reconhecida aquela apropriação consciente da rua que lega aos seus filhos o ensinamento da sua continuidade. [Coda: O significado do 'brincar na rua' no acto do desenho para o arquitecto.]

The design intuited by the desire of each individual entity is read and functions in various manners, the social whole is entirely complex and contradictory. To explore uncertainties putting solidity, scale and beauty at risk holds on the space of the street the freedom of the transgression of playing. The design of the public space is thus a political manifest of collective ideas. Involved in chaos, conventional order is recognised so it can be broken or modified in a way as to include valid exceptions – the authentication of ambiguity. The street communicates – sign and system – and demands its constant readjustment and identification.[Development: 'Play on the Street' is the cause for the architectural preposition']

'Play on the Street' is manifested by the architect in the 20th century. The convex street outcomes from the external observation of the scale as a whole. The dispersion generated by the growth of the city once oriented by the discontinuous fragmentation includes the specialisation of the public space. On behalf of the inner 'security' of a precinct basic concepts are fused: urban project and architectural project – thus composing a dilapidation of a product urbanism which benefits from private initiatives, entrepreneurial politicians and gesture architects. This tendency reduces the risk of encounter with the other and with the difference, however, the public space also lives on the participative capacity to build urban tissues fit for the inclusion of physical and human diversity, the significant identification inhabited by centralities and generated by the articulation of functions between public and private. [Representation: The Street resumes evidence.]

'Play on the Street' is the design of the architect in which the triadic consciousness develops: imagination, reasoning and scope, 'between' its inner and outer. That who looks for the design of beauty and good-sense, an added value to the spontaneous space in daily life, understands the importance of the inclusion of all its participants and moderating role. United by complexity and benefit, the synthesis comes into being on a round-table. Orientation and inhabitation oriented by its citizens are reached if that conscious appropriation of the street which bequeaths its children the teaching of its continuity is recognised.

[Coda: The meaning of 'Play on the Street' in the act of design by architect.]

A estrutura desta tese escrita descobre semelhanças com aquela que constituiu "uma das mais notáveis tentativas do espírito humano para organizar um mundo sonoro que, pela pluralidade das dimensões, transcende as estruturas monotemáticas", a *forma-sonata*. (HODEIR, André, *As formas da música*, trad. António Maia da Rocha, Lisboa: Edições 70, pág. 84.)

Em tom de curiosidade, sugiro a audição da *Sonata para piano nº5, em Dó menor, op. 10, nº 1* de Ludwig van Beethoven:

A Sonata começa com *Allegro molto e con brio*, um corpo de contrastes altos e baixos, fortes e suaves, aparentemente desconexos. Nesta exposição afirma-se a tonalidade, o primeiro tema é uma mistura de energia e hesitação, o segundo mais consistente é também mais melódico.

O segundo andamento *Adagio molto* viaja pelas suas relativas. Neste desenvolvimento busca algumas das características daquelas que constituíram as primeiras frases e usa talento e improvisação na descoberta de passagens, ornamentos e novas melodias que surgem no interior das suas trilhas.

No terceiro andamento *Finale: Prestíssimo*, a tonalidade volta a impor a sua presença desconcertante. Nesta reexposição o primeiro e o segundo tema surgem das já repetitivas inquietações que surpreendentemente por fim se acalmam. Esta é a oportunidade aguardada para mais um ensejo, a coda que se agita em dó maior...uma respiração que se atenua, expectante.

SUMÁRIO

6	RESUMO/*Abstract*		
9	SUMÁRIO		
11	INTRODUÇÃO		
16	EXPOSIÇÃO	***A Rua é côncava***	
19	1	***o vazio e a palavra***	
29	2	***o desenho da 'casa'***	
		— a discrição do detalhe	
		— a estrutura do lugar	
38	DESENVOLVIMENTO	***A emergência do Brincar***	
54		***na rua do 'Realismo'***	
57	1	***a Construção***	*ludus* / a visão do adulto pelo *CIAM*
73	2	***a Suspensão***	*ludus* + *limen* / a visão da criança pelo *Team X*
98		***na rua do 'Maneirismo'***	
101	3	***o Desejo***	*ludus* + *limen* + *paidia* / a visão do social pelos *Venturi & Scott Brown*
150	RE-EXPOSIÇÃO	***A Rua é convexa***	
153	1	***o cheio e o diamante***	
159	2	***o desenho do 'universo'***	
		— a extravagância do todo	
		— a correcção pelo corte	
182	CODA	***"Brincar na rua": desenhar (n)o espaço público***	A consciência *triádica* do arquitecto
196	ANEXOS		
	1	***Cronologia do século XX***	*Contextos* / Teoria e Crítica de Arquitectura / Arte / Infância e Educação / Filosofia / História
205	2	***Entrevista a Alberto Carneiro***	Escultor da *natureza em si*.
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		
	CRÉDITOS DE IMAGENS		

INTRODUÇÃO

"O exterior e o interior são ambos íntimos" ▷ Gaston Bachelard

◁ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi, 3ªed., São Paulo: Martins Fontes, 1998, pág. 221.

A proposição, pela tese reconhecida, entrega-se à imaginação que por base auxilia o observador errante que procura o traçado íntimo envolto no exterior. O caminho percorre-se por uma entidade individual e por uma entidade colectiva que reúnem na palavra participativa o direito à intimidade, ou seja, o direito essencial convido ao 'habitar', aquele que vela pela justiça reflectida sobre o espaço público da cidade. A emergência desse direito demonstra a relação conflituosa e dolorosa presente entre os seus opostos — interior e exterior —, no entanto, é através da 'porta' entreaberta que o cidadão sente o despertar e vê a direcção do sonho duas vezes significante.▷

◁ *Idem*, pág. 227.

"Do ponto de vista das expressões geométricas, a dialéctica do exterior e do interior apoia-se num geometrismo reforçado cujos limites constituem barreiras."▷ Esta dialéctica é geralmente considerada como duas esferas contraditórias e inconciliáveis — de sentido positivo e negativo; ser e não ser; estar aqui ou estar além; estar dentro ou estar fora — mas a verdade é que a sua relação é uma espiral de sucessivas inversões.[1] Por isso o 'entrar' implica o 'sair', e o "'estar aí' coloca facilmente o ser íntimo num lugar exteriorizado".▷ Dita inquietação desprendida de um lugar fixo viaja com o ser efémero (por cada momento num determinado espaço) sendo revelada e reunida pela experiência da imaginação que faz transbordar o conteúdo interior para um dado exterior.[2] Uma inversão necessária à vida quotidiana do ser humano que toma do seu espaço natural o palco para a sua actividade, para o seu trabalho, colocando por fim e de novo em evidência sobre a mesa uma substância material, agora transformada e colhida com manifesto significado pelo ser humano.

◁ *Idem*, pág. 219.

◁ *Idem*, pág. 217.

"Este mundo assume-se através do trabalho humano — o pão e o vinho — que 'iluminam' o interior, isto é, fazem-no mais rico de significado.(...) A casa e a mesa recebem, reúnem e 'avizinham' o mundo."▷ Christian Norberg-Schulz

◁ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, trad. Anna Maria Norberg-Schulz, Milano: Electa, 1986, pág. 9.

Este é o procedimento da apropriação exterior realizada pelo estar e ser humano: constroem-se os assentamentos e os caminhos que os ligam e os conjugam ao todo. "Os elementos variados transformam a natureza numa 'paisagem cultural'"▷, uma vez concretizada a necessidade de habitar num mundo que seja 'interior'. Por isso, "habitar uma casa significa habitar o mundo." Como tal, "as coisas edificadas avizinham a terra ao homem como paisagem habitada, ao mesmo tempo que colocam sob a abóbada do céu a intimidade do habitar reunido."▷ Esta é assim, a descrição de um exterior organizado à imagem de um todo complexo — um recinto íntimo de seres humanos reunidos em prol de um vida solidária entre iguais, terra e céu. A identificação do ser ao espaço e às coisas concretas do mundo adquirem assim uma importância extrema por serem vistas como referências interiores que possam enfatizar

◁ *Idem*, pág. 10.

◁ HEIDEGGER, Martin, *cit.in.*: NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 10.

1 "(...)no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. (...) Nessa espiral, quantos dinamismos se invertem!" ▷ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi, 3ªed., São Paulo: Martins Fontes, 1998, pág. 217.

2 "Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior." ▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, pág. 218.

a função unificadora do assentamento. Assim sendo, tornam-se claras as palavras: "a coisa concretiza o mundo", onde "concretizar" é tido originalmente por "reunir".◁

▷ HEIDEGGER, Martin, *cit.in.*: NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 10.

Trata-se este de um princípio fenomenológico a partir do qual se concebe o "retorno às coisas, em oposição à abstracção e às construções mentais,"◁ cuja genuína apreensão interior se pretende salvaguardar perante as frequentes premissas ideológicas, redutoras à imaginação — à concretização da intimidade.[3] Advindas deste princípio, sugestões metodológicas tornam-se importantes à formação do acto arquitectónico, se este procurar antes de qualquer ousadia compreender a forma como a superfície recebe e se mostra constante à concretização do habitar. Trata-se, como tal, de um processo complexo: o espaço exterior, constituído por coisas/substâncias — matéria, forma, textura e cor — é tornado interior pela imaginação de cada autor, no momento em que se absorvem e relacionam as ditas substâncias. Assim concentradas estão as matérias, física e abstracta, que dão forma ao fenómeno vivido assumido pela presença de um 'carácter ambiental', ou seja, o 'geral' é tornado 'particular' quando o acto humano se concretiza. Assim considerado, o habitar é um processo referencial que se exterioriza mantendo sempre presente e em simultâneo a necessária interiorização — a linguagem da sua apropriação.

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 8.

O arquitecto como detentor do dever que prevê a melhoria do modo como se opera o habitar, pode inspirar-se assim na fenomenologia que toma da imaginação o seu bem mais importante. Dela se prevê a 'sublimação pura',[4] para o arquitecto, a imagem qualificada do 'lugar': local concreto descrito e referenciado por uma identidade particular que o liberta de "pesos orgânicos e psíquicos"◁ pré-determinados e o deseja cada vez mais interior, significativo e renovado por cada pessoa e grupo.

▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, pág. 229.

> *"Uma vez tocados pela graça da superimaginação, experimentamo-la diante das imagens mais simples pelas quais o mundo exterior vem dar ao côncavo de nosso ser, espaços virtuais bem coloridos."* ◁ Gaston Bachelard

▷ *Idem*.

Sendo assim, dita 'superimaginação' é usada e sugerida pelo fenomenólogo que recorre à poesia como método de libertação: "acolho a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental, como um grão de haxixe virtual, sem cuja ajuda não se pode entrar no reino da imaginação."◁ Um pouco mais exagerada, a imagem personalizada pelo fenomenólogo possibilita assim o escape aos hábitos da redução que se opõe à imaginação pura. Assim, é a imagem 'exagerada' apresentada pelo poeta, considerada ponto de partida pelo fenomenólogo, a prova viva de um procedimento interior genuíno que comanda o fenómeno do ser: a relação entre o seu interior e exterior.[5]

◁ *Idem*, pág. 222.

> *"Uma lenta humildade penetra no quarto*
> *Que habita em mim na palma do repouso"*◁ Tristan Tzara

▷ TZARA,Tristan, *Où boivent les loups*, *cit.in.*: BACHELARD, Gaston, *op.cit.*,pág. 228.

Ao recolher para dentro, atrai para si mesmo a humildade silenciosa que penetrou no quarto. A intimidade deste quarto torna-se a própria intimidade do autor. Reciprocamente, oferecida pelo autor a tranquilidade retorna ao quarto centralizado por ela, agora mais profunda que a primeira porque advém do possuidor daquele quarto — o quarto transforma-se naquele que se prolonga até a sua 'palma'; o quarto primeiro deixou de ser visto pelo autor porque agora aquele reside no seu interior; por conseguinte, o quarto já não limita o autor porque localiza-se no próprio fundo do seu repouso; um fim que por sua vez já estava implí-

---

3 "É preciso estarmos livres com em relação a qualquer intuição definitiva — e o geometrismo regista intuições definitivas — se quisermos acompanhar(...) as audácias dos poetas que nos convidam às subtilezas da experiência da intimidade, às 'escapadas' da imaginação." ▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*,pág. 219.

4 "A imaginação é a faculdade mais natural que existe.(...) Todo o projecto (projecto imaginário) é uma contextura de imagens e pensamentos que pressupõe uma ascendência sobre a realidade." ▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*,pág. 228.

5 "a linguagem traz em si a dialéctica do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre." ▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*,pág. 224.

cito e sugerido pela palavra 'quarto' que só por si atrai a humildade silenciosa.

Como tal, esclarece-se que o exterior poderá sugerir uma interiorização que se concretiza através de uma apropriação. O prolongamento ou inversão dos nossos sentidos — interior e exterior — é alcançado pelo exagero imaginado que viu na vivência do concreto a sua essência de ser. Este é assim o caminho tomado pelo fenomenólogo que encara a imagem do poeta tal qual como a descreve, acentuando-a de modo a depurar dela o seu próprio bem, dignamente tomado pelas suas necessidades e transformado por si em alimento.

Assim, adquire-se para o acto arquitectónico a inspiração necessária que adopta a imaginação como ponte que ultrapassa a fronteira daquilo que até então poderia ter sido o seu significado fixo. Aqui e agora, procurada e desejada pelo arquitecto, a imaginação prima pelo direito à intimidade que torna possível o questionamento, a inversão e reinvenção dos significados percepcionados, evitando a redução geométrica do seu traçado. Assim se baseia a aprendizagem de um arquitecto que procura a partir do seu acto, exasperar a fronteira do interior e do exterior em prol de uma representação mais autêntica do "ser entreaberto."▷ A sua superfície de contacto reflectirá assim os múltiplos encerramentos e aberturas, os contrários, as inversões e as hesitações entre aqueles que são os desejos de manifestação e de ocultação.[6]

◁ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, pág. 225.

"O umbral é uma coisa sagrada."▷ Porfírio

◁ PORFÍRIO, *cit.in:* BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, pág. 225.

Assim considerada, a afirmação vem reforçar a importância não só de um elemento concreto que constitui passagem e ligação como a presença de um limite que prima pela existência das duas entidades espaciais distintas (o exterior e o interior). De facto é nos elementos concretos do limite que se concentra o problema hesitante da vivência do ser humano, entre o encerramento — a segurança da 'casa' — e a vastidão — a dispersão do 'universo'. Mas a imagem poética de uma suposta sacralização exposta nesta afirmação, revela uma nova entidade — um 'lugar' limítrofe. Com efeito, sobre o 'umbral' recai toda a oportunidade aberta à imaginação: será possível tê-lo como lugar de hesitação e dor perante a transposição realizada entre os dois ambientes contrários, mas também como lugar de reunião e inspiração quando se compreende que a vida acontece entre os dois; por isso o lugar onde se verifica os encerramentos e o começo da linguagem que os abre aos relacionamentos.[7] A imaginação é considerada como extravio próprio da inquietação do ser, aqui materializada pela imagem concreta de um limite.

"Uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até ao extremo de suas imagens, sem nunca reduzir esse extremismo que é o próprio fenómeno do impulso poético."▷ Gaston Bachelard

◁ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, pág. 223.

Dito impulso deverá verificar-se contido no trabalho de um arquitecto que tenha por objectivo aspirar à criação de uma obra íntegra "nascida do ímpeto de quem afrontou o perigo, de quem foi até ao extremo de uma experiência" imaginada,▷ primando pela consciência do bom senso que com suavidade resolverá o problema do habitar humano — o problema da presença instável e segregada dos seus contrários que contamina a segurança do seu habitar.

◁ *Idem*.

A emergência da intimidade urbana, ou seja, da habitabilidade compreendida e invertida em manifesto 'direito à cidade', pretende estar presente nesta tese. O arquitecto prevê-se: sensível, observador e despretensioso, numa contínua aprendizagem inspirada pela poesia que outorgará à disciplina, arquitectura e urbanismo, a competência necessária para dar resposta à requerida intimidade dos seres, público e privado. Como princípio, uma observação neutra é realizada a partir do 'umbral' da cidade — a sua rua. Com efeito, deste ponto

6 "(...)um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio." ▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*,pág. 225.

7 "Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objecto, quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito!" ▷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*,pág. 226.

estratégico observam-se as mais valias da 'superimaginação' — as múltiplas oportunidades à vivência íntima da cidade, onde a 'casa' habita prolongada pelo seu chão, paredes e céu; onde ecoa a linguagem própria e cívica dessa cidade.

> *Não faz sentido planear a recreação nos passeios(...) os seus usos, pessoais e interdependentes, são o mais importante para garantir uma ocorrente vigilância e uma vida pública cuja vitalidade é de interesse geral.* ◁ Jane Jacobs

▷ JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*, trad. Carlos S. Mendes Rosa, 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2009, pág.95.

O direito à vida urbana encontra prioridade no valor do seu uso, viajante entre interiores e exteriores, tratando-se de um dinamismo permanentemente renovado que propõe e justifica uma centralidade lúdica. Nesta centralidade, verifica-se a qualidade da apropriação acima da dominação quando se requer o 'direito à cidade'. Isto significa o desejo inquietante de uma liberdade individual e colectiva, contraditórias e concordantes na consciência do sentido participativo.

> *"Habitar, para o indivíduo ou para o grupo, é apropriar-se de algo. Apropriar-se não é adquirir propriedade mas fazer obra sua, modelá-la, formá-la, transmitindo-lhe a sua própria identidade. Habitar é apropriar-se de um espaço(...) o conflito entre apropriação e constrangimento é permanente em todos os níveis, mas os interessados resolvem-no noutro plano, o do imaginário."* ◁ Henry Lefebvre

▷ LEFEBVRE, Henry, *cit.in.*: NUÑEZ, Ana, "De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (posible) sobre Henri Lefebvre", *Revista Theomai. Estúdios sobre Sociedad y Desarollo*, nº 20, Segundo Semestre, 2009, pág. 40.

Este direito coloca em evidência a crise inevitável dos encerramentos baseados numa segregação e ao mesmo tempo a necessidade do seu extravasamento. O objectivo passa por reforçar as redes e circuitos de comunicação e intercâmbio que fazem abrir portas à imaginação, e como tal à integração das diferenças e à constituição de uma unidade humana. O 'direito à cidade', assim pronunciado, supõe o desenho e produção de espaço que o represente. Logo, a rua revela no âmago a sua constante pertinência de lugar íntimo da cidade porque através da sua apropriação — concretização — se apreendem os seus direitos: ◁

▷ BORJA, Jordi, MUXÍ, Zaida, "Los derechos urbanos: una respuesta política a los nuevos retos del territorio", *El espacio publico: ciudad y ciudadanía*, Barcelona: Electa, 2003, pág. 123-129.

- O direito ao lugar. Como tal, a rua é feita das pessoas que contribuem à sua construção quando nela vive a sua casa, as suas relações e significados, logo devem poder continuar a viver nela se for essa uma livre escolha.
- O direito à identidade colectiva e ao seu espaço público. A organização interna da rua deve facilitar a coesão sociocultural das suas pessoas. O património cultural conquistado e a solidariedade adquirida entre todas as diferenças provoca o seu reconhecimento colectivo. A rua é o palco da sua acção e por isso deve fazer parte de um sistema de articulação de espaços que possam ser dotados por elementos de identidade. Esse sistema entrelaçado torna possível criar um sentimento de cidadania e de pertença pública.
- O direito à segurança e à justiça. Uma rua detalhadamente animada é uma rua protectora ao abrigo de uma justiça local. A justiça (inacessível pelo custo e lentidão) e a segurança (repreendida pelo uso do policiamento) podem beneficiar de uma rua mais participativa.
- O direito à mobilidade. Na rua a qualidade de uma mobilidade prática e confortável deve universalizar-se em vez de estar reservada ao uso de transporte privado. À grande e pequena escala, a rua deve conquistar a sua acessibilidade, visibilidade e interesse alcançável em qualquer parte da cidade. Uma boa oferta pública à mobilidade favorecerá a sua vivacidade.
- O direito à comunicação e à participação. Uma rua devidamente informada e de expressão livre é uma rua mais activa e democrática. Os desejos mais inquietantes vêem no seu espaço a oportunidade de se manifestarem em prol de um constante ajustamento que viabilize o estado de felicidade.
- O direito à transgressão e à diferença. A rua deve ser lugar capaz de converter uma exigência não reconhecida num direito legal (o requerimento do uso público de um espaço que esteja congelado por uma administração estatal). São dignas as absolvições

dos 'ocupas' por se tratarem de exigências 'legítimas'. A rua deve também mostrar-se ponte inclusiva num processo que pretende aproximar e ultrapassar os limites da cidade marginal às centralidades cidadãs. Mostrando-se compreensíveis à diferença, a rua é a confirmação do seu bem comum.

– O direito à beleza. A habitação, as infraestruturas e os equipamentos devem ser considerados como linguagem estética da rua e como tal devem ser a prova de uma qualidade respeitada e habitável. Quanto mais conteúdo social adquirir mais importância terá a sua forma, o seu desenho e matéria. "A estética do espaço público é ética."

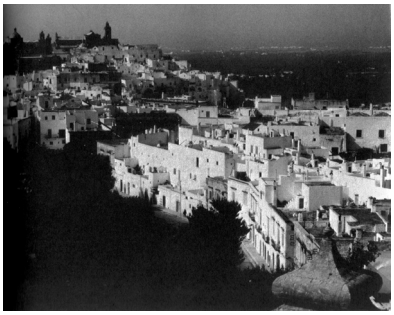
A rua 'exageradamente' sentida pelo arquitecto deve ser assim intimamente compreendida e simultaneamente estimulada pelas suas mãos e boca no momento da sua intervenção. Em consciência, deve dar o seu contributo à criação de uma cidade justa e plural, assumindo como sua a pele encardida de uma criança que vê na rua a possibilidade de ser livre para brincar.

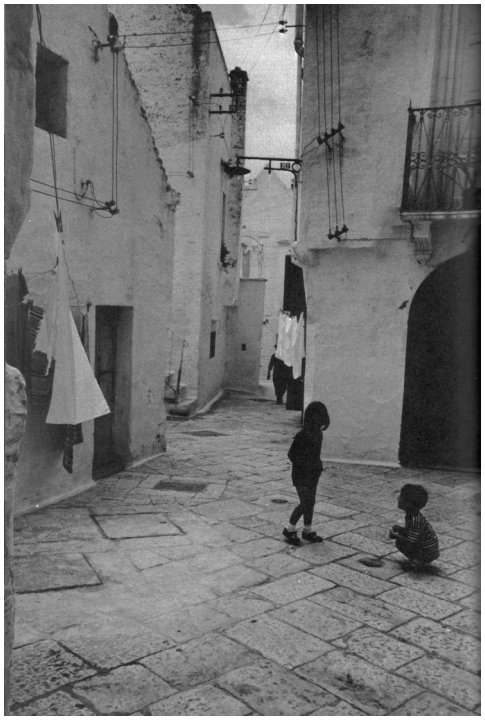
A Rua é

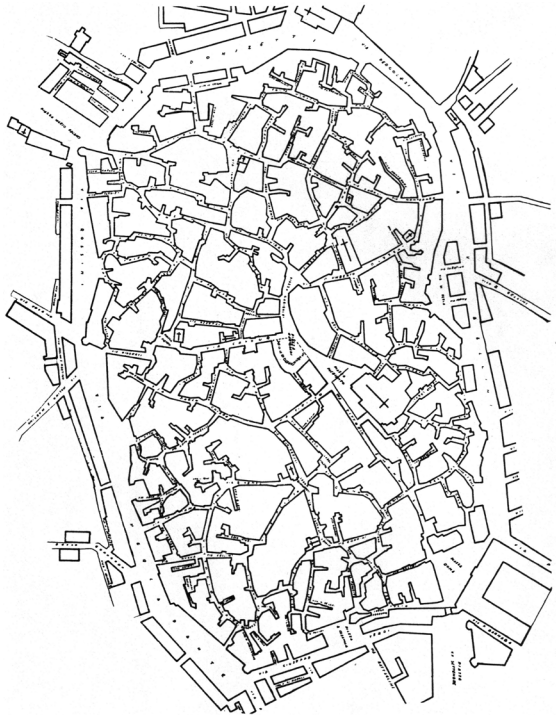
EXPOSIÇÃO

côncava









F 1 | F2 | F3 Bernard Rudofsky, *Martina Franca*, Puglia, Itália, década 60'.

"*Martina Franca* desfruta por séculos dos confortos do espaço de uma rua civilizada." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *Streets for people, a primer for Americans*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1982, pág. 242.

I

o vazio e a palavra

"O espaço pleno de ar atmosférico" (...) "o espaço profundo, infinito, existente entre os objectos materiais individuais" (...) A realidade é feita do vazio..." ▷ Alois Riegl

◁ RIEGL,Alois, *cit.in:* MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 19.

Absorto na paisagem, o ser humano concilia a sua pequenez à imensidão do universo. As sensações de pertença interligadas completam-se e o homem encontra o seu lugar de acção e conforto escalado à sua imagem. O imenso é por fases conquistado após a chegada ao seu *habitat*. Esse sentimento de pertença é assim alargado e adquirido à medida que inclui no resto – no vazio – o ajustamento certo ao seu modo de vida, a partir do momento que lhe confia as suas necessidades, os seus significados e as suas memórias. Este é assim o lugar das relações, do ser com o sítio e com os seus próximos, que contribuem para a formação desta construção: um abrigo côncavo que acolhe a identidade individual e a identidade colectiva, ambas arredondadas pelo hábito em comum reconhecido.[1]

Os vazios conformam assim a imagem dos muitos encontros e cruzamentos de pessoas que se movimentam, param e escutam, à medida que vão descobrindo e atravessando os espaços múltiplos de uma *matrioszka* – as suas casas, as suas ruas, as suas cidades – seguramente contornáveis e transponíveis.

"A mercadoria mais importante que se intercambia numa cidade é a conversação, a informação cara a cara, a murmuração..." ▷

◁ Seminário Internacional; Governo da cidade de Buenos Aires, 1996; Director de planeamento da cidade de Londres *cit.in:* BORJA, Jordi, MUXÍ, Zaida, *El espacio publico: ciudad y ciudadanía*, Barcelona : Electa, 2003, pág. 29.

A palavra ecoa dentro destes vazios e é o seu bem mais precioso porque coloca em relação a diversidade individual e colectiva. Interiorizado, o seu exterior é a representação íntima dessa relação falada. Com efeito, a cidade não só significa o desenho de um tamanho e de uma densidade populacional mas também a imagem da sua heterogeneidade; um espaço aberto e protegido; uma obra de sentido para quem nela se encontra na concentração da palavra diferida.[2]

"A cidade caracteriza-se pela heterogeneidade social." ▷ Louis Wirth

◁ WIRTH, Louis, *Urbanismo como forma de vida*, *cit. In:* BORJA, Jordi, *et al.*, *op. cit.*, pág.34.

A curiosidade abre portas à convivência e dessa relação desejada surge o intercâmbio – de produtos, serviços e ideias — e a necessidade do vazio como palco, "onde a sociedade se fotografa e onde o simbolismo colectivo se materializa." O vazio é, segundo este sentido, o

---

1 "Os exemplos que Bernard Rudofsky escolhe exprimem sempre uma coerência global do tecido construído, uma apropriação entre a escala do construído e a sua relação com a paisagem, que respeita e identifica fenómenos (climáticos, históricos, geográficos, sociais, sazonais...) que lhes são inerentes. A imagem das cidades não só expressa certas qualidades formais de conjunto como também identifica; emana informações, permite identificar o local, o clima, as gentes, havendo uma relação próxima e única com o contexto topográfico." ▷ COSTA, Ana Catarina Dinis, *Informar despertadores de projecto: restolho e duração*, docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Porto: Faup, 2010, pág. 76.

2 "A filosofia e a sociologia urbana coincidem em enfatizar a cidade como lugar onde se concentram e convivem as diferenças de origem, de aptidões, de actividades...admitindo também que esta diversidade favorece o imprevisível, introduz desordem e faz ser possível a inovação." ▷ BORJA, Jordi, MUXÍ, Zaida, *El espacio publico: ciudad y ciudadanía*, Barcelona : Electa, 2003, pág. 34.

espaço público que se reclama contando "que quanto mais aberto for a todos, mais expressará a sua democratização política e social".▷

▷ HABERMAS, Jürgen, *cit.in:* BORJA, Jordi, *et al.*, *op.cit.*, pág. 34-35.

Portanto, como condição de existência, a cidade necessita não só de liberdade individual como de razão cívica que determine a saúde do seu intercâmbio sem excluir a importância da continuidade transgressiva, sem a qual não há abertura à mudança. "A cidade é então *urbs*, concentração de população; *civitas*, cultura, comunidade e coesão; *...polis*, lugar da política como organização e representação da sociedade, onde se expressam os grupos de poder, os marginalizados e os seus conflitos."◁ O espaço público é assim o lugar físico da cidade e da cidadania, onde as pessoas agem em espontaneidade conforme os seus direitos e responsabilidades cívicas, livres na expressão de cada diferença, então respeitada pela igualdade que se pretende participativa na dinâmica da vida cuja índole é individual e colectiva.

▷ BORJA, Jordi, *et al.*, *op. cit.*, pág.35.



F4 Giovanni Mansueti, *Milagro de la Vera Cruz en el Campo San Lio*, Venezia, 1494.

> *"Os egípcios representavam a cidade como um hieróglifo. O círculo representa o lugar, a comunidade de pessoas, a organização política, a identidade cultural. A cruz representa os fluxos, o intercâmbio, as mobilidades, as relações com o exterior. A síntese de lugares e fluxos realiza-se no espaço público, lugar da coesão social e dos intercâmbios."* ◁ Jordi Borja e Zaida Muxí

▷ BORJA, Jordi, *et al.*, *op. cit.*, pág.33.

O espaço público representa como tal o tempo gasto pela vida do quotidiano, dos movimentos originados pela acção humana às paragens animadas pelas relações casuais ou habituais. O tempo assim materializado dá forma e sentido ao conjunto da cidade onde os percursos são traçados, a continuidade solicitada e as diferenças observadas a partir do vazio que relaciona e combina edifícios, quarteirões e áreas urbanas. "Detentor de vocação igualitária e aberta, criador de elementos referenciais produtores de sentido e de diversas centralidades com capacidade de articular peças e funções diferentes",◁ o espaço público desenha os tecidos urbanos, ou seja, como representação física da 'palavra' o espaço público toma do vazio a ordem que verifica a forma do conjunto urbano.

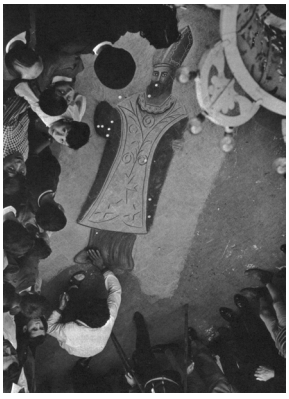
▷ *Idem*, pág.84.

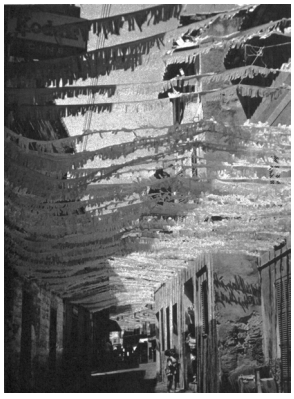
A importância do papel ordenador do espaço público reforça a necessidade do seu carácter transitivo na relação entre público e privado. Com efeito, a trama urbana e o espaço público condicionam-se mutuamente mas tendem a encontrar ideias conciliáveis principalmente se os espaços transitivos e soltos forem vistos como oportunidades ao desenvolvimento dos seus prolongamentos. A suavidade que possa ser trabalhada nesta relação contribui naturalmente para o seu equilíbrio, manifestando um todo que é beneficiado pela qualidade do seu desenho que tem como objectivo principal atrair a palavra para um espaço pertencente a ambas as entidades – interior e exterior.

A rua é desde a sua origem um princípio do espaço público tanto quanto complexo e simples por cumprir com naturalidade aquela que é a sua essência multifuncional e social, a sua contínua ocorrência, e a criação de uma imagem que é tida como identidade de um colectivo. Se for vista e reconhecida como oportunidade transitiva saberá comunicar múltiplas ocasiões possíveis à criação de espaços públicos qualificados porque a rua é o vazio genuinamente comum à entidade pública e privada. Como tal concentra-se na arte do relacionamento que torna evidente não só a importância do seu detalhe como do seu todo participativo. Por isso

a rua inspira não só a oportunidade que deseja desenvolver um urbanismo permanente como aquele que possa basear-se no princípio da efemeridade urbana. Este último quadro é possível porque se mantém na realidade uma centelha de imprevisibilidade que constantemente se inclui no hábito quotidiano. Certa ambiguidade, intrínseca à rua, é o estímulo necessário à sua animação. Fruto de uma concorrida e versátil apropriação, a rua é conquistada pelo chão, pelo céu e pelas fachadas adjacentes usadas pelos seus 'habitantes' (seres humanos, animais e vegetais) que deste modo manifestam o seu estado de direito à cidade.[3]









F5 / F6 / F7 / F8 Bernard Rudofsky, década 60': *Martina Franca*, Puglia, Itália / local incerto / *Alcudia*, Mallorca, Espanha / *Lucca* , Toscana, Itália .

"A loja e a casa estendem-se à rua. Um pavimento limpo e livre de lixo pode trazer à rua uma imagem próxima à de um quarto." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.* pág.245

No entanto, "o uso pode não estar sempre garantido para todos; para poder ser utilizado em igualdade de condições por homens e mulheres deve oferecer características de segurança, visibilidade, iluminação e heterogeneidade." ▷ Assim e de novo se reforça (subentendida) a importância da palavra como instrumento fundamental no processo de criação de qualidade espacial, aquela que abona a favor da qualidade de vida das pessoas e da qualidade de cidadania da cidade. Estas, sendo assim, dependem de um espaço que optimize as oportunidades de contacto em representação de um lugar que seja de intercâmbio experiencial, numa procura íntima de reconhecimento que se conquista pela vivência do interior que habita no exterior.

◁ *Idem*, pág.93.

> *"O urbanismo não pode renunciar ao contributo que garanta em efectivo o direito à segurança na cidade, ou seja, no espaço público, o direito a espaços públicos protectores. Para todos. Sem exclusões."* ▷ Jordi Borja e Zaida Muxí

◁ *Idem*, pág.99.

A importância da existência de uma política sólida que dê visibilidade a uma cidade segura e integradora vê assim nos seus espaços públicos o palco da sua intervenção.

A evidência, a nu se manifesta sobre os espaços públicos que desde cedo iniciam o processo de socialização e inclusão – crianças, adolescentes, jovens e colectivos considerados de 'risco', são educados segundo os princípios vivos que se evidenciam em torno dos seus espaços públicos. Para que esta represente uma boa realidade, "é tão quanto importante a coesão social como o seu desenho: ambos condicionam a sua funcionalidade."▷

◁ *Idem*, pág.98.

Assim se observam, em princípio, algumas das qualidades físicas e psicológicas que atraem e abrem o palco a um crescente número de utilizadores uma vez acentuado o seu sentimento de segurança e abrigo. Os bons exemplos primem de discrição e subtileza e o convite à participação é quase despercebidamente escutado pelo indivíduo que nele entra, senta e cuida como se isso fizesse parte daquela continuidade de 'estar dentro'.

---

3 "...o significado da rua, sem perder o sentido de ser via pública urbana... pode e deve atender às solicitações dos seus habitantes e dos seus transeuntes, respondendo assim às exigências da locomoção e às do organismo social (...) As superfícies que em cada encruzilhada estão vazias e aparentemente sem finalidade, depois de estarem as exigências da circulação plenamente atendidas, oferecem aos vendedores de rua de géneros alimentares e de utilidades, postos expectantes de livre uso..." ▷ CERDÀ, Ildefons, cit. In: BORJA, Jordi, et al., op. cit., pág. 86-87.

A intensidade do uso – ditado por um ambiente comercial e residencial ou pela proximidade dos seus equipamentos ou pela criação de oportunidades de atravessamento que originem a presença de pontos estratégicos de transporte intermodal – é com efeito de interesse fundamental para o desenho do espaço público. A cura exigida ao tratamento dos elementos de transição é flagrante porque neles existe a reunião de uma série de vantagens que favorecem não só a concentração como a comunicação clara entre as esferas de interesse público e privado. Simultaneamente à sua funcionalidade é também a 'qualidade' formal assunto de interesse de todos porque a ela vem agregado o prestígio social. A título de exemplo, a nobreza dos materiais usados no espaço público é a imagem da nobreza das suas gentes – orgulho que também justifica e seduz a presença da sua população. Por sua vez, a participação desta população na gestão dos espaços e equipamentos e na realização de actividades, animam e fortalecem a identificação.

Estas são estratégias de carácter físico vinculadas a outras de carácter psicológico que determinam a permanência da segurança nos espaços públicos. Em suma, essencialmente serão possíveis sempre que uma cultura abra portas à inclusão da diversidade, da mistura funcional e social[4] , ao acréscimo de tempo no uso desse espaço[5], e à intensidade da sua circulação[6].

Conscientes da reciprocidade desta relação (qualidade espacial – qualidade de vida e cidadania), considera-se prioritária a dedicação prestada ao tratamento do espaço público por arquitectos e urbanistas que sejam capazes de observar os elementos e comportamentos humanos que actuam sobre o espaço – indicadores por um lado da crise de uma realidade deficiente ou por outro da resposta positiva à sua transformação.

> *"Sob a aparente desordem da cidade tradicional, existe, nos lugares em que ela funciona a contento, uma ordem surpreendente que garante a manutenção da segurança e da liberdade. É uma ordem complexa: a sua essência vive da complexidade do uso dos passeios que traz em si a sucessão permanente dos olhares; essa ordem é composta por movimento e mudança. Embora se trate de vida e não de arte, podemos chamá-la (em tom de fantasia) obra artística da cidade e compará-la à dança - não uma dança mecânica, com figurantes que erguem ao mesmo tempo a perna e que rodopiam em sintonia... mas um 'ballet' de tipo complexo cujos distintos papéis são distribuídos por cada indivíduo e grupos que se reforçam mutuamente e que dão forma à composição de um todo ordenado. A dança do bom passeio urbano nunca se repete igualmente de lugar para lugar e é sempre complementado por novas improvisações."* ◁ Jane Jacobs

▷ JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*, trad. Carlos S.Mendes Rosa, 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2009, pág. 52.

A vida acontece entre os seus edifícios é o que nos conta Jan Gehl em *Life between buildings: using public space*. Embora publicado em 1971, é um estudo intemporal por nele tornar-se visível a essência relacional, viva e permanente, entre os espaços públicos e as sociedades envolventes.[7]

Apoiado numa ideia fundamental, a vida quotidiana e sua relação de habitabilidade, considera de extrema importância a descoberta dos processos que dão estímulo à concretização dos projectos: "A vida existente entre os edifícios consiste primordialmente em contactos

---

4 "os espaços com maior qualidade acolhem usuários de diferentes sexos e idades, pessoas sozinhas, casais ou grupos, por sua vez intercalam e desenvolvem actividades diversas, dinâmicas e passivas - jogos e desportos, conversação, passeio e descanso." ▷ BORJA, Jordi, et al., op. cit., pág. 94.

5 "os espaços de melhor qualidade permitem uma ocupação diurna e nocturna mais frequente." ▷ BORJA, Jordi, et al., op. cit., pág. 94.

6 "os espaços que constituem 'fronteiras' vitais, apresentam circulações cruzadas em diversas direcções..." ▷ BORJA, Jordi, et al., op. cit., pág. 94.

7 Jan Gehl reforça o mesmo sentido de espaço público até então referido: como tal defende a criação de um espaço que "possibilite uma fácil mobilidade com confiança; que possa deter-se nas cidades e nas zonas residenciais; que possa desfrutar dos edifícios e da vida na rua; que possa acolher os encontros e reuniões entre as pessoas – de modo informal ou organizado. Tudo isso é fundamental para que se criem projectos de cidades e edifícios com qualidade essencial...Um bom enquadramento físico onde ocorre a vida entre os edifícios é, em qualquer circunstância, uma qualidade valiosa...e quem sabe um começo." ▷ GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano : la vida social entre los edifícios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona : Reverté, 2005, pág. 59.

de baixa intensidade (valiosos como formas de contacto independentes mas também prévios requisitos guia ao surgimento de outras interacções mais complexas) (...) os seguintes, frequentes encontros relacionados com as actividades quotidianas, aumentam as ocasiões de contacto entre os vizinhos (...) uma vez reunida toda a informação, adquirida por esses contactos, uma relação de confiança com o mundo envolvente passa naturalmente a existir. A pessoa com quem se cruza na rua com frequência converte-se numa pessoa 'conhecida'. (...) A oportunidade disposta ao ver e ouvir outras pessoas desperta inspiração e ideias capazes de motivar a participação na acção." ▷

◁ GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano : la vida social entre los edifícios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona : Reverté, 2005, pág. 23-29.

A experiência de estar com outras pessoas supõe esta oportunidade, particularmente animada e atractiva, de receber estímulos sensorialmente variáveis. "Assim, cidades vivas – onde as pessoas interagem – são estimulantes porque são ricas em experiências." ▷ Como tal, conclui-se serem as pessoas e a actividade humana o que mais interesse e atenção suscita neste processo de interacção que se reforça a si mesmo: "Quando alguém começa a fazer algo, há uma clara tendência para que outros se lhe unam, tanto para participar como somente para presenciar o que os outros fazem..."▷

◁ *Idem*, pág. 29.

◁ *Idem*, pág. 83.







F 9 / *F* 10 / *F* 11 Bernard Rudofsky, década 60', Itália: Corso Vanucci, Perugia, Umbria / Trastevere, Roma, Lazio / Via Cassari, Palermo, Sicilia.

" There is never a better way of taking in life than walking in the street – Henry James; (...) Na busca do prazer da vida, os italianos fazem passear diariamente pela rua o seu próprio ritual. (...) Em corrida e em exposição visitam-se os amigos." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.* pág.107

"A 'Saturnália', no espaço defronte à igreja transformado agora em refeitório, convida a classe trabalhadora para uma refeição rica de mexilhões e leitão." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.* pág.320

O entendimento da vida observada na rua consciente da necessidade da relação entre o número de pessoas e de acontecimentos com o tempo que lhe é dedicado, revela ser um dos temas cruciais a ter em conta num projecto de espaço público que pretenda desenvolver alternativas ao movimento, determinando assim melhores condições à presença de vida entre os edifícios.[8] ▷ Certo está de que "para se desenvolverem tais interacções é necessário algo mais do que arquitectura, não obstante, um desenho propício a essa interacção só a favorecerá." ▷

◁ *Idem*, pág. 89.

◁ *Idem*, pág. 63.

> *"... a estrutura física do conjunto edificatório reflecte e apoia a estrutura social desejada"* [9]▷Jan Gehl

◁ *Idem*, pág. 67.

---

8 "A modesta forma de contacto que consiste no simples ver e ouvir ou no estar rodeado de outras pessoas, parece ser mais gratificante e mais solicitado que a maioria de outras atracções projectadas antecipadamente para os espaços públicos e bairros residenciais." Por exemplo: "as crianças tendem a jogar mais nas ruas, nas áreas de estacionamento ou nas áreas próximas às entradas residenciais do que naquelas que foram desenhadas e destinadas ao jogo porque estas, uma vez localizadas nos pátios traseiros das casas unifamiliares ou no lado ensolarado do espaço entre as torres são espaços onde não há circulação nem pessoas para ver." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 37 e 33..

9 "Nota que o enquadramento físico tanto pode ser responsabilizado por um desenho que dificulte e impossibilite o contacto desejado ou que possibilite uma ampla gama de oportunidades disponíveis, de modo que possam mutuamente apoiar-se: os processos aos projectos." (...) "Com muros/sem muros; Largas distâncias/curtas distâncias; Altas velocidades/baixas velocidades; Vários níveis/um só nível; Orientação contrária ao encontro com os outros/orientação direccionada ao encontro com os outros." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 64-65 e 82.

Esta correspondência estrutural existe não só porque a vontade de responsabilidade cívica norteia uma sociedade mas também porque o próprio espaço exprime um resultado beneficente dessa correspondência, sentida e reflectida numa imagem que expira protecção.

Em primeiro lugar, o medo, a delinquência e o tráfico automóvel são os principais factores a colocar em risco essa imagem. Jane Jacobs, durante a década de 60, põe em causa a existência desses factores analisando pormenorizadamente os efeitos provocados pela falta de segurança nas ruas de várias 'grandes cidades' norte-americanas. Em tom esclarecido defende que se houverem muitas pessoas na rua, ocupadas pelas mais diversas actividades, há nessa rua ao mesmo tempo uma considerável e mútua protecção, e se a rua estiver animada, será contemplada pelas pessoas que se debruçarão, do chão às janelas, por considerarem significante e divertido estar-se atento à sua ocorrência. ◁

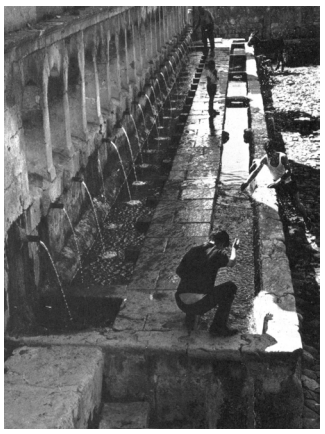
▷ GEHL, Jan, *op. cit.*, pág. 185.

Contudo, esta não dependerá apenas do modo como a rua se transforma e ajusta a cada uma das distintas actividades exteriores[10] solicitadas como também das oportunidades físicas que se criam tendo em vista a realização dos ditos acontecimentos. A título de exemplo, Jan Gehl revela alguns factores físicos que podem desta forma contribuir e cuidar pela permanência desta protecção: "...quando os habitantes possuem zonas exteriores próximas às suas habitações podendo usá-las comodamente" sem restrições; "...quando as vias de acesso e as zonas abertas são claramente conectadas a uma residência" ou a todo o quarteirão; quando existem "zonas comuns definidas com precisão em vez de extensões indefinidas subintituladas por 'terra de ninguém'."[11] ◁

▷ *Idem*, pág. 187.

Em segundo lugar, não devem ser menosprezadas as alterações climatéricas que de modo implacável poderão também condicionar a qualidade protectora de um ambiente. Sensível neste ponto está também Gehl que lembra aos arquitectos a importância da existência de "percursos pedonais e zonas de descanso exterior optimizados em relação aos factores microclimáticos de cada lugar em concreto...devem-se centrar esforços à pequena escala com intenção de melhorar a situação: corta-ventos, árvores, sebes ou zonas cobertas devem ser aplicadas onde mais se necessitam." ◁

▷ *Idem*, pág. 192.







F 12 / F 13/ *F* 14 Bernard Rudofsky, década 60', *Leonforte*, Sicilia, Itália / *Fez*, Boulemane, Marrocos / Piazza dell'Erbe, Padova, Veneto, Itália.

"(...)o que parece um ritual de baptismo, uma fonte com 24 bicos, manifesta um precoce sistema de refrigeração para o espaço urbano ao ar livre. Ruas e praças mantêm a temperatura." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.* pág. 107

"Toldos de lona móveis são o alívio do sol de verão." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op.cit.* pág. 217.

Em suma, experienciar o atractivo de um espaço público/rua depende claramente desta atenção prestada a um sentimento de protecção. Este poderá ser percepcionado pelo desenho desse espaço mas também pela sugestiva experiência sensorial que anima ou sustem a vivência quotidiana do transeunte, à medida que este se deixa embalar pela sua imaginação.

---

10 "De um modo geral, as actividades exteriores realizadas nos espaços públicos podem ser classificadas em três categorias: actividades necessárias, actividades opcionais e actividades sociais. Cada uma das quais levantam exigências distintas ao ambiente físico." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 17.

11 No entanto, "os arquitectos devem ter em conta que é a sensação de risco e incerteza, mais do que o risco estatístico real, que tem um papel decisivo numa situação determinada. É preciso trabalhar cuidadosamente tanto por uma segurança real como pela sensação de segurança." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 187.

"A familiaridade retida pelos sentidos do ser humano(...) é um importante requisito para desenhar e dimensionar todas as formas de espaços exteriores e disposições de edifícios." ▷ Jan Gehl

◁ *Idem*, pág. 73.

A visão, a audição, o olfacto, o tacto e o paladar do ser humano são 'receptores de distância' que possibilitam a descoberta íntima de um concreto vazio que a determinado momento o envolvente.[12] Com efeito, a distância e a intensidade da relação entre seres humanos e os lugares a que pertencem — a procura da proximidade e do afecto — determina muitas vezes, (inconscientemente) um modelo geográfico e uma dimensão que seja naturalmente assimilada pelo próprio ser humano.[13]

"A vida tem lugar 'a pé'." Só 'a pé' pode ser proporcionada uma situação oportuna ao contacto e à informação uma vez preservado o tempo necessário à sua participação. ▷[14] Jan Gehl

◁ *Idem*, pág. 82.

Uma vez revelada a importância da escala humana na procura pela intimidade relacional e compreendida a importância do vazio que prime pela distância do sensível, salientam-se as descobertas do passo humano que a seu ritmo se enchem de significado. Gordon Cullen, no seu livro intitulado *The concise Townscape*, descreve a sua própria experiência percorrida a pé, a passo uniforme, sobre a paisagem urbana, confessando ser "uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas."▷ Uma perspicaz observação é sugerida à disciplina arquitectónica com expressa intenção: retornar à percepção vernacular que prima pela "arte do relacionamento", quando através dela, habilmente se relacionam os elementos da cidade de modo que exerçam sobre as pessoas um impacto de ordem emocional.[15] ▷ Esta observação homenageia a poesia e a imaginação humana que fenomenologicamente se revelam fundamentais à percepção de uma unidade coerente e dramática que adopta a visão manipuladora: aquela "que tem o poder de invocar as nossas reminiscências e experiências... das quais se pode tirar proveito para criar situações de fruição extremamente intensas."▷

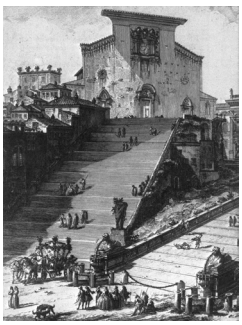
◁ CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*, trad. Isabel Correia e Carlos Macedo, Lisboa: Edições 70, 1984, pág.11.

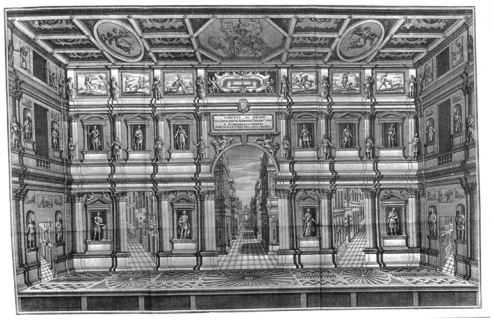
◁ *Idem*, pág. 11.

◁ *Idem*, pág. 10.

Segundo Cullen ao longo do percurso, na paisagem urbana surgem três entradas disponíveis à observação: "a do movimento, a da localização e a do conteúdo." A primeira revela a natureza de uma 'visão serial' composta em parte pelo 'ponto de vista' e pela 'imagem emergente'.▷

◁ *Idem*, pág. 14.





"*Teatro Olimpico* em Vicenza, o primeiro teatro moderno no mundo ocidental, trouxe o reconhecimento à rua como palco supremo das tragicomédias da humanidade."▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.* pág.130.
"...um vôo de 124 degraus conduzem à antiga igreja de Roma...construída em honra de Nossa Senhora que deu, após a praga (1384), nova vida à cidade."▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.* pág.173.

F 15 / F 16 G. B. Piranesi, Detalhe de: *Veduta del Romano Campidoglio con Scalinata che va'alla Chiesa d'Araceli*, Roma, Lazio, Itália, 1751 / Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*, Vicenza, Veneto, Itália, 1580.

12 "O antropólogo Edward T.Hall, no seu livro 'The Hidden Dimension' faz uma descrição dos sentidos mais importantes e suas funções, respectivamente em relação aos contactos humanos e à sua experiência com o mundo exterior. Segundo Hall, podem definir-se duas categorias: os receptores de distância (olhos, ouvidos e nariz) e os receptores imediatos (pele, membranas e músculos)." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 74.

13 "Nas cidades e conjuntos de edifício de modestas dimensões, ruas estreitas e espaços pequenos, nos edifícios e nos detalhes construtivos, experimenta-se de forma deambulatória uma curta distância a uma intensidade considerável. Estas cidades e estes espaços percebem-se analogamente íntimos, quentes e personalizados. Pelo contrário, os conjuntos de edifícios com espaços grandes, ruas largas e edifícios altos consideram-se um tanto frios e impessoais." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 79.

14 Quando a velocidade de deslocação é superior ao passo humano as imagens são ampliadas para que a perda da interacção e percepção entre pessoas e objectos seja minimizada. Por isso, "a cidade do automóvel e a cidade do peão têm dimensões e escalas totalmente distintas." ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 81.

15 "O objectivo desta arte é a reunião dos elementos que concorrem para a criação de um ambiente - desde os edifícios aos anúncios e ao tráfego, passando pelas árvores, pela água, por toda a natureza - entretecendo esses elementos de maneira a despertarem emoção ou interesse." ▷ CULLEN, Gordon, op. cit., pág.10.

Com efeito, a reacção cerebral analisada por um movimento rico em contrastes conclui serem apreendidos efeitos significantes ao transeunte que percepciona de forma mais profunda uma cidade animada pela vida, pelo vigor e pelo dramatismo das suas diferenças.[16]



F 17 / *F*18 / *F*19 Bernard Rudofsky, *Via dell'Acquedotto* (séc. XIII), Perugia, Umbria, Itália, década 60'.

A vivência do movimento e da sua consequente 'visão serial' despe em contrastes as ditas diferenças que fundamentalmente informam o indivíduo sobre a sua posição no espaço. Daqui se subentende o hábito do corpo, "de se relacionar instintivamente e continuamente com o meio-ambiente", e a consequente reflexão sobre a planificação de um ambiente que valorize o sentido de localização.[17] ◁

▷ CULLEN, Gordon, *op. cit.*, pág.11.

> *"Estou Aqui" ou "vou entrar para Ali", ou ainda "vou sair Daqui", mostra claramente que ao postular-se a existência de um Aqui se pressupõe automaticamente a de um Além, pois não se pode conceber um sem o outro."* ◁ Gordon Cullen

▷ *Idem*, pág. 12.

Uma vez dentro de um 'aqui', a 'visão' perde-se e no íntimo do seu conteúdo percepciona-se a individualidade das suas cores, texturas, escalas, estilos e naturezas que ao indivíduo se entranham em crescente intensidade. O percurso perceptivo do transeunte atinge agora um nível de conhecimento absoluto sobre o espaço físico onde se encontra, percebendo-se vivos o chão, o céu e os contornos dos seus limites. Comunicáveis, os seus detalhes são postos em relação pela imaginação do observador. Quando o concreto é interiorizado a este nível pode transformar-se numa entidade abstracta poderosa e implacável aos sentidos:

A matéria do chão a forma do céu e os limites da rua descobrem-se versáteis, plásticos e ambíguos [*F* 20 - *F* 25] ; o céu e os limites das suas paredes revelam mundos entre a realidade e a ilusão [*F* 26 - *F* 28] ; no chão e no céu o signo da 'palavra' [*F* 29- *F* 30] ; no chão e no céu a residência imprevisível da beleza [*F* 31 - *F* 32]



"*Aibar*, uma cidade da província espanhola de Navarra, tem uma colecção de amostras de pórticos(...) em pedra, de todas as formas e tamanhos, de um a três andares. O pórtico mais antigo data do século XII." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.100.

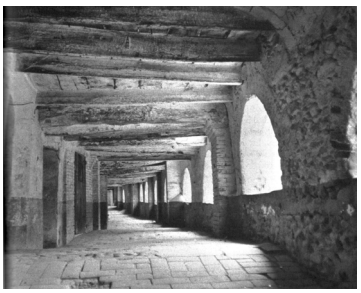
F 20 / *F* 21 / *F* 22 / *F* 23 Bernard Rudofsky, década 60': *Vipiteno*, Trentino, Itália / Galleria Vittorio Emanuele II (ala lateral), Milano, Lombardia, Itália / Aibar, Navarra, Espanha / Tetuán, Tânger, Marrocos.

16 "Uma rua que se prolonga à nossa frente sempre em linha recta tem um impacto relativamente pequeno, porque o panorama inicial é rapidamente assimilado, tornando-se monótono." ▷ CULLEN, Gordon, op. cit., pág.11.

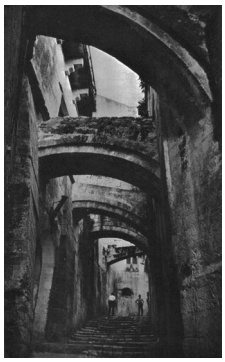
17 "...há uma reacção emocional típica quando nos encontramos muito abaixo do nível médio do terreno ou muito acima dele. Há uma outra perante o encerramento – num túnel por exemplo – e outra ainda perante a abertura da praça pública." ▷ CULLEN, Gordon, op. cit., pág.12

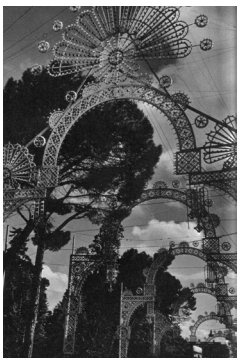
"Uma rua extraordinária, uma relíquia da Idade Média, é a *Via degli Brisighella* de *Asini*, está localizada num segundo andar.(...) A partir de fora, ao longo da fachada do edifício observam-se as lunetas dessa rua. Em baixo os artesãos ocupam-se das suas lojas; por cima recolhem-se nas suas casas." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.195.

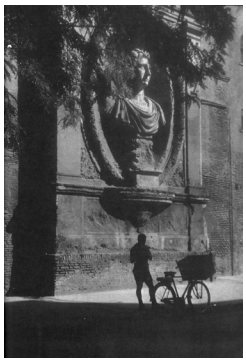




F 24 / *F* 25 Bernard Rudofsky, *Asini*, Peloponneso, Grécia, década de 60'.







*F*26 / *F*27 / *F*28 Bernard Rudofsky, década 60' Itália: *Matera*, Lucania / numa cidade da Puglia / Mura Aureliane, *Via Campania* (busto de Alessandro Magno da Colecção Ludovisi), Roma, Lazio.

Os contrafortes, para além de actuarem funcionalmente (a favor de uma equilibrada distribuição de forças) de modo a evitar o colapso provocado por prováveis terramotos, atenuam o brilho do sol e fingem dar forma ao ambiente interior e solene de uma igreja. ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.261.

"Os arcos triunfais fazem parte de um cenário festivo que honra o santo padroeiro da cidade." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.231.





*F*29 / *F*30 Bernard Rudofsky, década 60', *Osaka*, Kansai, Japão.





*F*31 / *F*32 Bernard Rudofsky, década 60': Fez, Boulemane, Marrocos / Évora, Alentejo, Portugal.

"Osaka é pouco maior do que as taças por onde se come uma pequena mas deliciosa porção de alimento. (...) os clientes desfrutam daquele determinado grau de privacidade, pelo menos com em relação à parte superior do corpo. A cortina curta é uma variante natural do toldo." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.318.

"A valeta desta rua de Évora - uma herança romana - aproxima-se do sentido 'vero' de uma obra prima. O mosaico tridimensionalmente é composto por mármore e granito rosa com três tons diferentes. A água é orientada para uma abertura esculpida num único bloco de mármore. O passeio, ao mesmo nível da estrada marca com tiras de granito o lugar do peão, luz e escuridão. Um novo cinza intermédio é usado pela estrada." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.272.

No momento de exteriorização e concretização dessa imaginação, o arquitecto "que tenha por objectivo criar lucidez e não anarquia, possivelmente jogará com todos os cambiantes de escala, estilo, textura e cor, conjugando-os de modo a criar um todo que beneficie a comunidade."▷[18]

◁ CULLEN, Gordon, *op. cit.*, pág.13.

O espaço público é assim abrigo (espaço artificial) desenhado pelo ser humano quando este é posto em confronto com a imensidão do vazio (espaço natural). O resultado confirma a pertinência dos seus contrastes — exterior e interior; horizontal e vertical; aqui e além — e a 'palavra' como bem em comum, constitui um só espaço existencial, o espaço da cidadania. A soma evidencia a rua que habita na cidade: interior nascido "do ardor e vitalidade da imaginação humana" que faz ser a cidade uma "ocorrência emocionante" e distinta do resto do infinito. ▷

◁ *Idem*, pág. 14 e 10.

18 Do ponto de vista do urbanista é difícil evitar o convencionalismo - criar-se-ia um quadro ordenado, arruamentos de traçados direitos e edifícios de alturas e estilos concordantes. Se houvesse inteira liberdade de acção provavelmente criar-se-ia simetria, equilíbrio, perfeição, concordância e convencionalismo - mas tentar escapar-lhe com artifícios é, com certeza, pior do que a monotonia que se procurava inicialmente evitar. ▷ CULLEN, Gordon, *op.cit.*, pág.14.



*F*33 Bernard Rudofsky, numa cidade de Andalucía, Espanha, década 60'

Umas das tarefas diárias das mulheres desta cidade andaluza é o varrimento das suas ruas. Com meticulosidade é realizada e ensinada às crianças que a fazem tal qual a escovagem dos seus próprios dentes. ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op.cit.*, pág. 55.

2

o desenho da 'casa'

"Uma variedade de ambientes e de felizes detalhes(...) oferecem um lugar para as diversas fenomenologias de bem-estar e cuidado - a criação afável de uma arquitectura intemporal, 'sem arquitecto'." ▷ Andrea Bocco Guarneri

◁ GUARNERI, Andrea Bocco, *cit.in:* COSTA, Ana Catarina Dinis, *Informar despertadores de projecto: restolho e duração*, docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Porto: Faup, 2010, pág. 81.

A arquitectura da 'casa', dita 'sem autor', não pretende menosprezar o valor do conhecimento técnico/artístico pela disciplina adquirido nem minimizar a sua sólida experiência e prática construtiva, pretende antes salientar a harmonia, a cooperação e a permeabilidade inerente aos seus mais humildes exemplares, quando através deles os acontecimentos se reflectem com naturalidade.▷ Consequente é a essência da 'casa' que emana nos seus espaços, "devendo-se ao facto de serem pensados consoante a qualidade de estar que podem ter, os aromas que se vão sentir, os momentos que se podem lá viver, a escala de intensidade da brisa que aí se faça sentir, a porosidade do chão que se pode tocar, a frescura e a sombra das folhas das diversas plantas e árvores..."▷[1] A intenção de ser dos espaços é mais que conhecida: servem para serem usados e vividos em coerência com a sua natureza humana. Como tal, é esse o sentido de ser da 'casa'.[2]

◁ COSTA, Ana Catarina Dinis, *op.cit.*,pág. 78.

◁ *Idem*, pág. 79.

Segundo uma mesma abordagem fenomenológica na descrição de um ambiente interiorizado – 'paisagem' e 'assentamento' – Christian Norberg-Schulz propõe o uso de substantivos na designação de "coisas existentes/reais", ou seja, lugares definidos pela totalidade tridimensional intuitiva da experiência quotidiana.▷ Norberg-Schulz dedica a sua obra *Genius Loci* à descoberta e compreensão desta dita 'totalidade', revelando enredadamente o que seriam os princípios formadores do seu 'espaço' e 'carácter'.[3]

◁ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci : paesaggio, ambiente, architettura*, trad. Anna Maria Norberg-Schulz, Milano : Electa, 1986, pág.15 e 12.

'Espaço' e 'carácter' são conceitos interligados na definição de "espaço vivido" da 'casa' porque ambos pretendem desenhar um espaço concreto, um espaço saturado de diferenças qualitativas, ou seja, um espaço que "recebe a existência não pelo espaço mas pela localidade." Assim entende Heidegger o espaço que não pode ser apenas descrito em termos matemáticos porque está sempre enraizado a situações concretas. ▷ Paisagens e assentamentos podem deste modo identificar 'espaços concretos'/ 'casa', a cada situação tomados por exteriores ou interiores dependendo do ponto de vista do seu limite. Com efeito, na relação que sobrevém entre lugares artificiais e lugares naturais, a sua delimitação é em comum o seu acto estruturador. Noutras palavras, descobre-se ser este, um genuíno acto humano: uma vez colocado diante da natureza o homem 'reúne' e 'focaliza' – da cidade, à rua, à casa, ao quarto – criando sucessivamente os seus lugares artificiais que, de forma cada vez mais detalhada,

◁ *Idem*, pág. 12.

1 Ana Catarina Dinis Costa, descreve desta forma sobre uma certa magia envolvida na obra intuitiva de Bernard Rudofsky, uma vez conhecida a sua forte admiração para com os fenómenos do vernáculo arquitectónico. "Os elementos escolhidos por Rudofsky nos seus campos de experimentação e concentração de emoções assumem um carácter ético e humano." ▷ COSTA, Ana Catarina Dinis, op. cit.,pág. 81.

2 "...um conceito omnipresente como aquele de 'espaço vivido'." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci : paesaggio, ambiente, architettura*, trad. Anna Maria Norberg-Schulz, Milano : Electa, 1986, pág.11.

3 "A estrutura do lugar manifesta-se como totalidade ambiental uma vez compreendidos os aspectos de carácter e de espaço." (p.15Nor) "Enquanto que o "espaço" indica a organização tridimensional dos elementos que compõem o lugar, o "carácter" denota a "atmosfera" geral, que representa a propriedade mais compreensiva de qualquer lugar." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., pág.11.

se descobrem dentro de um lugar mais amplo, o lugar natural igualmente compreendido.[4] ◁ Por isso escreve Norberg-Schulz que "o assentamento e a paisagem mantêm uma relação figura-fundo", e que "as paisagens se distinguem por uma extensão variada enquanto que, os assentamentos são entidades fechadas."◁ Mas também verifica terem as paisagens uma mesma estrutura delimitante: "território, horizonte e céu" que são igualmente, os limites de uma paisagem.◁

▷ *Idem*, pág. 16.

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian,*op. cit.*, pág. 12.

▷ *Idem*, pág. 13.

Uma vez limitado, o espaço verifica a existência de um centro, extensível por diversas direcções em continuidade ritmada. Assim se define "qualquer paisagem fechada que se torna 'centro' capaz de actuar como ponto de apoio ('fulcro') respectivamente ao ambiente circundante."◁[5] A 'casa' está desta forma esclarecida como entidade interior e como entidade exterior, assim atraída pela forma e carácter dos seus contornos.[6]

▷ *Idem*.

> *"...o limite não determina o fim de determinada coisa, é a partir do qual que a sua presença tem início."*◁ Martin Heidegger

▷ HEIDEGGER, Martin, *cit. In:* NORBERG-SCHULZ, Christian, *op. cit.*, pág.13.

De facto, o "pavimento, a parede e o tecto" são os elementos caracterizadores do seu contorno, mas são também as aberturas — "a janela, a porta, e a soleira" — elementos determinantes de justeza e qualidade do uso desse 'encerramento'. Estas possibilitam o contacto entre as substâncias — físicas e abstractas —, o prolongamento das vivências entre os múltiplos espaços e a definição de um carácter que resulta de uma fusão de factores: a intensidade da luz, o toque da matéria e a forma regular ou irregular de um lugar.[7]

> *"Será preciso saber como é o terreno sobre o qual se caminha, como é o céu dominante, ou em geral como são os limites que delineiam o lugar. O tipo de limite depende do modo como se estabelece a articulação formal, como se liga a modalidade da edificação ao ambiente em redor."* ◁ Christian Norberg-Schulz

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op. cit.*, pág.14.

"Uma fenomenologia do lugar deve portanto compreender as modalidades basilares da edificação e as suas relações com a articulação formal".◁ Assim, no espaço da 'casa', "as coisas [que lhe pertencem] 'explicam' o ambiente", ou seja, o seu carácter.◁ Cabe assim ao 'detalhe' ser a voz da relação entre o interior e o exterior significativos.

▷ *Idem*, pág.15.

▷ *Idem*, pág.16.

a discrição do detalhe

> *"Se o limite falhar, o espaço nunca se animará."* ◁ Christopher Alexander

▷ ALEXANDER, Christopher, *cit. In:* GEHL, Jan, *op. cit.*, pág. 165.

Em *Pattern Language*, Christopher Alexander, sinteticamente, assim define o efeito criado pela presença de uma delimitação cuidada do espaço público. Partindo deste princípio, um alerta é deixado a cargo dos arquitectos e urbanistas uma vez responsáveis pelas decisões de projecto tomadas tanto ao nível da cidade e do conjunto de edifícios como ao nível do detalhe limítrofe comunicador de segregação ou cooperação para com os processos de interacção humana. Interessado no último, uma cooperação apoiada pela funcionalidade e popularidade do seu limite, Jan Gehl refere ser "o tratamento dos detalhes, crucial para o uso dos seus espaços,"◁ uma vez determinantes à criação de possibilidades de paragem no exterior, correlacionando a partir destes os espaços da 'casa' ao do espaço público.[8] Assim

▷ GEHL, Jan, *op. cit.*, pág. 144.

4 "A relação exterior-interior, aspecto primário do espaço concreto, implica que o espaço possui uma variedade de extensão e de encerramento." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., pág.12.

5 "Centralização, direcção e ritmo são também propriedades importantes do espaço concreto." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., pág.13.

6 "A arquitectura é "o muro entre o interior e o exterior". ▷ VENTURI, Robert,cit.In: NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., pág.15.

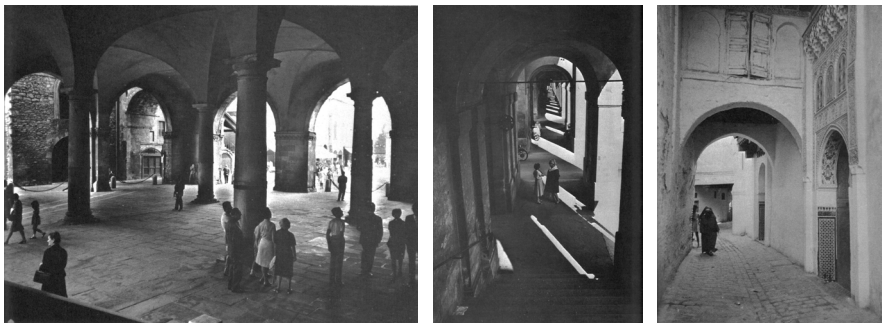
7 "O carácter de um lugar é em parte também uma função temporal: muda com as estações, o curso do dia e a situação meteorológica; todos os factores que determinam sobretudo condições diversas de luz. O carácter é definido da constituição material e formal do lugar." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., pág.14.

8 O desenho de um mobiliário urbano multifuncional (bancos, colunas, plantas, árvores, etc...) e de

considerados, os detalhes servirão para dar resposta às exigências base da acção humana 'fora de portas' tal como "caminhar, permanecer de pé ou sentar, assim como ver, ouvir e falar." Uma vez cumpridas passam a ser qualidades importantes, cúmplices de determinado espaço, para além de significar o ponto de partida ao desenvolvimento de outras actividades (por fazerem parte da base impulsionadora das seguintes).[9]▷

◁ *Idem*, pág.145.

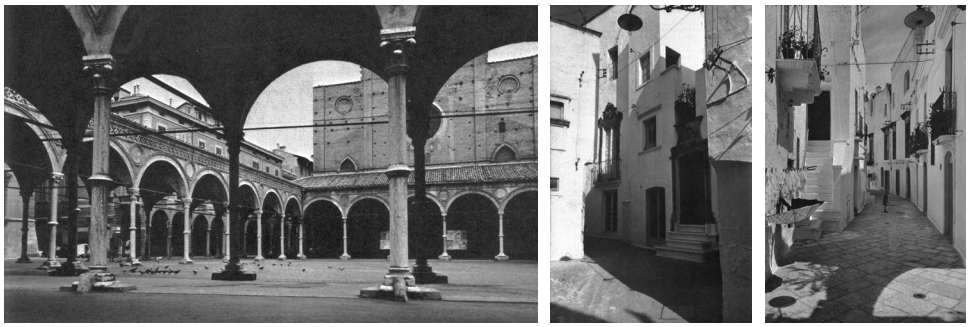
Os detalhes, até então destacados, aludem à perspicácia e criatividade aplicada à emergência de espaços transitivos trabalhados sobre a delimitação. A pertinência da existência de tais espaços transitivos sublinha a importância da criação de uma terceira entidade: o 'entre' que a ambos pertence ('interior' e 'exterior').



*F*34 / *F*35 / *F*36 Bernard Rudofsky, *década 60': Palazzo della Ragione* (rés-do-chão), *Bergamo*, Lombardia, Itália / *Via Saragozza*, *Bologna*, Emilia-Romagna, Itália / *Meknès*, Tafilalet, Marrocos.



*F*37 / *F*38 Bernard Rudofsky, década 60', Itália: *Comacchio*, Emilia-Romagna / *Cattedrale di San Giorgio* (séc. XII) (pórtico adossado à fachada lateral), *Ferrara*, Emilia-Romagna.



*F*39 / *F*40 / *F*41 Bernard Rudofsky, década 60', Itália: rua frontal à *Chiesa di Santa Maria dei Servi*, *Bologna*, Emilia-Romagna / *Martina Franca*, Puglia, / *Locorotondo*, Puglia,



"Martina Franca...as suas ruas estreitas e retorcidas ramificam-se(...) assemelham-se a corredores de um único edifício, monolítico." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.245.
A entrada da rua acontece e parte daqui...nesta rústica casa andaluza, o cal cobre as paredes; limpa e mantém. ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.237.

*F*42 / *F*43 Bernard Rudofsky, década 60': Évora, Alentejo, Portugal / casa numa cidade de *Andalucía*, Espanha.

---

detalhes de fachada versáteis (nichos, buracos, portais, escadas, etc) é um princípio que se recomenda por verificar em resultado um conjunto de elementos urbanos mais interessantes que permitem uma maior variedade de uso do espaço da cidade. ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 167 e 176.

9 O apoio espacial proporcionado à ocorrência das actividades exteriores para adultos ou idosos considera-se ser também o melhor apoio possível à ocorrência das actividades exteriores para crianças, inseridas no ambiente em que crescem. ▷ GEHL, Jan, op. cit., pág. 145.

Jan Gehl ao longo da sua análise "(...) estudará com mais profundidade como influenciam cómodas zonas de descanso criadas em torno da vida entre os edifícios, situadas nas partes públicas dos edifícios, em conexão directa com os mesmos." ◁ Desde logo, determina a importância das condições que facilitam o objectivo do caminhante, não obstante, determina, igualmente em relevo, as condições que abonam à paragem, uma vez que dessas advém a prática de actividades duradouras.[10] Com efeito, em causa está o reconhecimento de que "uma efectiva imagem de vida entre os edifícios praticada nas ruas, só se obtém quando o número de actividades se combina com a duração média de cada uma delas."◁ Por isso torna-se evidente a pertinência da existência dos ditos espaços transitivos ou "fronteiras suaves" que abriguem de forma mais afável as pessoas que vão e vêm das distintas funções da cidade e que a determinado momento necessitam igualmente de oportunidades que viabilizem o descanso e a animação. Multifuncionais são estes espaços que em conexão com o interior criam oportunidades de estar no prolongamento da sua relação com o exterior. Em resultado, adquire-se uma optimização referente à criação de lugares situados defronte aos edifícios.[11]

▷ GEHL, Jan, *op. cit.*, pág. 197.

▷ *Idem*.

Assim, nos muitos detalhes requeridos ao desenho do edifício, à sua entrada e às suas zonas exteriores enlaçam-se o interior ao exterior e o funcional ao psicológico. Como tal, Jan Gehl confere alguns princípios ao desenho concentrado na sua 'suavidade': "A planta do edifício deve desenhar-se de modo que as actividades desenvolvidas dentro da casa possam fluir livremente para fora. Isto pode implicar, por exemplo, que hajam portas que abram directamente às zonas exteriores do lado público da casa; A própria entrada deveria ser desenhada tendo em conta o modo mais fácil de a transpor; (...) Como regra principal, o interior e o exterior deveriam estar no mesmo nível. Só então resultaria fácil que os acontecimentos fluíssem para dentro e para fora."; ◁ "O banco situado na porta de entrada, o pátio dianteiro com um pequeno terraço em frente à casa enfileirada, e o espaço de descanso diante das escadas dos edifícios com vários pisos, são importantes elementos de desenho que contribuem para a qualidade" dos espaços que unem os vários conjuntos de edifícios (residenciais). ◁

▷ *Idem*, pág. 201.

▷ *Idem*, pág. 209.

Em suma, alguns dos factores mais importantes podem resumir-se ao acesso que se deseja facilitado à entrada e saída de boas oportunidades dedicadas ao passeio, à paragem, e à feitura de algo, defronte dos edifícios.[12]

Resultante desta 'correcção' do bom desenho limítrofe, a ambiguidade criada pelo uso destes espaços, embora seja uma sugestão de cariz pessoal, não responde de todo a um mero privilégio injustificado. A prática da vida quotidiana concorre veementemente à localização limítrofe dos espaços e à qualidade do seu desenho uma vez verificada em si uma crescente oferta de vantagens práticas e psicológicas ao ser humano.[13]

> *"A explicação óbvia da popularidade da zona limítrofe de um espaço é a sua oferta de melhores oportunidades para contemplá-lo."* ◁ Jan Gehl

▷ *Idem*, pág. 163.

São assim a presença de 'fronteiras suaves' um determinante importante à qualidade espacial que melhor desenvolve as condições necessárias ao acolhimento das actividades quotidianas do ser humano, uma vez justificada a natureza da sua localização para se caminhar, permanecer de pé e sentar no exterior. Respectivamente dedicado à função do caminhante,

---

10 "A necessidade de tais espaços acentuam-se todavia quando se observa com mais atenção o tipo de actividades que desapareceriam se só pudessem ter lugar as de 'ir e vir', que são de curta duração." ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 198.

11 "Esta ampliação das oportunidades de estar no exterior, onde ocorrem as actividades quotidianas, será quase sem excepção uma valiosa contribuição a qualquer função determinada como à vida em comum gerada entre os edifícios dos conjuntos residenciais, dos bairros e das cidades." ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 211.

12 "Reconhecer o carácter muitas vezes altamente improvisado e fluido das actividades exteriores estabelecendo de maneira natural as condições físicas a elas pertinentes são úteis para projectar toda uma nova classe de zonas residenciais." (preferencialmente uma edificação densa e baixa) ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 205.

13 "Para além disso, a parte situada junto à fachada é a zona óbvia de paragem no exterior para os residentes e as funções dos edifícios circundantes. É relativamente fácil transferir uma função para fora da casa, para a zona junto à fachada." ▷ GEHL, Jan, *op. cit.*, pág. 165.

conclui-se que "quando os percursos a pé estão situados nas bordas de um espaço aberto, os peões podem desfrutar do melhor dos dois mundos: por um lado, o recinto, a intensidade e o detalhe; por outro, uma formosa vista de todo o espaço aberto."[14]▷

◁ *Idem*, pág. 154.





*F*44 Bernard Rudofsky, *Garrovillas*, Extrematura, Espanha, década 60'

"Na arquitectura vernacular, embora sejam padronizados, os elementos nunca são iguais. Vão, altura e curvatura – das galerias do piso superior – variam o suficiente para evitar a monotonia." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op. cit.*, pág.98.

Também pelo mesmo motivo, são os espaços junto às fachadas ou os transitivos, considerados os mais populares entre os escolhidos para se estar, contemplar ou aguardar de pé: "As pessoas elegem cuidadosamente os sítios para se estar de pé: os contratempos, os cantos, as portas, as colunas, as árvores ou perto de postes ou outros apoios físicos semelhantes capazes de determinar lugares de descanso à pequena escala."▷ Ainda que a actividade de permanecer de pé não esteja muito dependente do tratamento de um espaço ideal para o efeito, devido à sua natureza funcional e breve (pára-se onde tem de ser, como diante de um semáforo),"o sítio mais natural para se permanecer de pé é o limiar."▷

◁ *Idem*, pág. 165.

◁ *Idem*, pág. 161 e 165.

No entanto, relativamente ao sentar, é já determinante uma cuidada disposição espacial que melhor seduz e apoia a realização das actividades humanas mais íntimas tais como "comer, ler, dormir, tricotar, jogar xadrez, apanhar sol, observar as pessoas, falar, etc."[15]▷ Com efeito, igualmente preferem-se "os lugares situados junto de fachadas e contornos espaciais aos das zonas situados no meio de um espaço para se sentar, da mesma maneira que se escolhem os detalhes do ambiente físico para apoio quando se está de pé." Por outras palavras, "os bancos que se encontrem dentro de nichos...ou qualquer outro ponto bem definido, onde as costas se sintam protegidas, preferem-se aos lugares desenhados com menos precisão."▷

◁ *Idem*, pág. 169.

◁ *Idem*, pág. 171.





Aos pés da *Basilica di San Petronio*, descobre-se um banco de mármore. ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op.cit.*, pág. 166.

"Uma rua romana quando desprovida de passeio, postes ou parquímetros, é muitas vezes o cenário perfeito para um jantar fora de portas. A iluminação é fornecida pela rede pública da cidade." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *op.cit.*, pág. 317.

*F*45 / *F*46 Bernard Rudofsky, década 60', Itália: *Bologna*, Emilia-Romagna, / *Roma*, Lazio.

---

14 O espaço que se dedica ao bem caminhar revela igualmente a importância focada num 'correcto' dimensionamento da secção das ruas, estas "deveriam estar dimensionadas proporcionadamente com o número de usuários esperados, de modo que os peões se movimentem sobre um espaço íntimo e claramente definido em vez de 'andarem à deriva' por uma vasta superfície quase vazia." Por outro lado, "a qualidade da experiência de um espaço grande enriquece-se consideravelmente quando o acesso se pronuncia através de um espaço pequeno: quando há sequências e contrastes entre o pequeno e o grande." ▷ GEHL, Jan, op.cit., pág. 155.

15 Estas actividades são tão vitais para a qualidade dos espaços públicos de uma cidade... que a disponibilidade ou falta de boas oportunidades para sentar deve considerar-se factor de suma importância ao avaliar a qualidade do ambiente público de uma determinada zona. ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 169.

O desenho de fachadas ou superfícies contíguas abonado por uma abordagem detalhada (atenta à proporção humana das suas distâncias e a um activo intercâmbio), influi assim a concentração e a intensidade da experiência vivida por quem passa na rua. O bom funcionamento está certamente garantido pela vida contagiante deste ambiente público que deve a sua existência ao cuidado dos seus limites. Como pontos estratégicos à identificação social e urbana, são como tal espaços de agrupamento, integração, atracção e abertura.

"A colocação dos edifícios e a orientação das entradas relacionadas com os percursos pedonais e as zonas de paragem no exterior são factores determinantes à interacção e participação dos seus usuários." ◁ Jan Gehl

▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 95.

Ao cuidado do arquitecto, as decisões de projecto tomadas à escala do detalhe, dedicadas à criação dos lugares limítrofes, revelam já por si a confirmação de um cuidado, em simultâneo, prestado também à escala do todo – é recíproca a relação entre o todo e a parte: "A batalha em favor da alta qualidade nas cidades e conjuntos edificatórios deve-se ganhar à escala pequena, mas os preparativos para alcançar o êxito neste âmbito deve-se fazer a todos os níveis de projecto."◁

▷ *Idem.*

Assim, respectivamente ao todo observado, prevêem-se que os espaços públicos sejam os mais importantes elementos estruturadores de um plano urbanístico. Ainda assim, detalhadamente complementados, procura-se a forma e dimensão mais ajustada aos sentidos e número de pessoas envolvidas nos seus acontecimentos. Um plano urbanístico orientado na integração, indica direcções de crescimento ou zonas que possam ser ampliadas em distintos momentos. Ainda assim, as vantagens práticas e as relações sociais geradas da diferença integrada valorizam-se dia a dia, função por função. Por outras palavras, o desenho da 'casa'/'lugar' pronuncia o todo correlacionado à parte, espaço e carácter compreendido à necessidade de resposta ansiosa por contacto, conhecimento e estímulo.

a criação de um lugar

"...depois de muitos anos de ausência, Gerhard Kallmann desejava rever a sua cidade nativa e a casa onde tinha crescido; como era de se esperar, em Berlino (Alemanha no fim da segunda guerra mundial) a casa tinha desaparecido, e o senhor Kallmann sente-se perdido. Então, de repente, reconhece a típica pavimentação do passeio, as pedras sobre as quais jogava enquanto menino, e provou uma forte emoção, como se tivesse tornado a casa.""◁ Christian Norberg-Schulz

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 21.

"A história demonstra que os objectos com os quais o homem se identifica são propriedades ambientais concretas."[16]◁ Descrito está o procedimento mental do ser humano: após reunir os objectos concretos atribui-lhes um significado. Simbolicamente processada a reunião material transforma-se em "centro existencial",◁ um todo unificado, ou seja, um lugar.

▷ *Idem.*

▷ *Idem*, pág. 17.

A criação de um lugar pressupõe a "capacidade de receber conteúdos diversos" porque a sua existência sobrevive ajustada por um lado à interpretação dos vários e distintos indivíduos que a percepcionam, coerentes cada qual com a sua própria construção individual, e por outro, à natureza veloz de uma mutação caracterizante, por receber dinamismo e versatilidade em prol da sua "auto-realização".[17] ◁

▷ *Idem*, pág. 18.

16 É geralmente durante a infância que o homem mais desenvolve os seus esquemas perceptivos que posteriormente determinarão as experiências sucessivas. "O menino cresce em espaços verdes, castanhos ou brancos, caminha ou joga sobre a areia, sobre a terra, sobre pedra ou sobre o musgo, sob o céu sereno ou nebuloso, agarra e levanta coisas pesadas ou ligeiras, escuta os rumores, como o som do vento que move as folhas de um tipo particular de árvore, experimenta o quente e o frio." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág.21.

17 "No geral pode-se concluir que o lugar é o ponto de partida e de chegada da nossa observação estrutural. (...) Uma totalidade a priori, (...) espontaneamente, é estruturada pelos aspectos iluminados do (...) espaço e carácter." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág.18.

"Usa-se a palavra 'habitar' para definir a complexidade da relação do espaço humano." ▷ Christian Norberg-Schulz

◁ *Idem*, pág. 19.

'Habitar' significou desde o início o acto que determina uma localização no espaço que em simultâneo se encontra exposto à particularidade de um carácter ambiental. Entrelaçadas estão assim as funções psicológicas do acto que respondem às necessidades humanas que estão relacionadas com o sentido de 'orientação' e a 'identificação'.[18] O homem adquire assim a sua 'casa' se souber orientar-se nesse espaço - reconhecendo-o - e se for capaz de se identificar com o ambiente envolvente – significando-o como lugar que existe e que o inclui.

Kevin Lynch, na obra *The Image of City*, interessa-se pela estrutura do espaço concreto. A introdução de conceitos tais como 'nó', 'percurso', 'limite' e 'distrito', têm como intenção constituir a base orientadora do homem no espaço. Consequente é a determinação de uma 'imagem ambiental', fruto de uma consciente correlação elementar, ou seja, 'sistemas de orientação' que "dão ao seu possuidor um sentido de profunda segurança emotiva."▷[19] Dita segurança, obtida por força de uma organização espacial que estrutura as 'coisas concretas', provém da "imaginabilidade" que dá desígnio "àquela forma, cor ou ordem que faz ser mais fácil a construção de imagens mentais do ambiente".▷ Sendo assim, é de facto todo este processo sistemático e funcional fundamental para a orientação requerida pelo 'habitar'. Quando falha, torna-se difícil a construção dessa imagem e o ser humano perde-se.

◁ LYNCH, Kevin, *cit.in:* NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 19.

◁ *Idem*, pág. 21.

O presente estudo, considerado relevante à criação de uma teoria do lugar,[20] dedicando-se ao sentido da abstracção ordenativa da 'imaginabilidade' do concreto, deixa, no entanto, passar despercebido o sentido da abstracção emotiva que também consiste e está associado a esse conceito. Com efeito, a 'identificação' é também oriunda de um processo imaginativo sustentado pela realidade concreta. "Habitar consiste sobretudo numa identificação com o ambiente", "numa correspondência entre mundo exterior e mundo interior, entre corpo e psique."▷

◁ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 21-22.

"Somos condicionados pelas coisas" ▷ Martin Heidegger

◁ HEIDEGGER, Martin, *cit.in:* NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 21.

Através da proferida proposição descobre-se que a identidade humana pressupõe uma identidade local. Logo, o lugar não subsistirá apenas de uma estrutura espacial que auxilie a orientação humana, é necessário que esta consista de objectos concretos com os quais se proceda a identificação. Assim, se a identidade de uma pessoa for construída a partir de esquemas perceptivos/imaginativos, reflexos do mundo exterior, tão importantes serão os seus esquemas de orientação como os de identificação.[21]

Embora, possa transparecer através da boa orientação, a oportunidade que abona pela liberdade de poder conquistar o mundo pelo ser humano nómada, certa alienação poderá ser despoletada pela falta da identificação que se gera através de uma apropriação. Sendo assim, "começa-se a compreender que a verdadeira liberdade pressupõe uma apropriação e que 'habitar' significa apropriar-se de um lugar concreto."▷

◁ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 22.

"...habitar significa reunir o mundo numa construção concreta ou "coisa",(...) este conceito de concretização denota a essência do habitar." ▷ Christian Norberg-Schulz

◁ *Idem*, pág. 23.

---

18 "...apropriação verdadeira e própria pressupõe que ambas as funções psicológicas sejam desenvolvidas plenamente." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 21.

19 "O mundo pode ser organizado em torno de uma série de pontos focais, ser subdividido em regiões, ou ser ligado aos itinerários memoriais."▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 19.

20 "os seus estudos empíricos sobre a estrutura urbana concreta confirmam os gerais "princípios da organização" definidos da psicologia gestáltica e da procura sobre a psicologia infantil de Piaget." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 21.

21 "Identificação e orientação são aspectos primários do estar/ser no mundo." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 22.

Assim sendo, "o homem habita quando tem a capacidade de concretizar o mundo em edifícios e coisas,"◁ ou seja, de criar ou acrescentar forma a um lugar — o desenho da 'casa', sensível à continuidade de um todo complexo.

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 23.

"A ponte reúne o ser num certo local que pode ser chamado de lugar. Este lugar contudo não existia como entidade antes da ponte existir"◁ Martin Heidegger

▷ HEIDEGGER, Martin, *cit.in*: NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 18.

"Heidegger ilustra o problema através da imagem de uma ponte – um edifício que visualiza, simboliza, reúne e transforma o ambiente num todo unificado."◁ Compreende-se que a ponte tal como a arquitectura, recolhe as oposições da existência humana, em resposta das suas necessidades: "o significado é a necessidade humana fundamental." Assim, "a arquitectura pertence à poesia, o seu objectivo é ajudar o homem a habitar".◁[22] Com isto, reconhece-se não ser fácil uma arte cuja 'concretização' depende do "tornar-se visível um ambiente completo."◁[23] Desígnio essencial da arquitectura é assim "compreender a 'vocação' do lugar", evitando a alienação e a sua destruição, recordado de que o ser humano é parte integrante do ambiente, tornando-se parte de uma totalidade compreensiva. Pertencente a um lugar, o ser humano encontra o significado da sua existência no sentido concreto da vida do quotidiano. Em suma, "no atravessar da soleira, recupera o lugar perdido."◁

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 17.

▷ *Idem*, pág. 23.

▷ LANGER, Susanne, *cit.in*: NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 23.

▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op. cit.*, pág.23.

O arquitecto cuidadoso e "defensor de uma vida melhor" e da síntese construtiva (do vernáculo ao modernismo) continua a acreditar que a sua intervenção e pensamento poderá contribuir para a transformação moderna dos costumes.◁

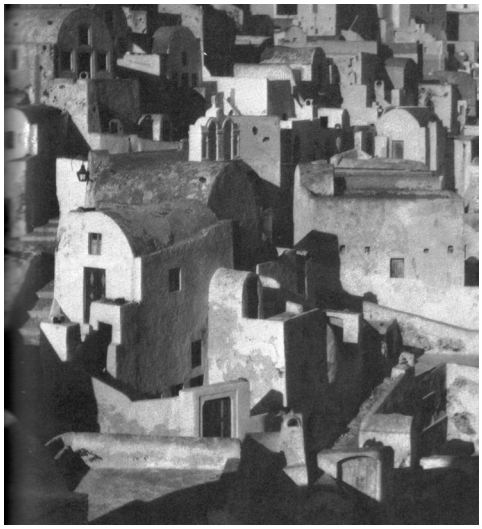
▷ GUARNERI, Andrea Bocco, *cit.in*: COSTA, Ana Catarina Dinis, *op.cit.*, pág. 81.

"No ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere."◁ Bernard Rudofsky

▷ RUDOFSKY, Bernard, *Domus 123*, *cit. in*: COSTA, Ana Catarina Dinis, *op.cit.*, pág. 78.

22 "Só a poesia em todas as suas formas (como "arte de viver") enriquece a existência humana de significado." ▷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *op.cit.*, pág. 23.

23 Segundo Norberg-Schulz, a concretização do *genius loci*.



F 47 Bernard Rudofsky, *Thera*, Mar Egeu, Grécia, década 20

"A hostilidade de natureza parece estimular a criação artística entre os seres humanos - é o que tende a demonstrar esta notável cidade, cujos habitantes se encontram praticamente sobre a cratera de um vulcão. *Apanomeria* é uma brancura ofuscante contra o fundo de rochas escuras - uma gigantesca escultura. (...) As casas, construídas segundo a tradição local, revelam uma panóplia de formas distintas. Tal fuga musical representa todas as variações possíveis ao tema original composto pelas suas abobadadas células. Cada peça só é acessível pelo exterior. As pequenas janelas, tais como as paredes e tectos são funcionais e o chão quando caiado refracta a luz solar. Igrejas e capelas são também guiadas pelo mesmo vernáculo harmonioso." ▷ RUDOFSKY, Bernard, *Architecture sans architects: brève introduction à l'architecture spontanée*, trad. Dominique Lebourg, Paris: Chêne, 1980, pág. 58.

A emergênci

F1 / F2 Sérgio Catumba, Kampa, Praga, 2009

a do Brincar





"Os limites são desconhecidos e indefinidos. As pessoas redescobrem reciprocamente uma outra relação entre os objectos e as pessoas; uma vez libertados das suas coordenadas culturais, retomam a sua aura..."◁ Graeme Gilloch

▷ GILLOCH, Graeme, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, 1996, *cit. in.*: STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, Abingdon: Routledge, 2007, pág. 51.

O significado e propósito do 'brincar' poderão ser múltiplos quando compreendidos por indivíduos/sítios/tempos distantes entre si, porém esse 'brincar' é o impulso autêntico do ser que deixa rasto em todo o comportamento humano. Comummente, o termo dialéctico do 'brincar' evidencia uma distinção entre o tipo 'sério' de comportamento, considerado convencional, calculado e previsto pelo quotidiano, e aquele considerado 'lúdico', especial, estranho e inesperado pelo próprio quotidiano. Visto como escape à vida quotidiana, o 'brincar' muitas vezes determina o seu próprio lugar de acção, distante do real e com mais frequência associado à experiência infantil. No entanto, porque se quer explorar amplamente as potencialidades deste impulso nas transformações da vida quotidiana e dos espaços por ela vividos sob formas e novas experiências comunicativas, proceder à continuidade desta análise é restringir a capacidade de sedução intergeracional do 'brincar', capaz de aproximar o mundo sério aos seus escapes, de estimular a surpresa gerada na própria forma da rua onde residem e se densificam as tensões e contradições, no seio da vida crítica que liberta e revitaliza a ordem e os valores daquela sociedade e cultura. Assim, independentemente do ser criança ou adulto, a definição do 'brincar' envolve as acções que se manifestam contra uma instrumentalização; sob forma de 'competição', 'acaso', 'simulação' e 'vertigem'[1], através dos quais se testam e expandem os limites da sua existência social, participando continuamente do encontro com desconhecidos. Por conseguinte, o 'brincar' destaca as potencialidades da experiência urbana, ajustando-se à sua complexidade contraditória, impulsiona o movimento e criatividade comportamental do público.

Embora surja muitas vezes associado em contexto e tempo dedicado ao 'lazer', o 'brincar' não depende dessa exclusividade. De facto, a segregação social e a ordem que têm caracterizado o espaço propositado ao tempo de 'lazer', centrado na vida privada e no descanso e recuperação após as tensões do mundo laboral, renunciam à complexidade urbana acabando por limitar o espírito criativo e lúdico dos 'projectos' que possam enriquecer e estimular a interacção entre o que é considerado "necessidade e capricho, intenção e acaso, esforço produtivo e resíduo"◁, trabalhados sobre o espaço público urbano do quotidiano. A interpretação do 'brincar' como acção focalizada na sua utilidade e funcionalidade não pode ignorar a sua outra e paralela dimensão que dá estímulo ao acaso, ao capricho, à exposição deliberada da diferença e do risco; se assim for, anula parte das suas potencialidades inerentes na experiência da diversidade que beneficia uma contínua prática social e espacial.

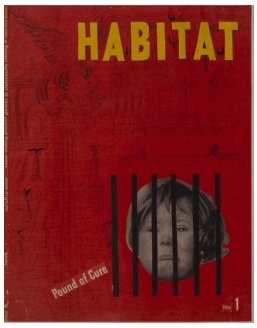
▷ STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, Abingdon: Routledge, 2007, pág. 51.

"O jogo dos adultos no espaço urbano pode permitir um re-encantamento do seu mundo; uma vez aproveitadas as oportunidades que sabem converter a envolvente do seu trabalho em 'jogo', o fetichismo em curiosidade, a tirania em reciprocidade e a labuta em espontaneidade."◁ Graeme Gilloch

▷ GILLOCH, Graeme, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, 1996, *cit. in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 28.

1 Conceitos concebidos a partir do estudo tipológico sobre o jogo realizado por Roger Caillois.

Sendo assim, o 'brincar' não pretende uma definição emoldurada na ideia da 'fuga', antes dentro da vida quotidiana estabelece um compromisso dialéctico perante as necessidades 'sociais', 'sérias' e 'lúdicas', representando em essência a força que aproxima as diferenças, a que incentiva os encontros, a que se mostra contrária à fragmentação e à alienação de uma experiência social instrumentalizada.



F 3 Habitat – Revista das Artes no Brasil, nº 1, *Pound of Cure*, 1950.

"a fuga é impossível, ilusória, mas essa ilusão em si constitui uma realidade perceptiva e social" ▷ Henri Lefebvre

◁ LEFEBVRE, Henri, *Critique of Everyday Life*, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 29.

Henry Lefebvre, em 1971, quando argumenta serem as práticas da vida quotidiana mais ricas e abrangentes que as suas explicações previstas pelo racionalismo e pela moralidade social, vê no 'brincar' um contraponto espontâneo à organização sistemática e instrumental da actividade humana capaz de transgredir os limites da sua seriedade e dos seus tabus.[2] Assim, em constante comunicação e provocação às imposições da vida quotidiana, o 'brincar' ajuda a compor o sentido do termo *oeuvre*, por Lefebvre aberto para definir a vida quotidiana como uma obra completa em si mesma, e não como um conjunto de meios condutores a outros fins predeterminados, de acordo com o funcionalismo e produtividade instrumental.

Desta forma, em contraste com a fragmentação especializada de técnicas, locais e significados na cidade, surge a concepção de *oeuvre* como totalidade indiferenciada, (formada dentro de um cenário sócio-histórico específico), onde o 'brincar' dedicado à combinação entre actos produtivos e improdutivos[3] revela em si a característica totalizadora e 'transfuncional' das suas práticas sociais.

"O ser humano tem a necessidade de acumular energias e gastá-las, mesmo que as desperdice a 'brincar'(...) o jogo, a sexualidade, actividades físicas como desporto, actividades criativas, arte e conhecimento são expressões e momentos particulares que podem mais ou menos superar a divisão fragmentada de tarefas." ▷ Henri Lefebvre

◁ LEFEBVRE, Henri, *Writings on Cities*, 1996, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 32.

Fatalmente, é aceite pela população uma organização instrumental da vida quotidiana considerada circunstancial e fundamental à concretização das necessidades humanas. Por sua vez, aliada à racionalidade, a ordem sugere à população uma determinada estrutura ética de modo a concluir com justiça o cumprimento dessas necessidades. No entanto, é precisamente na medida em que se cumprem os propósitos dessa estrutura, (necessariamente desimpedida ao livre pensamento e sentimento), que se encontra a liberdade secreta para explorar o desejo ameno e consciente, fim em si mesmo.[4] Associa-se assim o 'brincar' a essa "liberda-

2 Lefebvre descreve que o 'brincar' urbano faz parte de uma concepção ampliada das necessidades humanas, "segundo a qual jogo, resíduos, debate, arte, festival — em suma, '*Eros*' — são eles próprios uma necessidade." ▷ LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, Abingdon: Routledge, 2007, pág. 31.

3 "O 'Brincar' tira proveito do excedente de produção (espaço, tempo e matéria) que permite ao organismo uma medida de liberdade para tomar iniciativas (sendo estas nem determinadas nem arbitrárias)" ▷ LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 31.

4 "O que [a vida] permite no caminho da ordem e da reserva só tem sentido a partir do momento em que as forças dos ordenados e reservados se libertam e se perdem para fins que não possam ser subordinados a qualquer coisa que possa ser explicado." ▷ BATAILLE, Georges, 'The Notion of Expenditure', *Visions of Excess*, 1985, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 30.

de (encontrada) a cada restrição social, erótica e psicológica"◁, uma vez que os seus limites estabelecem-se através de acção e reacção, das regras e da transgressão a essas regras. Não obstante, enquanto a ética constrói um mundo que possua regras e limites que conservam e protegem a estrutura social, o 'brincar' parece destruir esses limites gratuitamente.

▷ CASTLE, Terry, *Masquerade and Civilization*, 1986, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 32.

Envolvido no tema, Nietzsche sugere ser o mundo inteiro "eternamente autocriador, daquele que é eternamente autodestrutivo"◁, assim conclui, argumentando que o comportamento humano não só se justifica pela ética podendo inclusive ser "justificado por termos estéticos."◁

▷ Nietzsche, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 30.

▷ *Idem.*

Evitando condicionar a relação do 'brincar' à 'estética', e ambos à transgressão da normativa da cultura, contrariamente, o facto é que ao longo da sua história, o pensamento crítico sobre o 'brincar' prosperou a partir do estudo dos seus jogos e da sua aceitação como elementos essenciais à compreensão cognitiva do indivíduo até que fosse considerado fundamental o seu contributo social na construção da sua cultura e civilização humana.[5]

O estudo dos 'jogos' começa a ser valorizado a partir do Romantismo mas, de modo limitado, debruça-se sobre a história dos seus brinquedos prestando-lhes mais atenção do que respectivamente à sua natureza, aos seus instintos e sua consequente satisfação. Geralmente eram tidos por simples e insignificantes diversões infantis — deixadas à mão da criança as "armas caídas em desuso (pelo adulto) re-usadas como brinquedos"◁ — fruto da deterioração da cultura, recorrendo-se aos seus resíduos, "os jogos apresentavam-se como degradações das actividades dos adultos que, tendo perdido a seriedade, descem ao nível de distracções anódinas."◁

▷ CAILLOIS, Roger, *Os Jogos e os Homens. A máscara e a vertigem*, trad. José Garcez Palha, Lisboa: Edições Cotovia, 1990, pág. 79.

> *"O arco, o escudo, a zarabatana...o pião, inicialmente engenhos mágicos. ...numerosos são os jogos que assentam também sobre crenças perdidas ou reproduzem inutilmente uns tantos rituais, destituídos do seu significado. As danças de roda e as lengalengas surgem também como antigos sortilégios, já fora de uso."*◁ Roger Caillois

▷ *Idem*, pág. 80.

▷ *Idem*, pág. 79.

No entanto, a partir do século XX, o estudo parece caminhar em sentido oposto defendendo-se como se fosse antes a cultura a provir do jogo. Em 1938, J. Huizinga desenvolve

---

5 Friedrich Schiller torna-se o primeiro escritor ocidental a revelar a natureza humana do 'brincar' — "o homem só brinca quando é um homem no seu completo significado da palavra, assim como só é completamente um homem quando brinca." — considerando-o capaz de "domar a selvajaria da vida", in 'Aesthetic Letters' (1793). Posteriormente, o psicólogo Karl Groos escreve 'O Jogo dos animais' (1896) seguido de 'O Jogo dos humanos' (1899) crendo que o 'brincar' possui um papel determinante na formação da inteligência do adulto — "o 'brincar' orienta a acção, das tarefas mais fáceis às mais difíceis(...) produzindo um sentimento de prazer na sua conclusão desde que seja esta uma conquista deliberada". Esta visão influencia o trabalho de Sigmund Freud centrado em 'O papel do 'brincar' e do 'sonhar acordado' para a imaginação poética' (1908), onde argumenta que o brincar infantil é a fonte do pensamento criativo no adulto — "(...)uma peça de escrita criativa, nascida num dia de sonho, é a continuação de, e uma substituição daquilo que foi o brincar na infância desse autor." ▷ LEFAIVRE, Liane, DÖLL, *Ground-up City. Play as a Design Tool*, Rotterdam: 010 publishers, 2007, pág. 40.
Jean Piaget, mais do que qualquer outro pensador (no campo da psicologia do desenvolvimento infantil) defende o 'brincar' como processo que auxilia a aprendizagem e a socialização. ▷ SPARIOSU, Mihai, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, 1989, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 28. Em 'O Brincar, os sonhos e a imitação na Infância' (1936), coloca o papel do brincar, visto como uma vontade que imita o comportamento adulto e que suporta a sua integração na sociedade, no centro da experiência infantil, a partir do qual a criança adquire conhecimento e constrói a realidade — "aprendendo a partir do brincar." ▷ LEFAIVRE, Liane, DÖLL, *op.cit.*, pág. 41. Esta perspectiva de ver o jogo como elemento 'educador' reflecte já as modernas abordagens pedagógicas surgidas na viragem do século cuja protagonista Maria Montessori revela grande importância na introdução de um novo método educativo, cujo lema é "seguir a criança". Este é um mecanismo de *feedback* que opera segundo a observação e aceitação da diferença de acordo com a concepção política do novo sujeito europeu: responsável, independente, prestável, "um novo homem que jamais será vítima dos acontecimentos."▷ KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S)TU*, nº7, 8, Agosto 2004, pág. 83. "No contexto da época do pós-guerra, quando as questões dos instintos, impulsos e a natureza humana eram medidos por forma a impedir a catástrofe da guerra, o 'jogo' transformou-se numa técnica válida e controlada para a construção de uma nova identidade, um instrumento para mediar a necessidade paradoxal entre o controlo social e a liberdade individual." ▷ KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 79.

as suas teses sobre 'os limites do jogo e do sério na cultura'[6] no seu trabalho intitulado por *Homo ludens*. Na sua análise, o jogo é uma actividade participativa, voluntária e não produtiva. Encontra-se demarcado por limites espácio-temporais, regras que socializam os indivíduos que nela participam, atribuindo-lhes uma identidade. O jogo é visto, simultaneamente como liberdade e invenção, fantasia e disciplina, que estimula a habilidade e a perfeição. O espírito do jogo está desta forma na origem de fecundas convenções que permitem o desenvolvimento das culturas. Em suma, enquanto pretendia definir a natureza essencial do Jogo, "esforçava-se por trazer à luz a componente do jogo que predomina ou anima as manifestações essenciais de toda e qualquer cultura: as artes e a filosofia, a poesia e as instituições jurídicas, e até determinados aspectos da guerra cortês."▷ Assim, "o homem encontra-se em posição de obstar à monotonia, ao determinismo, à cegueira e à brutalidade da natureza. Aprende a construir uma ordem, a conceber uma economia, a estabelecer uma equidade"▷.

◁ *Idem*, pág. 23.

◁ *Idem*, pág. 80.

> *"Sob o ponto de vista da forma, pode resumidamente, definir-se jogo como uma acção livre, vivida como fictícia e situada para além da vida corrente, capaz contudo de absorver completamente o jogador; uma acção destituída de todo e qualquer interesse material e de toda e qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, decorrendo ordenadamente e segundo regras dadas e suscitando relações grupais que ora se rodeiam propositadamente de mistério ora acentuam, pela simulação, a sua estranheza em relação ao mundo habitual."*▷ Johan Huizinga

◁ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, 1951, *cit.in.*:CAILLOIS, Roger, *op.cit.*, pág. 24.

As duas teses temporalmente opostas contradizem-se mas são por fim confrontadas e articuladas por Roger Caillois em *Les jeux e les hommes* (1958): "O espírito do jogo é essencial à cultura, embora jogos e brinquedos, no decurso da história, sejam efectivamente os resíduos dessa cultura.(...) Mudou a sua função social, mas não a sua natureza. A transferência e a degradação sofridas despojaram-nos do seu significado político e religioso. Mas essa decadência permitiu revelar, isolando-o, o que neles havia de específica estrutura de jogos."▷

◁ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 81.

Não obstante, Caillois não deixa de revelar como sendo 'pura e simples ilusão de óptica' esta metamorfose sofrida por uma actividade importante e séria após considerar que uma actividade séria não se degrada quando se converte em divertimento de crianças, constata-se antes, a presença simultânea de dois registos diferentes.[7]

O facto é que o "'jogo' e a vida corrente são sempre domínios opostos e simultâneos"▷, "o jogo apresenta-se como uma actividade paralela, independente, que se opõe aos gestos e às decisões da vida corrente através de características específicas que lhe são próprias e que fazem com que seja um jogo."▷ No entanto, "actuando em domínios incompatíveis, num determinado lugar e tempo, as estruturas do jogo e as estruturas úteis são frequentemente idênticas", coincidentes através dos impulsos que as norteiam: "(...)a necessidade de afirmação e a ambição pelo melhor; o prazer da dificuldade ultrapassada; o gosto pelo disfarce; a busca da repetição, da simetria, ou da alegria de improvisar; a satisfação do desvendar de um enigma; a satisfação pela combinação das artes; o desejo de se prestar uma prova de forças, habilidade, rapidez, resistência, equilíbrio, astúcia; o estabelecimento de regras e a tentação de as infringir; a embriaguez, o êxtase e o desejo de um deleitoso pânico."▷

◁ *Idem*, pág. 86.

◁ *Idem*, pág. 85.

◁ *Idem*, pág. 86-88.

Todas estas pulsões que animam e entrecruzam as atitudes sérias às lúdicas, frequentemente incompatíveis entre si, revelam a liberdade inerente sobre qualquer organização regulamentar, cuja imprevisibilidade, a cada 'jogada' — a que permite o poder da livre escolha do seu participante — se mostra importante à formação das suas múltiplas combinações. Por conseguinte, uma participação livre, mais espontânea e criativa conduzirá à fertilidade da própria cultura.

---

6 Tema ao discurso solene de 1933 da Universidade de Leyde.

7 Ainda que os jogos das crianças consistam sobretudo numa actividade mimética em relação aos adultos e que, de forma natural, reciprocamente a sua educação tenha como objectivo prepará-los para virem a ser adultos com responsabilidades efectivas e já não imaginárias... é preciso não esquecer que os adultos não deixam de se dedicar a jogos complexos (até perigosos) continuamente vividos como tal. ▷ CAILLOIS, Roger, *Os Jogos e os Homens. A máscara e a vertigem*, trad. José Garcez Palha, Lisboa: Edições Cotovia, 1990, pág. 85.

"As regras são inseparáveis do jogo assim que este adquire aquilo a que eu chamaria existência institucional. A partir desse momento, fazem parte da sua natureza de cultura. São elas que o transformam em (fecundo e decisivo) veículo. Mas persiste no âmago do jogo uma liberdade primeira, necessidade de repouso e, simultaneamente, distracção e fantasia. Essa liberdade é o motor indispensável do jogo e permanece na origem das suas formas mais complexas e mais estritamente organizadas."◁ Roger Caillois

▷ *Idem*, pág. 47.

Uma progressão cíclica formada por acção/reacção, regra/turbulência, seriedade/ludicidade, começa a ser caracterizada através deste pensamento de opostos complementares que desencadeia uma relação consciente entre o jogo e a vida do quotidiano e suas obras. Duas forças antagónicas ditas: *ludus* e *paidia*; "A tal poder original de improvisação e de alegria geral, chamo eu *paidia*. A *paidia* conjuga-se com o gosto pela dificuldade (ultrapassada), a que proponho chamar *ludus*, o que conduz aos vários jogos a que pode ser atribuída, sem exagero, uma intenção civilizadora."◁

▷ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 47-48.

"Há que definir paidia como o vocábulo que abrange as manifestações espontâneas do instinto do jogo(...) *Paidia* intervém em toda a animada exuberância que traduza uma agitação imediata e desordenada, uma recreação espontânea e repousante, habitualmente excessiva, cujo carácter improvisado e desregrado permanece como sua(...) razão de ser. Da cambalhota aos riscos, da bulha à algazarra, não faltam ilustrações perfeitamente claras de uma tal proliferação de movimentos, cores ou sons. Esta elementar necessidade de agitação e de algazarra aparece inicialmente sob a forma de um impulso para tocar em tudo, para apanhar, provar, farejar, e, depois, abandonar todo o objecto que esteja à mão. Transforma-se, frequentemente, num gosto em destruir ou partir."◁[8]

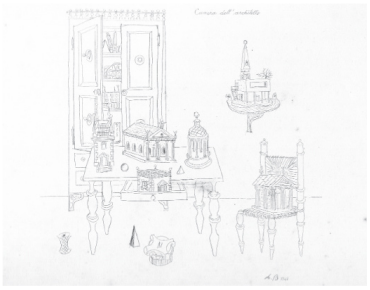
▷ *Idem*, pág. 49.

De seguida, nasce o impulso de inventar as regras que dominem o que é 'vertiginoso', valorizando o sujeito capaz de mostrar controlo sobre as forças da *paidia*. "O prazer da dificuldade vencida só pode intervir para combater a vertigem e impedi-la de se tornar confusão ou pânico".◁ "Assim que aparecem as convenções, as técnicas, os utensílios, aparecem com eles os primeiros jogos caracterizados: saltar ao eixo, jogar às escondidas, ao papagaio, ao pião, à cabra-cega, ao escorrega, às bonecas".◁ Aqui começam a bifurcar-se os rumos contraditórios do *agôn*, da *alea*, da *mimicry* e da *ilinx*: "Joga-se à bola, ao berlinde ou às damas [*âgon*], joga-se na roleta ou na lotaria [*alea*], faz-se de pirata, de Nero ou de Hamlet [*mimicry*], brinca-se, provocando em nós mesmos, por um movimento rápido de rotação ou de queda, um estado orgânico de confusão e desordem [*ilinx*]."◁

▷ *Idem*, pág. 52.

▷ *Idem*, pág. 49.

▷ *Idem*, pág. 32.



F 4 Lina Bo Bardi, *La camera dell'architetto*, 1993.

E a partir daqui o prazer que se sente com a resolução de uma dificuldade propositadamente criada de modo a tirar proveito exclusivamente da satisfação íntima de o ter conseguido, chamar-se-á *ludus*,... surgindo como complemento e ensino da *paidia*, como se a disciplinasse e enriquecesse. Dá azo a um treino e conduz normalmente à conquista de uma determinada habilidade, à aquisição de um saber prático relativo ao manejamento deste ou daquele aparelho ou à aptidão para a descoberta de uma resposta satisfatória a problemas de ordem estritamente convencional.◁

▷ *Idem*, pág. 50.

8 Explica o gozo de cortar, interminavelmente, papel com tesouras, rasgar um tecido em franjas, fazer desmoronar um monte, atravessar uma fileira, perturbar o jogo ou a ocupação alheia, etc. em breve surgirá o desejo de mistificar ou desafiar, deitando a língua de fora, fazendo caretas, fingindo tocar ou atirar o objecto proibido. ▷ CAILLOIS, Roger, *op.cit.*, pág. 49.



F 5 Damian Webb Collection, Inglaterra, 1970s



F 6 Pedro Luis Raota, Argentina, 1970s



F 7 *Street Play*, Londres, Inglaterra, 2010



F 8 Canadá, 2007



F 9 Bangladesh, 2009



F 10 Cuba, 1999

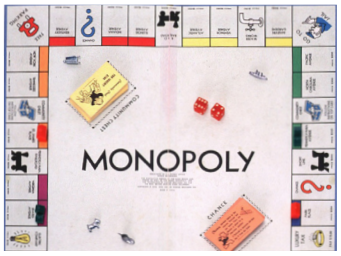
Em *âgon* (competição), as pessoas procuram exibir os seus conhecimentos e habilidades individuais, tais como a força, agilidade, rapidez, inteligência... para além de ser indispensável a presença de pelo menos um rival, o verdadeiro objectivo deste jogo é o domínio sobre si mesmo, testando os próprios limites humanos. "A cidade reúne pessoas em toda a sua diversidade, cada um com habilidades e trajectórias diferentes. As exibições competitivas ocorrem em ambientes urbanos que atraem potenciais jogadores reunidos na frente de uma audiência apreciativa." ▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 37.



F 11 Lotaria Nacional



F 12 Casino



F 13 Monopólio

Em *alea* (acaso), contrariamente ao *âgon* nega-se qualquer benefício proveniente da experiência ou habilidade. O acaso permite às pessoas escapar à racionalidade humana, abandonando-se às forças incalculáveis. "A vida na cidade é em si um grande jogo de azar.(...) A vida urbana sugere a reunião, o confronto das diferenças(...)como um lugar de encontros(...) o urbano torna-se naquilo que sempre foi: o lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução de normalidades e restrições, o momento do play e do imprevisível." ▷ LEFEBVRE, Henri, *Writings on Cities*, 1996, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 38.



F 14 Manifesto Acção 'Tá na Rua', Rio de Janeiro, Brasil, 2012



F 15 Helen Levitt, Nova Iorque, EUA, 1938

Em *mimicry* (simulação) trata-se de esquecer, disfarçar ou fugir de si mesmo e do seu habitual lugar no mundo: "a máscara disfarça o 'eu' convencional e liberta a verdadeira personalidade" ▷ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 21. "Ilusão, teatro e espectáculo são todas as formas de simulação, e o espaço urbano auxilia a prática de cada um. As condições urbanas ajudam a servir as necessidades das pessoas "de ver, ouvir, tocar, saborear e a necessidade de reunir essas percepções no mundo(...) a necessidade pela actividade criativa(...) por informações, simbolismo, imaginário e jogo" ▷ LEFEBVRE, Henri, *Writings on Cities*, 1996, *cit. in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 39.



F 16 Eslovénia, 2006



F 17 Nottingham, Inglaterra, 1953

Em *ilinx* (vertigem), "entregando-se a um(...) choque(...) que destrói a realidade" (Roger Caillois), inclui-se uma grande variedade de experiências vertiginosas através das quais as pessoas encontram uma fuga à experiência corporal normal e ao auto-controle. "loucos, medonhos e convulsivos movimentos como cair, correr, saltar, escalar, dançar, girar e mover-se rapidamente. Esses actos infligem uma espécie de pânico voluptuoso sobre uma mente lúcida." (Roger Caillois) "Na cidade, a percepção é constantemente desestabilizada pelas mudanças repentinas de escala, pontos de vista dos altos edifícios aos veículos que se deslocam rapidamente (assim como vistas a partir deles) pelos contrastes de luz e de trevas, de ruído e silêncio.(...) A cidade é desordenada, é um "labirinto de espelhos que se multiplicam e distorcem." ▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 44.



F 18 Rebecca Lepkoff, Nova Iorque, EUA, 1940



F 19 Robert Doisneau, Paris, (1936)



F 20 Turquia, 2010

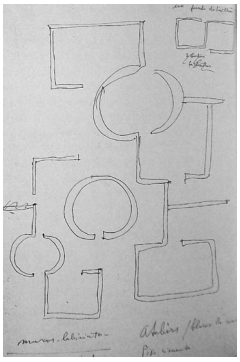


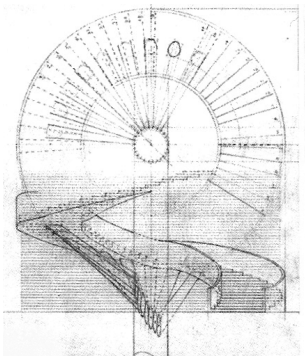
F 21 Barcelona, Espanha, 2009

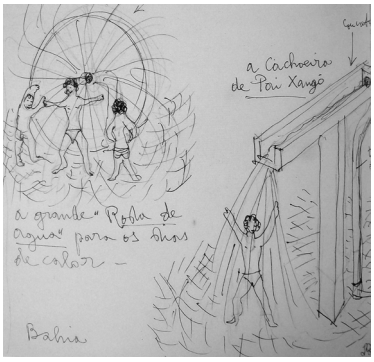
"Sob este aspecto, o que eu designo por 'ludus' representa, no jogo, o elemento cujo alcance e fecundidade culturais são mais surpreendentes. Não traduz uma atitude psicológica tão distinta como o 'agôn', a 'alea', a 'mimicry' ou o 'ilinx', mas, disciplinando a 'paidia', dedica-se indistintamente a dar às categorias fundamentais do jogo a sua pureza e a sua excelência."◁ Roger Caillois

Assim sugere Caillois: um *continuum* de forças entre *paidia* e *ludus* que estimulam todas as actividades do 'brincar'.

Brincar, segundo *paidia*, caracterizada por distracção, espontaneidade, turbulência, exuberância e destruição é a vontade do agir humano instintivo. É facilmente identificável ao brincar infantil que sente e age inconscientemente porém mantém-se viva no brincar adulto uma atracção essencial à indisciplina e exposição ao risco. Assim se constata a ausência de uma preocupação ética e uma função civilizadora na *paidia* pois esta é uma força livre, activa, de contacto entre corpos, o do homem e o do seu espaço, e de pura intensidade sensorial.



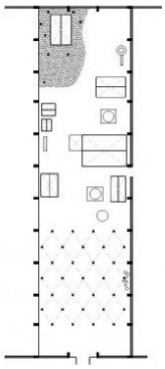


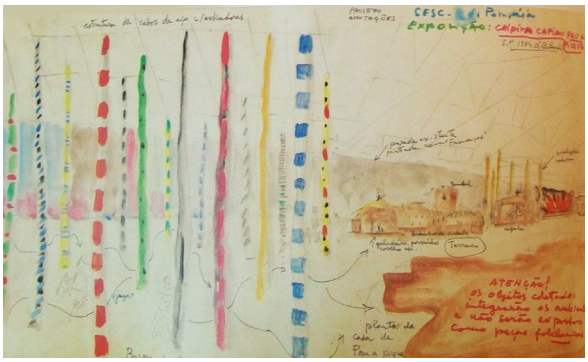


F 22 / F 23 / F 24 Esquissos de Achillina Bo Bardi.

"É frequente a recorrência a formas circulares ou espirais — carrosséis, escadas em caracol — desencadeadoras de movimento, de reacção, sempre inacabadas, requerentes de resposta, de um contínuo diálogo — que se vai construindo com a vivência dos lugares." ▷ COSTA, Ana Catarina Dinis, *Informar despertadores de projecto: restolho e duração*, docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Porto: Faup, 2010, pág. 154. "(...)Os materiais com os quais Lina opera nem sempre são físicos(...) transpõem os limites da edificação. Ela trabalha o 'ar' e o 'vento', o 'sol', a 'água' e o 'fogo', essas matérias(...) vitais e que devem ser accionadas, incorporadas." ▷ COSTA, Ana Catarina Dinis, *op.cit.*, pág. 158.

O espaço urbano fisicamente rico de diferenças atrai a *paidia* e seduz com as suas mais ambíguas e vertiginosas sensações: objectos gigantes ou vazios intensos/ cinéticos/ inclinados ou comprimidos/ escuros espaços labirínticos ou criaturas 'metade mulher/ metade polvo' ou pessoas/chão/paredes com peles/ cores/ texturas ou 'casas assombradas'/ 'alçapões' ou pontes/fios arriscados...





F 25 / F 26 Exposição *Caipiras, Capiaus: pau-a-Pique*, Sesc, 1982-85

A exposição "Caipiras, Capiaus: pau-a-Pique" que decorreu no Sesc, "recria os aspectos da vida do interior rural de São Paulo e Minas Gerais"."São construídas as casas de pau-a-pique, o forno a lenha e o alambique pelos habitantes dessas regiões que foram trazidos ao Sesc para montar a exposição à maneira como organizam sua vida." ▷ MIGLIACCIO, Luciano, RODRIGUES, Mayra de Camargo, http://www.usp.br/fau/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html. "Os 'paus-a-pique'(...) estão dispostos como elementos verticais a contornar, numa interacção que incita (ao brincar), à festa — o visitante tem uma postura activa e participa, não sendo um mero observador, — animando a exposição como se esta fosse um ambiente a experienciar e viver." ▷ COSTA, Ana Catarina Dinis, *op.cit.*, pág. 156.

Brincar segundo *ludus* requer esforço, paciência e habilidade. Aludindo ao prazer obtido pelo domínio da técnica, *ludus* traduz-se numa satisfação psicológica que advém da descoberta dos modos do saber que ultrapassam as dificuldades dentro de um conjunto estruturado de regras. *Ludus* ajuda à construção cognitiva do indivíduo acentuando uma aprendizagem que advenha da imitação e repetição de determinadas habilidades individuais. Porém, dessa exposição individual surgem as sociais que dão prosperidade à cooperação e à disciplina colectiva em prol de maiores resultados, mas esta não deixa de ser uma aprendizagem associada a um contexto de controlo.[9]

9 " ...cada uma das categorias fundamentais do jogo apresenta assim aspectos socializantes que,

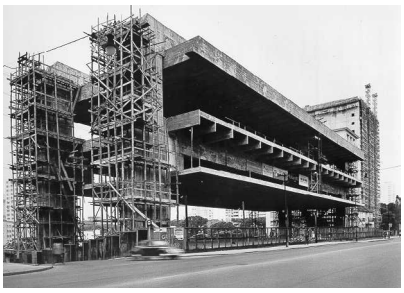
Primeiro projecto de arquitectura construído da arquitecta. "A sua singularidade estaria na modernidade da relação com o ambiente e na sua inserção na paisagem". ▷ FRANCO, Luiz Fernando "Casa de Vidro de Lina Bo Bardi", Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Consultado em Julho de 2012, disponível em www.institutobardi.com.br/instituto/atividades/iphan.htm





Ƒ 27 / Ƒ 28 Lina Bo Bardi, *Casa de Vidro*, São Paulo, 1950-51

"Uma solução arrojada e totalmente revolucionária para a época(...), um edifício dividido em dois. Entre as duas partes fica o vão-livre que oferece 74 metros de luz, cinco metros de balanço de cada lado, oito metros de pé direito livre de qualquer coluna. Acima do solo um volume elevado, visível e transparente e abaixo, [outro volume] acomodado ao forte declive do terreno, em subsolo, dissimula a sua presença absorvida pela vegetação(...)" ▷ http://www.wikiarq.com.





Ƒ 29 / Ƒ 30 Lina Bo Bardi, MASP — Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1956-68

Ludus institucionaliza o brincar em forma de jogo, enfatizando a sua ordem e continuidade. O Jogo é assim visto como parte da racionalidade da vida quotidiana sugerindo com pertinência a dita verosimilhança relacional entre jogo e cultura.[10]

> *"Mas é a representação teatral que, fornecendo a união essencial, disciplina a 'mimicry' até a transformar numa arte de milhentas convenções, de sofisticadas técnicas, de subtis e complexos recursos. Devido a essa conseguida cumplicidade, o jogo mostra-se no auge da sua fecundidade cultural."*◁ Roger Caillois

▷ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 52.

Caillois explica também o risco vivido nessa cúmplice circunstância: o ludus procurado pelo prazer mas tomado como actividade secundária, assim que absorvido pelo sistema institucional, pode ser resposta compensatória a um dano causado à personalidade do sujeito que foi dominada pela escravidão do trabalho, de carácter automático. Neste âmbito, o jogo cumpre um estruturalismo que se assemelha ao do trabalho, protagonizado pelo consumo imperialista, e esculpido num espaço e tempo racionalizado com regras específicas e apropriadas, práticas e relações determinadas para cada papel da organização estipulada.

No entanto, em contra-resposta instrumental:

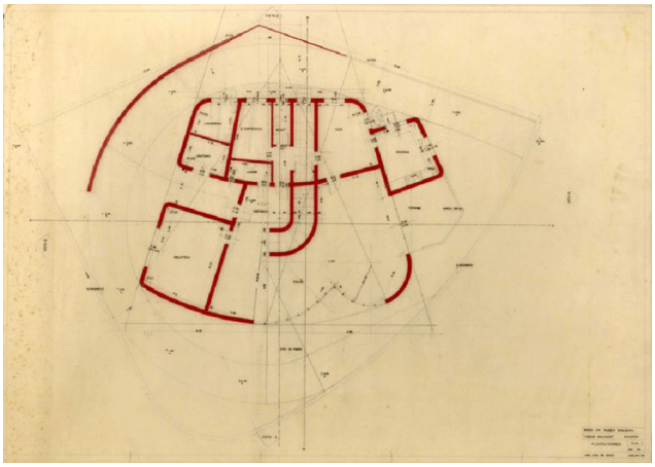
> *"A simulação exige medidas de ambos, reprodução e engano, e invenção de novos códigos de significado. Ele dá a cada um oportunidades individuais à invenção dos papéis, cujo significado transcende as pré-determinadas relações e convenções sociais (Richard Sennett 1971, 1974). A simulação baseia-se na substituição constante de uma coisa por outra. Na simulação as pessoas testam as conexões entre as percepções e os significados que a sociedade lhes atribuiu."*◁ Quentin Stevens

▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 41.

---

dada a sua amplitude e estabilidade, adquiriram direito de cidadania na vida colectiva. Para o *agôn* essa forma socializada é, essencialmente, o desporto (...) para a *alea* são os casinos, as corridas, as lotarias nacionais e a variedade de jogos geridos por poderosas sociedades de apostas mútuas; para a *mimicry*, as artes do espectáculo, desde a ópera às marionetas e aos fantoches e, de uma forma mais ambígua, já orientada para a vertigem, o Carnaval e o baile de máscaras; para o *ilinx*, enfim, os arraiais, as festas ao ar livre e as ocasiões anuais e cíclicas de festa e alegria populares." ▷ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 62-63.

10 Caillois, por sua vez, em defesa de uma sociologia a partir dos jogos pondera a hipótese de que seja o destino de uma cultura, com fim em sucesso ou estagnação, a ser dependente ou não de uma escolha preferencial desta ou daquela categoria fundamental do jogo. "Dar preferência ao *agôn*, à *alea*, à *mimicry* ou ao *ilinx* é interferir na decisão do futuro de uma civilização." ▷ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 56.



F 31 Lina Bo Bardi, *Casa 'Chame – Chame'*, Salvador, 1958-64

"(...) a residência opunha-se às casas modernistas e transparentes, surgindo como um volume opaco, brotado da terra, quase escondido no meio da vegetação que invadia os seus espaços. A casa Chame-Chame foi sofrendo alterações de projecto(...) uma verdadeira metamorfose: partindo de um desenho ortogonal que se desenvolvia ao redor de um pátio, a construção evoluiu para formas mais fluidas e orgânicas, onde o pátio foi substituído pelo terraço, um tecto-jardim.(...) Os muros, revestidos pelas plantas, pareciam um mosaico formado por seixos, cacos de azulejos, fundos de garrafa, conchinhas, restos de brinquedos e de bonecas partidas."
▷ http://www.wikiarq.com

O escape à instrumentalização e consequente fragmentação social (e espacial) é possível através do 'brincar'. Caillois dá provas dessa fuga preparada pelos conceitos de *paidia* e *ludus*, ou seja, quer sob a forma de resistência às regras provocadas pela *paidia* ou sob a forma de uma valorizada observação sobre as diferenças trabalhadas pelo *ludus*.

Em suma, a instituição de regras (a partir do *ludus*) não tem necessariamente de restringir o comportamento, além de que haverá tanto 'repetição' como 'variação' no jogo: "à partida, uma situação susceptível à infinita repetição é capaz de criar sempre novas combinações."▷ De facto, *ludus* permite que as pessoas propositadamente utilizem e desenvolvam as suas habilidades e conhecimentos mas que partam da sua própria liberdade de escolha, ponderando somente o seu próprio auto-controle em vez daquele que é imperativo e exterior ao sujeito.[11]

◁ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 51.

Caillois afirma assim que as práticas sociais do brincar seguem uma progressão geral de *paidia* em direcção a *ludus*, embora reforçando o dever do último em manter-se dialecticamente verificável, determinadamente livre e não instrumental.

> *"De uma forma geral, o 'ludus' sugere ao desejo primitivo que se alegre e divirta com os obstáculos ocasionais perpetuamente renovados. Inventa mil situações e mil estruturas em que tenham oportunidade de satisfazer-se quer o desejo de tranquilidade quer a necessidade, de que o homem parece não se libertar, de utilizar a fundo perdido o sabor, o afã, a habilidade e a inteligência de que dispõe, sem contar ainda com o autodomínio, a capacidade de resistir à fadiga, ao sofrimento, ao pânico ou à embriaguez."*▷ Roger Caillois

◁ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 54.

A concepção desta perspectiva, de um brincar desestruturado que se institucionaliza ao longo do tempo, com o objectivo de servir o todo individual e social de forma metódica e estrutural, parece ser clara e natural, porém, essa estrutura que alicerça o conhecimento cultural também evolui à medida que se adapta às mudanças do seu contexto, e desta forma, sugere-se numa nova perspectiva ajustes realizados a partir de transgressões às regras instituídas, de novos impulsos 'vertiginosos' que possam garantir a continuidade de uma consciência renovada e sempre concordante com o seu desejo. Neste sentido, a suposta progressão crê-se ser em forma de espiral em vez de rectilínea. *Ludus* e *paidia* cruzam-se simultaneamente no mesmo espaço e no mesmo tempo — "nós brincamos e fazemos as regras à medida que avançamos ...e... alteramo-las [também] à medida que avançamos"▷ — velando-se reciprocamente à medida que vão reconhecendo a sua complementaridade: talvez sejam as experiências adquiridas pela *paidia* as que estimulam o desejo de "inventar e respeitar as regras" fazendo-as "disciplinadas e mais enriquecidas", assim como as do *ludus* a emanarem o constante estímulo desviante, a resistência às suas regras e a sua transformação.

◁ WITTGENSTEIN,Ludwig, *Philosophical Investigations*, 1958, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 34.

Desta forma, *ludus* mostra-se ser tão fundamental para a CONSTRUÇÃO de uma

11 "o jogo educa o corpo, o carácter, ou mente, sem que siga por objectivo uma predeterminação."
▷ CAILLOIS, Roger, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 44.

cultura/cidade, como também se torna de valor indiscutível a *paidia*, a partir do momento que esta representa a força do DESEJO espontâneo dos seus cidadãos. Neste sentido, quando o ímpeto do 'brincar' surge nas múltiplas esferas que compõem a vida do quotidiano — tais como o amor, trabalho, descanso, luta, conhecimento, poesia, justiça, sociedade e lazer —, enriquece-las-á, tanto se aceitar as regras que dão forma ao jogo, deixando-se guiar por elas como princípio, como se as contrariar, recriando e reinventando o seu uso.

"O edifício era uma antiga fábrica de tambores. Lina conseguiu preservar no projecto a memória da cidade industrial e ao mesmo tempo adequar o prédio às novas necessidades. Toda em betão aparente, a construção ganha duas torres no final do lote conectadas por rampas.(...) Lina optou por manter os galpões da antiga fábrica e foram incorporados na reforma da fábrica e construção das torres alguns processos construtivos artesanais.(...) A rua interna do Sesc funciona como um prolongamento do espaço da cidade.(...) No interior da construção, a arquitecta deu prioridade à interacção entre as pessoas. Os ambientes divididos por barreiras semiabertas e o mobiliário, composto por mesas e cadeiras conjugadas, foram desenhados com esse objectivo."
▷ http://www.wikiarq.com



F 32 — *F 37* Lina Bo Bardi, *Casa de Vidro*, São Paulo, 1950-51

Segundo esta perspectiva referencia-se a continuidade cíclica existente entre estas duas forças de actuação que formam a base de uma progressão feita em espiral, balizada entre a estruturação de regras institucionais e a destruição dessas regras em prol da sua revisão contestatária e formulação de novas directrizes ajustadas agora à invenção e ao sonho desse novo momento uma vez guiado pela veracidade dos seus próprios instintos. (...*ludus* — *paidia* — *ludus*...)

Este processo ritual, de reconstrução permanentemente complementar, faz evidenciar ainda "o intervalo, ainda que breve, de margem ou *limen*; quando o passado é momentaneamente negado, suspenso ou revogado, e o futuro ainda não começou; um instante de pura potencialidade, quando tudo, por assim dizer, treme na balança."◁ Este é o momento de SUSPENSÃO e ligação entre ludus e paidia, apropriado ao espaço definido por ser limiar: uma soleira, um patamar, uma entrada ou uma cidade coberta de neve, suspensa da sua actividade normal e disponível a uma nova interpretação pelas crianças desconhecidas.

▷ TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, 1982, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 50.

F 33 /
F 34
F 35
F 36

MINHA MAÊ É MENININHA,
É DE OXUM.
LINA É DE IANSÃ,
PARECE
DE TEMPESTADE.
ELA ME INICIOU NESSA ARTE DE ESVAZIAMENTO,
DE DEIXAR SÓ O ESSENCIAL, DE COMER.
O QUE VAI SENDO TRAGADO PELA HISTÓRIA
E DEIXAR SÓ OS MATERIAIS RESISTENTES,
COMO AVENIDAS VIVAS,
PARA RECEBER O QUE VEM,
O QUE ACONTECE SEM NINGUÉM ESPERAR.

HOJE COM A CENOGRAFIA DOS TEATROS REDUZIDA
À BOUTIQUES,
VITRINES,
DÁ VONTADE DE ENTREGAR TUDO ISTO ÀS BARATAS,
ÀS BARATAS TONTAS,
E DEIXAR OS VAZIOS NOVOS FALAREM PRAS PESSOAS,
E PERSONAGENS NOVOS SURGIREM
CONTRA-CENAREM COM MAIS AR.
MAIS FOGO,
MAIS ÁGUA,
MAIS VENTO,
MAIS BURACOS NOS CENTROS DAS CAPITAIS ENTULHADAS.





F 38 / F 39 / F 40 Lina Bo Bardi, exposição *Entreato para crianças*, Centro de Lazer Sesc — Fábrica da Pompeia, 1985

"Na Exposição investigou-se a ligação das crianças com os bichos, que se tornavam grandes brinquedos para a experimentação livre das crianças, que podiam entrar, atravessar, subir, descer, brincadeiras que possibilitavam uma grande interacção entre o universo infantil e dos animais." ▷ MIGLIACCIO, Luciano, RODRIGUES, Mayra de Camargo, http://www.usp.br/fau/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html Excerto do texto que Zé Celso escreveu em Abril de 1985, depois de ter estado na exposição, considerando 'as baratas' essenciais ao ciclo: que comam o que se encontra na 'cidade' já putrificado, de modo a ressurgir 'a páscoa', a limpeza, o 'essencial' que conduz ao brincar da criança, à comunicação e à criação das boas obras entre as pessoas.

Uma livre oportunidade anima o espaço que fará descomprimir as tensões acumuladas pelas convenções, assumindo numa primeira fase a sua separação, ruptura e dissolução da norma e um novo olhar, uma nova descoberta participativa em modo transitivo numa segunda fase. Numa descrição mais elucidativa: inicialmente este processo passa pela negação frente aos laços do passado; experienciando uma fuga, uma libertação, ele desafia e transgride os seus limites, destruindo a ordem estrutural que condicionou a escolha 'individual' de uma comunidade, reunindo e substituindo-a pelas oposições binárias da vida social. Comunicando o sério a brincar, combinam-se opostos comprometidos dialecticamente com as tensões que lhes são inerentes.

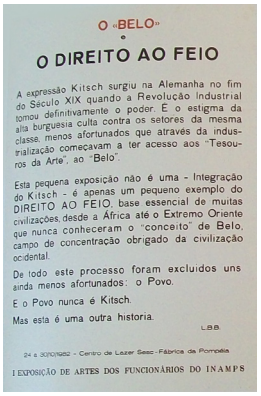
De seguida, libertos das suas funções habituais, normas comportamentais e relações hierarquizadas, todos os participantes do brincar, sobre um mesmo patamar, são convidados a observar outras pessoas, objectos, e símbolos pela 'primeira vez'. Existe um desprendimento relativamente aos quadros de referência instrumental e apela-se a uma maior consciencialização através do 'primeiro' gesto sensibilizado, com a introdução da *paidia*, intensificando as percepções e a necessidade pessoal de uma orientação que estimula a memória e a fantasia.[12]

Este é o momento que mais encoraja o questionamento, a invenção e a relatividade, incentivando a participação pela descoberta e pelo desenvolvimento de novas compreensões do eu e do outro e dos seus espaços de actuação.[13]

---

12 "Os participantes muitas vezes experimentam uma maior consciência dos outros e do seu entorno, recordando a sua conexão e continuidade com o passado." ▷ LENNARD Henry, LENNARD Suzanne, *Public Life in Urban Places*, 1984, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 51.

13 "*Lutflyya* (1987) chama de "recontextualização a partir do 'fantástico" a esta exploração; Benjamin usa o termo "reconstrução lúdica" (Gilloch) e Radley (1993) formula que são os actos liminares do brincar capazes de "quebrar" com os conteúdos da sociedade em vez de meramente reflecti-los." ▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 51.



Ƒ 41 1ª Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS, Centro de Lazer Sesc — fábrica da Pompeia, 1982



Ƒ 42 Peças do nordeste brasileiro, colectadas por Lina Bo Bardi desde 1965, expostas em *Fragmentos: Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi*, Centro Cultural Solar Ferrão, Salvador.

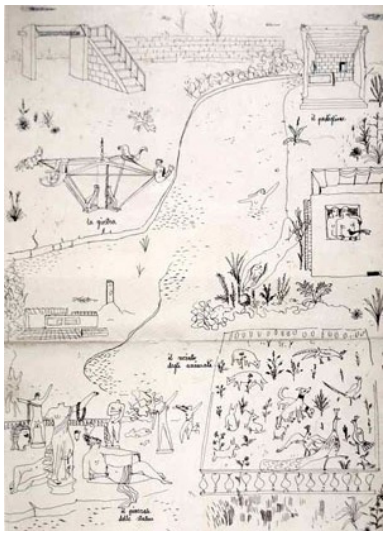
Neste ponto, as formas de vida social desenvolvidas no espaço limiar do brincar, deixam-se incorporar de novo na estrutura social, mantendo da sua transformação as novas experiências e os novos valores que foram reconhecidos.[14] Em suma, apesar da conduta do brincar possuir sempre na sua essência o espírito livre de permanente contradição e risco, serve por fim à progressão "da turbulência à regra".◁ No entanto, é no seu procedimento complexo e cíclico, necessário à reprodução estável da sociedade, que se observa todo o interesse dedicado ao brincar: as condições de construção e destruição manter-se-ão ciclicamente presentes ao longo do tempo, sendo a cidade o palco máximo à representação dos seus efeitos intervenientes sobre a vida quotidiana, uma vez que o próprio sentido háptico do espaço público urbano — absorvido pela intensidade, surpresa, multiplicidade de actividades em tempo e espaço justaposto e pela sobreposição de significados distintos — ajuda a recordar continuamente a importância do sentido do limiar.[15]

▷ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pág. 47.

Por isso, os encontros das pessoas com a diferença e o inesperado no espaço público são eles próprios os 'escapes' ao quotidiano, necessários para manter vivo o sentido do limiar no espírito do brincar que reside no interior das experiências diárias e físicas das pessoas.

14 "Turner com efeito vê a 'limiaridade' como um jogo de distúrbio do qual emergem novas ordens. Ele define situações limiares como sendo "sementes de criatividade cultural" que geram novos modelos, símbolos e paradigmas." ▷ SPARIOSU, Mihai, *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality and the Study of Literature*, 1997, *cit. in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 52.

15 "Desde os anos 1970, uma grande quantidade de espaço público nas cidades ocidentais foi cuidadosamente reestruturada conseguindo proporcionar paisagens de lazer com uma aparência de permanente festividade (Hannigan, 1998; Dovey 1999).(...) No entanto, na sua essência, a actividade do brincar continua a ser a "vacilação constante entre tensão e descompressão", mesmo se socialmente existirem designações de 'zonas limiares', onde o comportamento transgressor se torna legítimo, nunca podem ser áreas de liberdade genuína ou de controle genuíno (Rojek, 1995)". ▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 52.



F 43 Ilustração para contos infantis, Itália, 1942

Na arquitectura de Bo Bardi a noção cronológica do tempo é diluída, existe uma constante repetição dos mesmos elementos (Olivia de Oliveira), embora sejam as suas combinações sempre provocadoras à acção de uma metamorfose.

Lina, sem se aperceber, anuncia já nesta ilustração as formas arquetípicas que iria desenvolver nos seus projectos futuros: "o pavilhão", "o recinto para os animais", "a *piazzale* de esculturas" e "o carrossel". Do lado direito, dois princípios não estranhos ao *ludus* de um modernismo: o 'pavilhão', uma construção em pórtico, elevada, dedicada à observação da natureza, a formação de um tecto, um espaço 'sacralizado' entregue à extroversão; o 'recinto', a formação de um pátio que irrompe no interior de uma cidadela fortificada, o espaço da protecção, do abrigo, do íntimo, da introversão. Princípios que se incluem um no outro actuando complementarmente.

"Uma construção prismática murada, com uma pequena janela quadrada sobre a qual se debruçam duas personagens. O recinto, composto por paredes grossas, parece esconder atrás dos muros um pátio coberto por um toldo (...) uma casa-recinto híbrida, cujo pátio corresponde ao terraço: ao tecto-jardim." ▷ ZOLLINGER, Carla, *Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidro, 1964: "Niente Vetri" (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)*. Disponível em www.vitruvius.com.br

Do lado esquerdo, dois princípios não estranhos à *paidia* de uma 'ancestralidade' necessária à pós-modernidade: a vertigem sensorial de um 'carrossel' e a conciliação simbólica com um passado e um presente que transporta uma identidade, sobre a 'praça das estátuas'. No centro, o líquido, o *limen*, o que separa e o que liga, à medida que limita e difunde o palco de actuação para ambas as forças do 'brincar'.

na rua do 'Realismo'

A rua do 'realismo' manifesta-se no 'exterior' e como tal reflecte a realidade geométrica envolvente tendo por base o sentido visual. Esta é uma realidade que reconhece o valor da hierarquia e da dialéctica lúcida no uso das palavras: campo e cidade, privado e público, caos e ordem, progresso e academismo, ciência e nostalgia.

O Positivismo de Augusto Comte, o Socialismo Científico de Karl Marx e o Evolucionismo Social de Herbert Spenser compõem o pensamento filosófico do fim do século XIX e início do século XX, uma vez analisada a realidade física e social despertada por aqueles que são os efeitos estimulantes pelo desenvolvimento industrial.[1]

A introdução da máquina no trabalho produtivo do ser humano é um bem de transformação indiscutível: a acção condensa-se no espaço e o tempo dispendido é encurtado; o produto é um modelo estandardizado mas a sua crescente reprodução torna-o possível a uma sociedade mais alargada; a inovação tecnológica é animada e novas formas de mobilidade são estudadas com vista na continuidade deste ciclo vicioso que faz crescer todas as quantidades. A mudança abrange assim toda a população, provocando uma renovação da anterior hierarquia social estratificada e uma oportunidade à igualdade que passa a ser a base do mercado capital que dispõe uma nova liberdade produtiva à economia. No entanto, a mudança exasperante exige ao ambiente físico uma transformação que não mais respeita o seu tempo essencial, a memória ou os antigos hábitos do ser humano. O liberalismo e o individualismo, na ausência de uma intervenção reguladora pública, revelam antes a desigualdade social tornando possível a exploração despenalizada de massas desprotegidas. Consequentemente é manifesto o desequilíbrio territorial presente na concentração urbana desmedida. Dimensionalmente desadequada, a cidade antiga não responde à tal recorrente exigência começando a contagiar a saúde dos seus cidadãos degradados por uma violência antinatural e desumana que tem lugar na própria casa. No entanto, o seu valor especulativo continua a reinventar-se deteriorando ainda mais o espaço urbano pela densificação e pelo congestionamento que provoca, fazendo dele a imagem da sua mediocridade e feiura.

Este é um cenário que precisa saber adaptar-se às exigências de uma nova complexidade móvel e económica perante o "caos irremediável dos nossos dias."◁ Uma resposta higienista surge e defende uma gestão pública reguladora que faça funcionar a cidade como um todo móvel e organizado, estabelecidos os limites que desenham o espaço público e o espaço privado. Os planos reguladores surgem assim de modo a fixarem os limites da propriedade privada e os da burocracia pública. Pensadores, engenheiros, arquitectos e todo o tipo de especialistas debruçam-se sobre a sua realização, negando em absoluto a realidade física envolvente apresentando soluções que têm por base a sua destruição e a sua reconstrução a partir de uma 'tabula rasa'. Será esta a base recebida pelo urbanismo moderno.[2]

---

1 Augusto Comte dedicou-se ao estudo progressivo da sociedade verificando os seus estados evolutivos, o 'teológico', o 'metafísico' e o 'positivo'(ou científico). Karl Marx fomenta a capacidade de intervenção e transformação, afirmando que não é a consciência do ser humano o que determina a sua entidade mas antes a construção de uma entidade social o que determina a sua consciência. Herbert Spenser, defendor das virtudes do mercado, do individualismo e do liberalismo, concebe a composição de um organismo social progressivo na medida de uma heterogeneidade funcionalmente cada vez mais complexa.

2 Ainda que a proposta pela pesquisa arquitectónica moderna não derive de uma análise política

Como tal, progredindo no sentido concreto do bem-estar social ajustado aos direitos emergentes de uma época conturbada pelas guerras, o progresso deseja-se concretizado no espaço presente quando crê nas capacidades evolutivas da ciência e da tecnologia. Com efeito, a ironia controversa dos períodos violentados pela guerra ocupa de novo o espírito de uma época que nega a morte fazendo renascer uma realidade colorida e mais justa, uma vez propulsionada a renovação da sua razão e imaginação.[3]



Ƒ 44 Camille Pissarro, *Les Côteaux de l'Hermitage*, 1867

No mesmo ano da publicação de O Capital de Karl Marx, Pissarro escolheu pintar uma específica classe de pessoas, um tema vulgar considerado por muitos críticos. *Le Hermitage*, por mais bucólica que possa parecer, revela a procura da 'verdade' na representação, diria, a observação do real em transformação.



Ƒ 45 Pablo Picasso, *Guernica*,1937



Ƒ 46 Capa da revista: *L'Esprit Nouveau*,n°1, 1920

No verso da primeira página podemos ler: *"L'Esprit Nouveau* é a primeira revista no mundo verdadeiramente dedicada à estética da vida". De facto, esta não é só um mero jornal sobre a arte. Literatura, política, psicologia, teatro, filmes, etc. fazem igualmente parte da agenda, com o objectivo de despertar o público para a necessidade de uma nova cultura apropriada à idade da máquina.(...) Todas estas preparações para o pós-guerra, como o Cubismo de Juan Gris ou os desenhos de Picasso durante a sua fase cubista, tiveram um amplo espaço na revista. ▷ MOOS, Stanislaus von, Le Corbusier: elements of a synthesis, Rotterdam: 010 publishers, 2009, pág. 55-56.

O processo seguido em prol desta renovação acredita ser necessária uma educação que prima por uma sociedade que seja disciplinada e controlada.[4] A 'disciplina' orientaria uma cidade idealizada pela ordem, elevada e coerente, que melhor soubesse distribuir as mais valias do progresso, o 'controlo', activado por um mecanismo de reciprocidade e favores em cadeia, tornaria possível um poder "menos visível mas mais coercivo, mais aprazível e adaptável às diferenças locais. A progressão poderia constar da passagem de uma estrutura hierarquizada para uma estrutura em rede.

> *"Os confins são 'moldes', adaptações diferentes, enquanto que os controles são a 'modulação', como a adaptação auto-mutante que altera continuamente de um momento para o outro, ou como um crivo, cuja rede varia de um ponto para o outro."*▷ Gilles Deleuze

◁ DELEUZE, Gilles, *Postscript on Control Societies*, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *in: IN SI(S)TU*, n°7, 8, Agosto, 2004, pág. 85.

vigente mas sim de uma análise científica neutra, representa uma abordagem global e não particular, beneficiadora das forças políticas 'burguesas'. No entanto é usada como instrumento pela social-democracia alemã, pelo comunismo soviético, mas nenhuma das quais quer aplicar a fundo os seus resultados porque não renuncia completamente à gestão urbana pós-liberal. Este tipo de resistências políticas, foram travando — pelo bem ou pelo mal de hoje — a concretização da 'cidade moderna', por isso, esta manifesta-se por meio de realizações parciais ou modelos teóricos. ▷ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, trad. Rui Eduardo Santana Brito, Lisboa: Edições 70, 1984,pág. 46-47.

3 A multiplicidade das suas expressões artísticas é a prova efervescente da vontade livre de viver e criar todas as formas de pensamento e sentimento. O Cubismo, analisa os fragmentos de tempo accionados pelo movimento, objectivando uma ideia unificadora e global do espaço — a referência à quarta dimensão do espaço-tempo. O Futurismo concretiza o progresso tecnológico de carácter violento e incendiário através da velocidade impressa nas suas pinturas e esculturas. O Dadaímo, por sua vez, denuncia e escandaliza os efeitos da guerra extravasando o seu *non sense*. O Surrealismo, liberta o homem da sua existência utilitária e daquela que considera ser a 'ditadura da razão', enquanto que o Suprematismo, em prol da 'supremacia do puro sentimento', entende antes o abstraccionismo racional como caminho a percorrer por uma representação transcendente. O Neoplasticismo (em manifesto na revista *De Stjil*) preocupa-se com a concretização de leis que possam reger uma harmonia natural das relações elementares dedicando-se por isso ao estudo de formas e cores primárias em estado de saturação.

4 "As sociedades da disciplina baseavam-se na produção e na fábrica e operavam através da restrição do indivíduo aos limites da identidade e função social, enquanto que as sociedades do controlo se baseiam em serviços e informação, exigindo mecanismos flexíveis e auto-reguladores." ▷ KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S)TU*, n°7, 8, Agosto, 2004, pág. 85



F 49 Le Corbusier, Chandigarh, Índia, 1950



F 47 Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlim, 1965-1968



F 48 Gerrit Rietveld, *Red and Blue Chair*, 1918

I

a Construção

ludus
A visão do adulto pelo *CIAM*.

> *A continuidade da tradição racionalista obtém-se pela confiança adquirida no progresso técnico e pela utilização do método mais estritamente cartesiano que decompõe a complexidade da realidade nos seus elementos básicos. Os mecanismos da 'tabula rasa' cartesiana – começando do zero e eliminando preconceitos – e a divisão do todo em partes constitutivas expressam-se não só na pintura do elementarismo abstracto como também na arquitectura de 'ensamblaje' neoplasticista e no urbanismo do 'zoning' que representa a cidade dividida em partes básicas e homogéneas."*
> ▷ Josep Maria Montaner

◁ MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura e crítica*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, pág. 48.

◁ *Idem*, pág. 48.

O 'homem moderno' reinventa-se partindo do saber adquirido pelo racionalismo. "Um homem idealizado(...) e puro, possuidor de energia criativa, baseia-se nas ideias da pura visualidade para configurar um mundo abstracto e neoplasticista."▷ Uma aliança entre ideologia e tecnologia é efectivamente conseguida, tirando proveito das mais valias teorizadas da pura visualidade espacial, do funcionalismo e do novo valor tectónico desinibido pela industrialização.



Aprés le cubisme, uma revisão aos próprios princípios cubistas,(...) Nesta perspectiva neoplatónica, a pintura serve como um meio através do qual a realidade eterna e a procura universal da harmonia se encontram reconciliáveis, tornando-se reais. ▷ MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, Rotterdam: 010 publishers, 2009, pág. 50-51.

F 50 Nature morte à l'oeuf, Charles-Edouard Jeanneret, 1919

Crentes de que "a arte necessita de estimular o intelecto a reagir", Ozenfant e Jeanneret entendiam por bem uma representação pictórica que melhor representasse as virtudes do novo mundo industrial — a ordem, o anonimato e a perfeição — simbolizadas pelos objectos tipo — garrafas, vidros, pratos, guitarras, tubos —, assim compreendidos universalmente por se manterem fieis à sua integridade física, utilitária. Esta seria a verdadeira razão da sua beleza: a aderência às leis físicas cuja função tecnicista desenvolve a capacidade de criar um tipo de cosmologia racional.▷

◁ MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, Rotterdam: 010 publishers, 2009, pág. 50-51.

Alcançar dito 'purismo' era assim objectivo primordial do pensamento moderno. Tendo por base os novos programas e métodos construtivos, desenvolve-se um novo código estético à arquitectura: "há uma tal novidade nas formas, nos ritmos... uma tal novidade nas ordenações e nos novos programas industriais, locativos ou urbanos, que finalmente explodem, no nosso entendimento, as leis verdadeiras, profundas, da arquitectura que são estabelecidas sobre o volume, o ritmo e a proporção."▷[1] Assim sendo, a arquitectura mo-

◁ LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, 6ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2009, pág. 203.

1 "Para projectar os novos equipamentos da sociedade moderna, ...o meio académico elaborou,

derna desprende-se e supera o anterior academismo burguês, em prol dos novos sistemas organizativos (mais flexíveis) que apurassem uma liberdade manifestada tanto pela utilidade aberta à tecnologia como pelo estudo de uma nova geometria funcional. Com efeito, a arquitectura moderna foi perdendo peso e massa, remetendo-se cada vez mais ao racionalismo leve e transparente que evita criar obstáculos à passagem da autêntica energia nascida do seio natural que desde sempre envolve o ser humano. Como tal, uma arquitectura sustentada por finos perfis metálicos, coberta com lajes delgadas e contornada por fachadas de vidro, deixa facilmente que o sol, o ar e a paisagem participem da sua vivência interior. Esta arquitectura parece testemunhar uma nova consciência, um novo desenho arquitectónico que procura a sua melhor adaptação ao meio. ◁

▷ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 13.

Com efeito, do interior ao exterior do edificado, a importância do contexto — seja social, urbano, topográfico ou paisagístico — parece reflectir-se numa disciplina que se crê auto-regeneradora, com capacidade de legitimar os novos valores de uma moralidade cívica e higienista. Como tal, Le Corbusier, em *Vers une architecture* pronuncia o tema 'Arquitectura ou revolução' considerando heróica uma arquitectura que é capaz de ultrapassar as "velhas podridões" e que evita a "desmoralização e a revolução". Neste capítulo, Le Corbusier após ter descrito o caos exterior instaurado na cidade actual — do crescimento irracional e da incapacidade de resposta face à nova condição exigida pela mobilidade — elucida igualmente o caos interior instaurado na vida da sua população: no trabalho convive com a eficiência, a justeza e competência incutida em cada lugar insubstituível da máquina; em casa, nas horas livres, o esperado lugar de repouso e divertimento não existe porque se deixa corromper pela matéria urbana.

> *"Todo o homem sabe hoje que necessita do sol, do calor, do ar puro e de pisos limpos;(...) O homem hoje sente que necessita de divertimento intelectual, do repouso corporal e da cultura corporal necessária, para recuperar as tensões musculares ou cerebrais do 'hard-labour'. Esse feixe de desejos constitui uma soma de reivindicações."* ◁ Le Corbusier

▷ LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, 6ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2009, pág. 196-197.

> *"...o homem actual sente, por um lado, um mundo que se constrói regularmente, logicamente, claramente, que produz com pureza coisas úteis e utilizáveis, e, por outro, encontra-se desconcertado num velho quadro hostil — a sua morada; a sua cidade, rua, casa, levantam-se contra ele e, inutilizáveis, impedem-no de continuar, no repouso, o mesmo caminho espiritual que percorre no seu trabalho, impedem-no de continuar, no repouso, o desenvolvimento orgânico da sua existência — criar uma família e viver..."* ◁ Le Corbusier

▷ *Idem*, pág. 205.

> *"Arquitectura ou revolução. Podemos evitar a revolução."*◁ Le Corbusier

▷ *Idem*.

No seu ponto de vista, esta é a contradição essencial que fomentaria o motivo de uma revolução social podendo no entanto ser evitada se o novo código arquitectónico/urbano respondesse tão eficazmente à habitação como a industrialização às novas exigências. Se "(...) as máquinas trabalham em colaboração íntima com o homem,"◁ em justeza e organização colectiva,[2] também uma cidade deveria ser mecanicamente entrelaçada como se tudo fizesse parte da mesma engrenagem mecânica - desde a 'casa' onde habita,3 às 'vias' onde se movi-

▷ *Idem*, pág. 193.

---

ao longo do séc.XIX, especialmente na França, um sistema baseado em elementos e partes que se combinam segundo leis de axialidade, simetria e repetição – nomeado por sistema beaux-arts." No entanto, a complexidade de ditos edifícios tornara-se cada vez mais exigente mostrando-se desadequada a rígida composição clássica e formal do sistema beaux-arts. Como consequência, o objectivo dos arquitectos modernos do séc. XX foi a invenção de diferentes mecanismos que dispusessem de sistemas construtivos igualmente complexos capazes de tornar possível a auto-sustentabilidade e o crescimento do edifício. ▷ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 12-13.

2 "...cada um tem o seu justo lugar;(...) todos os postos são acessíveis.(...) exige-se de cada qual uma precisão implacável, pois a peça que passa para a mão do próximo operário não pode ser 'recuperada' por ele, corrigida e consertada;(...) certamente um espírito mais colectivo." ▷ LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, 6ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2009, pág. 193.

3 "Uma casa é uma máquina de morar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura conforme a

menta, à 'zona' precisa onde passa a maioria do tempo em trabalho ao 'parque' que recebe o restante tempo livre em contacto com a natureza.

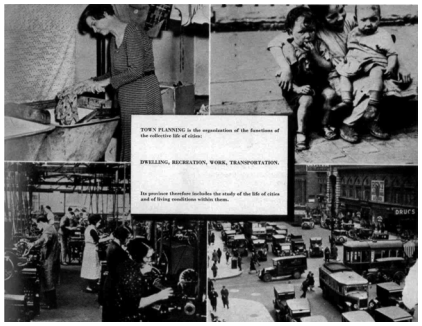
A melhoria da vida da população urbana é compreendida se for introduzido na organização espacial da cidade o conceito de funcionalismo.[4]

Assim, ditadas por ele, começam a surgir exigências à disposição do edificado: deveria encontrara-se isolado e orientado ao sol em vez de contíguo à rua (como teria sido até então); e as zonas residenciais deveriam encontrar-se distanciadas das laborais de modo que fossem assim asseguradas as condições de vida salutares, fazendo também com que os benefícios físicos fossem distribuídos de forma mais equilibrada.▷

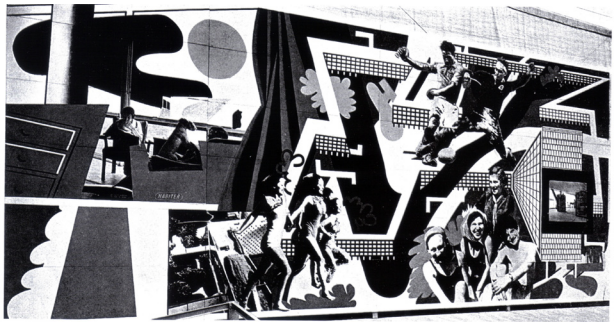
◁ GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edifícios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona: Reverté, 2005, pág. 51.

> *"Planear a cidade é organizar as funções da vida colectiva nas cidades: Habitar, Recrear, Trabalhar, Transportar. Esta competência, portanto, inclui o estudo da vida das cidades e das condições de habitabilidade dentro delas."* ▷ Josep Lluis Sert

◁ SERT, Josep Lluis, Can our cities survive?, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S) TU*, nº7, 8, Agosto, 2004, pág. 87.



F 51 Josep Lluis Sert, *Can our cities survive?, "Town Planning"*, 1942



F 52 *Habiter, Pavillon des Temps Nouveaux* (mural), *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, 1937.

O arquitecto, dotado pelo racionalismo e funcionalismo na arte do bem pensar ajustado à escala dos tempos modernos, cumpre assim o papel de um educador que usa toda a sua capacidade criativa para esboçar um novo modo de vida, substancialmente melhorado para toda a população. Mais do que promover uma nova resposta arquitectónica ou urbana, o arquitecto é reconhecido pela capacidade de saber desenhar um ambiente adequado às novas quantidades exigidas pela época/sociedade, onde o ser humano actua em conformidade com a educação recebida indirectamente pelo meio. Dita reciprocidade educativa, entre ambiente e ser humano, é tida pela primeira vez em consideração científica durante a viragem do século XIX para o XX. Segundo as novas abordagens pedagógicas previa-se que as relações de hierarquia e poder impostas pela relação professor/aluno pudessem ser diferentes. Maria Montessori foi uma importante protagonista no desenvolvimento desta nova metodologia. A transmissão de conhecimentos partiria de um quadro educativo construído pela própria criança indirectamente conduzida pelo ambiente que a envolve, ou seja, determinados estímulos envolventes criados pelo exterior convidariam à participação da criança de forma que pudesse absorver os conteúdos ensinados naturalmente, despercebidamente 'impostos'. Neste sentido o jogo é introduzido e visto como aliado pedagógico. Próximo da natureza do ser humano, atraído pelo motivo que desafia os seus sentidos e habilidades, o jogo teria a capacidade de introduzir 'regras' que fossem aceites facilmente pelos seus participantes, viabilizando a sua aderência em massa.

---

vontade, conservação dos alimentos, higiene, beleza pela proporção." ▷ LE CORBUSIER, 2009, *op. cit.*, pág.66-67

4 "A base do funcionalismo foram primordialmente os conhecimentos médicos que se tinham desenvolvido durante o século XIX e primeiras décadas do XX. Estes novos e amplos conhecimentos médicos foram o fundamento dos vários critérios de uma arquitectura saudável e fisiologicamente adequada, formulados aproximadamente em 1930. As vivendas deviam ter luz, ar, sol e ventilação, e os seus habitantes deviam ter asseguradamente acesso a espaços abertos." ▷ GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano : la vida social entre los edifícios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona: Reverté, 2005, pág. 51.

"Resumindo as características formais do jogo, poderemos designá-lo como uma acção livre, 'não formal', que se desenvolve à margem da vida habitual, mas que ao mesmo tempo absorve o jogador de um modo intenso e total. É uma actividade sem nenhum interesse material e sem nenhuma utilidade aparente. O jogo desenvolve-se dentro de limites temporais e espaciais próprios, de acordo com regras fixas e de forma ordenada." ◁ Johan Huizinga

▷ HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, *cit. in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 80.

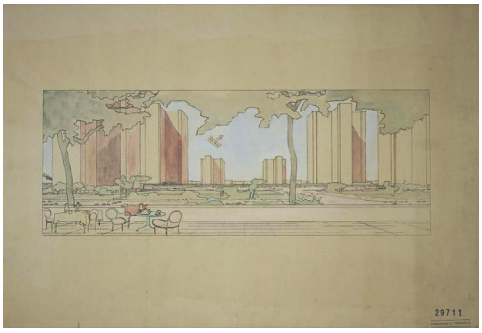
O significado do 'jogo' (a partir do séc. XX) assim concebido por Huizinga abrange o sentido que dá forma a um processo e local ideal para que nele surja civilizadamente a produção do conhecimento, ou seja, o jogo assim compreendido possui de facto um papel civilizador que disciplina os instintos, 'geometrizando-os', transformando-os em conhecimento a partir de um processo de institucionalização.[5] "O jogo transforma-se numa técnica válida e controlada para a construção de uma nova identidade, um instrumento para mediar a necessidade paradoxal entre o controlo social e a liberdade individual."◁

Tendo em conta determinado acto modelador, o arquitecto dedica-se igualmente à construção de um 'jogo', de um todo ambiental, ordenado por regras que disciplinem os instintos da espontaneidade humana e explorado pelo ser humano impulsionado à exibição das suas habilidades cujos limites se encontram em contínua prova de superação — no caminho pelo ideal. Como tal, o arquitecto reconhece em si capacidade para contribuir ao enriquecimento e estabelecimento de um padrão cultural.

"Para passar a crise é preciso criar o estado de espírito de compreensão do que se passa, é preciso ensinar ao animal humano como empregar as suas ferramentas" ◁ Le Corbusier

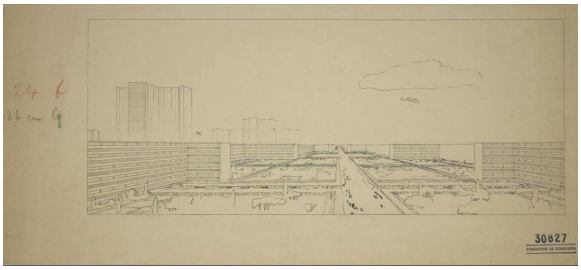
▷ LE CORBUSIER, 2009, *op.cit.*, pág. 191.

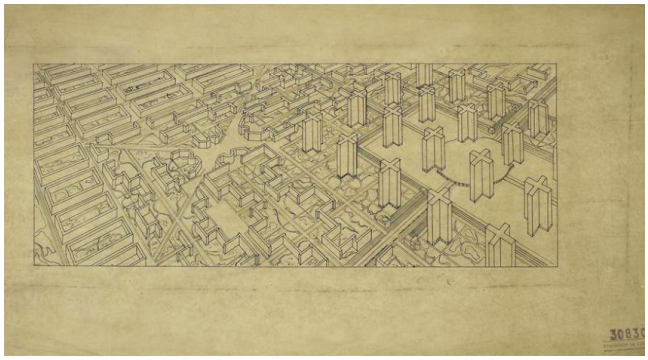
Sendo assim, usando dos recursos que tem em mãos – dos produtos e benefícios industriais e de uma burocracia focalizada nos serviços do capital acumulado em prol do bem-estar social – o arquitecto forma os 'moldes' que no seu entender, melhor corresponderão à razão, função e estética do corpo e espírito humano moderno.





F 53 Piero della Francesca?, Luciano Laurana?, Francesco di Giorgio Martini?, *Città ideale*, séc. XV





F 54 / *F* 55 / *F* 56 Le Corbusier, *Ville contemporaine de trois millions d'habitants*, *sans lieu*, 1922.

Le Corbusier, longe de assumir qualquer carácter utópico associado à realização dos seus planos urbanos, defende pelo contrário, a sua perfeita concretização à medida das capacidades tecnológicas e construtivas conquistadas pela sua época.[6] Como tal, a *Ville Contempo-*

5 "Pela primeira vez os instintos podem dar a uma satisfação formal e limitada, podem educar, enriquecer e imunizar a mente contra a sua virulência." ▷ CAILLOIS, Roger, Man Play and Games, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S)TU*, nº7, 8, Agosto, 2004, pág.79.

6 "Este plano concede ousadia aos nossos sonhos: o facto é que eles podem ser realizados." ▷ LE

raine guiada por um novo programa — oferta à habitação em grande escala para um número crescente de famílias; edifícios para escritórios; um novo padrão rodoviário — em resposta às necessidades imediatas do pós-guerra parisiense, era sustentada por uma nova forma urbana possibilitada pelas novas técnicas de transporte e pela nova consciência ambiental e social determinantes do espírito da época. Com efeito, uma malha ortogonal, reforçada por avenidas de excepção traçadas em diagonal, parecia ser a solução modelo, argumentando a favor da viabilidade de uma futura metrópole que necessita de superar o tempo perdido nos deslocamentos entre pólos, defendendo assim a precisa velocidade implicada na fluidez do seu tráfego.[7]

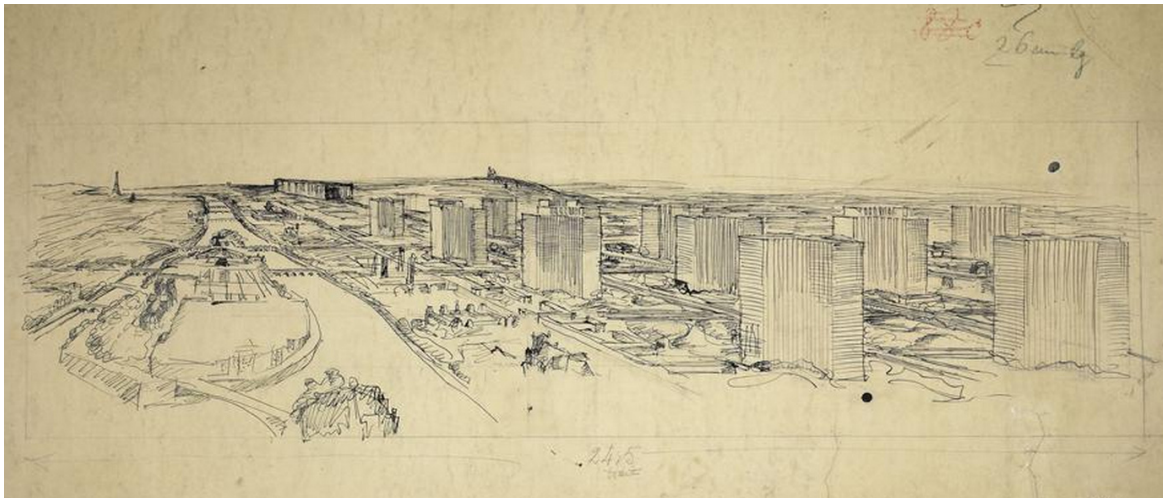
"A cidade que tem velocidade tem progresso" ▷ Le Corbusier
"Urbanizar significa acrescentar valor."
"Urbanizar não é desperdiçar dinheiro, mas adquirir dinheiro, fazer dinheiro." ▷ Le Corbusier

◁ LE CORBUSIER, 2009, *op.cit.*, pág. 187.

◁ LE CORBUSIER, *cit.in.*: MOOS, Stanislaus von, *op.cit.*, pág. 191.

A oportunidade criada pela reestruturação de Paris de 1925, representou um momento importante de divulgação pública das ideias urbanas defendidas por Le Corbusier.

A cena parisiense, obsoleta e problemática relativamente ao seu tráfego e insegurança, serve de inspiração para que Le Corbusier conseguisse comprovar a ineficácia do desenho urbano tradicional afim de favorecer a nova disciplina urbanística em defesa de uma real habitabilidade. A demolição de quase toda a área entre o Sena e Montmartre seria inevitável e assim, de uma *tabula rasa* surgiria um novo sistema vascular de ruas, canais e túneis como um todo sistemático.[8]



F 57 Le Corbusier, *Plan Voisin*, Paris, 1925

A eficácia prevista à mobilidade deste sistema não incluía a *rue corridor* como elemento da estrutura uma vez considerada órgão antiquado e disfuncional. A mobilidade deveria garantir a sua segurança e consequente controlo devidamente ajustado à sua velocidade e alcance. Como tal, a herança trazida pela rua una e multifuncional é totalmente desvirtuada

CORBUSIER, 2009, *op.cit.*, pág. 176.

7 Em *Urbanisme* (1925), Le Corbusier declara que a linha recta é a linha do homem, a linha curva a da mula, porque o homem tem um objectivo e rege o seu sentimento pela razão, domina o lado animal com a inteligência; a mula, distraída, possui uma cabeça oca, vagueia, ziguezagueia para evitar os pedregulhos ou os buracos em vez de os confrontar. "A mula traçou todas as cidades do continente(...) as capitais não têm artérias, têm apenas capilares; o crescimento marca-lhes a doença e a morte." ▷ LE CORBUSIER, *Urbanismo*, trad. Maria Ermantina Galvão, 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2000, pág. 6-7.

8 Quanto ao passado histórico, apenas o considerado 'património universal', monumentos de singular qualidade arquitectónica — tais como, a Torre Saint Jacques, la Concorde, o Arc de Triomphe, ou algumas igrejas e casas — seriam mantidas. Descontextualizados da sua malha urbana original ficariam enternecidos por um cenário verde bucólico que os acolheria.

uma vez estratificada, ou seja, cada canal passa a estar definido pelo tipo de tráfego que a si está associado. Consequentemente, o tráfego pedestre e motorizado são devidamente separados uma vez estudados os processos que os nivelam e sobrepõem. A título de exemplo, a *Ville Contemporaine* não apresenta menos que sete camadas sobrepostas por diferentes níveis.[9]

A segunda palavra-chave associada ao plano da futura metrópole corbusiana é 'densidade'. Le Corbusier defende a centralização da cidade orientada pela própria arquitectura que retém o todo cultural e arquitectónico da cidade concentrado nela própria.[10] Assim controlada, a cidade é capaz de tirar usufruto das suas próprias ferramentas num processo de crescimento e enobrecimento que a vai distinguindo favoravelmente dos seus arredores rurais. A ordem determinada pelo plano no controlo dessa densificação é fatalmente importante, trata-se de uma concentração em altura manifestada que cumpre todas as regras e requisitos – das distâncias entre edifícios e respectivas alturas – impostos à boa distribuição e vivência do espaço vazio restante, dedicado quase em exclusividade à natureza.[11]

"Onde se constrói, plantam-se árvores" ◁ Le Corbusier

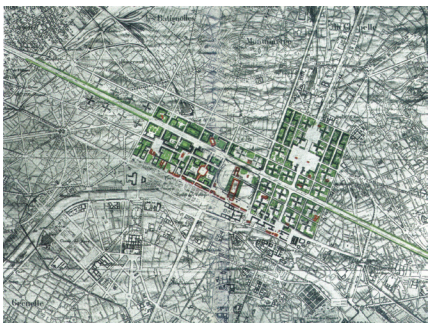
▷ LE CORBUSIER, *cit.in.*: MOOS, Stanislaus von, *op.cit.*, pág. 183.



F 58 Manhattan, New York, EUA, 1936



F 59 Le Corbusier, *Ville contemporaine de trois millions d'habitants, sans lieu*, 1922



F 60 Le Corbusier, *Plan Voisin*, Paris, 1925

Aquando a sua viagem a Manhattan, em 1936, Le Corbusier admirou as longas avenidas que deram identidade à fisionomia da metrópole como símbolo de um padrão eficiente para o tráfego. Relativamente à questão da concentração, a escolha pela construção em altura acompanhava a proposta eficiente, no entanto, compara a sua presença à cena medieval, à concorrência de estilos. Uma densificação igualmente precária uma vez desconsiderados conceitos básicos de habitabilidade como a iluminação e a respirabilidade pulmonar e visual. "New York não é a cidade civilizada da idade da máquina. New York opõe-se à cidade cartesiana, harmoniosa e lírica.".
▷ LE CORBUSIER, *The radiant city*, Faber & Faber, 1967, pág. 202.

A concessão do espaço verde como um todo forma a base do tabuleiro onde se erguem os edifícios. O skyline da cidade evidencia uma linha variável, às vezes recta e plana outras vezes orgânica, entremeada; O seu centro pontuado marca a supremacia do carácter administrativo da cidade.

O objectivo a alcançar com estruturas urbanas abertas capazes de crescer em perfeita sintonia com a natureza, salienta a importância aludida ao vazio urbano como espaço vital. Este facto permite partir da premissa de que a arquitectura moderna projectou de maneira

9 "Nos níveis mais baixos estão localizados os terminais para as linhas principais; acima, as linhas suburbanas; depois o metro; acima deste, toda a circulação pedonal; depois as vias para o rápido tráfego motorizado. Por fim, no top, o aeroporto." ▷ MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, Rotterdam: 010 publishers, 2009, pág. 191.

10 Note-se que a multiplicidade funcional manifesta-se agora essencialmente no interior dos seus edifícios.

11 Os espaços livres assim como os construídos "deverão(...) estar submetidos ao 'estatuto do terreno'," o que gere a aconselhável "densidade da população ou a percentagem da superfície construída, que varia conforme as funções, os lugares ou os climas" [nº35], com a respectivamente proporcional superfície livre - plantada "(...)zonas construídas e plantadas estarão repartidas tendo em conta um tempo razoável para se ir de umas para as outras."[nº35] ▷ C.I.A.M, *A Carta de Atenas*; trad. Maria de Lourdes e F. Castro Rodrigues. - [S.l. : s.n.], 1941.
Apesar de defender igualmente o estado salutar da cidade regida pelo contacto fundamental do ser humano com uma presente natureza (evocando inclusive os nobres actos de reis e imperadores franceses que conceberam os Tuileries ou os Jardins du Luxembourg), Le Corbusier distancia-se do urbanismo da 'cidade jardim' protagonizada por Ebenezer Howard. No que compete à descentralização, Le Corbusier entra em desacordo rejeitando a dissolução, a extensão ilimitada e a multiplicação da casa individual.

sistemática o espaço aberto, considerando ser este a matéria que permite articular a complexidade relacional.

> *"A contribuição da arquitectura moderna teria consistido mais em pensar os sistemas de relação entre os objectos do que projectar os próprios objectos abstractos; mais em modelar o espaço externo da relação entre os edifícios do que em configurar espaços internos modernos."* ▷ Josep Maria Montaner

◁ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág. 19.

> *"Arquitectura é o magnífico, principal e correcto jogo de volumes sob a luz."* ▷ Le Corbusier

◁ LE CORBUSIER, *cit.in.*: BALTANÁS, José, *Walking throught Le Corbusier: a tour of his masterworks*, London: Thames & Hudson, 2005, pág. 115.



F 61 Alberto Giacometti, *Modello per una piazza*, 1931-32

Na obra de Giacometti pode ser compreendido o espaço público entendido pela arquitectura moderna: diversos objectos abstractos colocados sobre uma plataforma. ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág. 20.

As experiências modernas que relacionam arte, arquitectura e urbanismo parecem ter estimulado um fenómeno de entendimento do espaço urbano completamente novo centrado na transformação do significado de vazio — como espaço público que articula a maioria dos seus projectos. Este vazio distinto do espaço público tradicional da cidade clássica "não é um vazio sem atributos e muito menos uma dispersão sem leis compositivas"▷ mas sim uma nova experiência urbana que prima pela diferença entre escalas: a do corpo humano e a da cidade. Embora seja assim guiada por números contrastantes aos da cidade antiga, esta mostra preocupar-se com a existência de uma cadeia sequencial de espaços livres que evidenciem a eficácia do sistema funcionalista uma vez tomado como conjunto unitário.

◁ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág. 22.

"O funcionalismo era uma ideologia de desenho orientada claramente para os aspectos físicos e materiais".▷ "As consequências para o ambiente social não se estudavam porque não se reconhecia a influência que a disposição dos edifícios teria sobre as actividades exteriores e, por conseguinte, sobre uma série de possibilidades sociais."▷ Ninguém esperava que as valiosas actividades sociais fossem reduzidas ou excluídas antes pelo contrário, as extensas superfícies relvadas entre os edifícios só poderiam impulsionar favoravelmente as actividades recreativas na presença de uma vida social recorrente.[12]

◁ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 53.

◁ *Idem*, pág. 54.

> *Depois de um dia de trabalho, na fábrica ou no escritório, a população cede aos prazeres das 'alegrias essenciais'..."não mais absorvidas pelas mesquinhas distracções onde em média, a população parisiense se consola durante a noite, em Montmartre ou Montparnasse"* (Le Corbusier)*(...) "O que os planos propõem é um final de semana paradisíaco onde será fácil jogar um jogo de ténis, nos parques que rodeiam os enormes blocos habitacionais, assim como será fácil encontrar um café no qual se bebe um copo de vinho com os amigos."* ▷ Stanislaus von Moos

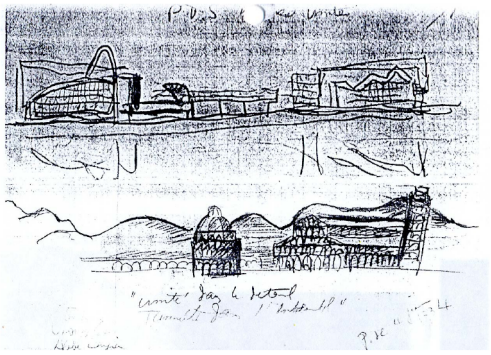
◁ MOOS, Stanislaus von, *op.cit.*, pág. 192.

O ajuste do espaço ao tempo e acção do ser humano era igualmente, em consciência, procurado e desejado. O direito a boas condições de habitabilidade geria a organização e conteúdo planeado para os próprios espaços, cada qual apropriado ao respectivo uso e tempo destinado à sua vivência. Ao alcance de todos, reflectida pelo espaço, a justiça reclama o bem-estar social e colectivo. Este pragmatismo justificaria as decisões fundamentalistas que envolviam a ordenação do todo e o preciosismo de uma 'unidade' que daria forma ao cenário sobre o qual o 'tumulto' se expressaria, em conformidade com a concepção de um ambiente belo.

---

12 "Os desenhos em perspectiva estavam cheios de vida e actividades. Não se questionava nem se investigava até que ponto estariam correctas estas visões sobre a função dos espaços verdes como elementos unificadores dos projectos de edificação." ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 54.

Em 1934, (na legenda de um esquisso comparativo entre o Patro dei Miracoli (Pisa) e o projecto para o Palácio dos Sovietes (Moscovo)), surge recuperada, por Le Corbusier, um antigo legado registado pelo jesuíta Marc-Antoine Laugier na sequência dos seus estudos intitulados Essai sur l'architecture (1756). Referira-se então a uma "variedade caótica, desordenada e selvagem no desenho geral; e a uma uniformidade no detalhe". ▷ BENEVOLO, Leonardo, *op.cit.*, pág. 59.



F 62 Le Corbusier, esquisso, 1934

▷ LE CORBUSIER, *cit.in*: BENEVOLO, Leonardo, *op. cit.*, pág.59.

"unité dans le détail, tumulte dans l'ensemble" ◁ Le Corbusier

O todo, sistemático e tumultuoso, gerado pela vida quotidiana do ser humano necessitará de uma unidade base, à escala do detalhe aplicado ao espaço de intervenção, capaz de sustentar todo o tipo de espontaneidade. Se assim for, melhores condições de habitabilidade preparam-se e definem-se fisicamente no espaço a favor de um processo de caracterização que se segue, em continuidade daquela apropriação recorrida e gerada pela própria natureza do tumulto. Deste pensamento depreende-se a vontade da descoberta da condição física que saberá receber e sustentar o pulsar que dá vida à própria beleza.

"Os pombos da Piazza San Marco, eles próprios, acrescentam ao módulo uniforme o toque variável e efectivo ao conjunto." ▷ LE CORBUSIER, *Urbanisme*, *cit.in.*: Moos, Stanislaus von, *op.cit*, pág. 191.



F 63 Jacopo Sansovino, *Procuratie Vecchie*, Venezia, Itália, 1538 (data da sua conclusão).

Perante uma imagem urbana desestruturada, consequente da circunstância do pós-guerra, a ausência da tal 'unidade' é óbvia e a sua oportuna emergência passa a ser condição cada vez mais recorrida pelos seus pensadores e actores que desejam fervorosamente viver numa cidade mais apropriada, saudável, justa e alargada. Lluís Sert revela ser um desses pensadores. Uma vez sensibilizado pelos problemas físicos abordados pela cidade actual, a partir daquela que é a sua óbvia contradição — a incapacidade de resposta face à cena da vida quotidiana — fundamenta a publicação da obra *Can our cities survive?*.[13] Uma vez postas em causa, a habitabilidade e a beleza urbana, considera indispensável à salvação da cidade o cumprimento e aplicação de um plano urbano que seja orientado pelas regras do funcionalismo. De facto, o último capítulo da sua obra, precisamente intitulado: *Towards the Functional City*, surge quase como um manifesto às decisões tomadas pelo CIAM4 sobre a repartição funcional da cidade.[14]

---

13 Embora com particular referência à cidade americana, conclui-se - no seguimento do diagnóstico traçado pelo discurso de Atenas (CIAM) – que as condições desastrosas de vida das várias áreas da cidade não apresentariam problemas muito díspares com em relação umas às outras. Por exemplo, como entre Chelsea e Harlem. ▷ ROVIRA, Josep M., *José Luís Sert: 1901-1983*, trad.Irene Inserra, Milano: Electa, 2000, pág. 103.

14 Lewis Mumfort toma uma posição crítica face ao discurso proferido por Sert. Em tom de correc-



F 64 Josep Lluis Sert, *Can our cities survive?, "children are victims of urban chaos"*, 1942

"Nas nossas cidades, faltam espaços abertos onde se possam localizar os jardins de infância e os parques infantis. Procurando compensar esta falta de serviços comunitários, alguns pais têm descoberto novos sistemas. (...) Um 'espaçoso jardim de infância', e um pavimento ensolarado londrino limitando o atravessamento do tráfico, onde as crianças podem brincar em segurança...se estiverem presas ao gradeamento." ▷ SERT, Lluis, *Can our cities survive?*, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 87.

O plano Regional de Nova Iorque (1929) desenvolvido pelo sociólogo Clarence Arthur Perry previa a conformação de uma 'unidade de bairro' - componente base de planeamento das New Towns – apresentada como estratégia organizadora do espaço capaz de receber as crianças retiradas da rua ambientadas agora em zonas de recreio controlado, protegendo desta forma a infância uma vez distanciada das ameaças e perigos da máquina civilizacional. "▷ SERT, Lluis, *Can our cities survive?*, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 64.

Sert procura depreciar a cidade contemporânea. Quando a criança que brinca na rua é confrontada com o constante perigo a que está submetida, a rua passa a ser vista como espaço impróprio, disfuncional e desumano. Sert, por classificar o jogo visto como acto recriativo, defende um urbanismo que seja capaz de dar a esta função um espaço apropriado e distinto dos demais. O plano moderno colocaria a criança saudável num ambiente natural, verdejante, agora afastada da corrupção e dos conflitos da cidade.



F 65 — *F* 71 Helen Levitt, *New York*, EUA, década 40'.

Os vários e sucessivos encontros do CIAM — *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, surgem do interesse generalizado pela promoção da arquitectura moderna, instalado no seio de um grupo multinacional de arquitectos (seleccionados criteriosamente dos vários círculos d'*avant-garde* europeia). Com efeito potenciaram a realização de importantes mo-

ção, cita outras funções que no seu ponto de vista fariam parte do uso da cidade (sem as quais seria a cidade apenas uma "massa urbana") e que não vinham mencionadas naquela redução funcionalista. Cultura, Política e Educação seriam as ditas funções apontadas por Mumfort. Estas eram consideradas protagonistas às mais importantes actividades urbanas já que "todos os organismos económicos... existem, na base, para sustentar este núcleo cívico". ▷ ROVIRA, Josep M.,*op. cit.*, pág. 105-106.

mentos de demonstração, confrontação e reflexão face à produção arquitectónica contemporânea.[15] Descrito por Giedion, o quarto congresso intitulado por *The Functional City* dedica-se ao "desenvolvimento da pureza", tendencialmente funcionalista, aplicado a uma arquitectura que em si faz convergir os assuntos estéticos, sociais e biológicos.◁ Considerado por muitos autores, o quarto encontro representa a determinação de um modelo de cidade, beneficente à reconstrução urbana durante o pós-guerra.[16] Le Corbusier foi um desses autores. Inspirado pelas declarações pronunciadas no ano de 1933 na sequência do CIAM4, publica (pertinentemente) em 1943 *La Charte d'Athènes*. A obra teve um impacto generalizado e foi considerada por muitos, arquitectos e urbanistas, síntese do encontro de 33' e matriz a seguir pelo planeamento urbano.[17]

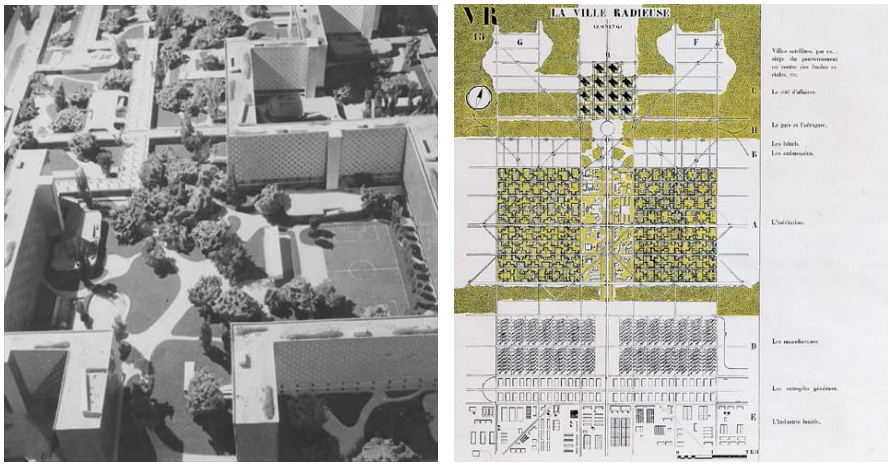
▷ GIEDION, Sigfried, *cit.in.*: MOOS, Stanislaus von, *op.cit.*, pág. 208.

A Carta, tipo 'manifesto', subscrita pelo CIAM, está dividida em cinco partes dedicadas cada uma delas à habitação, ao lazer, ao trabalho, à circulação e ao património histórico. Cada um destes conteúdos abordados, são primeiramente problematizados e secundariamente solucionados, evidenciando e justificando a pertinência funcional de cada uma das partes expostas sobre o todo. Com efeito, recintos, limites e hierarquias norteiam o plano da cidade moderna, determinando assim a forma que melhor equilibra a apropriação do território urbano sensibilizado pelo sentido de justiça política.

> *"os planos determinarão a estrutura de cada um dos sectores(...) e fixarão a sua localização respectiva dentro do conjunto."* [nº78] *"A cidade deve ser estudada dentro do conjunto da sua região de influência,(...) e o limite do aglomerado será determinado em função do raio da sua acção económica."* [nº83] *"É da mais urgente necessidade, que cada cidade estabeleça o seu próprio programa - elaborado sobre análises rigorosas feitas por especialistas -, promulgando leis que permitam a sua realização".* [nº85] *"A cidade deve assegurar, no campo espiritual e material, a liberdade individual e o benefício da acção colectiva"* [nº75] *por isso "o interesse privado será subordinado ao interesse colectivo."* [nº95]◁ C.I.A.M.

▷ C.I.A.M, *A Carta de Atenas*; trad. Maria de Lourdes e F. Castro Rodrigues - [S.l. : s.n.], 1941.

"Na Ville Radieuse, recônditos estão os edifícios de habitação. Os Parques e as escolas estão no meio. Os eixos dos elevadores estão bem espaçados entre si (não será preciso andar mais de 100 metros no interior dos edifícios para os alcançar). Aos pés desses eixos, portas automáticas ligam-nos às estradas (...). O piso imediatamente acima dos pilotis é entregue aos serviços comunais. Abaixo deles, os pedestres andam livremente em todas as direcções. No parque, uma das grandes piscinas. Ao longo das coberturas, a contínua faixa de jardim contém 'praias' onde se praticam os banhos de sol." ▷ LE CORBUSIER, *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Paris: Éditions Vincent, 1933, pág.109.



F 72 / F 73 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, 1933

15 No primeiro encontro em *La Sarraz* (1928), o urbanismo foi um dos assuntos abordados pelo grupo, mas ganha protagonismo nos encontros seguintes em Frankfurt (1929) e Bruxelas (1930) quando o tema se centra na habitação. A par destes encontros um comité de trabalho foi formado, *CIRPAC - Comité International pour la Résolution des Problèmes Architecturaux Contemporains*, com o objectivo de preparar os decorrentes encontros uma vez estabelecido um método de análise comparativa. Assim foi previsto o quarto *CIAM* (1933) dedicado exclusivamente ao planeamento urbano, realizado no decorrer de um cruzeiro entre Marselha e Atenas.

16 No quinto *CIAM* (1937) intitulado por *Habitations et Loisirs*, Giedion refere que a nova arquitectura tem "transbordado a sua estrutura limitada", com efeito, de origem tecnocrática e *taylorista* a consciência arquitectónica progride no sentido formador de base, ampla e generalizada, que visa a necessidade das massas. ▷ GIEDION, Sigfried, *cit.in.*: MUMFORD, Eric, *The CIAM discourse on urbanism*, 1928-1960, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, pág. 114

17 É no entanto um manifesto a título pessoal com forte correspondência ideológica à obra do mesmo autor publicada em 1933, *La Ville Radieuse*.

A habitação é considerada tema central às preocupações urbanísticas, e uma vez considerado ponto em comum que liga todas as medidas (nº79)▷ reúne e evidencia as alterações que se supõem benéficas, em defesa de uma cidade moderna. Como tal, a habitação não mais cumprirá a regra do alinhamento construtivo ao longo da rua, uma vez conquistada uma melhoria condicional de habitabilidade. ◁ *Idem.*

> *"...Que os bairros de habitação ocupem... no espaço urbano, as melhores localizações, tirando partido da topografia, levando em conta o clima, dispondo da exposição ao sol mais favorável..." [nº23] em consequência disso, altas edificações, devem ser "implantadas a grande distância umas das outras, libertando o solo em favor de amplas superfícies verdes."* [nº29]▷ C.I.A.M. ◁ *Idem.*

Com efeito, não só se altera o lugar criado à habitação e à rua como aquele gerado pela proximidade das duas entidades, porque a sua vivência não é mais correspondente. O lugar previsto à circulação e ao lazer, estimulado pelos movimentos entre interior e exterior, ocupava agora outro tipo de desenho distinto do da rua.[18]

> *"...que sejam diferenciadas as ruas conforme os seus fins: ruas de habitação, ruas de passeio, ruas de trânsito, vias principais."* [nº63]▷ C.I.A.M. ◁ *Idem.*

A estratificação da rua conduziu igualmente à alteração do seu carácter, devido à sua ocorrência de exclusividade funcional dedicada a cada uma das suas velocidades. No entanto, não era o carácter da rua — como espaço de reunião de pessoas e acontecimentos e de paragens no exterior — que estava sob recriminação mas sim a sua contrariedade física que recebia todo o tipo de funcionalidade sem garantir a sua qualidade, agora solicitada como exigência desde o seu planeamento urbano.[19]

> *"(...) a responsabilidade está nas mãos dos dirigentes municipais: encontrar uma contrapartida para o trabalho esgotante da semana e nunca mais abandonar a população às desgraças da rua."* [nº40]▷ C.I.A.M. ◁ *Idem.*

O racionalismo que vê o retrocesso provocado pela *rue corridor*, congestionada e insalubre, imprópria à viabilidade da circulação e prejudicial à saúde do cidadão, planeia a separação física em prol da qualidade dedicada a cada uma das suas funcionalidades. Assim, defende-se a segurança e eficácia dos canais expressos em exclusividade ao movimento assim como a natureza e conforto dos espaços livres expressos em exclusividade à paragem e à animação entre os cidadãos. Em efectivo, a imagem da 'rua' até então reconhecida deixa de existir, mas o significado que até então representara como sendo lugar de convergência e dinamismo colectivo não é de todo desprezado por Le Corbusier. O significado da rua é indispensável e a sua presença incontornável, como tal, a 'rua' redescobre-se face às ideias do modernismo, 'concavada' na própria arquitectura.

O projecto da *Unité d'habitation* da autoria de Le Corbusier para Marselha, considerado como modelo que soube trazer prestígio à dita tipologia habitacional, descreve com clarividência a qualidade solicitada à sua função, contribuindo para tal, a inclusão do sentido da rua na organização interior dos seus espaços colectivos, ao qual se atribui o sucesso registado pela sua apropriação.[20]

---

18 "Em toda a história dos assentamentos humanos, as ruas e as praças sempre se evidenciaram como lugares de reunião; mas com a chegada do funcionalismo foi declarada literalmente a sua superfluidade; substituindo-as por estradas, e trilhas pelas intermináveis extensões de relvado." ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 53.

19 Em *Urbanisme*, Le Corbusier descreve os postulados impostos à 'rua': "1º liberdade; 2º satisfação; 3º beleza; 4º economia de construção; 5º economia de exploração; 6º saúde física; 7º funcionamento harmonioso dos órgãos necessários; 8º participação fecunda no fenómeno urbano (trânsito, respiração, policiamento, etc.)" ▷ LE CORBUSIER, *Urbanismo*, *op.cit.*, pág. 203.

20 A *Unité d'habitation*, construída em 1952, está inserida num plano constituído por oito *Unités*

"A rua interna é na realidade uma extraordinária e misteriosa sinfonia de cores."◁ Le Corbusier

▷ LE CORBUSIER, *The Complete Architectural Works (vol.5), cit.in.*: BALTANÁS, José, *Walking throught Le Corbusier: a tour of his masterworks*, London: Thames & Hudson, 2005, pág. 115.

Um bloco de betão[21] verticalmente densificado abriga três planos horizontais e abertos ao seu uso público: o rés-do-chão, articulado por *pilotis* e coberto pela laje do edifício; o piso intermédio, uma rua interior provida de serviços dedicados à comunidade residente[22]; a cobertura plana, um terraço público igualmente provido com mais serviços à resposta colectiva. Os três níveis estão ligados por um canal móvel: o elevador que transporta as pessoas e os objectos, das suas casas à 'rua'.[23]

A 'rua cobusiana' parece ser igualmente uma rua concentrada, convergente, multifuncional e ajustada à escala humana. A segurança desta rua cumpre-se e o peão, longe do tráfego automóvel, só poderá tirar partido de uma exclusividade dedicada a si e às suas horas de distracção após o trabalho.

"uma distribuição produtiva das horas livres conseguirá a pouco e pouco fortalecer a saúde e o ânimo aos habitantes das cidades" [nº40]◁ C.I.A.M.

▷ C.I.A.M, *A Carta de Atenas*; trad. Maria de Lourdes e F. Castro Rodrigues - [S.l. : s.n.], 1941.

A sua importância como agente mediador de tempo livre é bastante oportuna quando esta contribui para o desenvolvimento do sentido de colectividade, incluído com naturalidade pelo quotidiano dos seus habitantes, uma vez tomado como prolongamento da sua própria casa. Em *Urbanism* Le Corbusier constata ainda, idealmente, os prolongamentos imaginados da rua que parte do edifício e se estende para fora até ao ponto da rótula que faz interligar todos os restantes mecanismos do desejado todo sistemático.[24] Com em relação ao espaços livres próximos à habitação, essa ligação poderia beneficiar de um prolongamento do próprio espírito colectivo vivido pela rua e reforçado por mais serviços que fossem sendo desenvolvidos ao longo desse percurso, — "Que estas superfícies verdes sirvam fins nitidamente definidos: conter os jardins para crianças, as escolas, os centros da juventude ou todos aqueles edifícios de uso comunitário intimamente ligados à habitação."[nº37] — dedicados igualmente com precisão à sua função e tempo para que foram destinados — "fornecer um terreno favorável às distracções, aos passeios ou aos jogos nas horas de descanso." [nº30] ◁

▷ *Idem.*

A nitidez da forma, a precisão da função, o rigor aplicado ao planeamento do tempo e do espaço,[25] revelaria a necessidade de um estudo pormenorizado e um melhoramento efectivo das condições necessárias a cada acção em concreto. Certamente que, sendo assim, os

---

d'habitation à grandeur conforme, destinadas a acomodar 20.000 pessoas, como resposta à necessidade de habitação colectiva diante da crise habitacional gerada pela destruição da guerra. O conjunto edificado formam um complexo rodeado por amplos espaços verdes de uso colectivo.

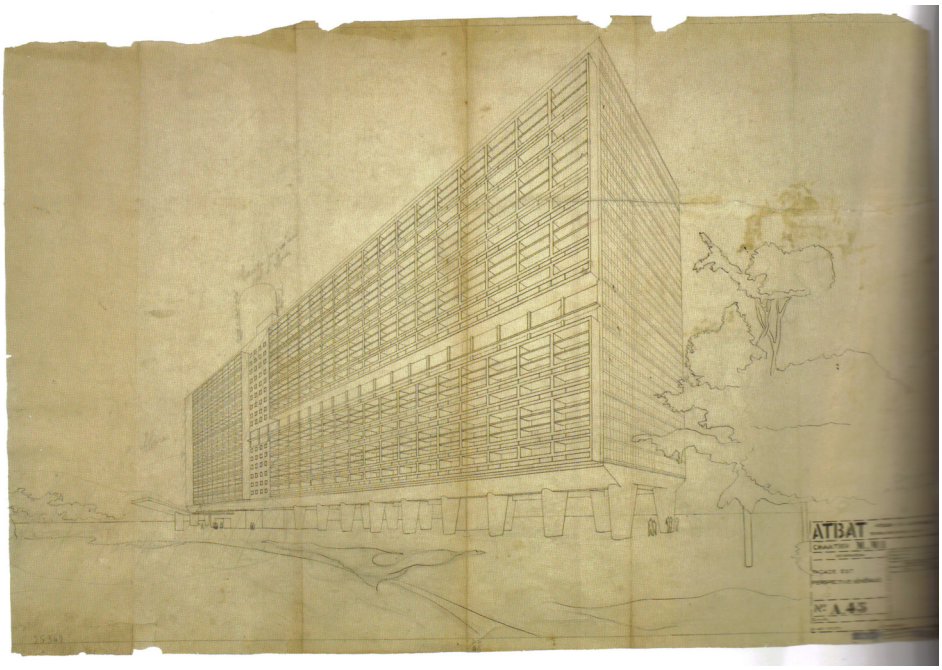
21 Le Corbusier, metaforicamente, justifica as imperfeições do acabamento no betão: a superfície..., como uma pele humana, deve dar testemunho da passagem do tempo. ▷ BALTANÁS, José, *Walking throught Le Corbusier: a tour of his masterworks*, London: Thames & Hudson, 2005, pág. 115.

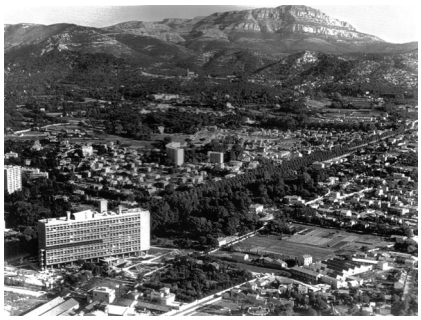
22 Um repetitivo *brise-soleil* torna visível do exterior a excepcionalidade horizontal que irrompe na fachada do edifício. Do interior percebe-se a fina pele que permite aos raios do sol penetrar na rua, uma vez iluminada naturalmente pelos vários efeitos da luz do dia. ▷ BALTANÁS, José, *op.cit.*, pág. 115.

23 Igualmente perceptível pela fachada, em contraste com a horizontalidade contínua do piso intermédio, a terminar na cobertura de forma prismática (participando com as outras formas), a caixa dos elevadores acentua verticalmente a sua fluidez.

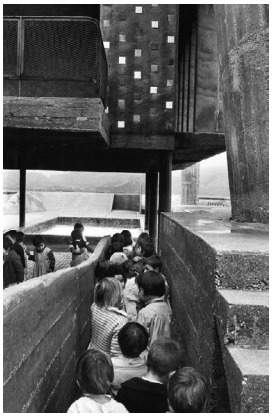
24 Partindo da rua edificada, ligados por seis passagens subterrâneas, caminhar-se-ia em direcção ao "...grande parque: um campo de futebol, duas quadras de ténis, três grandes locais para jogos, um pavilhão para clubes desportivos, bosques livres, relvados...", ou caminhar-se-ia até à garagem, numa rua que "recebe apenas o trânsito leve dos automóveis, sobre *pilotis*", porque "os caminhões pesados e os autocarros ficariam em baixo, no solo, directamente ligados ao abastecimento dos depósitos dos edifícios...". "Não haveriam esses estacionamentos calamitosos à beira dos passeios, que engarrafam as ruas e cortam a circulação dos pedestres; e as canalizações da cidade ficariam ao ar livre..."▷ LE CORBUSIER, *Urbanismo*, *op.cit.*, pág. 203-205.

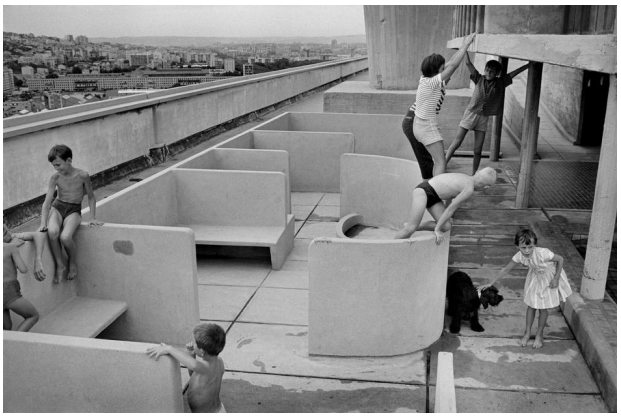
25 Por exemplo, respectivamente ao espaço destinado ao tempo livre: "As horas de liberdade quotidianas devem passar-se na proximidade do alojamento. As horas de liberdade semanais autorizam a saída da cidade e as deslocações regionais. As horas de liberdade anuais, isto é, as férias, permitem as verdadeiras viagens, fora da cidade e da região. O problema assim exposto, implica a criação de reser-



















A 'rua corbusiana' é esculpida sobre o betão assumido esteticamente pela sua rugosa imperfeição tido por valor que enriquece o cenário háptico da 'rua'.

A rua abrigada pelo edifício garante segurança e sustenta várias oportunidades ao encontro comunitário.

O acesso ao piso intermédio assegura as necessidades substanciais dos seus residentes: "...a rua shopping contém as provisões tais como: peixaria, charcutaria, talho, mercearias, fornecidas com vinho, produtos diários, fruta e vegetais, assim como pastelaria e restauração tipo self-service. Dispostos à entrega ao domicílio. Um restaurante, sala de chá e bar provido com snacks." LE CORBUSIER, The Complete Architectural Works (vol.5), cit. In: BALTANÁS, José,op. cit., pág. 115

O acesso à cobertura assegura as suas necessidades lúdicas: " um jardim-de-infância, uma pequena piscina, um ginásio com pista de corrida e um teatro ao ar livre. Todos os elementos necessários à promoção de uma vida saudável sob o céu aberto, livre do tráfego da cidade e em contacto com a natureza." BALTANÁS, José,op. cit., pág. 115

A rua prolonga-se verticalmente - entremeada pelos corredores animados por coloridas portas que vão avisando individualmente a presença de cada uma das habitações – até tocar no próprio solo, a liberdade natural.

F 74 Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille, França, 1945-52. Perspectiva da fachada Este.

F 75 Fotografia aérea.

F 76 — F 82 René Burri, *Unité d'habitation*, Marseille, França, 1959.

extensos relvados, munidos de sombra e equipamentos públicos, intencionalmente lúdicos e apropriadamente infraestruturados mas protegidos do tráfego motor e do seu nervosismo, revelariam de facto a concepção de um lugar mais adequado à vivência do tempo livre tomado pela colectividade. No entanto, a exclusividade funcional cria dependência temporal (tempo laboral/tempo livre), sucedendo-se ao desequilíbrio efectivo do seu uso. Ou seja, uma vez condicionados por determinada correspondência temporal as várias tipologias de espaço estariam sempre definidas por uma ou outra realidade: uma intensa utilização quando vividas em correspondência — tempo/espaço — ou a um abandono aguardado pelo tempo predestinado à sua utilização.[26] Em suma, cada espaço planeado com base na sua exclusividade funcional será atraente durante o seu tempo exclusivo de actuação e repulsivo quando este se abandona de sentido funcional. Uma vez que o espaço perca a sua atractividade humana e a sua vigilância natural recairá sobre ele um sentimento de insegurança e desconforto mesmo que este tenha sido devidamente equipado e primado pela qualidade física aquando o seu planeamento, completo de ideias de optimização funcional.

Ainda assim, indiferente à repartição do tempo/espaço, o diferenciamento funcional entre arquitecturas — habitação, fábrica, edifício público, etc, — reduziu certamente os seus inconvenientes fisiológicos a pequena escala, vivido pelo interior, mas o seu desenho urbano, considerado a suportar uma grande escala, vivido pelo exterior, verifica a vivência de um distanciamento entre pessoas e acontecimentos, condicionando a vivência da cidade que reduz as vantagens inerentes ao contacto físico exterior mais estreito. Com efeito, existe uma tendência recorrente à interiorização em detrimento da sua exteriorização: uma vez tomadas excepcionalmente, as actividades exteriores colectivas diminuíam drasticamente enquanto que as interiores, uma vez à escala humana, se solicitavam quotidianamente como compensação pela falta das primeiras.







F 83 L.Sciarli, *Unité d'habitation*, Marseille, França, 1968. *F 84 / F 85* René Burri, *Unité d'habitation*, Marseille, França, 1959

"(...) as actividades exteriores colectivas foram sendo reduzidas ao mínimo devido ao desenho das ruas, ao tráfico rodoviário e, especialmente, à enorme dispersão das pessoas e dos acontecimentos."◁[27] Jan Gehl

▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 54.

Os efeitos psicológicos criados por este desequilíbrio não previam com certeza as síndromes de uma segregação social começada a ser representada e negada pelo próprio desenho

---

vas verdes: 1º à volta dos alojamentos; 2º na região; 3º no país." [nº33] ▷ CIAM, *A Carta de Atenas*; trad. Maria de Lourdes e F. Castro Rodrigues. - [S.l. : s.n.], 1941.

26 O sentimento desta ausência seria de facto ampliado pelo desenho e escala desadequada a uma vivência que não seja em massa.

27 "Os sistemas de transporte, baseados no automóvel, contribuíram ainda mais para a redução das actividades exteriores." ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 54.

estigmatizado da cidade moderna.[28] Deve ser contudo considerada de extrema importância a ruptura funcional provocada no desenho da rua tradicional como forte contributo ao aumento desta segregação, principalmente por ter privado do movimento circulatório exterior que, de forma tão natural, é motivo essencial ao surgimento das suas outras e próprias actividades colectivas.

Porém, independentemente de todo o tipo de deturpações físicas ou consequências sociais apontadas pelos críticos, o pensamento moderno em essência definia a vontade de uma educação de massas, sensibilizadas por valores que consciencializassem os seus direitos e os seus deveres cívicos. Ou seja, a criação de um 'jogo' ocorrido num recinto devidamente limitado, com regras que o institucionalizem em prol de uma civilização. Um jogo aberto à população em massa, perfeitamente ajustado ao desejo competitivo que prime pelo aperfeiçoamento de cada habilidade, função e beleza.

Imbuído neste cosmo, quase imperceptível seria tal possibilidade presente numa alienação/segregação, individual ou colectiva, surgida pelo extremismo do seu racionalismo e mecanicismo ambicioso.[29] A visão da criança, rebuscada pela antropologia urbana, surgirá como objecto de resistência à dita alienação, disposta a servir de novo a forma da imaginação que orientará novas hipóteses à disposição espacial e ao seu modo de activação.[30]





F 86 / F 87 René Burri, *Unité d'habitation*, Marseille, França, 1959

28 A estratificação física deu sucedânea à social, e a ideologia à 'estilização' daquela que era a essência do pensamento moderno.

29 Paradoxalmente, o dito perfeccionismo poderia antes significar uma alienação e consequente segregação uma vez agente de um real distanciamento da consciência do indivíduo ou grupo como parte de um todo social e urbano. Este facto tomaria o sentido inverso do sentido cívico essencialmente solicitado.

30 Resistente às regras impostas a uma só utilização, a criança, não cataloga nunca o seu tempo e espaço para brincar. Por isso, qualquer espaço, esteja ele preparado ou não para receber a função recreativa, servirá para dar forma à imaginação. Apontada pela criança, a rua retoma as vantagens da sua multifuncionalidade e pela crítica valorizada é usada como ponto de partida para contestar contra a separação da cidade pelo funcionalismo que desfavorece o relacionamento social e identitário dos seus cidadãos. A sua discussão, no momento oportuno do pós-guerra, releva toda a pertinência. O seu palco de intervenção — o espaço público da cidade — revela a liberdade do seu questionamento, cuja definição se encontra em aberto, em suspensão.

Na minha Janela

Na minha janela
Vê-se o Rossio
Pessoas a passear
Algumas com frio

Carros a passar,
Pássaros a cantar,
Muitas mais belezas
Nem consigo contar!

Na minha janela
Observa-se muita gente
Umas estão tristes
E outras estão contentes

D. Pedro IV
Vê alguém no chafariz
Está a apanhar uma moeda!
Não caiu por um triz!

Na minha janela
Como podem ver
Não é nada difícil
Um poema escrever!

Mariana Madeira Cal, 9 anos, Março 2012.

2

a Suspensão

ludus + limen
A visão da Criança pelo Team X

> *O artista, em contínua experiência, pode verificar a validade dos seus esforços ao vê-los entrar em contacto directo com a realidade, adaptada à vida. A sua recompensa é certamente grande porque a criança redescobre a cidade e a cidade, por sua vez, redescobre a criança.*
> *Sim, a sociedade só deixará de ser uma construção estéril, tal como o é hoje, no momento em que conceda à criança e ao artista o seu merecido lugar. Dessa união, esperemos que ninguém tema os seus resultados, activos no palco da vida quotidiana."* ▷ Aldo van Eyck.

◁ EYCK, Aldo van, *cit.in.*: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN Francis, *Aldo van Eyck – Writings, vol. 1: "The Child, the City and the Artist"*, Amsterdam: Uitgeverij, SUN publishers, 2008, pág. 23.

A emergência do brincar surgirá no contexto do pós-guerra, na especificidade do seu 'tempo' e da sua 'situação'. Precedida por uma realidade abatida, *top-down*, resta agora recomeçar e fortalecer as bases — preparar o *bottom-up* — assim, ver de novo o arco íris. Brincar e poder sair à 'rua', inspirava qualquer cidadão. O olhar do artista pousava agora sobre a energética criança que explodira em quantidade e em qualidade, através do carácter livre do seu ser.

> *"De mão dadas à imaginação, a criança sobrevive...quantum 'improdutivo', mantém a sua realidade marginal à atenção do colectivo. Ainda assim, contra todas as probabilidades - em permanente perigo, sob o sol incidente e sobre o 'chão' sujo e danificado – a criança descobre a sua identidade, acto, biologicamente, incontornável."* ▷ Aldo van Eyck

◁ *Idem*, pág. 24.

A descoberta da infância — a "valiosa fase da vida"▷ — foi um claro sinal de optimismo. A ponta desta seta indicava o renascer de um início, onde a imaginação participava na razão. Apelara-se à imaginação — força reconstrutiva — e à criatividade, o dom de resolver os problemas que se enfrentavam, uma vez que activamente participava na vida quotidiana do Homem. Assim, descobria-se uma pequena mas nova sábia voz capaz de saber distinguir o essencial do arbitrário. Uma nova consciência marcava o caminho a seguir, vindo a transformar profundamente o fundo espiritual da sociedade.

◁ MUMFORD, Lewis, *Culture of Cities*, 1938, *cit.in.*: LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *Aldo van Eyck, Humanist Rebel*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999, pág. 58.

> *"O que a criança necessita é o que necessitamos nós, adultos — apenas isso: lugares onde podemos ser o que realmente somos, filhos de nós mesmos, do nascimento à morte — em algum lugar. Em algum lugar! É tarefa dos arquitectos estabelecer esse lugar."* ▷ Aldo van Eyck

◁ EYCK, Aldo van, *cit.in.*: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN Francis, *op.cit.*, pág. 24.

Arquitectos, urbanistas, pintores, escultores, designers industriais, artesãos, designers gráficos, fotógrafos, cineastas, poetas, músicos, actores, bailarinos — artistas — eram eles os primeiros a traçar o diálogo com a criança, a divulgar a importância da sua actividade criativa, a receber dela inspiração, e reconhecer o seu gracioso e generoso contributo ao desenvolvimento da arte, da cidade, da casa e do espaço público.

Com especial atenção, os artistas, dedicam a sua observação à existência de olhares cruzados, ao motivo que leva ao convívio, ao reconhecimento do 'outro' e do 'nós', a tudo aquilo que é a todos comum, porque é o que sustenta a permanência de uma comunidade, até então violada. Este é um processo de transformação, processado da boca de um para o ouvido do outro, uma vez detectados novos ritmos de uma nova linguagem, uma nova gramática. Ou seja, um novo 'jogo' que projecta os nossos sentidos para uma nova dimensão a ser explorada— neste caso, a do ser criança — conscientes de uma nova realidade amplificada. Desta vez,

esta realidade pretende acrescentar em vez de separar.[1]

À conta desta transformação tudo mudou: a Educação mudou, a Política mudou, a Cultura mudou, a Economia mudou, o núcleo familiar mudou, e as crianças?

As crianças passam a ser reconhecidas como crianças e a infância, como estado de direito do Homem, integra-se no todo estrutural de uma sociedade. Em 1948, as Nações Unidas abraçaram a Declaração dos Direitos da Criança, uma nova atitude disseminava rapidamente pelas ciências da educação, ciências sociais e psicologia.[2]

A Educação antes marcada pelo medo — debruçada sobre a teoria do bom e abstracto modo de formar, do desenvolvimento pelo 'encaixe' — agora revoltara-se.

"A tarefa da educação, em primeiro lugar é clara: estimular as crianças em ser crianças e não apenas em formar adultos! O que importa é a vida, a matéria-prima da vida(...) Se a infância é uma viagem, faremos com que ela não corra dentro da noite(...) agora, omitir a importância do elemento criativo, acordado na imaginação do ser criança é roubar à educação a sua '*raison d'être*'." ▷ EYCK, Aldo van, cit.in.: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, op.cit., pág. 21-22.

(Por minha interpretação, esta referência, aqui usada em empréstimo temporal, é considerada como produto expressivo do culminar de constrangimentos muito antes já apontados).



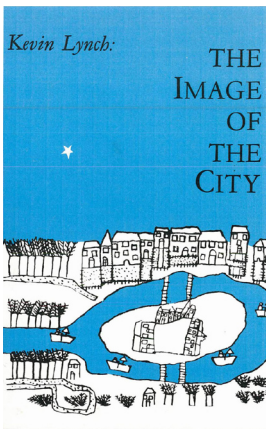
F 88 Imagem retirada do filme realizado por Roger Waters em 1982, uma homenagem ao albúm 'the wall' (1979) dos Pink Floyd.

O valor cultural do 'brincar' é agora absorvido pela sociedade, com vontade própria dentro da nova estrutura social, assim como pela educação que apela à invenção e a uma governação mais inclusiva. Tudo isto materializado na imagem de uma 'nova' cidade que se deixa conhecer pelos gestos, pés e olhos dos artistas, inspirados pelos seres da cidade ou do seu imaginário — as três entidades recíprocas: o artista, a criança e a cidade.

"Pensar a cidade é encontrarmo-nos.
Encontrar a cidade é redescobrir a criança.
Se a criança redescobrir a cidade,
a cidade redescobre a criança — nós mesmos."
▷ EYCK, Aldo van, *cit.in.*: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, *op.cit.*, pág. 25.



F 89 Denise Colomb, Paris, 1953



F 90 Capa da 1ª edição do livro *The image of the city*, Kevin Lynch, 1960



F 91 Robert Doisneau, *Les Freres*, 1934

Assim, a cidade manifesta-se:

– Nos novos realismos cinematográficos. Percepcionados pela linha do horizonte infantil destacamos em Vittorio de Sica *I bambini ci guardano* (1944) e *Ladri di biciclette* (1948) ou em Jean-Pierre Melville *Les enfants terribles* (1949).

---

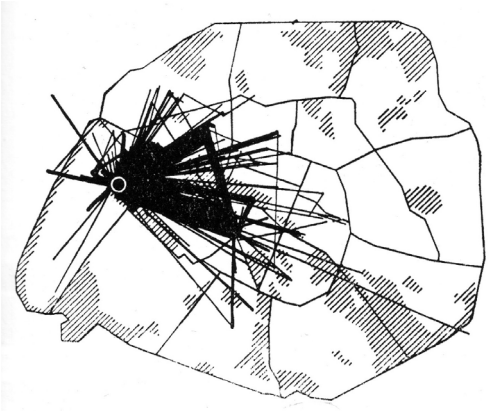
1 "A Relatividade é um modo de ser perigoso... Natureza, Filosofia e Ciência... em vez de unir todos os homens e todas as coisas fraternalmente, não, tem sido utilizada para dividir átomos, para fragmentar aves, árvores, cidades". ▷ EYCK, Aldo van, *cit.in.*: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN Francis, *Aldo van Eyck – Writings, vol. 1: "The Child, the City and the Artist"*, Amsterdam: Uitgeverij, SUN publishers, 2008, pág. 20.

2 Benjamin Spock, no seu livro *The Common Sense Book of Baby and Child Care* (1946), argumentara a abordagem não autoritária à formação infantil. ▷ LEFAIVRE, Liane, DÖLL, *Ground-up City. Play as a Design Tool*, Rotterdam: 010 publishers, 2007, pág. 46. No ramo da psicologia, a integridade da percepção infantil distinta da do adulto foi reconhecida. O ser criança, não é mais um pequeno ser adulto, mas sim um outro e complexo tipo de ser humano.

"A criança não conhece outra regra a não ser o seu próprio sentimento de vida, e não tem outra necessidade a não ser a de se auto expressar" ▷ CONSTANT NIEUWENHUIS, *cit.in.*: LEFAIVRE, Liane, DÖLL, Ground-up City. Play as a Design Tool, Rotterdam: 010 publishers, 2007, pág. 47.



F 92 Constant Nieuwenhuis, *Maskierte Ungehorsamkeit*, 1948



F 93 Paul-Henry Chombart de Lauwe's, Projecção dos trajectos quotidianos de uma jovem mulher sobre o mapa de Paris, 1957

– Na vida quotidiana capturada pelas objectivas dos fotógrafos Robert Doisneau, Nigel Henderson, Helen Levitt, Agnès Varda, Violette Cornelious, Denise Colomb..., atraídos pela autenticidade do realismo, levado a cabo pelas pessoas e crianças que viviam principalmente nos subúrbios das cidades.
– Na maior inversão cultural de papéis, a cultura *naïve*, onde a espontaneidade artística infantil inspira mais os artistas do que a obra dos mestres profissionais. Jean Dubuffet como exemplo, inspirou a criação do grupo COBRA.[3]
– Pelas deambulações expressas no trabalho de observação do geógrafo urbano, Pierre Henri Chombart de Lawe, *Paris et l'agglomération parisienne* (1952), que descobria um novo modo de olhar para o ambiente construído, partindo da percepção de novos objectos que teriam sido ignorados pelos urbanistas. Especificamente, redefine os limites e parcelas urbanas tais como são entendidas pelos seus habitantes.▷
– Na feição da cidade de Amesterdão, tornada lúdica pelas mãos do arquitecto Aldo van Eyck. *Playgrounds* são inseridos sobre os espaços sobrantes da cidade — *blind spot* — ou seja, sobre o vazio intersticial. Estes projectos de pequena escala dedicados à vida do dia-a-dia das crianças, formam uma rede que une pontos dispersos do mapa da cidade, uma vez recuperados do seu anterior abandono. "Trechos de terra sem sentido, localizados nos mais diversos tipos de lote, recriados a partir do não convencional e dos não sofisticados materiais encontrados perto do local", assim descrito por Voelcker.▷

◁ LEFAIVRE, Liane, DÖLL, *Ground-up City. Play as a Design Tool*, Rotterdam: 010 publishers, 2007, pág. 55.

◁ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *Aldo van Eyck, Humanist Rebel*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999, pág. 17.

Ao contrário do que possamos pensar, próximo ao sentido mais comum atribuído a um *playground*, não se supunha dar-lhe um carácter excepcional/isolado/individual/exclusivo a um tempo e a um espaço próprio, como produto de um pensamento de separação espacial especializada para o efeito. Van Eyck virou de cabeça para baixo a abordagem do CIAM sobre o planeamento da cidade e assim, em vez de massivamente atribuir um plano a larga escala, usava uma estratégia de intervenção 'gradual' — *infill* — intersticial/pontual/circunstancial, explorando as oportunidades oferecidas pela actual disponibilidade local. Somando-lhe a esta, outra diferença: uma metodologia de transformação que partia da participação democrática do cidadão ao invés de um visionário plano tecnocrático e imperativo.[4]

3 Grupo de artistas, ao qual pertencem: Constant, Karel Appel, Asger Jorn e Corneille.
4 Deliberadas em Otterlo — CIAM 59' — as declarações: 'raramente' tivera a profissão 'tão óptimas' oportunidades, no entanto 'nunca' tivera falhado 'tão gravemente'; proferidas por van Eyck, marcaram uma mudança de perspectiva surgida no seio do grupo, recriando uma nova orientação para

Revolucionário, inato e consciente, um novo modelo para o planeamento da cidade 'em reconstrução' não se restringe a uma abordagem expressamente dedicada a parques infantis mas sim, em geral, na forma de conceder o desenho do espaço público como estímulo que faz activar o seu diversificado uso e múltiplos usuários. Em suma, as palavras de ordem deste espaço público em manifesto são: Policêntrico, Intersticial e Participativo.

A ideia de ter uma cidade construída sobre um padrão *open-ended,* uma vez eliminada a "dualidade do espaço interior e exterior", é assim citado por Van Doesburg e Van Eesteren, no artigo de 1923 para *De Stjil*.◁

▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 70.

Os *playgrounds,* mensageiros de um novo entendimento físico e temporal sobre o uso do espaço urbano, distinguem-se das frequentes práticas urbanas reveladas pelos CIAM, pela discrição de uma intervenção que se pretende aberta à realidade urbana. Os frutos deste aparente simples acto arquitectónico, multiplicado e propagado por toda a cidade, abre portas à consciência do todo urbano.

Arquitectura e Urbanismo "(...)não podem resultar pensados como(...) uma composição baseada em cheios e vazios", desinteressados pelo modo como são dinamicamente formados. Eles permanecem "estáticos e portanto menos adaptados à mudança e crescimento da vida(...) Os problemas que enfrentam face ao nosso mundo é inteiramente novo(...) e a nossa percepção do modo como o todo se activa torna-se completamente diversa daquela que ao nosso período advém(...) Interessa-nos não um espaço euclidiano tridimensional mas sim um mundo 'quadrimensional', com espaço e tempo(...) interligados, unidos."(Shadrach Woods)◁[5]

▷ WOODS, Shadrach, *cit.in.*:LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 55.

O valor do 'tempo', ultrapassada a dependência ao 'plano' (o tempo como efeito visual, muito mais próximo à de um pássaro no céu do que à de um ser humano no chão) assume ser, com van Eyck, um instrumento de projecto inserido no processo de execução, uma vez tomada, a cidade, como um fenómeno temporal acumulativo, em vez de um todo já à partida resolvido/visionário.

"Os *playgrounds* são acções ocorridas num espaço, onde e quando necessárias."◁ Aldo van Eyck dá a conhecer os seus projectos para os *playgrounds* de Amesterdão em ocasião do primeiro encontro do CIAM após a guerra, em Bridgwater, no ano de 1947. No desenho modesto do seu primeiro *sppelplaats* (*playground*) em Bertelmanplein — primeiro trabalho para o Ofício de Obras Públicas de Amesterdão dirigido por Van Eesteren — dava asas à ideia inicialmente sustentada por Jacoba Mulder, membro da equipa de planeadores de Van Eesteren. Esta enfatizava a necessidade de prover *playgrounds* com "caixa de areia e outro mobiliário urbano para se poder jogar", afastados dos tradicionais jardins.◁

▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 54.

▷ *Idem.*, pág. 14.

"Os playgrounds, precursores dos chamados 'people's parks' [parques públicos], pelos anos 60, que envolviam a 'citizen participation' (participação pública), surgiam como resposta, não a um pré estabelecido plano urbano mas sim à exigência directa da população. Por toda a cidade, foram surgindo grupos de cidadãos que... escreviam cartas endereçadas ao departamento de obras públicas, passando a solicitar um playground próximo às suas localidades, tal como declarou van Eyck. Julgando pelo número de playgrounds terminados — 734 [6] *— conclui-se que a cidade foi tomada pelo seu sucesso como por uma tempestade."*◁

▷ *Idem.*, pág. 17.

---

a arquitectura moderna. ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *Aldo van Eyck, Humanist Rebel*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999., pág. 13.

5 Partilhada pelos membros do *Team Ten*, Shadrach Woods assegura de forma intensa esta posição; Paul Voelcker (crítico e próximo à dialéctica van Eyck) conclui que a noção do eterno, o *top-down* dos autoritários projectos ambiciosos, resultam por um lado, em incoerência por parte do funcionalismo do plano que, frequentemente, deixa estagnar "os espaços vazios da cidade deixados ao ócio" até que "surja tempo e dinheiro disponível" para a sua construção. Uma administração que sujeita a construção à sua rápida realização prejudicando muitas vezes a sua qualidade. Por outro lado, resulta também na privação dos direitos e liberdade de escolha dos cidadãos, colocados em segundo plano; em contraste, encontra na 'importância do tempo' incluída na consciência do trabalho de van Eyck, o *bottom-up* necessário. ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 54.

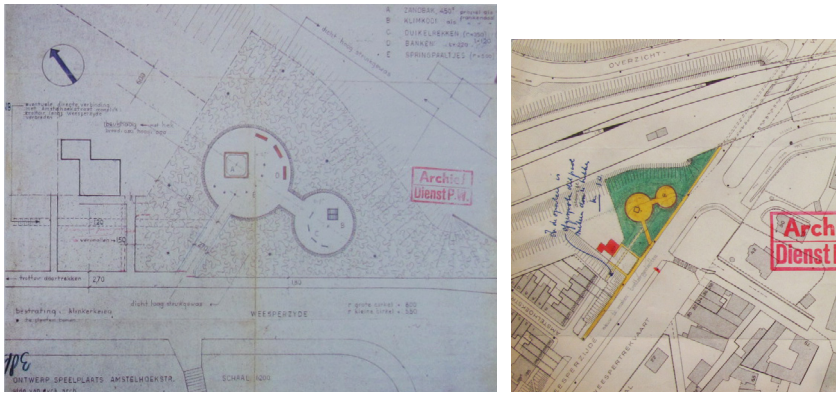
6 Incerto, o número poderá atingir os mil *playgrounds*. A razão desta incerteza recai sobre a falta de documentação que, por sua vez, é justificada pela falta de planeamento que lhe era característica.



F 94 / F 95 Aldo van Eyck, *Playground* em Bertelmanplein, Amesterdão, 1947



F 98 / F 99 / F 100 / F 101 Aldo van Eyck, *Zeedijk*, Amesterdão-centro. Implantação e projecto, 1955-56.



F 96 / F 97 Aldo van Eyck, *Weesperzijde*, Amesterdão-oeste. Implantação e projecto, 1953-54.

"Espaço transformado em lugar. Fotografias do antes e depois (conservadas no Arquivo Municipal de Amesterdão), encomendadas pelo Departamento de Obras Públicas, adquiridas dos distritos de Amesterdão do novo pós-guerra: desde o centro da cidade às quase-periféricas áreas rurais. As datas registadas referem-se ao ano do projecto, seguido do ano da sua implementação." ▷ LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002, pág. 12.

Estas fotografias preenchem a ausência de documentação e revelam a visão humana incidente sobre a responsabilidade do planeamento urbano na reconstrução. Criam-se lugares para a comunidade, celebrados tanto pelos utentes, como por profissionais e administradores.





F 102 / F 103 Aldo van Eyck, Dijkstraat, Amesterdão-centro,1954





F 104 / F 105 Aldo van Eyck, Loagte, Kadijk, Amesterdão-centro, 1953-1954 / 1954





F 106 / F 107 Aldo van Eyck, Van Hagendorpplein, Staatsliedenbuurt, Amesterdão-sudoeste, 1953-1954 / 1955





F 108 / *F 109* Aldo van Eyck, *Durgerdammerdijk*, *Durgerdam*, Amesterdão-nordeste, 1955 / 1957





F 110 / *F 111* Aldo van Eyck, *Laurierstraat*, Amesterdão-centro, 1956-1957 / 1965.





F 112 / *F 113* Aldo van Eyck, *Hasebroekstraat*, *Kinkerbuurt*, Amesterdão-sudoeste, 1954 / 1955.





F 114 / F 115 Aldo van Eyck, *Buskerblaserstraat, Bas en Lamroer*, Amesterdão-noroeste, 1955 / 1956





F 116 / F 117 Aldo van Eyck, *Van Boetzelaerstraat, Staatsledenbuurt*, Amersterdão-sudoeste, 1961 / 1964





F 118 / F 119 Aldo van Eyck, *Rapenburg*, Amesterdão-cenro, 1968 / 1969

Esta é uma arquitectura feita de 'diálogo' que dá 'lugar' aos olhos cruzados de uma 'comunidade'. Recuperar as três palavras que dão sentido ao *habitus* do relacionamento humano é levantar os alicerces de uma 'casa' onde a infância faz o motivo à sua humanização. O afastamento da sociedade a esta realidade (uma vez abalada pela standardização, consumismo e hierarquia dos estratos físicos e sociais) é considerada para a disciplina — Arquitectura/Urbanismo — um grave problema, para o qual também contribuiu. Esta, consciente da sua capacidade transformadora (habitualmente ingénua neste ponto) pretende inverter a situação de modo a reformular as 'falhas' e acentuar as 'virtudes'. Assim, de novo se verifica a forte noção pedagógica implicada no desenho do espaço, cabendo aos arquitectos a função de educadores. No entanto, o que agora os distingue dos antigos mestres modernos é o método escolhido. Estes são contadores de histórias 'banais', próximas às da antropologia e da sociologia. Contudo querem ajustar a sua arquitectura à essência do diálogo entre o 'eu e tu', atentos na formação das regras físicas que fazem melhorar a existência relacional, ou seja, a invenção de um jogo mais simples de executar: temporalmente mais próximo à nossa realidade; mais 'humano' que 'máquina'; mais 'inclusivo' que 'separativo'; mais 'efémero' que 'definitivo'; em suma, menos 'ideal'. Os *playgrounds* manifestaram ser o prelúdio a este compromisso. Se uma cidade souber responder às necessidades da criança, saberá do mesmo modo responder às necessidades do adulto.

A questão coloca-se de duas formas: De que modo, o saber do arquitecto participa na conquista da cidade pela criança? Ou o seu inverso: De que modo, o saber da criança participa na conquista da cidade pelo arquitecto? A verdade é que ambas são resposta uma da outra, e esta, a descoberta fundamental que capacitou o despertar do 'rebelde humanismo' verificado desde então na prática disciplinar.

A Infância é um tema retomado repetitivamente por van Eyck ao longo do seu trabalho. Desde os playgrounds (1947–70') às escolas projectadas para *Nagele* (1948–54), ao edifício *Hubertus* (1959), ao Orfanato Municipal de Amesterdão (1960–61) ou relativamente ao *Pavilion* (1965–66). O manuscrito (1962) (não publicado mas compilado posteriormente) *The Child, the City and the Artist*, justifica precisamente o motivo desta ocorrência. Sobre uma cidade coberta de neve, após uma tempestade que abalara os ritmos rotineiros impostos pela ordem das coisas, a pausa justa e branca faz retomar um início, algo novo: as crianças brincam lá fora, indiscriminadamente.

Em associação, o mesmo efeito abalador seria igualmente esperado pela criação dos *playgrounds*. Capturando a atenção da cidade real — tradicional ou modernista —, aproximando-se da vida comum aos seus cidadãos, convida-os a participarem e explorarem os seus instintos. Playscapes que impulsionam "...inclinações e movimentos(...) que activam a imaginação".▷

◁ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 58.



F 120 Crianças e adultos brincam no canal Kloveniersburgwal congelado. Amesterdão, 8 Fevereiro, 2012



F 121 Hendrick Avercamp, *Winter Landscape with Ice Skaters*, 1608



F 122 Cerâmica holandesa datada da segunda metade do século XVII

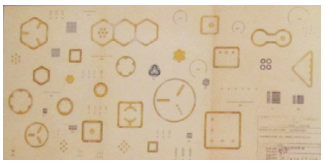
Aldo van Eyck parece trazer à superfície um fenómeno de continuidade cultural. O facto é que o tema 'Kinderspelen' (brincadeira de criança) foi, desde o período quinhentista, amplamente escolhido pelos pintores da época que já lhe reconheciam o poder imagético da representação de uma identidade. Nesta série pictórica, incorporam-se os conflitos entre diversão e instrução, entre liberdade e obediência, exploração e salvação; situando o jogo, não num vazio de tempo e espaço imaginário, mas sim num cenário topograficamente significativo, próximo de edifícios públicos. Especificamente, sobre os canais cobertos de gelo, 'winterscapes', representam o lugar onde toda a gente brinca, onde todos são, por assim dizer, crianças. ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 57.

Possíveis e inesperados resultados desafiariam novos modos de fazer e usar a cidade. A 'função' e a 'forma' do espaço em comum dialogam num 'todo', relacionando-se e jogando entre oposições e complementaridades.

Em observação, constatamos que as formas geométricas tais como círculos, quadrados e triângulos predominam nos desenhos dos seus *playgrounds*. Em contraste, van Eyck concede as suas intervenções como inserções dentro do tecido urbano, dispersas e policêntricas, resultando assim na formação de uma constelação, um esquema feito de unidades situacionalmente realizadas e restritas ao tempo, ao acidente e às circunstâncias.



F 123 Cas Oorthuys, Aldo van Eyck, *iglo playground*, Osdorp, 1963



F 127 Aldo van Eyck, desenho produzido no âmbito de estudo das caixas de areia, armações para a prática da escalada e cambalhota, mesas de jogo e montanhas de escalar; arquivo do Departamento de Obras Públicas de Amesterdão. ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 90.

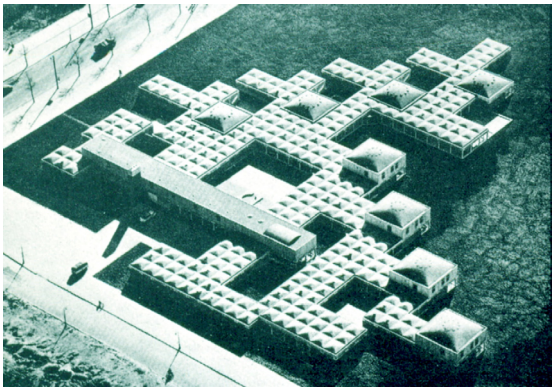


F 128 *Playgrounds* dispersos sobre o Mapa de Amesterdão, 1961

Descrever o Orfanato Municipal de Amesterdão (1958-1960) requer elasticidade no saber, os seus cânones dialogam e formam um todo definido harmoniosamente sincrético. O cânone clássico forma as regras da sua composição arquitectónica (a tripartição, a simetria...) e os seus elementos (as métopas, as estilóbatas...);

Simultaneamente, num impulso *avant-garde*, outras regras e outros cânones, o rigor e a disciplina minimalista do De Stijl anti-clássico; Ainda assim, falta a essência da nossa existência tribal, emprestada pelo povo Dogon, Mali: 24. uma leitura diagonal e aleatória; um espaço partilhado pelo reconhecimento visual entre os 'outros'; o vazio que forma o diálogo.

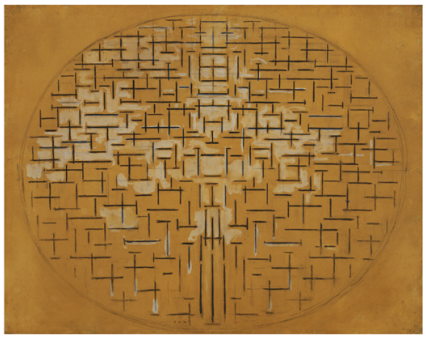
De fora — a uniforme concepção clássica de uma composição monocêntrica — para dentro, — estonteante, em fendas se propagam linhas nodais até tomarem o todo aleatório — uma galáxia policêntrica.



F 124 Aldo van Eyck, Orfanato Municipal em Amsterdão, 1958-60



F 125 Violette Cornelius, *Girl in Aldo van Eyck's Burgerweeshuis*, Amesterdão, 1960
Aldo van Eyck, Orfanato Municipal em Amesterdão. 'O pátio da unidade para o grupo dos 2-4 anos.'
▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 62.



F 126 Piet Mondrian, *Sea and Starry Sky*, 1915

Van Eyck mostrava uma cuidadosa preocupação formal mas também funcional. Contudo, um profundo 'sincretismo' aparentemente confuso. Formalmente, os opostos — clássico e anti-clássico — parecem confrontarem-se, no entanto, tirando partido das suas diferenças, reconciliam-se num mesmo compromisso funcional. Ou seja, a reciprocidade simbólica de um *twin phenomena* que se transforma no conceito do *inbetween* posto em acção, materializando desta forma o *realm of the inbetween*. Ou seja, de mãos dadas à função, os espaços vazios urbanos transformaram-se em lugares de encontro para o uso público: de interacção cara a cara, de diálogo entre as pessoas; o espaço da mais-valia lúdica e comunitária; a 'pausa' necessária à representação física, de forma a harmonizar a circulação, que fica mais atraente quando altera os seus ritmos de forma descontínua.

Martin Buber, filósofo, autor da obra *Ich und Du* (1923) (Eu e Tu), representou uma forte inspiração para a fundamentação ideológica que é intrínseca à obra de van Eyck.

É a Buber que deve o conceito de *Zwischen*, usualmente traduzido para inglês como *the inbetween* ou no seu estado verbal *inbetweening* de modo a enfatizar o seu potencial activo.▷

◁ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 62.

Fruto de uma conflituosa definição estrutural aplicada à sociedade industrial vigente, a oposição entre Gemeinschaft (Comunidade) e Gesellschaft (Companhia) fez centrar o pensamento de Buber na ideia do 'diálogo' como principal requisito à formação do between realm, determinante e essencial à construção de uma vida boa.▷[7]

◁ *Idem*.

Buber desenvolve um novo conceito de comunidade comparando-a à definição tribal tradicional. Assim, destacando nela a qualidade da sua 'interacção' ocorrida entre os seus membros, basea-se não na sua homogeneidade mas na aceitação de cada outra sua 'oposição e complementaridade'.▷[8]

◁ *Idem*, pág. 65.

O que conta num diálogo genuíno é o *between* (entre) 'enraizado', sendo este a condição fundamental do ser humano. Ele escreve: " o facto é que um ser considera o outro como um outro, como um ser claramente distinto. Assim é possível estabelecer a comunicação, sustentando uma esfera existencial (*realm*) comum a ambos (colectiva), construída sobre a sequência transcendental de cada uma das esferas existenciais individuais", de cada 'eu' individual.▷ A esse espaço resultante denomina de *realm of the between*.

◁ *Idem*, pág. 66.

Ouvindo Buber, van Eyck preocupa-se com a forma como o espaço acolhe este domínio 'esférico' do 'entre', justificando as suas acções nestas qualitativas intenções que dão riqueza ao seu trabalho. Desta forma os seus edifícios e lugares sustentam e amplificam o diálogo entre humanos, princípio que guia o comprometimento da sua arquitectura para com a comunidade.

> *"A Arquitectura deve estender o 'limite incerto', persuadi-lo ao seu esbatimento dentro do seu contexto — o domínio do 'in between' posto em articulação. O seu dever é prover este estado de relação, pelos meios de construção; da escala da casa à da cidade, prover um grupo de lugares reais para pessoas reais e coisas reais (lugares que, em vez de impedirem, sustentam a identidade e significado específico)..."*▷ Aldo van Eyck

◁ JENKS, Charles, KOPF, Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, 1997, *cit.in.*: DAVI, Laura Mardini, *Alison e Peter Smithson: uma arquitectura da realidade*, docente acompanhante prof. Cláudia Costa Cabral, Porto Alegre: 2009, pág. 33.

Ou seja, cria-se um cenário ajustado à realidade que provoca a interacção humana e faz com que os sujeitos plurais se unem no cuidado de uma responsabilidade pública. Sobre esta responsabilidade, também Jane Jacobs[9] se refere, defendendo-a como princípio fundamental para a ocorrência de prosperidade na vida urbana.

---

7 Tönnies em 1887, define no seu livro 'Comunidade e Companhia' a sua distinção: Comunidades, grupos 'primários' a eles implicado um modo de vida 'natural', envolto pela tradição, sentimentos e vínculos afectivos; grupos sociais que existem para eles mesmos ao invés de servirem um propósito funcional. Companhias, 'artificialmente' provocam a união de grupos governados por um acordo, instrumentos que servem somente propósitos económicos, uma massa indiferenciada de elementos. ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 65.

8 Ele identifica três tipos de interacção registados na comunidade tradicional. O 'diálogo técnico', quando há a intenção de adquirir informação, o 'monólogo', 'mascarado de diálogo', e o 'diálogo genuíno', caracterizado pela intenção de estabelecer uma relação mútua entre 'eu e tu'. ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 66.

9 "Jornalista, socióloga e economista norte americana, interveio no campo da crítica arquitectónica

Um fenómeno a "aprender a partir da experiência relacional entre as pessoas: sem laços de parentesco, ou possuidoras de uma íntima amizade ou de uma responsabilidade formal(...). Tal ensinamento deve brotar da própria sociedade; nas cidades, este, é sempre manifestado durante o período em que as crianças brincam espontaneamente nos passeios." (Jane Jacobs)◁ Simultaneamente e reciprocamente a acontecer, "a recreação informal que é propiciada pela natural e intensa movimentação da rua, representa uma óptima condição para que nela (nos seus passeios) ocorram a brincadeira e a aprendizagem".(Jane Jacobs)◁

▷ JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*, trad. Carlos S.Mendes Rosa, 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2009, pág. 91.

A sua argumentação revela a força contestatária dos 'rebeldes' pensadores,[10] seus contemporâneos, contra o desenvolvimento capitalista da cidade que forçava mais do que permitia. Uma liberdade condicionada a um determinado género e número de pessoas. Assim sendo, formou-se uma sociedade comandada pela produção em série de moldes 'pré-fabricados', hierarquicamente posicionados, prontos a receber a 'massa' social. Em prol deste desenvolvimento menospreza-se aquela recreação informal que valoriza o encontro ocasional mas que não prevê cumprir nenhum tipo de molde produtivo. Jane Jacobs, no seu mais famoso livro, *The Death and Life of Great American Cities*,[11] explica a potencialidade deste tipo de comunicação não só para a qualidade de vida urbana como também para a vitalidade económica urbana: dependentes da sobreposição de funções urbanas distintas e de uma predisposição às redes sociais típicas das antigas e densas vizinhanças. Neste ponto, Jacobs coloca-se numa posição contrária às premissas funcionalistas e divisionistas de um planeamento imposto à cidade uma vez guiado pela Carta de Atenas. Diante da cidade programática, dividida em zonas e totalmente racionalizada e dominada pela especulação urbana e pelo individualismo, Jane Jacobs elogia a metrópole e defende a vida pública contra a privatização da cidade, acreditando que uma cidade somente é feliz e segura quando nas suas ruas impera uma intensa concentração humana, uma densidade que se justifica pelas várias e predominantes relações afectuosas que alimentam o sentimento de pertença.

> *"A oportunidade (hoje um privilégio) de brincar e crescer num mundo quotidiano composto tanto por homens e mulheres é possível para as crianças que brincam em passeios diversificados e cheios de vida. Não consigo entender o porquê dessa situação desencorajar o planeamento urbano que prioriza o 'zoneamento'. Ao contrário, deveria ser induzido a partir da análise das condições que estimulam a mescla e a mistura do trabalho e do comércio com as residências."*◁ Jane Jacobs

▷ *Idem*, pág. 88.

▷ *Idem*, pág. 92.



F 129 Fotografia de Walter Daran.
Jane Jacobs protesta contra a demolição do edifício, ao lado do grupo de constestação nova iorquino - AGBANY (Action Group for Better Architecture) - formado para promover os fins públicos da arquitectura e planeamento.

---

e urbana a partir de 1952(...) colaboradora e posteriormente chefe editorial da revista *Architectural Forum*." ▷ MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura e crítica*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, pág. 93.

10 Uma atitude que imperava entre os críticos 'rebeldes' do pós-guerra, que marcaram os anos 50. Contra os 'heróis' manifestavam-se: " John Osborne's 'jovem homem zangado', Nicholas Ray 'rebelde sem uma causa', e Albert Camus 'homem revoltado'" ▷ LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *op.cit.*, pág. 9.

11 'Morte e vida de Grandes Cidades', publicado em 1961, converteu-se numa referência fundamental à crítica sobre a cidade moderna. A partir de estudos e inquéritos sociológicos, faz uma análise à qualidade de vida urbana das grandes cidades norte-americanas, como Nova York, Chicago, Boston e Filadélfia.

A soma do carácter lúdico — aqui representado pela presença de crianças que brincam nos passeios — ao carácter da rua móvel e comunicativa é visto como uma mais valia à sua segurança e protecção. Estes são os factores que favorecem a recorrência à rua e que tornam valorizáveis todos os aspectos da vida urbana — económicos, políticos, residenciais, laborais, culturais, salutares, mutantes...

> *"(...) As normas de segurança urbana e vida pública pensadas para os adultos serão as mesmas para as crianças."* ▷ *"Não tem sentido ir para um lugar formal para pô-las em prática de acordo com um plano formal. Em parte o seu atractivo reside na sensação que as acompanha, de liberdade , de vaguear para cá e para lá nos passeios, situação diferente que estar fechado dentro de um espaço."*▷ Jane Jacobs

▷ *Idem*, pág. 84.

▷ *Idem*, pág. 94.

Problema que se levanta do mesmo modo para o espaço da cidade que é especificamente apropriado para as crianças. Torna-se uma fantasia crer que os *playgrounds* e os parques são locais naturalmente bons para as crianças e as ruas, em oposição, locais naturalmente maus.

> *"Ao voltar para casa e passar pelo relativamente pacífico playground próximo à minha localidade, observei os seus únicos frequentadores, - num final de tarde, após terem saído todas as mães e vigilante – dois miúdos pequenos que ameaçavam outra miúda, atirando-lhe com os patins, e um bêbado que entretanto se tinha recomposto para poder contestar com os miúdos. Em frente, na rua de um quarteirão de imigrantes porto-riquenhos, se verificava um contrastante cenário. Vinte e oito crianças de todas as idades brincavam no passeio. Violência ou incêndios criminosos? Nada mais que uma disputa por um saco de rebuçados. Encontravam-se sob a vigilância dos adultos que ocasionalmente se encontraram e ficaram, conversando sob o passeio."*▷ Jane Jacobs

▷ *Idem*, pág. 85.

A solução proposta por Jacobs crê no fortalecimento da segurança e na aprendizagem da rua como factores em uso na reivindicação do direito à cidade para todos os seus participantes: adultos e crianças.

Por sua vez, visto na perspectiva dos urbanistas seguidores da Carta, a aprendizagem que a rua tinha a oferecer era degeneradora e incontrolável. Era necessário 'pulso firme' na defesa da razão sobre o 'primitivismo' das ruas. No planeamento materializara-se o 'progresso': uma educação cívica. A necessária contenção sobre o supérfluo e a elevação dos valores da razão seriam a manifestação da civilização que recai sobre o primitivo/a criatura infantil, ensinando-lhe o seu mais correcto lugar.[12]





F 130 Ron Brown, *La Laguna de San Gabriel Playground*, Benjamin Dominguez (escultor), 1965

F 131 Robert Doisneau, *La voiture fondue*, 1944

12 "A criança é amoral. Aos nossos olhos, o Papua também o é(...) A cultura de um país pode ser avaliada através do asseio das paredes das suas casas(...) Na criança isto é um fenómeno natural: o seu primeiro instinto artístico é de escrever símbolos eróticos nas paredes. Mas o que é natural na criança e no Papua corresponde a um sintoma de degeneração no adulto moderno." ▷ LOOS, Adolf. Ornament and Crime, cit.in.: KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S)TU*, nº7, 8, Agosto, 2004, pág. 65.
O brincar infantil (naturalmente expresso na rua) assim como a expressão do indígena, ambos aliados ao valor do instinto primitivo, é condenado por Loos, uma vez que este defendia um estádio humano mais evoluído. Ou seja, defendia a postura de uma arquitectura de 'progresso' e abstracção, uma vez ultrapassada a fase do ornamento, do hábito erótico, simbólico e infantil.

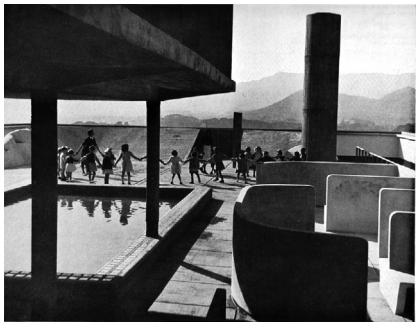
"a população infantil, condenada a brincar nas ruas, paga o preço moral e físico do viver perto da 'valeta': Crianças pálidas e raquíticas partilham a experiência de um ambiente moral miserável, contam mentiras sobre sexo, abafam o riso maldoso e aprendem novas formas de degradação(...) Pudera serem elas retiradas das ruas e colocadas em playgrounds, com equipamentos para se exercitarem, espaço para correr, relvados que lhes encantassem a alma! Lugares limpos e alegres, cheios de riso de outras crianças. Este pensamento traduz a clara superstição vivida pelo planeamento urbano e habitacional.(...)◁ Em nome dele, hoje várias amplas áreas são reformadas e planeadas segundo o princípio dos parques infantis aterrados no meio dos quarteirões."◁ Jane Jacobs

▷ JACOBS, Jane, *op.cit.*, pág. 81.

▷ *Idem.*, pág. 87.

No entanto, não é esta a solução tomada pelo trabalho já observado por Aldo van Eyck. Sob o mesmo pretexto educativo, os *playgrounds* existem mas não sob forma de recintos fechados e 'perdidos' na imensidão de um parque verde. Ao contrário, existem entre a densidade construída da cidade, lidos em sua continuidade, ligados pelos passeios. Essa continuidade sugere aquele organismo — o passeio — que se alarga pelos vazios urbanos como se fossem 'barrigas' ajustáveis a cada realidade física. 'Bolsas' possuidoras de vida, movimentadas por crianças são ligadas pelo mesmo cordão umbilical — a rua — que por sua vez é alimentado por todos os seus 'educadores'. Assim, misturam-se as ideias: o lugar do lúdico — preparado pelo requinte de um minimalismo modernista e educativamente controlável, ao cuidado de van Eyck[13] — mistura-se com o lugar do trabalho, da habitação e do transporte. Um só espaço accionado pelo *inbetweening* — a rua.

Aldo van Eyck, resume na sua prática arquitectónica o 'saber' de várias influências. Certamente que Le Corbusier terá sido um forte antecedente, não fosse ele tão dedicado ao valor que incutia sobre as áreas recreativas dos seus planos e edifícios.[14] Porém, enquanto que Le Corbusier imaginava as suas áreas de prazer localizadas fundamentalmente em cenários idealizados, van Eyck aceitava as estreitas restrições das condições do ambiente quotidiano, da mais vulgar Amesterdão. No entanto, voltarão a cruzar-se na total confiança empregue à disciplina — Arquitectura/Urbanismo — relativamente ao seu poder transformador e educativo.[15]







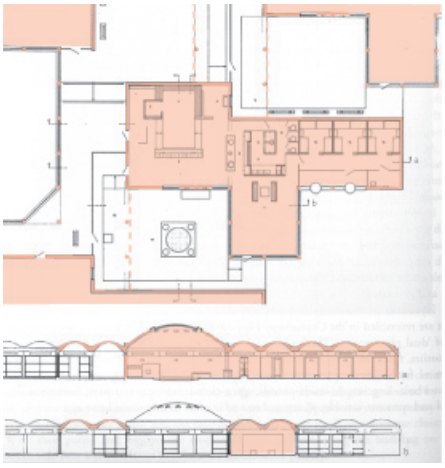
F 134 Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marseille, 1952 *F 132 / F 133* Aldo van Eyck, *Jacob Thijsseplein*, 1949,1950 / *Surnatraplantsoen*, 1965-66 / 66-67

13 A natureza física do jogo e a ligação do corpo com os elementos arquitectónicos dominam as imagens dos seus *playgrounds*(...).Estes eram constituídos por diversas estruturas para que as crianças pudessem escalar, suspender-se, ou então saltar e brincar na areia. Não eram estruturas miméticas, nem figurativas, mas intencionalmente abstractas, para que a criança pudesse libertar a sua imaginação e criar as suas próprias narrativas dando aos objectos significados próprios. ▷ KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S)TU*, nº7, 8, Agosto, 2004, pág. 78.

14 Sobre o terraço da *Unité d'Habitation* em Marselha - o *playground* mais impressionante daquele período (entre 1946 e 1952). Nele incorporam-se: uma piscina infantil, um palco ao ar livre, uma área de desporto e um ginásio mais um jardim de infância e uma creche. Através da integração funcional do todo, emerge um centro comunitário real com crianças e adultos em participação contínua.

15 O papel atribuído à arquitectura — alternativa à revolução — continua responsável pelos melhoramentos de uma cidade em permanente educação, no entanto modifica-se a escala do olhar e as interpretações às necessidades do todo social. " Para a geração do pós-guerra, havia necessidade de aproximar a arquitectura ao corpo individual, de se tornar mais localizada e flexível." ▷ KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 78. Segue-se uma nova problematização levada a cabo por outras hipóteses à organização espacial da 'casa' e da 'cidade' e principalmente à concepção das suas fronteiras.





"O Orfanato é tomado como um processo terapêutico para curar e reintegrar as crianças na sociedade. "A coisa mais importante é não abrigar estas crianças num paraíso verde beneficente, não as excluir da realidade".(Aldo van Eyck) O "efeito realidade" do edifício, resulta na forma como esbate a fronteira entre o interior e o exterior, entre o edifício e a cidade. Não "protege" mas activa a criança ao criar um ambiente de jogo que a incita a desenvolver as suas capacidades sociais e corporais.(...) o edifício interage fisicamente com a 'moldagem' do sujeito. " ▷ KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 82.

F 135 / F 136 Aldo van Eyck, Orfanato Municipal em Amesterdão, 1958-60. O pátio da unidade para o grupo dos 2-4 anos / Planta e cortes da área (espaço interno pintado a cor-de-rosa)

Crê-se na relação recíproca entre o sujeito e a cidade, ou seja, a apropriação espacial operada pelo sujeito que faz activar a cidade, assim como o seu inverso, a cidade que faz activar o sujeito, contribuindo desta forma para a aprendizagem e identidade do próprio.

O *ludus*, "o jogo, transforma-se numa técnica válida e controlada para a construção de uma nova identidade. Este como instrumento para mediar a necessidade paradoxal entre o controlo social e a liberdade individual.(...) o jogo como cultura, como pedagogia e como terapia."▷

◁ KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", IN SI(S) TU, nº7, 8, Agosto, 2004, pág. 79.

A criança, o sujeito catalisador escolhido por van Eyck, uma figura neutra que escapara à lógica capitalista de utilidade e de lucro do quotidiano, ajusta-se à intenção não histórica da arquitectura de van Eyck uma vez que pretende corresponder à descoberta dos princípios arcaicos da natureza humana: a relação ancestral existente no diálogo, aquele que justifica a agregação e a criação da comunidade (conceitos já anteriormente explorados). É este tipo de ensinamento, impulsionado pelo primordial movimento do brincar, o que fortalece a crença existencial numa cidade mais humana.

A convicção reconhecida no 'jogo', como elemento fundamental à formação das novas sensibilidades arquitectónicas, capaz de recuperar a 'identidade perdida' aludida por van Eyck, foi igualmente explorada pelo casal Smithson[16]. A figura da criança a brincar na rua é de novo protagonista, mostrando-se fundamental para a construção do conceito de 'lugar' e compreensão do princípio existencial: *being somebody somewhere*.

Praticamente, a primeira página de uma crítica, surgida no seio da geração mais jovem do movimento moderno dos CIAM, em foque sobre as verdadeiras associações humanas perdidas, em consequência de um tecnicismo levado a cabo pela Carta de Atenas que resultou na segregação estigmatizada.

16 Rica e polémica, a sua obra (teoricamente densa porém construída em reduzido número) expande-se, envolvendo múltiplas frentes disciplinares que se vão completando – activos no *Independent Group*, seminais na fundação do *New Brutalism* e do movimento *Pop* britânico (na década de 60), são contributo para a reforma do CIAM e para a fundação do *Team Ten*, sendo ao mesmo tempo, sensíveis aos avanços das ciências sociais e da antropologia. Contudo são também determinantes para a mudança de paradigma relativamente à História urbana.



F 137 Painel do casal Smithson, apresentado no CIAM 9, Aix-en-Provence, 1953

A *grille* dos Smithsons convidava os seus membros a reflectirem sobre o tema da *Urban Re-identification*. Esta apresentação usa o mesmo formato, em grelha, usado pelo CIAM para comunicar sinteticamente as quatro funções urbanas. No entanto, ironicamente, sobre o título de 'rua' e 'relação' surgem imagens de crianças que utilizam o espaço da rua como recreio, desenhando no alcatrão; e sobre o título 'casa', crianças que brincam com os elementos arquitectónicos da entrada do casal Henderson.

Esta apresentação, poderosa, polémica e crítica ao 'progresso', manifesta a força da 'identidade' que se pretende recuperar e comunicar através da 'apropriação' da rua 'ancestral'. Pode-se dizer que ela é preconizadora das premissas ideológicas do *Team Ten*[17].

O objectivo levado a cabo pelo grupo do *Team Ten* anunciado em 1954 no manifesto de Dorn, "A tarefa do CIAM nos anos 50", era introduzir novos conceitos tais como "associação" e "identidade", numa crítica à delimitação funcionalista da cidade por zonas nomeadamente através das quatro categorias: "habitação", "trabalho", "lazer" e "transporte". O grupo argumentara contra a tentativa do CIAM de transformar o urbanismo numa ciência social quantificável uma vez que "o padrão das cidades surge das aspirações do homem, e não das suas necessidades".◁

▷ SMITHSONS, Alison, *The Emergence of Team Ten out of CIAM*, Londres: A.A., 1982, pág. 81

O autor das fotos é o fotógrafo Nigel Henderson, membro integrante do grupo Independent Group. Perspicaz, tocado pela observação sociológica e antropológica urbana que efervescia na altura, capta a 'sabedoria' do ambiente quotidiano do seu bairro, de classe operária, situado na zona leste de Londres em Bethnal Green.

Nos estudos sociológicos de Michael Yong e Peter Willmott desenvolvidos em Bethnal Green,"o maior bairro operário do mundo" — descrito por Engels — revelavam que o sobrelotação do distrito gerava uma complexa teia de relações sociais que transcendia os limites da família nuclear. Devido à falta de espaço, os habitantes, na sua conduta diária, desenvolviam tácticas espaciais engenhosas. A abertura da comunidade à vida social, exemplificada através dos jogos desenvolvidos pelas crianças, e a manutenção da vida social alargada aos diversos quarteirões da cidade, bem como o contacto entre vizinhos tinham lugar na rua, para a qual "todas as portas principais se abrem"

▷ Michael Young e Peter Willmot, Family and Kinship in East London, 1957, cit.in.: KOZLOVSKY, Roy, op.cit., pág. 66.



F 138 Nigel Henderson, *Bethnal Green*, 1949-52

17 John Voelcker, George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Giancarlo de Carlo, Van den Broek, Ralph Erskine, Stefan Warweka e o casal Smithson, Alison e Peter, integram esse grupo que questiona o rumo da reconstrução urbana levada a cabo pelo funcionalismo tecnocrático do *Welfare State* (Estado do Bem-Estar Social), já provado com fracasso, pelo incumprimento às demandas e expectativas que os projectos em massa prometiam, ao cuidado do nome: 'arquitectura moderna'. Na última reunião do CIAM em Otterlo (1959), o grupo exigiu o desmantelamento da organização, propondo substituir a anterior estrutura, burocrática e hierárquica, por um formato alternativo, nómada: os encontros do Team Ten, protagonizados pelo trabalho individual de cada arquitecto ou equipa, inseridos no seu particular contexto urbano e social.

O casal Smithson provou com a projecção do 'jogo não planeado', realizado pelas crianças, que dentro da função "transporte" e "habitação" se incluía também a função "recreação". O facto é que as imagens representavam não uma função destinada para cada espaço mas sim um real uso do espaço praticado pelas pessoas manifestado pela interacção humana, pelos grupos relacionais criados nesses espaços. Assim, na categoria 'rua', não se viam veículos cumpridores da circulação mas antes o jogo entre as crianças, representante das actividades inseridas dentro de uma comunidade; ou, na categoria "casa", não o seu interior mas antes o seu acesso à rua que por sua vez também se apresentava absorvido pelo jogo.

A figura da criança foi valorizada pela sua capacidade de se envolver criativamente com o meio edificado sugerindo novas formas de 'associação' entre forma e função espacial, ao contrário de Sert que usara a figura da criança para enfatizar a sua fragilidade e impotência face ao perigo aleatório da 'rua' instaurado pela falta de controlo funcional e planeamento urbano.[18]

Após ter conquistado o seu lugar na cidade, a criança deixa de ser considerada mera consumidora passiva do espaço passando a ser vista como sua produtora. Numa relação distinta daquela mais frequentemente abordada pelo adulto — a produção e troca de bens —, é observada a forma como a criança se apropria dos objectos quotidianos, como os activa e que significados lhe atribui.[19] Este aspecto foi determinante para a formulação dos novos conceitos arquitectónicos trazidos pelos Smithson tais como *as found*.[20] Os Smithson utilizavam o 'conforme encontrado' como uma estratégia para gerar arquitectura sem que haja uma idealização, física ou social, ou a supressão da história do local.

> *"o 'conforme encontrado' é uma nova visão do vulgar, uma abertura ao modo como as 'coisas' prosaicas podem revigorar a nossa actividade criadora."* ▷ Alison e Peter Smithson

◁ SMITHSON, Alison and Peter, *The 'As found' and the 'Found'*, *cit.in.*:KOZLOVSKY, Roy, op.cit., pág. 71.

Em consciência prevê-se uma nova atitude que deverá ser tomada pelo ofício do ser arquitecto que intervém numa realidade inevitavelmente caleidoscópica. O arquitecto ao intervir nessa realidade, atento ao que encontra, deverá ter consciência do seu papel enquanto urbanista, artista, antropólogo e sociólogo. Essa múltipla observação no seu trabalho fará com que a sua intervenção seja efectivamente mais integradora, consistente e próxima às aspirações do presente. Para isso, este tipo de intervenção dependerá da integração entre os vários grupos de associação — a casa, a rua, o bairro, a cidade. À medida que se vão esbatendo os seus limites, proporcionam-se os acontecimentos que darão forma ao 'lugar': um espaço tomado pela apropriação chamada 'identidade' que reforça o sentido de 'comunidade'. Assim, encontram-se: a arquitectura com o seu espaço real e o seu contributo reciprocamente educador. Ou seja, um caleidoscópio de espelhos múltiplos que nos reflecte nos lugares e os lugares que em nós se reflectem.

---

18 Bethnal Green representava ainda a mesma degradação, contra a qual o planeamento moderno lutara, porém fê-lo num acto limitado pelo discurso funcionalista e técnico. Fora criado um bairro, sob as premissas racionais e eficientes de uma utilização espacial, tendo em conta só os elementos mensuráveis e quantificáveis para a sua disposição formal, evitando a realidade local e social específica — a apropriação particular manifestada pelas diferentes classes ou culturas.

19 Ao cuidado desta observação, Henderson, veste a pele do 'nativo', e apropria-se do ponto de vista infantil; fotogramas, simples impressões de objectos que ele recolhia de locais bombardeados em Bethnal Green, imitando as crianças que brincavam dentro de lotes bombardeados, desocupados e que transformavam em brinquedos os objectos descobertos.

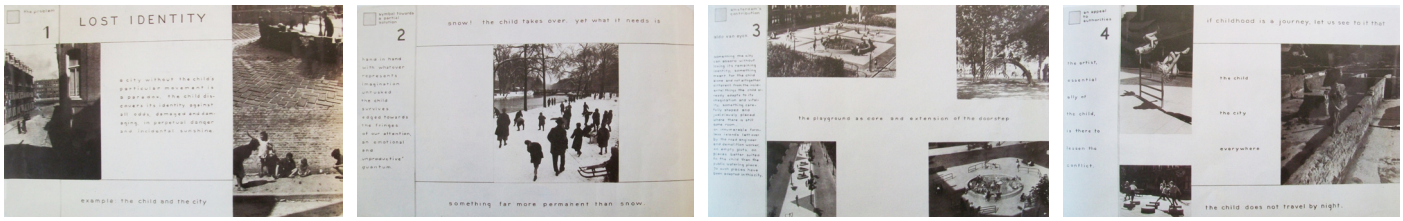
20 Na obra escrita pelos Smithson *The 'As found' and the 'Found'*, relatam terem visto "um reconhecimento perceptivo da actualidade à volta da casa de Henderson em Bethnal Green: os desenhos-jogos das crianças nos passeios; a reprodução dos interiores 'acolhedores' usados na vedação; os artigos encontrados nos vestígios dos locais bombardeados, como botas usadas, parafusos, pedaços de saca ou rede, entre outros". ▷ SMITHSON, Alison and Peter, *The 'As found' and the 'Found'*, *cit.in.*:KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 71.



F 139 Violette Cornelius, *Girl in Aldo van Eyck's Burgerweeshuis*, Orfanato Municipal, 1960

A configuração do espaço total, a que eu chamo cidade, deve ser aquela que evoca um composto de imagens articuladas, simultaneamente e 'caleidoscópicamente', na mente de cada cidadão através da humanidade, a configuração oferecida a todos os cidadãos. Este composto de imagens articuladas é na verdade uma espécie de 'cidade interiorizada' pelo cidadão, que vai transportando consigo de um lugar para outro da cidade real (existem tantas 'cidades interiorizadas' quanto número de cidadãos). A 'cidade interiorizada' existe em cada lugar encontrado.(...) Ele pode viver numa cidade, mas muitas cidades vivem nele." ◁ Aldo van Eyck

▷ EYCK, Aldo van, *Identity*, *cit.in.*: COSTA, Ana Catarina Dinis, *Informar despertadores de projecto: restolho e duração*, docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Porto: Faup, 2010, pág. 121.



F 140 — F 143 Aldo van Eyck, *Grille: Lost Identity*, CIAM X: escalas de associação, Dubrovnik, 1956

Painel 1: "Uma cidade que não vise o movimento particular da criança é um paradoxo. A criança descobre a sua identidade contra todas as probabilidades(...) em perigo perpétuo ou sob o sol incidente." / Painel 2: "Neve! A criança assume o controle. Contudo do que precisa é de algo muito mais permanente do que a neve." / Painel 3: "Playground como núcleo e extensão da soleira da porta." / Painel 4: "A criança, a cidade, em toda a parte."

Neste pensamento, van Eyck e o casal Smithson completam-se. A busca pela 'identidade perdida' vê no *in between* a sua imagem de cidade.

A rua é uma extensão da casa. É nela que as crianças aprendem acerca do mundo, fora do familiar...os jogos de rua mudam o palco...as horas reflectem o ciclo de vida da rua." ◁ Alison e Peter Smithson

▷ SMITHSON, Alison e Peter, *cit.in.*: Grille Smithson, CIAM9. Pensamento que acompanha a imagem do canto superior esquerdo.

"No que respeita a este lar para crianças [o orfanato], a ideia foi de transformá-la em casa e cidade, uma casa – como – cidade e uma cidade – como – casa." ◁ Aldo van Eyck 53

▷ EYCK, Aldo Van, *The medicine of reciprocity tentatively illustrated, Architects' Year Book 10*, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 81.

Segundo os passos de van Eyck, a cidade vive na casa: o edifício do Orfanato é construído como se dentro dele existisse uma pequena cidade.[21] Reciprocamente, a casa vive na cidade quando se estende pelo passeio sinuoso e contínuo, passando por uma árvore, ou por um banco, ou uma fonte, ou um 'brinquedo'; Uma relação que começa antes, quando a casa se estende para a rua, quando se debruça sobre o parapeito da janela, ou fica sentada sobre a soleira da porta, ou pendurada sobre o alpendre que a antecipa; tal qual como nos mostra o

21 Cada grupo de crianças tem uma 'habitação' própria, ligada a outras unidades de habitação, através de passagens abertas, intercomunicáveis. Os espaços colectivos possuem espaços menores que correspondem cada qual à escala das crianças envolvidas respondendo assim aos diferentes tipos de jogos que irão integrar as diferentes 'associações'. ▷ KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 81.

casal Smithson. Um fenómeno que derruba os preconceitos feitos recintos deixando antes que o privado e o público se enlacem assim como a arquitectura e o urbanismo.

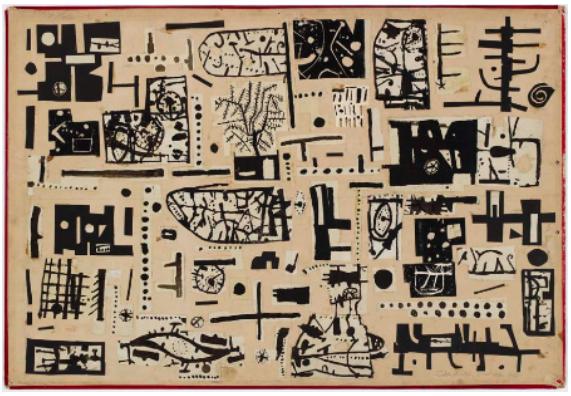
O papel do arquitecto assim justificado para ambos assume a sua competência na construção do sujeito do pós-guerra. No entanto, divergem nesta questão:

> *"Se uma sociedade não tem forma, os arquitectos poderão construir a contra-forma ('counter-form')?"* ▷ Francis Strauven

◁ STRAUVEN, Francis, *Aldo Van Eyck*, *cit. in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 85.

Aldo van Eyck não crê que uma sociedade ocupe uma qualquer 'forma', acredita antes que a crise social se resolve numa arquitectura preenchida com discursos pedagógicos e terapêuticos que implicitamente se sentem na sua obra.[22] A sua arquitectura é o palco que faz activar o diálogo que recupera a origem 'humana' do Homem construída em continuidade criativa.

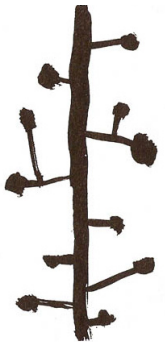
O casal Smithson, por sua vez, sustenta a crença de uma 'forma' de cidade alternativa à Cité Radieuse de Le Corbusier capaz de responder melhor à sociedade, ajustando-se também melhor à realidade dos seus ritmos de vida: uma cidade formada por clusters em conexão.



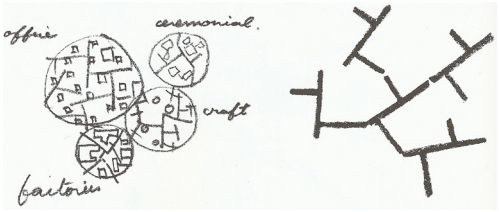
F 144 Eduardo Paolozzi, *Insects' wings*, 1951



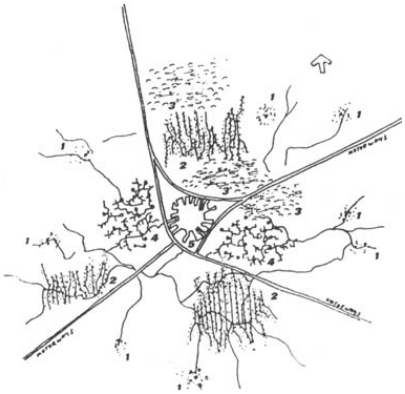
F 147



F 148 Alison e Peter Smithson, *Grille*, CIAM10, 1956
Vila: Fold Houses, "Diagrama de *Cluster*, ao mostrar novos 'frutos' sobre antigos galhos, áreas onde as casas são adições à vila já existente"



F 145 "Ideia em diagrama sobre a disposição interna de quarteirões diferenciados" (A.S.) e "Diagrama da rua de um cluster" (P.S.)

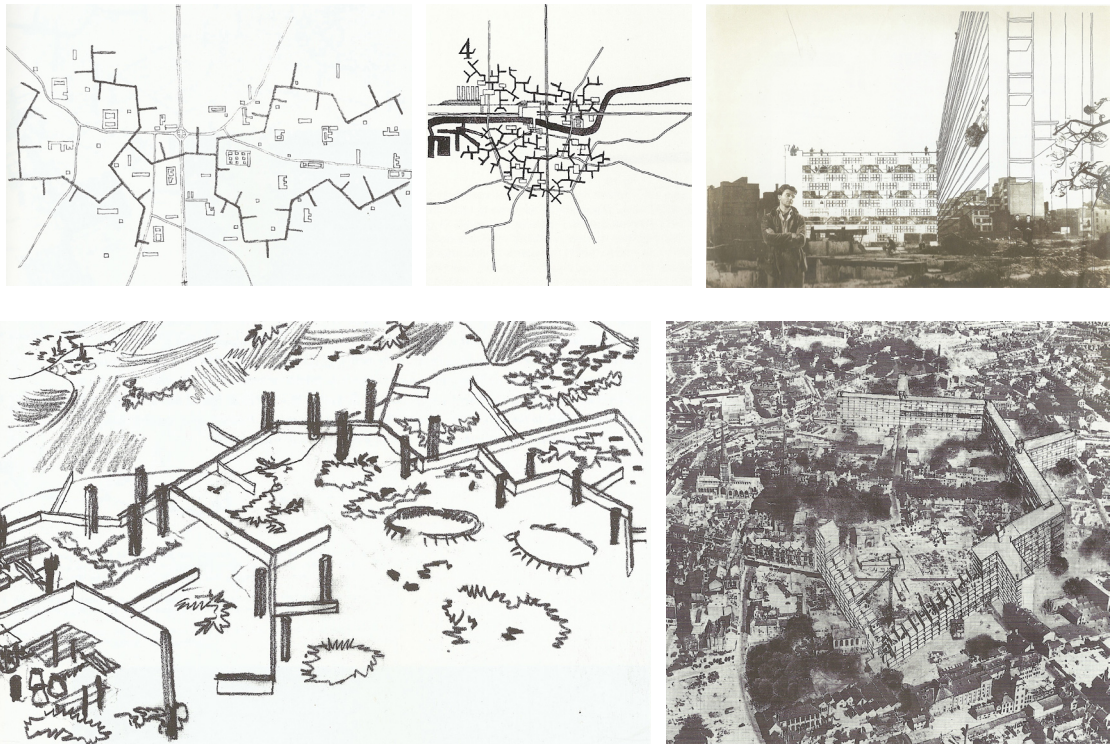


F 146 Alison e Peter Smithson, *Cluster City*, 1957

As fotografias de Nigel, conseguiam captar o movimento das crianças em posições e relações inusitadas, formando composições não geométricas, produtos do acaso e do jogo. A configuração informal dos corpos na imagem, "alimentava a invenção da 'estética aleatória' de todos os nossos ideogramas e teorias tipo *cluster*, que primeiro levamos ao CIAM9 em Aix-enProvence". ▷ SMITHSON, Alison and Peter, *The 'As found' and the 'Found'*, *cit.in.*:KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 201.

"A palavra *cluster*, significa um padrão específico de associação, e tem sido introduzido para substituir tais grupos conceptuais, entidades como a rua, cidade, metrópole, já tão preenchidas com ocultos significados. Qualquer união é *cluster*. Cluster é uma espécie de 'casa-ajustada' durante o período de criação de novos tipos." ▷ SMITHSON, Alison and Peter, *The Charged void: urbanism*, New York: The Monacelli Press, 2005, pág. 35.

22 "Ajudando a mitigar a ansiedade provocada pela transição abrupta — especialmente nestas crianças(...) Tanto a casa como a cidade devem sempre transmitir uma sensação de partida-chegada a casa, não importa o caminho. Sair, entrar, partir ou ficar são sempre alternativas dolorosas(...) A tarefa do planeador é fornecer um regresso (*homecoming*) para todos, suster uma sensação de pertença — por conseguinte, propagar uma arquitectura do lugar — e um cenário para cada ocasião subsequente — determinada ou espontânea." ▷ EYCK, Aldo Van, *The medicine of reciprocity tentatively illustrated*, *Architects' Year Book 10*, *cit. in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 82.



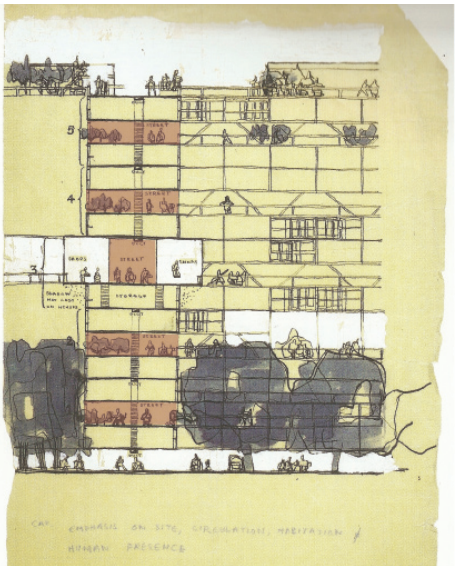
F 149 — F 153 Alison e Peter Smithson, *Golden Lane*.
Diagrama de estruturação urbana na qual as habitações 'tipo' se conjugam com os edifícios existentes, entrelaçando-as às principais vias rodoviárias. P.S., quarto desenho compositivo de um conjunto de quatro, preparado para a *Grille* do CIAM em 1953 / 'a transparência horizontal' / estudos preliminares da fachada: fotomontagem da 'plataforma' (*deck*) de habitação proposta para o terreno com o actor Gerard Philippe em primeiro plano. P.S., 1952 / estudo da complexa malha da rua em conjugação com a circulação vertical / fotomontagem sobre o tecido urbano de Coventry.

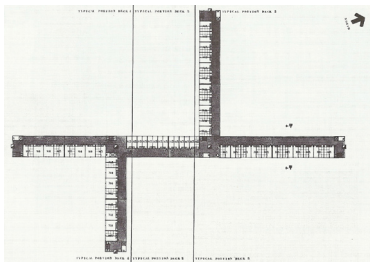
"A grille apresentada, mostra uma preocupação relativa ao problema da 'identidade'. Uma comunidade deve ser construída de uma hierarquia de elementos associáveis expressos nestes variados níveis de associação — a CASA, a RUA, o BAIRRO, a CIDADE — por esta ordem... É importante ter em conta que os termos utilizados... não são a realidade mas sim uma ideia, é este o nosso desafio, encontrar novos equivalentes a estas formas de associação, manifestando uma sociedade nova e não demonstrativa. O problema da re-identificação do homem com o seu meio-ambiente (contenu et contenant) não pode ser alcançado utilizando formas hierárquicas agrupadas por casas, ruas, quarteirões, parques, etc., uma vez que essa realidade social não existe. No conjunto de associações, na comunidade, a coesão social só pode ser alcançada se a facilidade de movimentação for possível, assim, numa leitura secundária, a altura (densidade) deve crescer à medida que a população total cresce, e vice versa. Numa cidade grande provida com altos edifícios, tendo como objectivo facilitar a sua circulação, propomos uma cidade multi-nivelada com ruas-aéreas residenciais. Estas estão interligadas e unidas num complexo contínuo multi-nivelado, conectado com o espaço de trabalho, através de elementos (arquitectónicos) necessários a cada nível de associação. A nossa 'hierarquia de associações' é tecida pela continuidade, representando a verdadeira complexidade da associação humana. Esta concepção está em directa oposição ao isolamento arbitrário da tão falada comunidade da 'Unité' e da sua 'vizinhança'. Acreditamos que a 'hierarquia da associação humana' poderá substituir a hierarquia funcional da 'Charte d'Athenes'."◁ Alison e Peter Smithson

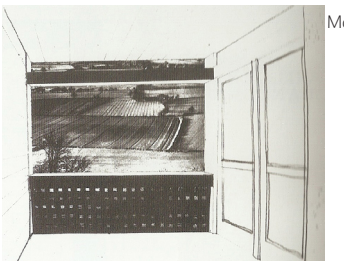
▷ SMITHSON, Alison and Peter, *cit.in.*: JENKS, Charles, KOPF, Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, 1997, *cit.in.*: DAVI, Laura Mardini, *Alison e Peter Smithson: uma arquitectura da realidade*, docente acompanhante prof. Cláudia Costa Cabral, Porto Alegre: 2009, pág. 28.

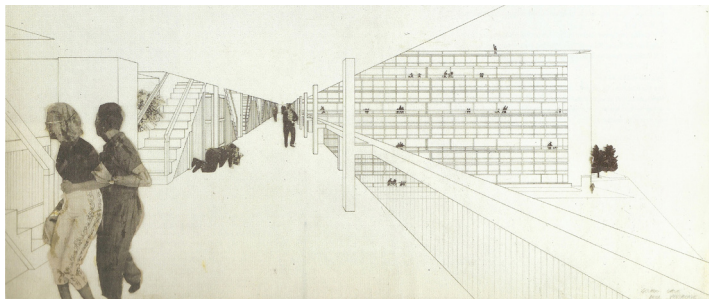
No primeiro texto escrito durante a concepção do projecto para Golden Lane, Peter Smithson escreveu: "O nosso objectivo é criar uma verdadeira 'street-in-the-air', cada rua usada por um grande número de pessoas dependentes do seu acesso; além disso algumas ruas pretendem ser vias públicas — que as conduzem aos lugares — de modo a adquirirem características especiais – que as identificam de facto. Cada parte de cada '*street-in-the-air*' terá suficiente acesso público de modo a tornarem-se numa entidade social ao alcance de um maior número de pessoas."▷[23]

◁ SMITHSONS, Alison and Peter, *The Charged void: architecture*, New York: The Monacelli Press, 2005, pág. 86









F 154 — *F 157* Alison e Peter Smithson, *Golden Lane*.
Secção (local da '*street*' pintado de cor-de-rosa), "ênfase no local, a circulação, habitação e presença humana" / *deck 1, deck 2, deck 3* — plataformas / fotomontagem de um compartimento dedicado ao jardim sobre a paisagem de um campo agrícola, entrando este dentro do edifício, projectando a sua continuidade / fotomontagem sobre uma plataforma de rua com Marilyn Monroe e Joe DiMaggio em primeiro plano.

O projecto demonstra ter recebido influências de Le Corbusier - Unité d'habitation - na concepção de módulos habitacionais que encaixam uns nos outros e pela retoma ideológica da 'rua interior' que agora representam a extensão das streets-in-the-air propostas pelos Smithson. No entanto, pelo projecto Golden Lane, estas ruas convertem-se em espaços abertos e cobertos, integrados no edifício, estendidos em comprimento pela fachada do edifício (da face mais pública), numa tentativa de tornar a rua aérea uma entidade mais próxima à rua da cidade tradicional, uma vez garantidas as relações visuais e o contacto ao ar livre.

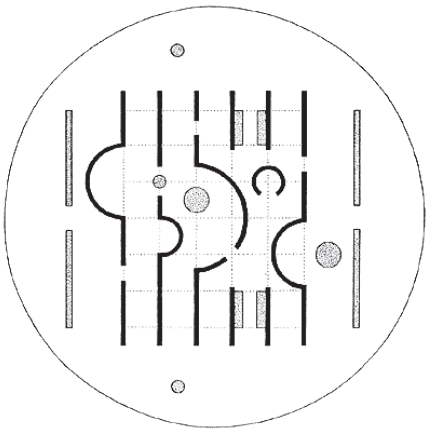
O valor do *in between* posto em relevo pela minuciosa observação do *habitus* existencial é reinterpretado pelos Smithsons uma vez representado sob a forma de *street-in-the-air*. Uma cidade idealizada que privilegia o ritmo do peão sobre o da máquina, confirmando a perpetuação da rua/identidade que acolhe o jogo e a infância, por eles assegurada a permanência de mecanismos de vigilância e *feedback* que também são usados como estratégia à renovação cultural.

Uma cidade que parece dar forma às palavras de van Eyck: "(...) fazer / um 'bem vindo' para cada porta e / um 'rosto' para cada janela. Fazer para cada lugar, um agregado de lugares com cada casa e cada cidade; [logo recria-se] a casa que é uma minúscula cidade e a cidade uma enorme casa."▷ No entanto, será o projecto *Sonsbeek Pavilion* a melhor representação da sua ideia de cidade.

Comportando-se como um labirinto, van Eyck utiliza a imprevisibilidade para suscitar a surpresa no caminhante. Aqui o expectante e as esculturas cruzam-se e encontram-se ocasionalmente num espaço sem entrada, sem centro, e sem saída.

◁ EYCK, Aldo van, , *There is a garden in her face*, *cit.in.*: COSTA, Ana Catarina Dinis, *Informar despertadores de projecto: restolho e duração*, docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Porto: Faup, 2010, pág. 118.

23 Imagem de uma nova ordem, capaz de garantir a segurança necessária à criação do 'lugar', o ponto de intercepção das trajectórias cruzadas do peão. Por sua vez, libertava o solo, para a permeabilidade do trânsito motorizado assim como para a implantação de espaços vazios, verdes e lúdicos. Uma cidade resolvida por níveis, *Multi-level City*, convertida num complexo unitário, extensível sobre o território da cidade, flutuante e serpenteante, vai ocupando os terrenos livres da cidade existente em frequente conexão com a cidade antiga.



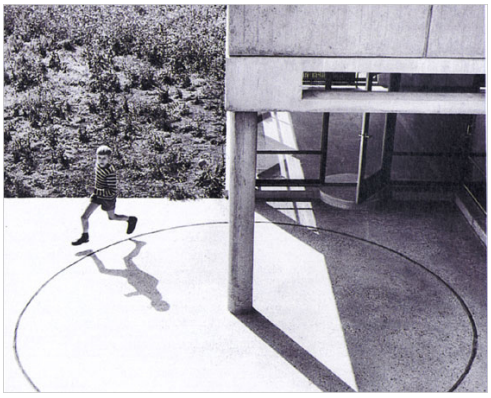
F 158 Aldo van Eyck, *Sculpture Pavilion*, Sonsbeek Park, Arnhem, Holanda, 1965-1966 / 2005-2006, instalação temporária para uma exposição de esculturas.

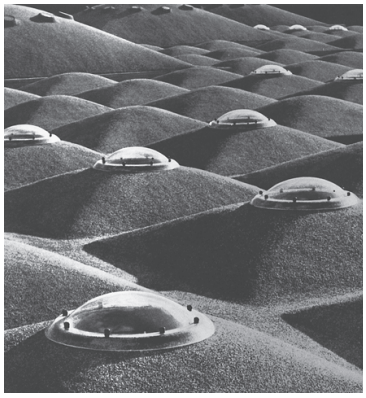


F 159 — *F 162* Aldo van Eyck, perspectivas captadas dentro do *Sonsbeek Pavilion* em foco sobre deambulações praticadas por crianças, mulher, homem e esculturas.

Existe a experiência do andar 'solto', o convite à escolha de um caminho individual. Esta experiência revela a existência autónoma de cada cidadão na sua cidade, uma escolha feita e refeita todos os dias. Distinto a cada cidadão, esta projecção do sujeito no espaço (e vice-versa) interliga os 'acontecimentos' e faz gerar uma rede espacial comunicável. Uma experiência que exige a sua repetição para que a identificação aconteça, ou seja, a orientação e controlo do cidadão sobre a cidade — a 'claridade labiríntica'.[24]

A forma do círculo, um símbolo geométrico para a harmonia e plenitude, é transformada através do jogo num mecanismo de repetição e numa 'máquina da vertigem' que introduz a turbulência e o caos de modo a perpetuar e resolver o trauma. ▷ KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 84.





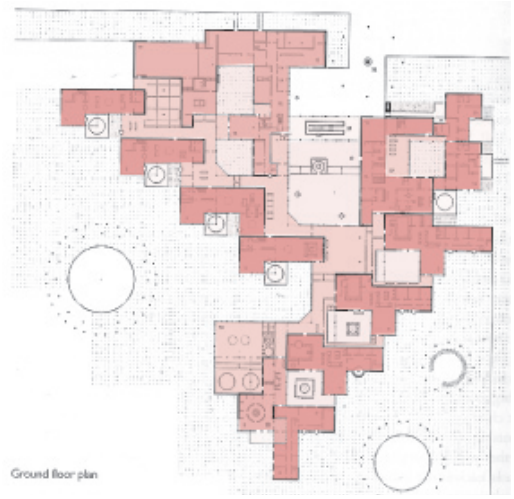
F 163 / *F 164* Aldo van Eyck, Orfanato Municipal de Amsterdão, 1955-60. Pormenor / Cobertura.

O jogo é desta forma utilizado na 'rua' como meio para atingir essa 'claridade labiríntica'. Uma nova predisposição do sujeito que valoriza o que lhe é banal/quotidiano/'vertiginoso' é fulcral na descoberta de uma identidade que acontece, em vez de lhe ter sido exteriormente educada/conduzida, anteriormente idealizada, e no presente imposta.[25] Esta consciência parece antecipar o rumo da história, aquele que se dedica ao estudo dos meios que fazem proclamar o 'direito à cidade'.

---

24 "Assim que o impacto labiríntico é articulado pelo conjunto instantâneo de lugares, de qualidade real que dura naquele espaço temporal implicado, ao interpretar o compreensível como uma singular impressão, complexa, quando experimentada várias vezes, alguém poderá falar, justamente, sobre 'claridade labiríntica'. 'Claridade labiríntica' implica uma impressão consecutiva e simultaneamente sentida, através da experiência repetida." ▷ EYCK, Aldo van, *Labyrinthian Clarity*, *cit.in.*: COSTA, Ana Catarina Dinis, *op.cit.*, pág. 121.

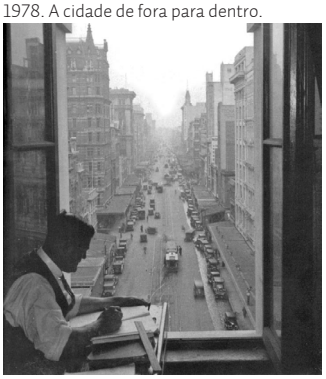
25 A educação que se dispõe a cumprir na prática do seu papel como arquitecto, depende da presença do sujeito para fazer do espaço o lugar de aprendizagem. (Metaforicamente, o oleiro ensina ao barro a melhor forma de potenciar os seus atributos, mas se o barro não os confiar para nada servirá o ensinamento do oleiro.) É uma aprendizagem que advém do sujeito quando faz activar o espaço, um fim projectado na mente do sujeito, por ele mesmo foi iniciado.



F 165 Aldo van Eyck, Orfanato Municipal de Amsterdão, 1955-60, planta do rés-do chão
Sobre a 'casa' que é 'cidade' realiza-se um estudo dedicado ao espaço do '*in between*' com a cor rosa; os vários níveis de apropriação: do rosa escuro para o rosa claro, do mais privado para o mais público.



F 166 Aldo van Eyck, *Hubertus House*, 1973-1978. A cidade de fora para dentro.



F 167 A cidade de dentro para fora

No seu autobiográfico ensaio Seen from the window, Henri Lefebvre descreve a movimentada cena urbana que observa da varanda do seu apartamento, ao longo de várias horas. Aparentemente caótica, depois de um tempo começa a notar alguns padrões que se repetem: o ritmo dos semáforos em constante mudança, os movimentos sincronizados dos veículos e dos pedestres, o contraste do espaço quando a sua actividade é febril para os momentos de relativa calma. ▷ MORAN, Joe, "Seen from the window", *Joe Moran's Blog* (site), 16 Outubro 2011. Consultado em Maio de 2012, disponível em joemoransblog.blogspot.com

"O jogo infantil é como um potlatch[26] *colectivo que escapa à lógica capitalista de utilidade e de lucro que coloniza o quotidiano no seu regime de produção e consumo."*▷ Aldo van Eyck

◁ EYCK, Aldo van, *Is Architecture Going to Reconcile Basic Values?*, *cit.in.*: KOZLOVSKY, Roy, *op.cit.*, pág. 78.

Tal como Henri Lefebvre[27], van Eyck declara o 'direito à cidade' sob forma de 'festival', tendo em consideração que um certo estado de distracção ou desprendimento à razão é também necessário para que ocorra uma justa percepção da realidade urbana, descomprometida de preconceitos. Segundo este princípio — desmascarar a alienação[28] — entende-se a cidade como lugar do *le quotidien* construída sobre uma base comum a todos os seus intervenientes — os árduos e repetitivos aspectos da vida — sendo esta, a matéria prima de uma cidade lúdica, mais próxima à realidade e à liberdade de expressão. Assim, diz-se que o 'direito à cidade', lúdica, representa o "direito à liberdade, à individualização, ao habitat e ao habitar"▷ bem como ao direito de participação e apropriação.

◁ LEFEBVRE, Henri, *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*, 1976, *cit.in.*: NUÑEZ, Ana, "De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (posible) sobre Henri Lefebvre", *Revista Theomai - Estúdios sobre Sociedad y Desarollo*, nº20, segundo semestre, 2009, pág. 43.

"O 'direito à cidade' não é um direito natural, nem mesmo contratual".▷ Significa o direito que todos os cidadãos têm de estar em todas as redes, de conhecer todos os percursos de comunicação, de ter acesso e trocar informações. Para que isto aconteça é necessário reunir todos os esforços à propriedade essencial do espaço urbano: a centralidade.

◁ *Idem*.

Não será um retorno à cidade tradicional mas antes uma renovação focalizada no direito pleno da vida urbana manifestando-se assim uma mudança de práticas sociais propostas por uma centralidade lúdica. A cidade não tem uma face — atribuída pela 'dominação' —, tem várias — inventadas pela 'apropriação'.

26 Festival praticado por indígenas na costa nordeste do pacífico.
27 Na sua obra *Critique de la vie quotidienne* (1947), Lefebvre argumentara que o banal, o 'esquecido', as áreas da periferia metropolitana, eram lugares privilegiados e ricos em experiência poética e expressão social, uma vez vividos todos os dias e a todas as horas pelas pessoas.
28 A alienação de uma sociedade burocrática de consumo dirigido, provocada pelo racionalismo tecnocrático e autoritarismo em curso, comandados pelos imperativos da economia, crescente em produtividade e consumismo.

"Este termo [apropriação] não se refere a 'propriedade', é mais do que isso, é algo completamente diferente, é o processo de ocorrência levado por um indivíduo ou grupo quando transforma algo exterior, para seu bem..."◁ *"Apropriar-se não é conter uma propriedade sem antes lhe dar forma, moldá-la, tê-la como obra sua, marcá-la com o seu selo próprio(...) Habitar, para o indivíduo ou para o grupo é apropriar-se de algo."*◁ *"Habitar são gestos, movimentos, corpo e memória, símbolos e sentidos, contradições e conflitos entre desejos e necessidades(...) É tempo fechado num espaço"*◁ Henri Lefebvre

▷ LEFEBVRE, Henri, *De lo rural a lo urbano*, 1971, *cit.in.*: NUÑEZ, Ana, *op.cit.*, pág. 42.

▷ Idem, pág. 40.

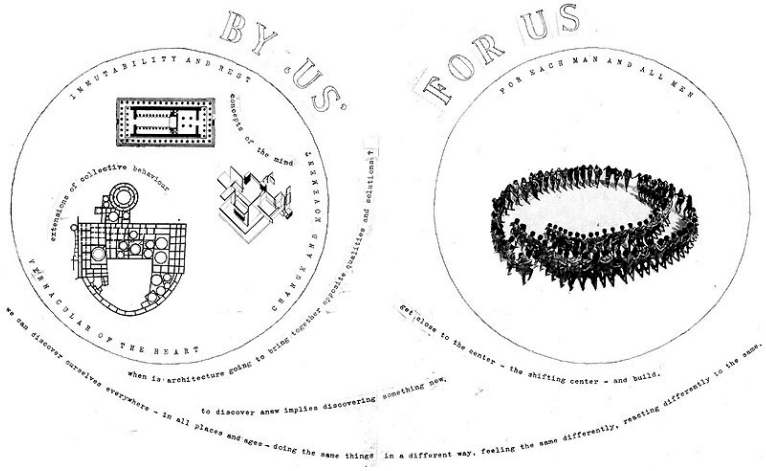
▷ LEFEBVRE, Henri, *La revolución urbana*, 1972, *cit.in.*: NUÑEZ, Ana, *op.cit.*, pág. 40.

Assim, o 'apropriar' (que pode significar 'habitar') desafiado pelo 'brincar' acontece num tempo aliado à lógica do caminhante, à medida de uma existência constantemente provocada pela surpresa espacial que vai, pouco a pouco, acrescentando à formação das suas relações e conhecimentos.



F 168 / F 169 Aldo van Eyck, Hubertus House, 1973-78, 'habitar' os espaços do in between.

Em suma, os 'Círculos', como forma de manifesto, revelam a experiência de uma arquitectura eterna *'by us; for us'*: a relação entre construtor e utilizador. Pelas palavras de van Eyck, "espaço é a experiência dele retida" onde a razão e o vernáculo se encontram.



F 170 Aldo van Eyck, os círculos de Otterlo

Os círculos de Otterlo: 'Por nós' e 'Para nós'.

Dentro do primeiro o edifício construído que responde à 'extensão do comportamento colectivo' e aos 'conceitos da mente' (em letras mais pequenas). Ainda dentro desse círculo, contradições, o edifício é um organismo vivo: 'imutabilidade e descanso'; o 'vernáculo coração'; a 'mudança e movimento'.

Dentro do segundo círculo: 'para cada homem e todos os homens'. Fora dos círculos pergunta e respostas: 'quando é que a arquitectura vai reunir as qualidades opostas e soluções?'; 'Podemos descobrirmo-nos em toda a parte – em todos os lugares e idades – fazer as mesmas coisas de forma diferente, sentindo o mesmo de forma diferente, reagindo de forma diferente para o mesmo.'; 'Para se descobrir de novo é necessário a descoberta de algo novo.'; 'Chegar perto do centro – o centro deslocado – e construir'.

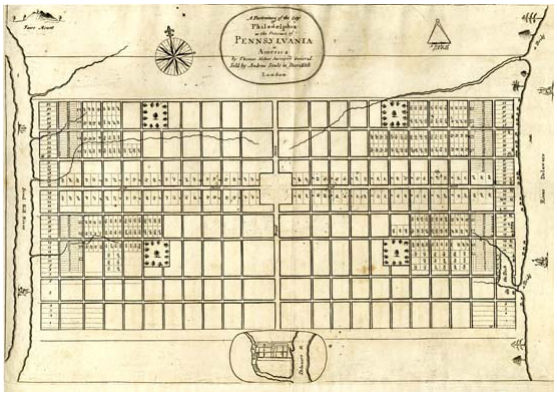
na rua do 'Maneirismo'

A rua do 'maneirismo' manifesta-se no 'interior' e como tal possui tantas definições quanto realidades. Após a Segunda Grande Guerra (os anos 50') em diacronia e em sincronia todo o 'fenómeno' encontrava o seu espaço, todo o 'acontecimento' a sua História, todas as 'forças' o seu 'organismo' e em todas as 'semelhanças' os seus 'opostos'. Neste ambiente global todos os elementos e espaços se combinam/confrontam; e surge na atitude do observador/actor/arquitecto/urbanista uma certeza assente sobre o conceito de articulação. Esse ambiente é 'tridimensional' e são várias as teorias metodológicas que se cruzam em simultâneo, tão sólidas como diversas e labirínticas: (das teorias sobre a visualidade e formalismo abstracto ao) o retorno e síntese da História; as interpretações urbanas iconológicas e psicológicas; o retorno à matéria como ela mesma e através de nós manifestada (fundamento fenomenológico); o conceito de 'Ser e Tempo' de um Homem 'condenado' à sua responsabilidade e liberdade de escolha do Existencialismo; a pluralidade e liberdade inesperada do Humanismo; a revisão do marxismo; as teorias da *Gestalt* e da psicologia genética; as contribuições da sociologia e antropologia urbana; a linguística, semiótica e o Estruturalismo...

Este discurso cada vez mais denso e complexo (real e ilusório), 'sintetizado' na prática arquitectónica e urbana (procurando responder às necessidades humanas), concentra-se no dever de atribuir ao sujeito urbano orientação, identificação e pertença a um 'lugar'. O caminho é traçado pela crescente importância atribuída ao 'significado' em arquitectura, sabendo construir uma nova teoria espacial aliada às novas concepções existencialistas e semiológicas da comunicação.[1]



F 171 Maurits Cornelis Escher, *Waterfall*, 1961



F 172 William Penn, Plano do século XVII, Philadelphia

1 Algumas destas referências serão destacadas ao longo do texto, esclarecendo tanto o seu conteúdo como a sua relação, respectivamente, intrínseca à manifestação arquitectónica e urbana.

"Walter Benjamin evoca a natureza da experiência significante dos espaços urbanos através de uma representação de cidade análoga a um labirinto. A cidade é uma colecção de objectos impulsionados em conjunta confusão, sem qualquer ordem ou propósito na sua comunicação. A percepção urbana é caracterizada pela multiplicidade e complexidade: um rascunho, confuso e contraditório."▷ Henry Lefebvre

◁ LEFEBVRE, Henry, *Critique of Everyday Life*, vol. 1, 1991, *cit.in*: STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, Abingdon: Routledge, 2007, pág. 14.

"Numa escala urbana, sobre a manifestação do contexto, consideramos particularmente revelador o sistema típico em grelha para o planeamento da cidade americana.(...) Este dedica-se ao contraste, à dissonância bem como à analogia e à unidade, no fim é pragmático/dinâmico em vez de ser ideológico/utópico.(...) a consistência do plano da rua em grelha é equilibrada pela individualidade da arquitectura surgida dentro de cada bloco e ao longo das ruas onde o caos é incluído, uma vez válido e vital. Neste plano(...) a ordem e a democracia cresce. O significado de um edifício não deriva da sua posição em relação a outros edifícios, mas da sua qualidade arquitectónica a si inerente em conformidade com a forma, a escala e o conteúdo simbólico."▷ Robert Venturi

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, 2004, pág. 11.



F 173 René Burri, Cologne, 1933



F 174 René Burri, Brasília, 1960.

3

O Desejo

ludus + limen + paidia
A visão social pelos *Venturi & Scott Brown*

> *"...quando o ideal da participação comunitária, no planeamento urbano, sucumbe à imposição provocada por interesses especiais... não esqueçamos os nossos primeiros direitos, os que promovem, além do livre discurso, a liberdade de expressão — expressão artística bem como expressão verbal. 'A bàs' à unidade fascista! Viva o vulgar... vitalidade! Restrições ao 'zoning', sim! Dominação ideológica, não!"* ▷ Robert Venturi

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, 2004, pág. 10.

Quando nos anos 60' surgem reacções críticas relativamente à arquitectura Moderna, não se considerava decadente a sua tradição, dos anos 20' e 30', mas o seu desenvolvimento que a partir dos anos 50 e 60 perderia a sua claridade e vitalidade: apresentando-se sob forte incoerência, transportava a divergência entre o 'dever' recomendado e o 'ser' existente. Os planos dos arquitectos modernistas para o planeamento urbano eram parte do problema. As suas 'burguesas' ideias condicionadas na crença de que um problema exigia a sua respectiva solução física, conduziam a preconceitos físicos fazendo por sua vez distanciar os arquitectos e urbanistas dos anteriores objectivos sociais, proclamados hoje de forma retórica. Contudo, a arquitectura moderna presenciava agora o seu período de maior divulgação, concretização e internacionalização, ao mesmo tempo que tumultuosas críticas 'esburacavam' o pano de fundo de um debate entre sociólogos e arquitectos/urbanistas.[1] A percepção dos pensadores sociais centrava-se numa construção cinética de cidade produzida pelos seus actores. Debruçada sobre o papel que cada 'jogador' incutia no espaço da cidade, demonstrava que o plano *master* visionado pelo arquitecto não correspondia à real imprevisibilidade da cidade, acabando por destruir a naturalidade das forças da sociedade, impondo outras que conduziriam à estigmatização de grupos e espaços. O sucesso da reprodução desta arquitectura era por sua vez aliciada pela economia capitalista que se deixava "...guiar mais por uma aliança à lógica do lucro e religião técnica do que às exigências racionais."▷ [2]

◁ PORTOGHESI, Paolo, *Depois da arquitectura moderna*, Lisboa: Edições 70, 1999, pág. 38.

A reprodução deste processo evolui para a excentricidade de um mercado, cada vez mais desequilibrado e manipulador, que faz levar à tona os malefícios *top-down* de um movimento moderno descaracterizado pela mercantilização que exerce uma acção autoritária e vinculadora sobre os seus utentes considerados objectos a serem programados. A promessa de uma falsa liberdade dominava e alienava o actor urbano, e a tradução dessa alienação era uma representação física.

---

1 "A crítica de Herbert Gans (curso de sociologia urbana) antecede a de Jane Jacobs e é mais ampla e erudita... Gans recomendava que os urbanistas reservassem o julgamento aos fenómenos urbanos — pelo menos no início — fazendo com que o seu posterior julgamento fosse mais sensível, asseguradas as recomendações que derivariam de uma mente mais aberta à compreensão da situação." ▷ Denise Scott Brown *in:* VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, 2004, pág. 114.

2 O mito da tecnologia testa todos os sistemas de estandardização e pré-fabricação para que responda com eficácia a todos os problemas da 'máquina' construtiva, porém as "Dificuldades insuperáveis erguem-se contra a possibilidade de chegar a uma homogeneidade de exigências materiais lógicas e convenientes à produção em série de edifícios inteiros com sistemas em tudo semelhantes aos da indústria, como por exemplo, a diversidade do clima e a regulamentação da construção civil variável de região para região, o custo dos transportes, o grau da especialização da mão-de-obra necessária para a realização da construção." Porque será a industrialização permanentemente considerada como panaceia capaz de resolver todos os problemas da arquitectura?" ▷ PORTOGHESI, Paolo, *Depois da arquitectura moderna*, Lisboa: Edições 70, 1999, pág. 38.

"Isfahan (...) a mais maravilhosa de todas as cidades, nunca ouviu falar de 'zoning'; os seus habitantes trabalham onde vivem, fazem as suas compras onde trabalham, rezam onde brincam e entretêm-se onde trabalham. O 'zoning' monofuncional _ uma noção avançada muito seriamente pelos pioneiros do Movimento Moderno – significa, muito simplesmente, o fim da civilização urbana." ◁ [3] Peter Blake

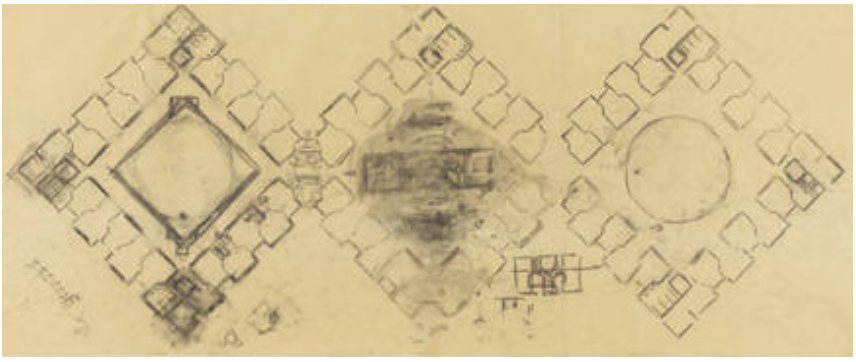
▷ BLAKE, Peter, *The form follows fiasco* (1972) *cit.in*: PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 42.

Com efeito, o mesmo sentimento crítico coexistia no seio da prática disciplinar arquitectónica e urbana, associando a queda dos estímulos de identificação e criatividade à omissão dos factores simbólicos e ambientais e à criação de modelos funcionais que correspondiam a uma precisa e programática organização dos espaços.

Contestar a gramática modernista, abrindo o campo das hipóteses construtivas de modo a ajustar em coerência a transformação interventiva à realidade existente e ao quotidiano da vida social, é o que caracteriza este período de observação e experimentação, um período de 'suspensão'. A realidade a aprender vinha da rua, onde a sociedade se representa e a cidade se constrói. Em simultâneo, enquanto que os Smithsons se dedicavam ao estudo e representação de uma 'socioplastia' inclusiva à prática arquitectónica e urbana, van Eyck estruturava as ruas de uma cidade dentro e 'entre' os seus próprios edifícios.

"A rua é um quarto que exprime um pacto. A rua é, por cada proprietário, dedicada à cidade em troca de serviços públicos. Nas cidades de hoje, as ruas sem saída conservam ainda o carácter de quarto. As ruas de cruzamentos, depois da invenção do automóvel, perderam toda a sua qualidade de quarto. Eu sou de opinião que a urbanística pode começar tomando consciência desta perda e impulsionando a reintegração da estrada, onde as pessoas vivem, aprendem, compram e trabalham, na sua qualidade de quarto comunitário." ◁ Louis Kahn

▷ KAHN, Louis, *cit.in*: PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 88.





F 175 /F 176 Louis Kahn, Bryn Mawr College, Pennsylvania, 1960

Os habitantes em seu território exigem 'imediatismo' e velocidade de reacção à variação da sua cidade, em matéria e espírito, no entanto, o desejo permanece imutável quando diz respeito à sua identificação, e a cidade continua a ser o lugar do seu acolhimento, da sua 'estadia demorada'.

"...a cidade é 'investida' por uma ordem dupla de 'desejos': desejamos a cidade como 'seio', como 'mãe' e, em simultâneo, como 'máquina', como 'instrumento'; queremo-la 'éthos', no sentido original de morada e residência e, ao mesmo tempo, queremo-la um meio complexo de funções; pedimos-lhe segurança e paz e, concomitantemente, pretendemos dela grande eficiência, eficácia e mobilidade. A cidade vive sujeita a questões contraditórias. Querer ultrapassar esta contraditoriedade é má utopia. É necessário, ao invés, dar-lhe forma. A cidade, na sua história, é a perene experiência de dar forma à contradição, ao conflito." ◁ Massimo Cacciari

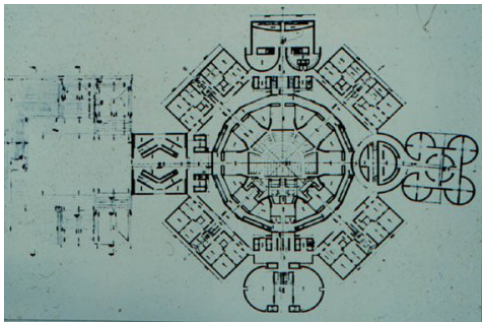
▷ CACCIARI, Massimo, *A cidade*, trad. José J. C. Serra, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, pág. 7.

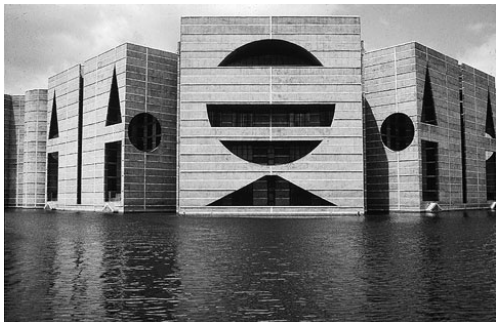
3 "Se a cidade antiga era um *continuum* em que as mais diversas funções se interrelacionam e confundiam, criando para os cidadãos contínuos estímulos psicológicos e criando condições contínuas que permitiam a troca e o encontro, a cidade moderna, especialmente aquela onde os arquitectos operaram, pondo em prática as suas regras abstractas, tornaram-se a imagem de esquizofrenia e da forma viva do esbanjamento." ▷ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 40.

Esta revolução intelectual torna-se naquela aquisição fundamental à renovação cultural e arquitectónica deste período. A abordagem feita à cidade, sendo esta um organismo dialéctico, foi por Louis Kahn interiorizada. Na sua obra, apresenta o caos dominado pela individualização das contradições, ou seja, por uma separação de factores.[4] Da sua metodologia (cuja 'deformação' altera a relação forma-função de tradição modernista)[5] emergiam conceitos e técnicas projectuais que apelariam essencialmente à fé sobre o acto criativo individual do Homem, ainda que este possuísse raízes profundas nos valores da sua sociedade. Assim, "a arquitectura é aquilo que a natureza não pode fazer, o sinal de uma ordem mental baseada na distinção de um pensamento que se transforma em matéria." ▷

◁ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 86.

Encontrar na ocasião da vivência do espaço arquitectónico uma apropriação imaginativa, na qual mente e corpo se identificam, dá à sua obra o carácter iconológico que faltava à arquitectura tardia do movimento moderno. Neste sentido, a didáctica 'kahniana' busca alimento na sua duplicidade e contraditoriedade, atingindo em redundância, a tensão e o significado que caracteriza o carácter da sua arquitectura.





F 177 /F 178 Louis Kahn, National Assembly, Dacca, Bangladesh[A]

"Kahn... restitui, em primeiro lugar, a arquitectura a si própria e portanto à sua história, retirando-a da ligação mortal (que a homogeneizava à)... tecnologia e da perigosa identificação do seu reportório figurativo com a geometria elementar e a pintura abstracta." ▷ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 89.

A aprendizagem retida em Louis Kahn revela complementaridade pelo seu conhecimento dialéctico e pela crença incidente sobre a evolução da arquitectura moderna, por sua vez disposta a alterar o facilitismo da exclusão pelo olhar atento da inclusão ou a imposição de um desenho desde o início completo por um desenho que se cria a si mesmo a partir de uma série de ajustes. A sua experiência funcionalista coincidente e contrária à sua educação clássica nas Beaux-arts em Paris comprovam esta possível fusão e continuidade histórica.

Em coincidência, sobre os escritos de Ernesto Nathan Rogers[6] pode-se constatar precisamente a vontade em dar continuidade às ideias do movimento moderno embora actualizado e contextualizado à realidade contemporânea. Tratava-se portanto de "superar o esquematismo abstracto da linguagem moderna para conferir à arquitectura um novo grau de modernidade".▷

◁ MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura e crítica*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, pág. 84.

> *"Continuidade ou crise?... Considerando a história como processo, poder-se-ia dizer sempre que há continuidade ou sempre que há crise, em função daquilo que se queira acentuar, permanências ou mudanças."*▷ Ernesto Rogers

◁ ROGERS, Ernesto Nathan, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, 2007, *op.cit.*, pág. 84.

---

4 "O segredo desta qualidade elementar e absoluta, que recorda a *concinnitas* albertiana, está no carácter, quase ritual, que Kahn atribui à operação da composição das partes num todo." "Uma composição fundamentalista, em que a garantia da qualidade está ligada à elementaridade, à clareza, à evidência da relação entre as partes, e em que a conquistada complexidade é sempre univocamente redutível a uma série de relações simples entre as formas primárias e leis de agregação virtuais (a axialidade, a translação, a rotação, etc.)." ▷ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 86 | 88.

5 A forma, inicialmente inspirada, é repensada em função das actividades humanas a ela atribuídas, 'deformando-a' e adaptando-a até se tornar concreta. Um duplo movimento dialéctico é introduzido (uma oscilação pendular que tende para um abrandamento ou para uma estabilização, até atingir o equilíbrio total) no procedimento linear creditado pelo Movimento Moderno.

6 Em 1964, Rogers, cita o seu primeiro texto na Casabella... destacando os temas que havia tratado ao longo daqueles anos: "Indagar teoricamente sobre o fenómeno arquitectónico, sobre as pré-existências ambientais, sobre a utopia da realidade, sobre a evolução do movimento moderno, sobre o conceito de tradição." ▷ MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura e crítica*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, pág. 84.

Esse novo grau de modernidade consistiria, paradoxalmente, em recuperar a tradição e o valor da história sem cair no formalismo. "Para combater o cosmopolitismo que opera em nome de um sentimento universal, (...uma construção feita de 'iguais' arquitecturas levantadas do mesmo modo, quer estejam inseridas no tecido urbano da cidade ou em *tabula rasa*)... deve-se cuidar de harmonizar as nossas obras às pré-existências ambientais (naturais e humanas)."◁ Identificado com a filosofia fenomenológica, Ernesto Rogers entendia a presença histórica como uma sucessão de fenómenos e assim definia a tradição como sendo uma presença de experiências unificadas. Por isso propunha a conciliação do moderno com o antigo considerando preservadas e de novo apropriadas, contemporaneamente, as lutas e os testemunhos do passado, incluindo as sabedorias até então conquistadas. E. Rogers assinala que "teremos administrado bem a herança dos nossos mestres e dado continuidade ao sentido da sua mensagem se alcançarmos uma estrutura cada vez mais real à nossa cultura arquitectónica, e se, analisando mais calmamente o sentido da tradição, assim como o do futuro, chegarmos a definir claramente... os objectivos do presente para o benefício dos nossos contemporâneos cada vez mais amplo. Algo foi feito, mas é muito mais o que está ainda por fazer. Não quero fechar nenhuma hipótese; a vida que é mutação não o consente".◁

▷ MONTANER, Josep Maria, 2007, *op.cit.*, pág. 86.

▷ Idem.

Em 1960, num célebre editorial de *Casabella-continuità*, E. Rogers dedica estas palavras a Henry van de Velde, pioneiro da arquitectura moderna: "Creio que a maior homenagem possível a realizar-se em nome de Henry van de Velde será a pertinência e permanência da sua presença: não como algo que se fechou mas como algo que continua a perpetuar-se transformando-se em nós. Assim, aceitamos e contestamos, com a intenção de favorecer transformações na nossa vida e produzir, com energia adquirida, uma nova meta."◁ Esta é uma frase que sintetiza muito bem um dos pilares do pensamento rogersiano: a problemática da *continuità* que fundamenta o projecto de arquitectura. Continuidade é para Rogers uma forma possível do tempo presente, e o reconhecimento de uma tradição, uma 'semente' para o moderno. Envolvido nele e através dele, o novo artista expõe as suas invenções originais que nasceram de uma interpretação crítica feita daquele passado.

▷ ROGERS, Ernesto Nathan, *cit.in: Convegno internazionale di studi*. Promosso dalla Facoltà di Architettura Civile con il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, disponível em: www.arch2.polimi.it.

> *"Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado...ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela."*◁ Walter Benjamin

▷ BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas (vol 1), Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 1940, disponível em: guy-debord.blogspot.com.

E. Rogers, possuía a clarividência de um pensamento ponderado, não menos apaixonado e revolucionário, mas justo na atribuição das razões que pareciam preveni-lo dos perigos. Dos mestres do movimento moderno, E.Rogers, poderia não advogar as suas propostas formais mas sabia defender a preservação da sua metodologia e da sua ética: "Se os mestres nos deram o exemplo da luta em nome de uma humanidade teórica, nós deveríamos continuá-la entrando no campo de batalha lado a lado com os outros homens."◁

▷ MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 85.

Assim porque, independentemente da tomada de posição de qualquer partido, a 'pluralidade' é a condição de vida humana; porque "...os homens, e não só o homem, vivem na terra e habitam o mundo"; "porque somos todos o mesmo, isto é, humanos", semelhantes e distintos uma vez que "ninguém jamais será igual a outra pessoa que vive, viveu ou viverá".◁

▷ ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958, pág. 7-8.

É em virtude da pluralidade que cada um de nós é capaz de agir e relacionar-se uns com os outros de forma a identificar a unidade e a diferença. A acção é vista como a realização da 'liberdade' e está, por conseguinte, enraizada na natalidade, no facto de que cada nascimento representa um novo início e a introdução de uma novidade no mundo.[7]

7 "É a natureza do princípio"(...) "algo novo é iniciado... Esse carácter de imprevisibilidade surpreendente é inerente a todos os começos... O facto de que o homem é capaz de agir significa que esperamos dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o que é infinitamente improvável. E isso de novo só é possível porque cada homem é único, de modo que com cada nascimento algo singularmente novo entra no mundo" ▷ ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958, pág. 177-178 /| 8?.

"Acção, a única actividade que surge directamente entre os homens, sem intermediário de coisas ou matéria, corresponde à condição humana de pluralidade ... esta pluralidade é especificamente a condição - não apenas a 'conditio sine qua non' mas a 'conditio per quam' - de toda a vida política." ▷ Hannah Arendt

◁ ARENDT, Hannah, *op.cit.*, pág. 7.

A vivência dessa 'pluralidade' implica a construção de uma rede de acções e relações que é infinitamente complexa e imprevisível. Esta rede é o que compõe a esfera dos assuntos humanos, o espaço onde os indivíduos se relacionam directamente, sem intermédio de coisas ou matéria, isto é, através da fala.[8] Esta ligação entre a 'acção' e a 'fala' é fundamental para a caracterização do 'poder', ou seja, o potencial que brota entre as pessoas quando elas actuam "*in concert*", e que se actualiza "apenas onde as palavras e actos não se separaram, onde as palavras não são vazias e as obras não brutais, onde as palavras não são usadas para velar intenções mas divulgar realidades, e as acções não usadas para violar e destruir, mas para estabelecer relações e criar novas realidades."▷

◁ Idem, pág. 200.

O activismo social fazia parte da educação de uma geração revoltada. O modernismo acompanhava o socialismo/marxismo na luta entre classes, e Jürgen Habermas procurava superar o pessimismo da Escola de Frankfurt e realizar o projecto moderno.[9] Habermas adopta o paradigma comunicacional e concebe a 'razão comunicativa'[10] e a 'acção comunicativa' — a comunicação livre, racional e crítica — como alternativa à razão instrumental "aprisionada" pela lógica instrumental que encobre a dominação. Deste modo, Habermas está preocupado com o restabelecimento dos vínculos entre socialismo e democracia.

Nos anos 60, o planeamento urbano, considerado a base da arquitectura[11] evolui em conexão directa com as políticas públicas (respectivamente em relação às teorias de participação democrática dos pobres no planeamento) acrescentando-lhe novos factores de influência como a oscilação entre acção e reacção dos sectores público e privado.[12]

Contudo o pensamento inspirava-se na importância de um planeamento urbano que permitiria às cidades e aos edifícios uma adaptação à imprevisível mudança. Nestes termos, o '*xeque*' realizado sobre a filosofia arquitectónica funcionalista exigia a sua revisão: Como planear uma cidade se for desconhecida a previsão do seu desenvolvimento?[13]

---

8 Em *A Condição Humana*, Arendt sublinha repetidamente que a acção tem um carácter principalmente simbólico e que a teia de relações humanas é sustentada pela interacção comunicativa. ▷ ARENDT, Hannah, *op.cit.*, pág. 178-9, 184-6, 199-200.

9 Profundamente marcados pelo desastre da Segunda Guerra Mundial, Adorno e Horkheimer consideravam que houvesse um vínculo primordial entre conhecimento racional e dominação, o que teria determinado a falência dos ideais modernos de emancipação social.

10 A análise habermasiana "da colonização do mundo da vida pelo sistema" ditam as duas esferas coexistentes na sociedade: o 'sistema' e o 'mundo da vida'; o primeiro refere-se à 'reprodução material', incorporada nas relações hierárquicas e seu intercâmbio — política e economia — regidas pela instrumentalização; o segundo refere-se à 'reprodução simbólica', à linguagem e às redes de significados que compõem uma visão do mundo guiada pelos conteúdos subjectivos absorvidos de factos e normas sociais.

11 "Entendo a arquitectura em sentido positivo, como uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza, colectiva.(...) Iniciaram a arquitectura ao mesmo tempo que os primeiros esboços das cidades; a arquitectura é, assim, inseparável da formação da civilização e é um facto permanente, universal e necessário." ▷ ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade*, trad. Eduardo Brandão, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, http: //www.cronologiadourbanismo.ufba.br

12 "...embora a divisão da cidade em esfera pública e esfera privada, elementos primários e área residencial, tenha sido várias vezes indicada e proposta, nunca teve, em primeiro plano, a importância que merece. Ela está intimamente ligada à arquitectura da cidade (...) é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimento de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de factos novos e antigos. O elemento colectivo e o elemento privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de inúmeros pequenos seres que procuram uma acomodação e, junto com ela, formando um todo com ela, um seu pequeno ambiente mais adequado ao ambiente geral." ▷ ROSSI, Aldo, *op.cit.*

13 David Crane — um dos poucos membros da faculdade da *Pennsylvania* a tentar manter a ligação entre arquitectura e as ciências sociais, referindo-se a um planeamento urbano "*non-physical*" — estava interessado na mudança que surge pelo interior das cidades. Crane definia as "quatro faces de movimento"de uma cidade , considerando a 'rua' o seu elemento estruturador: um dador de acesso, um quarto (com particular referência às cidades indianas ou italianas), e um comunicador de informa-

▷ KAHN, Louis, *cit.in.*:VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 117.

"Uma sala de concerto quer ser um Stradivarius"◁ Louis Kahn

Por detrás do raciocínio parece existir um 'desejo', uma vontade, um 'querer ser' que determina as forças dos movimentos e que compreendem o comportamento humano. Neste campo 'não físico' é possível observar regularidades decifradas (pelos investigadores sociais) por padrões que regulam a vida urbana.[14] A descoberta da importância deste campo na construção e criação arquitectónica ensina, aos novos urbanistas, como estender sobre a cidade, em forma de teia, um manto tecido pelos padrões cujas variáveis descrevem as suas histórias, e aos arquitectos, um olhar atento sobre o existente revelador dos sinais de ordem e indicadores de forma. Periodicamente, define-se um desenho surgido 'entre' o tecido urbano que se constrói para dentro, em vez de um desenho exteriormente definido, imposto sobre a cidade e ditador das suas próprias regras alienantes.

A procura sobre esta construção cinética de cidade, dedicada ao estudo sequencial da acção dos actores urbanos, revela por sua vez um estruturalismo assente sobre a certeza da existência de estruturas básicas que compõem a realidade e o pensamento humano. A extrema liberdade existencialista estaria condicionada à base de um "*modus operandi*" do espírito humano, vernacular e determinante pelas estruturas culturais, sociais e psicológicas (sintaxes originadas pela razão do pensamento humano), participadas pela linguagem.[15]

▷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia estrutural II*, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, 2007,*op.cit.*, pág. 28.

"Por trás da diversidade desconcertante dos factos que se oferecem à observação empírica podem encontrar-se algumas propriedades invariáveis diferentemente combinadas"◁ Claude Lévi-Strauss

Invariáveis que desmascaram um panorama de pretensas individualidades, ainda que nunca esgotem outras visões possíveis e futuras interpretações.

Lévi-Strauss constata que o par de oposições é a condição que melhor estrutura o espírito humano, sendo esta a base da estrutura sócio-cultural.[16] Como exemplo, em 'O cru e o cozido', demonstra como os opostos coexistem inter-relacionados através de uma série de transformações, pois como o próprio título indica, o 'cru' transforma-se no seu oposto, 'cozido'. Desta forma, são símbolo da própria cultura humana uma vez que através do pensamento e trabalho, o Homem age sobre as matérias-primas transformando-as, criando os seus contrários.

▷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes trópicos*, Lisboa: Edições 70, 1981, pág. 117.

"A cidade ... surge na confluência entre natureza e artifício. A congregação de seres pensantes que se modela consoante as suas intenções, encerram a sua história biológica dentro dos limites da cidade que resulta, simultaneamente, da sua procriação biológica, da sua evolução orgânica e da sua criação estética. É ao mesmo tempo objecto da natureza e sujeito da cultura; indivíduo e grupo; vivida e sonhada; a coisa humana por excelência."◁ Claude Lévi-Strauss

A cidade como seu produto parece responder a um instinto espacial do ser humano. No final dos anos 50 ele escreveu sobre a cidade e suas potencialidades de comunicação através do simbolismo da forma. (sobre um texto de Scott Brown) ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 116.

14 Por exemplo, o dia de trabalho traduzido pelo modo como se relacionam as variáveis: tempo de viagem, custo do movimento, a localização das matérias-primas, a premissa "Aqui é mais perto do que ali." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 116.

15 Ferdinand de Saussure, dedicando-se ao estudo da semiologia na linguística e concentrando-se, não no uso da linguagem como '*parole*' (palavras), mas antes como '*langue*' (idiomas), manifestava a expressão distinta em cada palavra e a utilização diferenciada dos sinais linguísticos: 'significante' e 'significado'. Saussure influencia outros linguistas entre os quais, membros da Escola de Praga, onde encontram na fonologia a base paradigmática do estruturalismo — através da análise relativa e determinação de uma série de contrastes fonéticos.

16 Claude Lévi-Strauss, é considerado o expoente da corrente estruturalista na área da Antropologia. Para defender a tese dos opostos, Lévi-Strauss analisa milhares de mitos nas mais variadas sociedades humanas, encontrando nelas análogos modos de construção. A sua tetralogia 'Mitológicas' descreve esse estudo através de: 'O cru e o cozido' (1964); 'Do mel às cinzas' (1966); 'A origem das maneiras à mesa' (1968); 'O Homem Nu' (1971).

no.[17] Contraditoriamente, embora possa estar permanentemente em acção e transformação, vê-se aguardada por uma origem fixa, por um centro. "Esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura(...) mas sobretudo levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar jogo da estrutura."▷ Este é o princípio/jogo capaz de garantir a determinação do ser/ente como presença, ou seja, a sua identificação, o seu simbolismo, a sua metafísica.

Por este caminho talvez se possa abordar o sentido da definição do conceito de 'alma da cidade'[18] contado por Aldo Rossi. A sua insistência perante o poder da 'ideia', intrínseca a toda a obra arquitectónica e a defesa daquele mecanismo de identificação que a memória possui[19] sugere o conhecimento sobre o poder estruturante deste 'Jogo'. Por palavras suas: "por trás de casos particulares há factos gerais, e o resultado é que nenhum crescimento urbano é espontâneo, mas é pelas tendências naturais dos grupos dispersos nas diversas partes da cidade que se podem explicar as modificações da estrutura".▷

◁ DERRIDA, Jacques, *Escritura e Diferença*, "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", *cit.in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *Derrida e o Jogo das Estruturas*, pág. 2. Consultado em Maio de 2012, disponível em pt.scribd.com/doc/19863278/Derrida-e-o-jogo-das-estruturas

◁ ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade*, trad. Eduardo Brandão, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, disponível em: www.cronologiadourbanismo.ufba.br

> *"...tenho afirmado sempre que os lugares são mais fortes do que as pessoas, o cenário mais do que o acontecimento. É exclusivamente essa possibilidade de permanência o que torna a paisagem e as coisas construídas superiores às pessoas."*▷ Aldo Rossi

◁ ROSSI, Aldo, *Autobiografia scientifica*, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 102-103.

Aldo Rossi, em *L'Architettura della città* (1966), procura esboçar uma teoria urbana fundamentada na imagem urbana, da sua arquitectura. Uma vez considerada essa imagem, a tradução do valor atribuído ao território vivido e construído pelo homem, a questão centrada no significado da estrutura urbana representa a determinação física das forças humanas que actuam constantemente em todos os factos urbanos.[20]

Aldo Rossi dedica a sua pesquisa à estrutura espacial existente na cidade, sob o ponto de vista da arquitectura e da sua geografia[21] — um estudo sobre a estrutura espacial do edifício dentro da trama urbana —, levando em conta a duplicidade da realidade urbana: uma existência mutante e permanente. Desta forma, procura analisar a fundo, (entre os meios mais conhecidos da dinâmica urbana) "destruições e demolições, expropriações e bruscas mudanças do uso do solo, assim como especulação e obsolescência", tal como a permanência dos monumentos urbanos, "...sinais da vontade colectiva expressos através de princípios da arquitectura...como elementos primários, pontos de referência da dinâmica urbana"[22]. Em suma, são "os princípios e as modificações do real que constituem a estrutura humana".▷

◁ ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade*, trad. Eduardo Brandão, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, disponível em: www.cronologiadourbanismo.ufba.br

> *"É particularmente evidente que o estudo da cidade apresenta analogias com o da linguística, sobretudo pela complexidade dos processos de modificação e pelas permanências. Os pontos estabelecidos por Saussure para o desenvolvimento da ciência linguística poderiam ser transpostos como programa para o desenvolvimento da ciência urbana: descrição e história das cidades existentes, pesquisa das forças que agem de maneira permanente e universal em todos os factos urbanos. E, naturalmente, sua necessidade de delimitar-se e definir-se."*▷ Aldo Rossi

◁ Idem.

---

17 Aldo Rossi, em contexto, escreve que Lévi-Strauss foi "aquele que mais longe chegou ao falar da qualidade humana associada ao instinto espacial e ao afirmar que, por mais rebelde que possa ser o nosso espírito euclidiano relativamente à concepção qualitativa do espaço, não depende de nós que ela exista." ▷ ROSSI, Aldo, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 103.

18 "Trata-se de uma ideia em sintonia com a concepção de cidade como obra de arte... e como manufactura." ▷ MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 103. É a alma das cidades europeias que alguns romancistas, como Thomas Mann souberam recriar.

19 Rossi herdaria o pensamento fenomenológico do seu mestre E. Rogers. ▷ MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 102.

20 "Se negligenciarmos esses factos (factos urbanos definidos) — inclusive nos aspectos da realidade mais individual, particular, irregular, e por isso mesmo, também mais interessante — acabaremos por constituir teorias tanto artificiais quanto inúteis." ▷ ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade*, trad. Eduardo Brandão, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br

21 Ainda que não desconsidere a importância e contribuição que os sistemas políticos, sociais e económicos têm na formação do espaço urbano.

22 "Creio que a importância do rito e sua natureza colectiva, seu carácter essencial de elemento conservador do mito, constituem uma chave para a compreensão do valor dos monumentos e, para nós, do valor da fundação da cidade e da transmissão das ideias na realidade urbana." ▷ ROSSI, Aldo, *op.cit.*

Tendo como objectivo seguir um desenvolvimento sistemático de um programa análogo ao da ciência linguística, Rossi procura ordenar e dispor os principais problemas da ciência urbana[23] detendo-se particularmente nas 'patologias' históricas (elementos de permanência) e nos métodos de descrição dos factos urbanos (identificação das forças principais que agem sobre as cidades). É no conceito de tipologia arquitectónica que de forma mais clara se entende a influência do estruturalismo no trabalho produzido por Rossi. Esta 'síntese', ao encontro da 'razão comunicativa', toma o edifício habitacional e sua área — fragmento de cidade —, fonte primordial à leitura e identificação dos 'sinais' representantes da vida quotidiana. (caracterizador da cidade, dos hábitos e costumes de um povo).

"Quem se lembra das cidades da Europa depois dos bombardeios da última guerra tem diante de si a imagem daquelas casas destruídas onde, entre escombros, permaneciam firmes as secções das partes familiares com as cores desbotadas das tapeçarias, as pias suspensas no vazio, o emaranhado dos canos, a intimidade desfeita dos aposentos." ◁ Aldo Rossi

▷ ROSSI, Aldo, *op.cit.*



F 179 Frank Schumann e Peter Kroh, *Berlin nach dem Krieg: Unbekannte Bilddokumente* (Berlim após a guerra: documentos e imagens desconhecidas), 2010



F 180 Aldo Rossi, Teatro del Mondo, La Biennale di Venezia, 1984. Foto de Giorgio Zucchiatti.

A linguagem da arquitectura da cidade identifica assim, segundo Rossi, a criação de um ambiente apropriado à vida quotidiana, o espaço onde as manifestações individuais e colectivas expressam a sua vontade em comunhão com a história da sua figuração estética.

Robert Venturi, também em 1966, publica *Complexity and Contradiction in Architecture*, ancorando-se (do seu modo próprio mas semelhante a Rossi, de intuito estruturalista) na ideia de que a arquitectura é uma linguagem comunicativa.

A intenção arquitectónica do tempo presente, viabilizada pela vida moderna/cultura de massa, pretende responder às necessidades primárias de uma civilização baseada na informação e na comunicação que, por sua vez, estimula a produção de um conjunto de mensagens e sinais que representam e modificam o ambiente urbano. A atenção dedicada ao 'Contexto de uma composição arquitectónica'[24], baseada na noção psicológica da Gestalt — cujo sentido parte da observação empírica sobre o contexto — revolucionavam a atitude do projecto que aceitava uma abordagem 'de fora para dentro' para além da 'de dentro para fora', já sedimentada por Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.◁

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 7.

Assim, uma atitude venturiana não pretenderá indicar um sistema de regras particulares a dever cumprir pelo arquitecto nem afirmar poeticamente um conjunto de princípios universais a seguir (ainda que haja uma sincera admiração pelo mestre, Louis Khan)

23 "...crítica ao que Rossi denomina "funcionalismo ingénuo"... referindo-se à crise de todas as concepções mecanicistas... demonstrando que não existe, jamais, uma relação unívoca, causal e linear entre as funções e as formas." ▷ MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 102.
"De fato, toda área parece ser um *locus solus*, ao passo que toda intervenção parece dever relacionar-se a critérios gerais de concepção." ▷ ROSSI, Aldo, *op.cit.*

24 Tema da tese de mestrado de Robert Venturi, entregue em 1950. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 7.

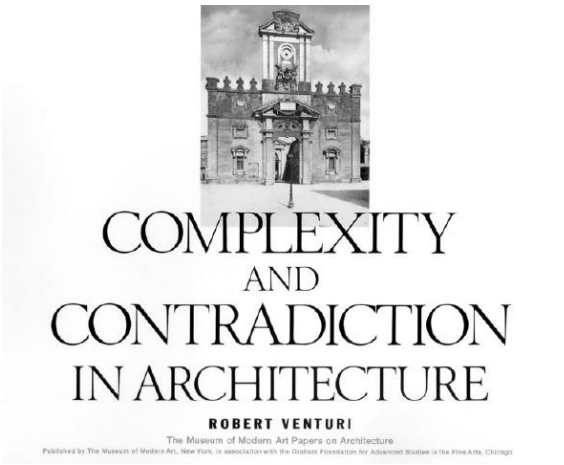
mas antes oferecer uma chave de leitura que foi introduzida (através de uma série de testes arquitectónicos provocatórios) ao espaço liberal existente, em permanente caracterização, "desde a obra autónoma da arquitectura aos contextos mais complexos em que as arquitecturas diferentes se inter-relacionam num mesmo tecido e produzem um resultado estético complexo."▷ Neste sentido, com a perspectiva venturiana, a essência da arquitectura deve constar nos processos de percepção das formas. Por isso, por uma intenção que visa uma aproximação mais directa e concreta às coisas — em reacção à pretensão universal da sua contemporânea cultura modernista — Venturi percorre por uma linguagem arquitectónica que vise uma identificação/apropriação/'eco' da vontade do indivíduo e da sua sociedade. Por um lado, usa a recuperação de um código que constitui a memória colectiva, a 'memória involuntária' proustiana, por outro e simultaneamente o problema do ambiente e da cidade cuja unidade é constituída pela soma de fragmentos/partes, várias 'unidades autónomas', edifícios.[25]

◁ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 92.

Aliando o 'espírito do tempo' aos sinais trazidos pela memória colectiva (sem o tabu da ortodoxia moderna), Venturi usa a 'duplicidade' na sua obra para introduzir 'ambiguidade' ao valor estético arquitectónico. Sugestivamente 'imprevisível' e 'equívoca' a sua obra revela a versatilidade dos seus níveis de significação.[26]



F 181 VSBA—Venturi, Scott Brown and Associates, Vanna Venturi House, Chestnut Hill, 1964.



F 182 Robert Venturi, capa do livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2002

Este é o discurso de uma arquitectura complexa e contraditória que parece partir de um sentimento de nostalgia, no entanto, 'contrário' e 'deformado' na ocasião de comunicar o presente, salientando a sua diferença e a sua actualidade inclusiva: "deve incorporar a unidade difícil da inclusão em vez da unidade fácil da exclusão. Mais não é menos."▷

◁ VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed, Barcelona : Gustavo Gili, 2003, pág. 26.

---

25 Ele representa uma dualidade que advém da crise: a ironia e a analogia. Representando ao mesmo tempo a fissura, a contestação e a retoma de uma identidade, da experiência do 'passado' colectivo. ▷ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 96. A infância é por excelência, o espaço com o qual o artista moderno estabelece uma relação de analogia, da correspondência do 'eu' ao lugar onde essa fissura não tenha ocorrido. A 'memória involuntária' aliada à lembrança infantil, independente da nossa vontade, surge de uma lembrança que é imprevisível, o resultado de uma emoção, uma sensação. (A visão no entanto é por excelência representante da memória voluntária.) No romance de Proust, é exactamente por meio das sensações, dos sentidos, que se propicia a recordação, provocada na personagem Marcel que desta forma retorna a Combray, ao mundo da infância, o símbolo do microcosmo, o abrigo fechado e seguro para o qual o herói deseja voltar. ▷ CAMARGO, Flávio Pereira, "Marcel Proust e o triunfo da memória", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Consultado em Maio de 2012, disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero41/proustme.html

26 "Seguir contemporaneamente um grande número de níveis (de significação) provoca no observador tentativas e hesitações que tornam a sua percepção mais viva." ▷ VENTURI, Robert, *cit.in.*:PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 93.

"Mas a arquitectura é necessariamente complexa e contraditória pelo facto de incluir os tradicionais elementos vitruvianos de comodidade, solidez e beleza.(...) A dimensão e escala crescente da arquitectura nos planeamentos urbanos e regionais aumentam em dificuldades. Dou as boas vindas aos problemas e exploro as incertezas.(...) Defendo a vitalidade confusa frente à unidade transparente. Aceito a falta de lógica e proclamo a dualidade. Defendo a riqueza de significados em vez da claridade de significados; a função implícita em vez da explícita. Prefiro 'isto e aquilo' a 'ou isto ou aquilo', o branco e o negro, e algumas vezes o cinzento, ao negro ou branco. Uma arquitectura válida evoca muitos níveis de significação e centra-se em muitos pontos: o seu espaço e os seus elementos lêem-se e funcionam de várias maneiras."◁ Robert Venturi

◁ VENTURI, Robert, 2003, *op.cit.*, pág. 25-26.

Esta arquitectura, tomada como reacção revolucionária ao purismo ideológico, estética minimalista e consistência modular característico do Modernismo tardio[27], distinguia-se deste pela sua inclusão efectiva do fragmento, da contradição, da improvisação e tensões por ela produzidas, como pela recuperação do conhecimento sobre as convenções (esquecido pelos arquitectos que foram absorvidos pela 'quimérica' necessidade de inventar novas técnicas), sobre as quais se pode basear o processo de comunicação.[28]

De forma a combater esta ausência, no desenvolvimento do seu livro, 'Complexidade e Contradição em Arquitectura', Venturi resolve empregar referências históricas analisando-as a partir do método comparativo, defendendo uma atitude maneirista de novo pertinente ao nosso tempo.[29]

Ultrapassado algum historicismo[30] Venturi propõe 'reutilizar' os elementos convencionais da paisagem urbana, modificando profundamente o seu contexto.

"O principal trabalho do arquitecto consiste na organização de um conjunto único, partindo de elementos convencionais, introduzindo criteriosamente elementos novos quando os antigos se revelam impróprios(...). Se ele utiliza as convenções de um modo inconvencional, se ele dispõe objectos comuns de modo não comum, muda o seu contexto e pode, também, utilizar um tipo consolidado para obter um efeito novo. Objectos familiares, postos num contexto não familiar, são percebidos mais como objectos novos do que como objectos antigos."◁ Robert Venturi

▷ VENTURI, Robert, *cit.in.*: PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 94.

Desta conclusão, uma ordem válida: o *difficult whole* é entendido como resultado deste processo. Adaptando-se e impondo-se, admite-se o 'controlo e a espontaneidade', a 'correcção e a comodidade' e tolera-se as 'modificações e os arranjos' improvisados. Assim, surgem definições como "contradição adaptada" e "contradição justaposta".[31] "O arquitecto... não ignora ou exclui as irregularidades do programa e estrutura, dentro da ordem.(...) As contradi-

---

27 "O racionalismo nasceu entre a simplicidade e a ordem, mas o racionalismo resulta inadequado em qualquer período de agitação. Então o equilíbrio deve criar-se no seu oposto. A paz interior que os homens conquistam deve supor uma tensão entre as contradições e incertezas...uma sensibilidade paradoxa permite que apareçam unidas coisas aparentemente diferentes e que a sua incongruência sugira uma certa verdade." ▷ VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed, Barcelona : Gustavo Gili, 2003, pág. 27-28.

28 O arquitecto deve utilizar as convenções e torná-las vivas; "a sua mensagem tem maiores possibilidades de ser recebida, se os elementos que entram no contexto da sua obra são elementos 'conhecidos' por aqueles que os desfrutam." ▷ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 93.

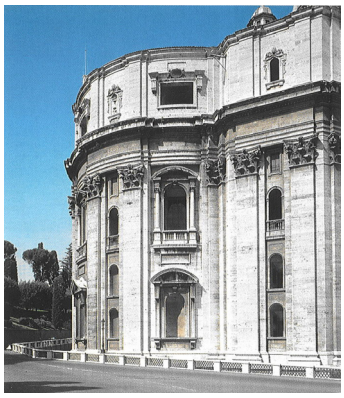
29 "O desejo de uma arquitectura complexa, com suas conseguintes contradições(...) É uma atitude comum aos períodos maneiristas: o século XVI em Itália ou o período helenístico da arte clássica, e é também uma tendência contínua que se contempla em arquitectos tão diferentes como Miguel Ângelo, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfield, em alguns arquitectos de Shingle Style, Furness, Sullivan, Lutyens e recentemente em Le Corbusier, Aalto, Khan e outros." ▷ VENTURI, Robert, *op.cit.*, pág. 32.

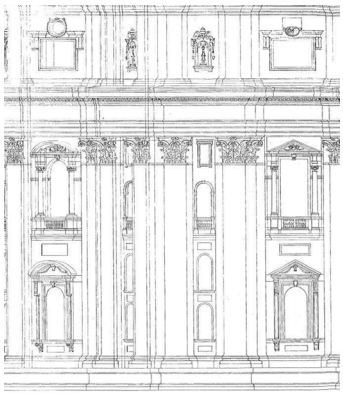
30 O seu método é vulgarmente incompreendido quando visto como promoção de um revivalismo estilístico. "O historicista apresenta a imagem eterna do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única". ▷ BENJAMIM, Walter, *Obras escolhidas*, vol.I, Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Brasiliense,1993, *cit.in*: PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág.96.

31 A adaptação da ordem às excepções circunstanciais é definida por "contradição adaptada"; A justaposição de elementos particulares aos elementos gerais da ordem é definida por "contradição justaposta"; A irregularidade inflexionada dentro do conjunto definida por "todo difícil".

ções podem nascer de uma irregularidade excepcional que modifica a ordem regular, ou podem nascer de irregularidades inerentes à ordem."(...) "Não há leis fixas na arquitectura mas no todo, como edifício ou cidade..."▷ A 'inflexão' ordena como técnica: distingue as partes de forma autónoma, mas quando percepcionadas em conjunto 'confrontam-se' e incentivam a continuidade do todo.

◁ VENTURI, Robert, *op.cit.*, pág. 63.





A fachada de S.Pedro em Roma é monumental (confirmada pela sua escala) e ao mesmo tempo proporcionalmente humanizada pela altura das janelas do seu falso attico em correspondência com as restantes. As pilastras adjacentes, alinhadas aos respectivos capitéis, reforçam a 'ordem' mas quando repetidas, vistas em perspectiva, geram uma deformação do ritmo original simétrico enriquecendo deste modo a percepção de um todo 'inflexionado'.

F 183 /F 184 Michelangelo, Basilica di San Pietro, Vaticano, Roma, séc. XVI









F 185 /F 186 /F 187 /F 188 VSBA — Venturi, Scott Brown and Associates, Sainsbury Wing, National Gallery, Londres, 1991

"...um exemplo de arquitectura explícita do Maneirismo para o século XXI"(...)"...um edifício cuja não-ideológica/pragmática complexidade e contradição deriva do seu contexto como uma adição à William Wilkins's National Gallery (1830) e como um elemento que reforça o significado espacial e simbólico da Trafalgar Square. Cada uma das quatro fachadas é diferente – para acomodar o contexto da face da rua ou da praça(...) O ritmo dos elementos de composição do edifício original pode ter sido considerado como 'gavotte' ou 'minuet' enquanto que o novo... é um contemporâneo 'jazzy'. A primeira (formadora) é lírica na sua expressão, a última dissonante. E a composição assimétrica destes elementos funciona para criar uma inflexão compositiva – uma inflexão da nova fachada que prossegue da velha fachada de modo que o novo edifício seja ele mesmo um fragmento dentro do todo uma vez que não criaria sentido arquitectónico se estivesse sozinho.(...) Estas são as complexidades e contradições que funcionam para promover harmonia entre o velho e o novo e os vários contextos – via analogia e contraste dentro do 'todo difícil'."▷
Robert Venturi

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 100.

"A arquitectura é forma e substância — abstracta e concreta —, e o seu significado procede das suas características internas e de um determinado contexto. Um elemento arquitectónico percebe-se como forma e estrutura, textura e material. Essas relações oscilantes, complexas e contraditórias, são a fonte da ambiguidade e tensão características desta arquitectura."◁ Robert Venturi

▷ VENTURI, Robert, 2003, *op. cit.*, pág. 35.

Os valores estéticos defendidos pelo movimento moderno tais como a sua eficiência, grandiosidade, simplicidade e beleza parecem, pelas mãos de Venturi, serem renunciados e entrarem em crise, em prol de uma nova descoberta em ênfase: a inteligência do 'rude' e da cultura popular e o carácter provocatório da transgressão como potencial comunicativo.[32]

"É talvez na paisagem quotidiana, vulgar e desprezada que encontraremos a ordem complexa e contraditória que é válida e vital para a nossa arquitectura, entendida como um conjunto urbanístico"◁ Robert Venturi

▷ VENTURI, Robert, *cit.in.*: PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 95.

"O arco cavado por uma palmilha de pouca espessura...permanece em frente ao portal de entrada como um sinal evocativo posto em relevo pelas traves inclinadas...contradizendo...a escolha de uma ou outra solução...dualidade e multiplicidade emergem também a nível planimétrico na evidente descontinuidade entre os volumes encaixados justapostos de modo conflituosos...até as célebres janelas junto ao chão que com os seus caixilhos modulados - traços importantes de um edifício quinhentista - fazem parte do jogo da imprevisibilidade e da contaminação, tornando-se dele um símbolo."
▷ PORTOGHESI, Paolo, *op.cit.*, pág. 91.



F 189 VSBA — Venturi, Scott Brown and Associates, North Penn visiting Nurses Association, Pennsylvania, 1963. Foto de George Pohl.

Em Filadélfia, sobre a deliberação do 'National Park Service', surge o projecto 'Franklin Court', pretenso monumento a Benjamin Franklin no local da sua já demolida residência. A pesquisa não prestava provas suficientes que permitissem uma reconstrução exacta da casa por isso a decisão (proposta pela VRSB) decorreu da construção de uma série de estruturas 'fantasma', em aço, que sugeriam os contornos da casa tais como das suas outras dependências. Apesar de não convencional e ousada esta é uma abordagem capaz de apreender uma honestidade que seria hipoteticamente perdida na sua prevista reconstrução.





F 190 /F 191 VSBA — Venturi, Scott Brown and Associates, Franklin Court, Philadelphia, 1976

A 'deformação' e a 'ilusão' na obra de Venturi evolui em duplo sentido comunicativo, culto e popular, confrontando-se e fundindo-se pelo caminho de uma ironia penetrante, próxima à fantasia popular, cúmplice do 'crime' ornamental e infantil.[33]

O 'jogo', até agora implicitamente considerado como elemento estruturante do 'modus operandi' humano — observado pela antropologia como instrumento da pesquisa que

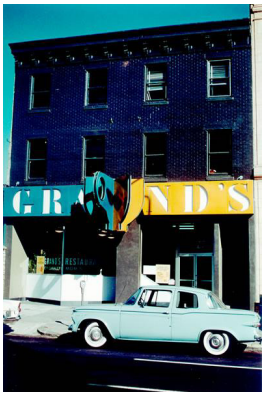
32 No entanto, "O reconhecimento da complexidade na arquitectura não nega o que Louis Khan tem referido "o desejo de simplicidade". Mas a simplicidade estética, que é uma satisfação para a mente, deriva, quando é válida e profunda, da complexidade interior. A simplicidade para a vista do templo dórico conseguiu-se mediante as subtilezas e a precisão da sua distorcida geometria e as contradições e tensões inerentes na sua ordem." ▷ VENTURI, Robert, *op.cit.*, pág. 30.

33 "Contudo, uma arquitectura complexa e contraditória não representa um expressionismo pitoresco ou subjectivo...os adornos góticos e rococós...esta classe de complexidade através da exuberância" ▷ VENTURI, Robert, *op.cit.*, pág. 31.

visa revelar a base formadora dos homens —, descobre a sua complementar e 'oposta' face através de uma expressa vontade contestatária que 'destrói' as regras instituídas visando a sua transformação, e talvez uma nova ordem. Desta forma, aborda-se o jogo, implicitamente integrado na obra de Venturi, como uma arquitectura maneirista explicitamente apropriada ao nosso tempo:

> *"O Maneirismo é a Convenção Modificada que reconhece a Ambiguidade, como que 'beliscada'. (...) O Maneirismo, como complexidade e contradição, está aplicado à convenção — como reconhecimento de uma ordem convencional que é, então, modificada ou quebrada para acomodar excepções válidas e reconhecer ambiguidades inequívocas para uma era evolutiva em complexidade e contradição — em vez de reconhecer ordem nenhuma ou reconhecer uma totalidade de excepções ou uma nova ordem de modo a ser original."* ▷[34] Robert Venturi

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 74-75.





F 192 /F 193 VSBA, Grand's Restaurant, Philadelphia, 1961-1962

"Grand's Restaurant, surgiu da renovação feita a duas casas geminadas já existentes cujo rés-do-chão possuía amplos vãos envidraçados. O design de interior e mobiliário é esteticamente convencional para um café, excepto quando nos referimos ao grafismo que preenche as paredes. Na fachada exterior retomamos ao '*lettering*' do interior criando-se um signo que se justapõe ao edifício existente — em negrito no tamanho e escala inclui a representação de uma chávena. Desta forma, a composição acolhe uma dualidade e uma intenção simbólica.(...) Atitude que não teve uma boa recepção por parte dos vizinhos uma vez que a renunciaram — à chávena, removida em poucos meses — por ter sido considerada 'vulgar'. Vinte anos depois, reapareceu na entrada do Museu Whitney na Madison Avenue." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 43.

> *"Desta obra depreende-se uma combinação entre o que é temporário/comum/convencional e o que é simbolicamente conquistado pela 'ostentação'."* ▷ Robert Venturi

◁ Idem, pág. 43.

Em manifesto na obra de Venturi, a 'rebeldia' é posta sobre a 'rua'. Curiosamente debruçado sobre o assunto, é 'gravemente' influenciado por August Heckscher em *The Public Happiness*, — que analisa o novo panorama descortinado na América do Norte dos anos cinquenta e sessenta: os avanços da ciência, a instauração da sociedade de consumo, a cultura do automóvel e das viagens, a emancipação da mulher e outros fenómenos contemporâneos 70 —; pela Pop art — cuja irreverência artística está expressa na obra venturiana —; mas principalmente por Denise Scott Brown (com quem formou parceria profissional). Denise transmitia aquele forte activismo social, típico da época, traduzido em método urbanístico ajustado à reivindicação dos signos e sistemas que compõem a vida comunitária, a favor dos cenários populares e dos direitos civis.[35] As origens do seu pensamento precedem a sua experiência africana — "Cresci lá (África do sul) e tive uma professora de arte, Rosa van Gelderen... que disse, "Tu não serás uma artista criativa se não pintares o que está à tua volta."...a

34 ...distinguindo-se de uma abordagem Neomodernista, desconstrutivista, porque, segundo Venturi, a convenção, o sistema, a ordem, o geral não é detestado em prol do original, antes pelo contrário, deve existir primeiro antes que possa ser quebrado.

35 "Sou viciada por 'brincar no lado de fora' reunindo depois tudo na arquitectura e no urbanismo, desafiando com criatividade a análise e a síntese necessária em ambas as disciplinas.(...) Num compromisso perante uma vontade, social e individual, necessária à produção de beleza...o desenho surge como uma aventura do quotidiano que pode permitir um ponto final surpreendente: selvagem, uma inesperada beleza; ou agonizante, perante uma situação péssima cuja imaginação se desenha sobre a dura verdade de uma realidade difícil." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in:* VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 224.

vida dos africanos na rua de Johannesburg. Ela fez-me perceber onde estava e despertou o meu interesse pela cultura popular."◁ —; o socialismo europeu da geração revoltada do pós-guerra — "...aqui a realidade a aprender vinha da vida na rua... Os Smithsons falavam sobre uma "plástica sócio activa", por breve tempo... tomaram outro rumo (o Brutalismo). Eu permaneci fiel à 'sócioplastia'."◁ —; e a formação americana sobre planeamento urbano —"...no Departamento de Planeamento da Cidade da Universidade da Pennsylvania... a percepção social dos cientistas sobre a forma urbana foi fascinante... o seu raciocínio baseava-se na crença de regularidades a serem compreendidas pela sociedade e pelo comportamento das pessoas... aprendi a olhar atentamente mapas e fotografias aéreas...tabelas demográficas... procurando neles sinais de ordem e indicadores de forma",◁ ou seja, signos e sistemas.

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 107.

▷ Idem, pág. 109.

▷ SCOTT BROWN, Denise, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 113-114.



"Este belo urbanismo africano encontra-se numa aldeia da tribo Mapoch. As '*gatesposts*' são interpretações Mapoch de casas suburbanas ocidentais. Ao lado delas estão também desenhados lâminas de barbear *Gillette* padronizadas." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 108.???

F 195 'Mapoch village houses', foto de Venturi e Scott Brown, 1957.



F 194 A Strip de Las Vegas, foto de Denise Scott Brown, 1968

Estudar como a arquitectura e os signos se combinam com o propósito de comunicar e informar as pessoas que passam na Strip foi o ponto de partida para uma investigação que se revela pertinente até hoje."◁ Denise Scott Brown

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 167.

Learning from Las Vegas, publicado em 1972 — co-autorado por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour — representa o início de uma parceria e de uma crítica consolidada sobre o significado da paisagem urbana como 'edifício', complexo e contraditório, que abriga o vernáculo, ou seja, o sentido do vínculo entre o homem e o seu meio. Segundo Venturi este livro propõe uma evolução a partir do conceito de 'forma' a caminho do 'simbolismo'; uma ideia revolucionária — "Viva significado em vez de expressão!"◁ (Venturi) — que incentivava a impureza dos artefactos populares surgidos ainda num contexto moderno dominado pela abstracção estética e pela expansão urbana orientada pelo automóvel.[36] Em pretexto de viagem[37], *Las Vegas*, oásis perdido no deserto — cidade dos prazeres e

▷ Idem, pág. 8.

36 "Os críticos e historiadores que documentaram o 'declínio dos símbolos populares' deram suporte aos arquitectos modernos ortodoxos, que evitavam o simbolismo da forma como uma expressão ou reforço do conteúdo: o significado não devia ser comunicado por meio de alusões a formas previamente conhecidas, mas pelas características fisionómicas, inerentes à forma." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Aprendendo com Las Vegas*, trad. Pedro Maia Soares, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pág. 31.

37 ...convindo ser esta a melhor maneira para se compreender a estrutura urbana das cidades norte

dos casamentos relâmpago, dos jogos de sorte e azar, da ilusão e das 'improvisações baratas' — significava, em autenticidade, a residência do gosto popular americano. Desta forma, em tom de manifesto, 'aprender com a paisagem existente' seria o dote do ser revolucionário mais próximo do desejo contemporâneo.

O 'saber' que considera as aspirações sociais implicadas na criação arquitectónica supõe deixar de parte o complicado expressionismo e a pretensão errónea do 'saber bem construir' para "descobrir linguagens formais adequadas ao nosso tempo. Essas incorporarão o simbolismo.(...) Devemos ver a arquitectura como símbolo no espaço, antes de ser forma no espaço... devemos ir aos limites suburbanos da cidade existente.(...)Tal como o silo arquetípico... o letreiro do 'Flamingo' será o modelo que choca as sensibilidades que nos conduzirão a uma nova arquitectura."▷

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Aprendendo com Las Vegas*, trad. Pedro Maia Soares, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pág. 200.

As questões levantadas envolvem as formas dos objectos e paisagens urbanas que representam o significado da cultura de massas, revigorando artisticamente a opinião em relação à sinalética comercial dispersa ao longo da 'strip' em Las Vegas.[38]





F 196 / F 197 Strip de Las Vegas, fotos de Venturi, Scott Brown, Izenour, 1968

> *"O anúncio luminoso do Motel Monticello(...), é visível da estrada antes do próprio edifício. Esta arquitectura de estilos e signos é anti-espacial;(...) a comunicação domina o espaço de uma arquitectura e paisagem possuidora de uma nova escala.(...) A persuasão comercial do ecletismo percepcionado à beira da estrada provoca a sua complexidade de estilos e signos que ligam os diversos elementos da paisagem urbana, distanciados mas de rápido contacto sequencial."* ▷
> Venturi, Scott Brown, Izenour

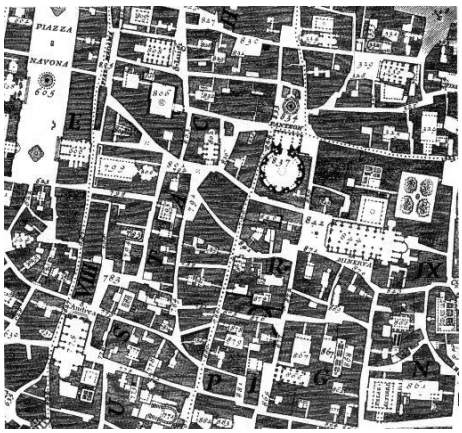
◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 33.

Em nome de uma vitalidade vernacular urbana — em nome da multiplicidade de objectos e pessoas que dá corpo e sentido às 'trocas' humanas e à animação de um cenário labiríntico e activo —, *Learning from las Vegas* evoca a reconquista do 'arquétipo' urbanismo iconográfico de Roma. A comparação não é feita mimeticamente sobre o seu desenho urbano, concentra-se antes como referência em alguns aspectos de percepção urbana que o actor pode vivenciar ao percorrer fisicamente a cidade. Por conseguinte, tais aspectos — como a sobreposição de uma escala arquitectónica diferente da já existente que provoca uma justaposição violenta dos usos e percepção confusa da própria escala da cidade; ou como a criação de um percurso pontuado sucessivamente por edifícios abertos ao público (igrejas direccionadas para ruas ou praças ou casinos continuamente visitados ao longo da '*Strip*') que incentivam uma continuidade perceptiva — são referidos de modo análogo às duas cidades. Porém a unidade da 'ordem difícil' é talvez o ponto mais forte que têm em comum:

---

americanas, em 1964 já D. Appleyard, K.Lynch e J.R. Myer tinham publicado '*The view from the road*'.
38 "A Las Vegas descrita aqui é a '*strip*' comercial de 1968, não a cenográfica configuração 'Disneyland' da Las Vegas de hoje." ▷ VENTURI, Robert, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 8.

Nolli representa aparentemente a estrutura urbana pública da cidade de Roma do século XVIII. As áreas brancas identificam o espaço público, e o seu negativo o espaço privado. O interior de uma igreja é considerado público e por isso deixado em branco. A escala monumental das igrejas e a sua frequência destacada entre a malha urbana evidencia um confronto e um diálogo entre público e privado.



F 198 Mapa Nolli, Roma, 1748



F 199 A Strip de Las Vegas, foto de Venturi, Scott Brown e Izenour, 1968

"Não é uma ordem dominada pelo especialista nem é uma ordem fácil a ser seguida pelo olhar. Os olhos em movimento no corpo em movimento precisam trabalhar para captar e interpretar uma grande variedade de ordens cambiantes, justapostas(...) É a unidade que "mantém, mas que apenas mantém, um controle sobre os elementos em choque que a compõem. O caos está muito próximo". ◁ August Heckscher

▷ HECKSCHER, August, *The Public Happiness*, *cit.in.*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 65-67.

Learning from Las Vegas é uma lição de vitalidade que invoca uma atitude inclusiva — já constatada em *Complexity and Contradiction* por Venturi — em manifesto, por uma arquitectura que inclui tanto o passado e o presente, lugares comuns e velhos *clichés*, o ambiente quotidiano profano e sagrado. Como sucedido em Las Vegas, absorve-se inspiração desse mesmo quotidiano, e com essa disposição, os arquitectos devem aprender a incluir na sua arquitectura o 'saber' e o 'desejo' da cultura popular de modo a enriquecer o seu próprio vocabulário arquitectónico.[39] Tal como fizeram outros artistas *Pop* contemporâneos...

O desconcerto estético é oportuno no momento da sua percepção inesperada. O poder comunicativo reside não só sobre o ênfase remetido ao prosaico mas também e principalmente sobre o choque momentâneo causado pelo impacto dessa diferença. O seu valor passa essencialmente pela efemeridade do seu carácter.



F 200 Andy Warhol, *Campbell's Soup I*, 1968



F 201 Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

Assim se constata a ambiguidade da imagética, onde o papel do 'heróico e do original' se confunde com o 'feio e banal' e onde os elementos convencionais se empregam de forma não convencional, levando em conta principalmente o seu poder comunicativo.

39 "Descreveremos como chegámos à conclusão de ter como fonte de inspiração: a arquitectura comercial e a dispersão urbana (exclusivos para a lógica do movimento automóvel), de modo a encontrar o significado actual a pretender incluir na arquitectura cívica e residencial. Este vocabulário 'comercial' demonstra ser tão viável para hoje quanto foi, há quarenta anos, o vocabulário industrial do começo do século XX para a arquitectura moderna do espaço e da tecnologia industrial." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 119.

Suscitando polémica, atribui-se ao 'feio' um lugar de existência igualmente digno, considerando que este tem igual mérito quando cumpre e apresenta uma solução efectiva ao problema em representação da vida e história daquela realidade.[40] Assim, apelava-se à observação objectiva dos problemas, relativizando o seu julgamento prévio, — "Pensa antes de julgares!"▷ — ampliando a criatividade artística dos arquitectos que se mantinham esteticamente rotineiros. Dá-se ênfase à imagem (realçando a sua importância acima do processo e da forma arquitectónica) ao depreender que a criatividade e percepção arquitectónica, como fruto da memória, dependem de elementos simbólicos que remetam a experiências passadas ou associações emocionais. Sendo assim, acolhe-se quaisquer tipo de elementos simbólicos válidos a esta identificação, mesmo que estes contradigam a forma, a estrutura ou o programa do edifício ao qual estão associados. Em '*Learning*' referenciam-se duas manifestações a essa contradição: *the duck e the decorated shed*.

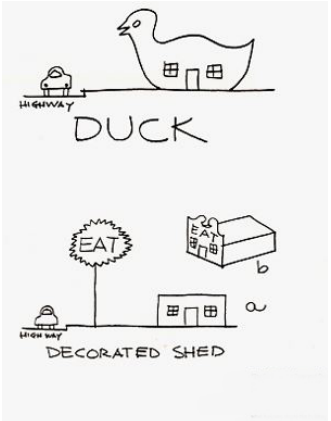
◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 110.

> *"Quando os sistemas arquitectónicos de espaço, estrutura e programa estão submersos e distorcidos por uma forma simbólica global, chamamos a esse tipo de edifício, convertido em escultura, de 'duck', em homenagem ao 'pato de Long Island'."*
>
> *"Atribuímos o nome de 'decorated shed' ao tipo edificado que centra o sistema espacial e estrutura ao serviço do programa, aplicando 'a posteriori' o ornamento sobre o edificado de forma independente."*▷ Venturi, Scott Brown, Izenour

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 118.



F 203 *The Big Duck between Riverhead and Hampton Bays*, Long Island, 60'

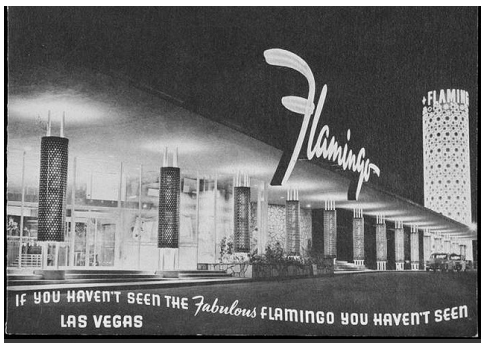


F 202 Esquisso de Venturi, Scott Brown e Izenour



F 204 Stardust, Hotel & Casino, Las Vegas, 60'

40 Em paradoxo aparente: "O termo alemão Moderno, 'Neue Sachlichkeit', significara aquilo pelo qual tenho lutado: Se abordares directamente o problema, a sua solução poderá ser feia, mas essa feiura poderá estar certa." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 110.



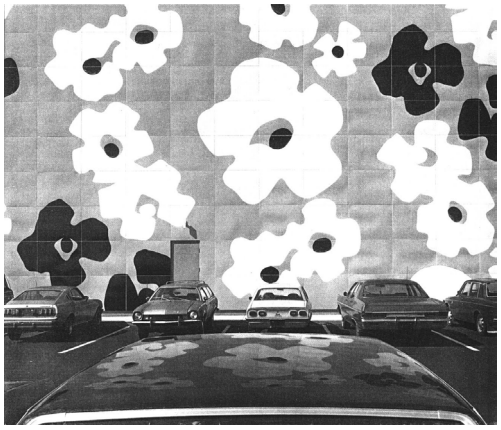
F 205 *Postcard* Flamingo Hotel Casino, Las Vegas, 50'



F 206 Big Donut Drive-in, Los Angeles, 1970

Um convencional *loft* cuidado como *decorated shed* é ornamentado com uma sinalética suficientemente grande para ser lida a partir da estrada. O edifício, inserido em contexto de parque de estacionamento, é usado para o armazenamento e exposição dos produtos BEST, sendo revestido em porcelana pintada de modo a compor um animado padrão florido sobre a totalidade da parede. Venturi revela o sucesso deste projecto comentando o seu efeito comunicativo: o edifício ficou conhecido por parecer a maior cortina de chuveiro de Bucks County!





F 207 */F 208* VSBA, BEST Products Showroom, Bucks County, Pennsylvania, 1973-1979

"O que fazer de um edifício abandonado (50') com 16 metros de altura, 1,100 metros de comprimento, com duas portas e sem janelas? Neste projecto para a cadeia de lojas de catálogo BASCO, fomos convidados a 'embelezar' aquele edifício que procurava uma 'presença' ainda que se localizasse distante a abaixo do nível da estrada mais próxima." ▷ VSBA, Venturi, Scott Brown e Associates, http://www.vsba.com. Com uma 'banal' manipulação de escala e cor, desenvolvem o logótipo da loja usando o edifício como 'pano de fundo'. Estas cinco letras monumentais 'chamam' o olhar do condutor e 'personificadas' são a arquitectura daquela paisagem.





F 209 */F 210* VSBA, BASCO Showroom, Philadelphia, 1976

A 'aprendizagem' adquirida parece adaptar-se a outros programas convencionais. Na ideia de uma vulgar casa são introduzidos elementos pouco convencionais utilizados de forma inesperada e emocionante; deformações são provocadas à pureza de um cubo quando explorados a abertura dos seus vãos e acessos. Embora pareça ignorar uma paisagem urbana rica em postes eléctricos, eleva-se dela e usa o material tradicional indígena da ilha de Long Beach de forma a imitar madeira. A comunicação está presente no modo como reinventa a matéria assim como no modo como assume o agigantar do número da porta de casa, contrastante, informativo e identificador.

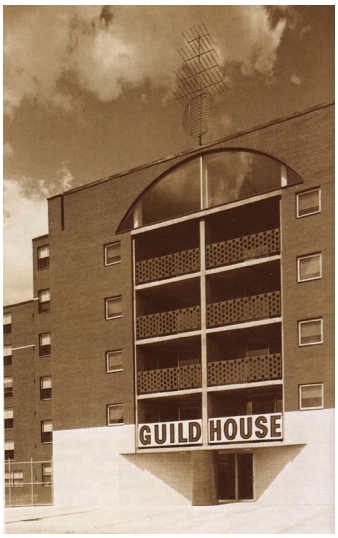




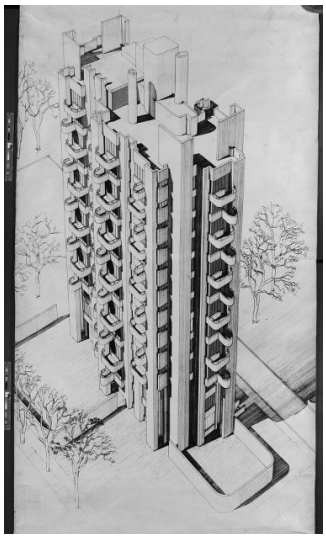
F 211 */F 212* VSBA, House in Barnegat Light, Long Beach Island, 1969

É clara a 'deformação' provocada por ambas as modalidades, oportunas quando adaptam uma arquitectura comunicativa à realidade comercial que impera sobre uma sociedade de consumo capitalista. A exploração do símbolo representa a existência de um espaço liberal: onde impera a competição livre do mercado, a aleatoriedade de fragmentos e a liberdade de escolha. Talvez por isso sustentam-se ambas as hipóteses como sendo válidas, porém, Venturi e Scott Brown consideram ser mais relevante o "abrigo convencional ao qual se aplicam símbolos".▷ Este conceito mostra-se versátil e fértil também a outros contextos e programas: apropriado para uma realidade que exige mínimos de custo/tempo é igualmente sedutor uma vez sensível ao 'gosto' popular.

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 118.



F 213 VSCA - Venturi, Scott Brown e Associates. Guild House, Philadelphia, 1961



F 214 Paul Rudolph, Crawford Manor, New Haven, 1966

"A Guild House... é uma imitação de um *palazzo* de seis andares; devido à sua posição e forma, reforça o contínuo alinhamento da grelha urbana de Filadélfia; em estrutura e material, refere uma analogia em relação aos edifícios circundantes já existentes. Por outro lado, o Crawford Manor é um arranha-céu singular, único, uma *Ville Radieuse* moderna, de acesso limitado a New Haven, a partir de Oak Street Connector." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 119.

"O conteúdo do simbolismo implícito de 'Crawford Manor' é o que chamamos de 'heróico e original'.(...) O conteúdo do simbolismo explícito da 'Guild House' é o que chamamos de 'feio e banal'."▷ Venturi, Scott Brown, Izenour

◁ Idem, pág. 128.

A relevância interpretativa do *decorated shed* na obra de Venturi e Scott Brown fundamenta a sua defesa focada numa atitude arquitectónica que seja explicitamente simbólica.

Para tal, divulgação e exclarecimento assumem uma irreverente comparação que coloca a nu o contraste entre uma arquitectura que busca respostas ao 'ser' e outra ao 'dever'. Descrevem-se dois edifícios: o Crawford Manor, por representar a atitude arquitectónica modernista de referência, na época dominante, e a Guild House. Ambos contrastantes são também análogos em alguns aspectos como idade (década de 60'), escala, programa e sistema construtivo convencional (embora o primeiro não o pareça). Segundo as suas descrições, o simbolismo inerente à Guild House surge de associações explícitas (entre a matéria e seu significando) envolvendo a introdução de ornamento que parece comunicar a realidade daquilo que é real. "A sua imagem tal como a sua matéria é convencional: o tijolo é comum; as janelas são 'antiquadas' e os materiais em torno da entrada são usados de forma distinta; a antena inevitavelmente quotidiana e 'feia' não é escondida pelo parapeito."▷ Por isso 'feio e banal'. Crawford Manor, por sua vez, transmite um simbolismo consequente das suas implícitas associações, comunicando um parecer ser mais do que aquilo que realmente é: "usa o ornamento expressivo e foge do ornamento simbólico explícito".▷ Por isso 'heróico e original'. No entanto, outras associações observados no edifício da Guild House podem dar uma leitura simbolicamente contraditória à anterior. "As intensões da 'ordem colossal' da fachada principal, compõe uma composição simétrica, tipo *palazzo*, com os seus três andares monumentais encimados por uma peça de escultura — ou quase escultura —, sugerem algo heróico e original."▷ Neste caso, a fachada 'heróica e original' talvez seja entendida de forma irónica, mas é precisamente na sobreposição de símbolos contrastantes, ou melhor, através da aplicação simultânea de ordens simbólicas dialogantes, que se encontra aquela aprendiza-

◁ Idem, pág. 127.

◁ Idem, pág. 130.

◁ Idem, pág. 127.

gem que o arquitecto deve adquirir sobre o *'loft'* decorado. Esta não é "uma arquitectura sem arquitectos"◁, é uma arquitectura 'maneirista'.

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *op.cit.*, pág. 118.

> *"O Maneirismo quebra as regras que parecem relevantes, não como expressão de uma neurose mas como um modo de aproximação à complexidade da vida. A combinação entre Maneirismo e Neue Sachlichkeit (a ausência de julgamento do 'feio') sugere que a quebra das regras estéticas atendendo às exigências funcionais podem produzir excitação estética."*◁ Denise Scott Brown

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 110-111.

O convencional 'deformado' e 'animado'.

"O edifício é conseguido a baixo custo uma vez construído sobre a lógica dos edifícios 'Butler' pré-fabricados, genéricos e funcionais. O pretexto centra-se na oportunidade de criar flexibilidade para o espaço expositivo uma vez permitido o seu redimensionamento. A fachada é explicitamente ornamental/simbólica aludindo à representação gráfica de uma criança quando se defronta com a ideia sobre um museu Clássico de arte para adultos. A fachada que recebe os autocarros escolares é composta por uma galeria animada de pilares 'caryakids'. O edifício foi construído dentro do orçamento e é popular." ▷ VENTURI, Robert, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 56.







F 215 /F 216 /F 217 VSBA em associação com Jackson & Ryan Architects, Children's Museum of Houston, Texas, 1989-1992

Levando aos limites o contraste entre termos bipolares, reelaborando novos termos capazes de superar a simplicidade da relação dialéctica, evitando a redução da capacidade criativa, Venturi e Scott Brown caminham em direcção à 'desconstrução' das regras do estruturalismo.[41]

A sua arquitectura parece reflectir o lugar de antíteses cruzadas, coexistentes e revolucionárias, ou seja, parece ser construída sobre quiasmos: o lugar do inteligível e do sensível; do espontâneo e do preparado; do empírico e do transcendente; do interior e do exterior; do criador e do criado; do fonético e da escrita; da razão e da loucura; do masculino e do feminino; da teoria e da prática...

> *"A nossa associação (com Robert Venturi) esteve relacionada com desenho, arquitectónico e urbano, e com a forma como respondemos enquanto 'projectistas' às preocupações que temos em comum — pluralismo, multiculturalismo, activismo social, simbolismo, iconografia, arte impura, Pop art, cultura popular, paisagem do dia-a-dia americano, Itália, Maneirismo, os usos e abusos da história, a solução do desenho desconfortavelmente directa, e a solução de desenho desconfortavelmente indirecta."*◁ Denise Scott Brown

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 117.

Este movimento não significa uma renúncia daquele 'primeiro' olhar estruturalista, mas uma especulação contínua sem pretender 'uma' solução. 'Desconstruir' continuamente os seus supostos ideais dualistas, 'torcendo' os procedimentos do estruturalismo, manifesta ser uma atitude que previne a adopção de 'verdades (logocêntricas) absolutas' ao mesmo tempo que cuida de uma espécie de autenticidade dirigida ao 'acontecimento'.[42]

41 "...a desconstrução é uma versão mais refinada da 'desmontagem' estruturalista, com base filosófica anti-totalitária e anti-idealista" ▷ PERRONE-MOISÉS, Leyla, "Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas", *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*, 2004, *cit.in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *Derrida e o Jogo das Estruturas*, pág. 2. Consultado em Maio de 2012, disponível em pt.scribd.com/doc/19863278/Derrida-e-o-jogo-das-estruturas

42 "Para Derrida, o nosso pensamento é logocêntrico porque busca um princípio, uma origem, um

"O acontecimento da ruptura... talvez tenha estado presente desde o início... daquele pensamento que gerou e formou a 'estrutura'(...). Nesse então ter-se-ia pensado na lei que comanda... o desejo do centro, na constituição da estrutura, e o processo da significação que ordena os seus deslocamentos e as suas substituições a essa mesma e única lei da presença central.(...) Desde esse então deve-se... ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos; foi então esse o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso(...) isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças." ▷ Jacques Derrida

◁ DERRIDA, Jacques, "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", *Escritura e Diferença*, 1971, *cit. in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 4-5.

A importância desta ruptura/negação/descentralização/pluri-centralização, declarada por Derrida, é manifestamente anunciada na obra de Venturi e Scott-Brown uma vez determinada a ideia de que a ausência de um significado 'transcendental' amplia o campo e o jogo da significação. Por sua vez, o sentido desse jogo como substituição de significados, ou melhor como suplementariedade permitida à irreverência do incumprimento convencional das regras estruturalistas não seria possível se esse momento estruturalista não existisse e por isso mesmo: "Para Derrida, o momento estruturalista anuncia o campo do jogo(...) como o campo de "substituições infinitas no fecho de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável,(...) lhe falta algo, a saber um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições."▷ (...) "a superabundância de significante, o seu carácter suplementar , resulta portanto de uma finitude, isto é, de uma falta que deve ser suprida".▷

◁ Idem, pág. 8.

◁ Idem, pág. 9.

Não há assim a perda de um centro, mas a vontade de um sentido adicional, a existência de uma presença e ao mesmo tempo ausência, e um campo de jogo caracterizado pelo risco e pela constante dúvida.[43] A sua linguagem, (tal qual a derridiana, segundo François Dosse) "desestabiliza as oposições tradicionais ao fazer jogar os indecidíveis, verdadeiras unidades de simulacro, organizadores de uma nova ordem, carnavalesca, da razão." ▷

◁ DOSSE, François, História do estruturalismo: o canto do cisne, 2007, *cit. in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 10.

O jogo assim considerado como acontecimento, humanamente contraditório, irreverente, céptico e curioso, parece ser o significado que melhor reconhece a produção dos seus actuais significantes. No entanto, Derrida no texto 'A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas' lembra existirem duas interpretações a ter em conta sobre a percepção do 'jogo': por um lado, existe a interpretação que "procura decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo", por outro lado, aquela que "não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo".

Uma leitura derridiana não tomará partido sobre 'uma' das duas interpretações possíveis relativas ao jogo porque o seu objectivo é a constatação da sua coexistência contraditória possivelmente traduzida por '*différence*'.[44]

---

centro, um espaço que garanta uma ordem ao pensamento, um acesso seguro à presença imediata do ser." ▷ CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 2. E segundo Foucault este "campo epistémico funciona segundo um sistema de "constrangimentos fundamentais, de oposições conceituais fora das quais ele se tornaria impraticável". ▷ CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 3. Derrida crê porém que a formação da estrutura "consiste, simplesmente, na busca por um significado transcendental, algo exterior à própria estrutura, mas que garante a sua ordem e seu funcionamento." ▷ CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 4. Por isso contorce, problematiza continuamente este sistema de oposições conceptuais defendendo a descentralidade com a qual consegue escapar à clausura da metafísica (a presença de um 'Deus' e de um 'Homem'), pela substituição de um centro para outro, mas garantindo a "proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da identidade do sentido". ▷ DERRIDA, Jacques, *Gramatologia*, 2004, *cit.in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 4.

43 É interessante observar que Deleuze, quando trata do estruturalismo, utiliza a metáfora do jogo de xadrez para explicar o pensamento estruturalista. Nada mais sintomático das duas interpretações antagónicas de jogo, pois o xadrez é o jogo por excelência das "peças dadas e existentes, presentes". A torção proposta por Derrida obrigaria a pensar um xadrez sem peças preexistentes, sem nenhum horizonte que possa trazer uma previsível segurança na jogada a ser realizada. ▷ DELEUZE, Gilles, *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*, *cit.in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 9-10.

44 "Há portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente

Esta atitude encara com seriedade a tentativa que visa manter uma consciência sobre a realidade complexa que propõe a vivência dos dois sentidos do 'jogo' em simultâneo: a que 'constrói' e a que 'destrói'. Em paralelo, no espaço urbano, com certa naturalidade constata-se precisamente essa presença simultânea das duas forças antagónicas: a que reconhece limites, regras e convenções e a que desacata e transgride essas mesmas regras.

Walter Benjamin acreditou na semelhança de carácter entre o 'jogo' e a 'cidade', uma vez revelada em ambos a sua duplicidade "mistificadora e desmistificadora".◁ O facto é que a verdade revela-se em si mesma porque ambos são produtos de criação humana.

▷ DERRIDA, Jacques, "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", *Escritura e Diferença*, 1971, *cit. in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 1.

O 'jogo' discutido entre as palavras contestatárias em manifesto na obra dos Venturi e Scott Brown revelavam implicitamente a produção desse jogo/cidade 'desmistificador' e 'mistificador':

- na ausência de uma *tabula rasa*, o universo místico releva aos arquitectos as suas regras e convenções;
- remetendo-as à provocação, estimulam-se relacionamentos não convencionais e criam-se novos objectos originados pela sua relocalização;
- as conexões intencionadas libertam-se desse estatuto 'místico' uma vez realizada uma descodificação;
- dessa mudança surge uma recodificação, uma reconstrução, uma reorganização de novas relações intuitivas.

Estas, por sua vez, não visam apelar uma 'memória voluntária' (negando a instrumentalização) mas sim uma 'memória involuntária' a partir da qual o sujeito reconhece uma identificação/semelhança durante a vivência dos objectos e lugares que o faz integrar-se completamente no jogo, apropriando-se dele.

Dir-se-ia que a cidade é favorável ao lugar da memória involuntária: o sujeito que se coloca dentro de um universo urbano mais denso e diverso, mutante e múltiplo em trajectórias e expectativas, de modo mais espontâneo se distrairá — das regras, mitos e valores que foram em si previamente mistificados — representando nessa distracção a libertação do espaço e do sujeito que o percepciona em processo 'desmistificador', próximo apenas dos seus sentidos e intuições da sua memória.[45] "A diversidade e a criatividade das práticas desmistificam as percepções, e a crítica à necessidade instrumental dentro da vida quotidiana dá lugar à transgressão e revelação dos constrangimentos sociais e à exploração do mundo social, exploração do seu próprio corpo e da sua própria imaginação."◁[46]

▷ STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, Abingdon: Routledge, 2007, pág. 25.

Esta é a cidade de Las Vegas exaltada por Venturi e Scott Brown e é também a cidade da 'criança' descrita por Walter Benjamin. Em consequência da descrição formada sobre o brincar da criança na cidade — sobre o modo como a criança reutiliza resíduos e subprodutos do mundo adulto encontrados com frequência pela paisagem urbana — dá-se protagonismo ao sujeito que de forma tão natural ensina, através do jogo, a usar a memória involuntária, desmestificando e mistificando continuamente os espaços da cidade.

---

como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo" ▷ DERRIDA, Jacques, "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", *Escritura e Diferença*, 1971, *cit.in.*: CÂMARA, Leandro Calbente, *op.cit.*, pág. 1.

45 "A publicidade do espaço e o anonimato das pessoas entre si incentivam o desenvolvimento de papéis e máscaras e encorajam a expressão de si mesmo." ▷ STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, London: Routledge.Taylor & Francis Group, 2007, pág. 25.

46 "...estas condições podem potencialmente substituir a ordem e controle social. A experiência do espaço urbano é caracterizada pela ambiguidade, multiplicidade e contradição, o imprevisível e o desconhecido. Nestas formas, o espaço público urbano oferece um reino especial para o jogo." ▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 25.

"Os actos do 'brincar' mostram a imensa capacidade que as pessoas possuem para continuar a invenção, a descoberta, a apropriação, a contestação, a re-apropriação e expansão dos significados transmitidos pelos espaços urbanos... A complexidade da cidade e a diversidade dos seus usuários traduzem frequentemente a existência de contradições e tensões entre significados recebidos e produzidos." ▷ Quentin Stevens

◁ STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 18.

Em suma, a cidade inspira o 'jogo' porque dentro dela os movimentos e as percepções, permanentemente realizadas pelas pessoas, despertam uma ampla gama de significados e lembranças que não se acomodam a expectativas e trajectórias convencionais. Estes fenómenos (o 'jogo' e o 'signo') são continuamente empregados na criação de novas experiências e novos contextos, que por sua vez os reflectem.

O desenvolvimento da ideia do 'jogo' e 'signo' na obra dos Venturi e Scott Brown, — iniciada por Venturi através da arquitectura 'complexa e contraditória' inserida num contexto que reconhece a qualidade do ser 'lugar', um todo difícil; e complementada por Scott Brown quando considera a importância da multiplicidade desse contexto entendido por cultural, estético, sociológico, urbanístico para além de formal e ideológico — discute em conjunto a ideia de uma arquitectura maneirista comunicativa na cidade do 'agora', do caos válido: *Learning from Tokyo*. Tóquio, uma cidade reconstruída na última metade do século XX, é entendida como produto de uma combinação entre "grandeza revolucionária e pragmatismo evolucionário".▷

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 94.

"Tóquio é ainda mais horrível — quero dizer maravilhosa — [que Las Vegas, uma vez combinadas] (...)as qualidades urbanas maneiristas com uma arquitectura de comunicação comercial: refiro-me a todos aqueles edifícios ('caixas de lápis') japoneses cujas fachadas (em transformação) revelam (autênticos) quadros de signos." ▷ Robert Venturi

◁ Idem.



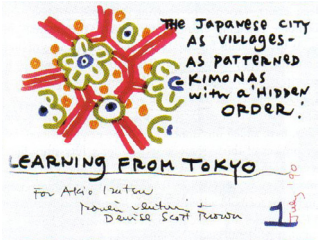


F 218 /F 219 Howard Grey, *Tokyo Street Signs*, 1974.



F 220 VSBA, Mielparque Nikko Kirifuri Resort Hotel and Spa, Nikko, Japan, 1992-1997

Dentro do átrio do hotel existe uma rua 'tipo' japonesa, reproduzindo de forma estilizada os seus elementos quotidianos tais como telefones públicos, flores (falsas) e sinais. Estes elementos são bidimensionais e a sua escala é descontextualizada e engrandecida sugerindo pinturas *Pop art*. Em suma, utiliza-se uma arquitectura moderna convencional e aplica-se sobre ela uma sinalética que comunica de forma a provocar no visitante o esperado 'calor humano'. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 61.



F 221 Esquisso VSBA.

Segundo Venturi, Tóquio transpira vitalidade e é uma cidade apropriada para o mundo multicultural de hoje: os mercados tradicionais japoneses surgem ao longo dos passeios ao mesmo tempo que grandes blocos 'corbusianos' se elevam aos céus; o traçado das ruas padronizadas pelo período pré-guerra convivem com as propriedades dos antigos santuários assim como a matriz global de uma cidade rectilínea. "E depois, há a Ginza, tipo-barroco — uma Times Square radiando e celebrando arquitectura como comunicação para o dia e para a noite."▷

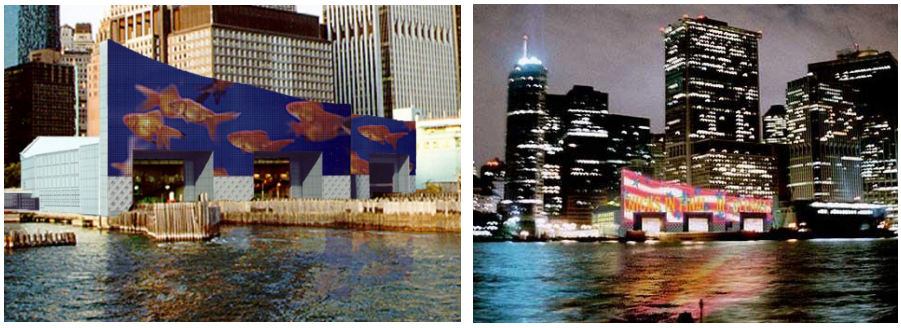
◁ Idem.

"Viva a fachada como ecrã de computador! Vivam as fachadas que não reflectem a luz mas emanam luz — edifícios como fonte de informação digital cintilante!"◁[47] *"... vivam os pixéis electrónicos em vez dos decorativos rebites! Viva a iconografia — não esculpida na pedra para a eternidade mas digitalmente mutante para agora, de modo que a propaganda fascista inerentemente perigosa, por instante, possa ser temporariamente, não eternamente, proclamada!"*◁
Robert Venturi

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 94.

▷ Idem, pág. 99.

Manhattan, uma arquitectura que comunica o ícone, a sua imagem representativa. Para o século XXI, sobre o terminal férreo que recebe o percurso da State Island, um contraponto temporal assente nos conceitos tecnologia e estética, por um lado pode ver-se indústria e escultura, por outro lado electrónica e iconografia.



F 222 / F 223 VSBA, Whitehall Ferry Terminal Project, New York, 1992-1996

Desta consequente exaltação retém-se uma importante mensagem: a consciência do jogo em contínuo movimento 'desmistificador'. Ou seja, a efemeridade da informação posta em prática pela tecnologia electrónica urbana atribui aos seus espaços qualidade espacial e simbólica que reforça a identificação e apropriação desse espaço pela comunidade.[48]

Neste sentido, a arquitectura não evolui como espaço mas como signo.

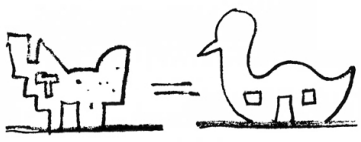
"...a aprendizagem advém da Piazza San Marco do mesmo modo que da Times Square.(...) não estará representado em Times Square o significado do espaço urbano do nosso tempo, do mesmo modo que representara, no seu tempo, a Piazza San Marco o significado do seu espaço urbano?"◁ Robert Venturi *121*

▷ Idem, pág. 96-97.

Vicent Scully, escreveu em 1989: "Não pode haver dúvida de que a arte da ilusão, a arte do ecrã televisivo e a fantasia electrónica, possa ser considerada uma contribuição válida ao jogo de uma futura arquitectura, tal como contribuíram a pintura e a escultura no seu passado arquitectónico."◁ (Venturi)

▷ Idem, pág. 100.

Porém, ainda que Venturi e Scott Brown defendam o uso apropriado dos computadores na arquitectura, de modo a privilegiar dos seus eficientes meios, adequados e capazes de atribuir qualidade comunicativa e consciência às suas cidades contemporâneas, — dominadas pela multiplicidade cultural, pelo desequilíbrio das suas rugosidades fractais e rizomáticas associado à teoria do caos —, outros arquitectos entendem-no como instrumento que cria composições contorcidas fundamentadas exclusivamente numa arquitectura formal e tipológica de produção escultórica alienada do seu contexto.



F 224 Esquisso de Venturi, Rauch and Scott Brown, *The 'Duck' as an Architectural Paradigm.*

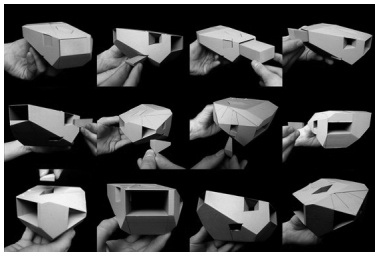
47 Em *'Iconography and Electronics Upon A Generic Architecture'* (1996) esta ideia revolucionária marca a evolução de uma forma de comunicação em permanente mudança envolvendo a media digital a uma escala urbana e arquitectónica, apropriada à multiculturalismo.

48 "...uma aprendizagem vinda da Federation Square in Melbourne, como descrita por William Mitchell: "[O] ponto focal não está num monumento ou num palco, está num ecrã LED gigante mostrando, quando eu estive lá, ténis ao vivo a ocorrer na Australian Open... Funciona: as multidões estão lá em numerosos cafés abertos ao ar livre, entre animados goles de *cappuccini*. Isto vai para além da apropriação directa feita à Mãe Terra ou à Mãe País, indo ao confronto do problema do espaço público que serve uma sociedade pós-colonial, multicultural, electronicamente em rede." ▷ VENTURI, Robert, *in:* VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 99.

De novo 'heróicos e originais', bastante favorecidos pela produção tecnológica, trata-se aqui "exclusivamente de um problema de escala: projectos pequenos (casas unifamiliares), projectos médios (pavilhões e museus), projectos grandes (edifícios públicos) e projectos extra grandes, em escala urbana e metropolitana, resolvem-se sempre mediante os mesmos mecanismos da poli-funcionalidade, do dinamismo e da abstracção formal."▷ Uma arquitectura neoliberal onde o caos — colagem de fragmentos — é fonte de criação e beleza.

◁ MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 132.

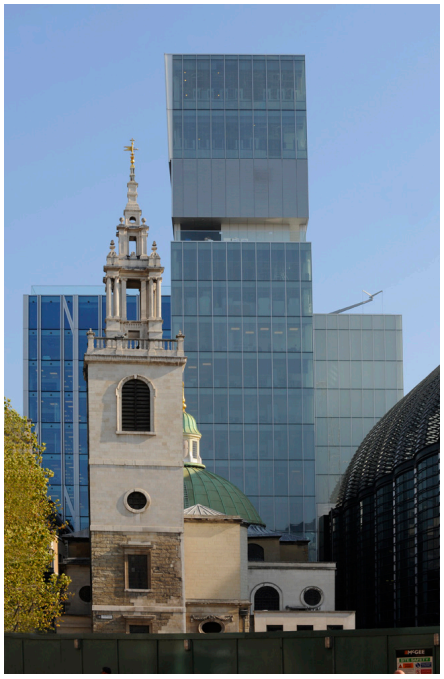
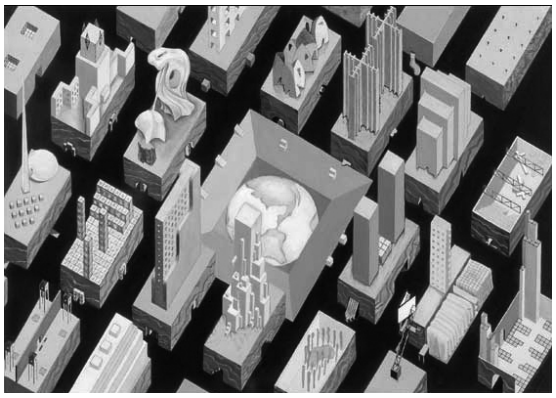




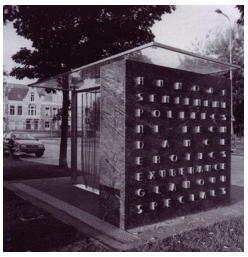
F 225 /F 226 /F 227 Rem Koolhaas OMA, Casa da Música, Porto, 2005

"Koohlaas fundamenta os seus projectos na aceitação das condições dadas pelo programa, posicionando-se contra toda a concepção estática e sagrada do lugar." ▷[49] Josep Maria Montaner

◁ Idem.

F 228 Rem Koolhaas, imagem de *Delirious New-York*, 1978

F 229 Rem Koolhaas OMA, New Court Rothschild Bank, Londres, 2006

F 230 /F 231 Rem Koolhaas OMA, *Video Bus Stop*, Groningen, 1989

A partir do início dos anos 80', quando a crítica arquitectónica começa a falar da era pós-moderna — descobrindo-se pós-estruturalista após a superação do pensamento estruturalista (centrando-se na diferença e transformação) e encontrando-se numa condição de "crise permanente, de falta de fé nas grandes interpretações e na dúvida quanto à capacidade da linguística para explicar a arquitectura"▷ —, Rem Khoohlaas e os Venturi e Scott Brown parecem partilhar da mesma paixão e fascinação pela incorporação indiscriminada de todas as vantagens e de todos os inconvenientes que as grandes cidades possuem, como forma de saber incluir na obra a real complexidade reflectida, caracterizadas por um mesmo olhar, lúcido, cínico, crítico e sedutor.

◁ Idem, pág. 126.

---

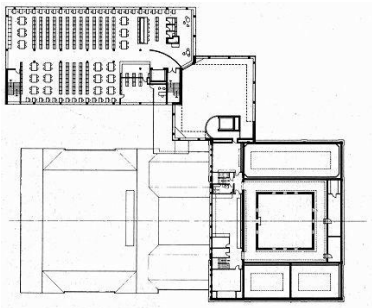
49 De qualquer modo parece existir alguma diferença entre as suas teorias — da cidade genérica — e as suas obras, "em geral muito funcionais e, ao mesmo tempo simbólicas, com bons espaços, bem construídas e, inclusive, inteligentemente adaptadas ao lugar, tomado o seu sentido amplo e flexível." ▷ MONTANER, Josep Maria, *op.cit.*, pág. 133.

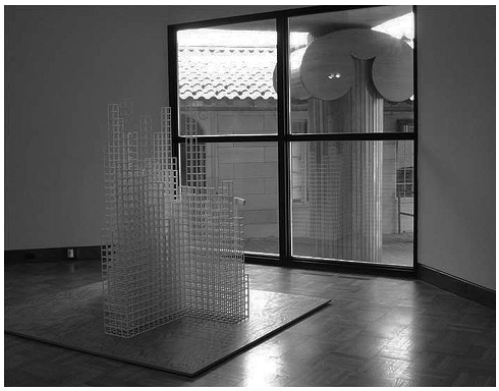
No entanto , os Venturi e Scott Brown debatem-se fervorosamente contra quaisquer rótulos estilísticos pós-modernistas ou neomodernistas, quer sejam expressionistas, histórico-revivalistas, ou desconstrutivistas...

"O pós-modernismo não partiu de nós. Por semelhantes caminhos, simpatizamos com temas tais como a sociedade de massa, o pluralismo e a perda da inocência após Holocausto, mas fomos mais persistentes pelos direitos cívicos e sociais revelados pelos anos 60'; Também por isso não nos identificamos com o movimento 'Pomo'. Os arquitectos que o formam depreciam as questões sociais, (constando permanentemente uma descrença e incompreensão de um suposto cruzamento disciplinar) para além de tomarem uma visão simplista da história que usam como recurso ao desenho."◁ Denise Scott Brown

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 119.







O espaço surge imediatamente anexo à galeria genérica do edifício *Beaux Arts* e compõe uma iluminação zenital decorrente de uma série de janelas moduladas. Num compartimento separado uma biblioteca de arte e laboratório de conservação, como se de um *loft* genérico se tratasse. O jogo deste edifício, mais uma vez enriquecido com a inclusão de ornamento, dispõe da utilização de um padrão decorativo inspirado nos materiais do edifício original que se repete ao longo da fachada principal do edifício. Com esta atitude ornamental pretende-se alcançar uma harmonia entre o velho e o novo através de contraste e analogia. O uso daquele padrão decorativo, à época, era inédito principalmente quando usado em continuidade de um edifício existente sem dispor de qualquer outro elemento transitivo. Para além disso, houve a adição de uma coluna (não iónica mas) 'irónica'. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 47-48.

F 232 /F 233 /F 234 Ampliação do Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 1973-1977 ???

"Para hoje, estas características distinguem a abordagem maneirista daquela Neomodernista (desconstrutivista? anarquista?), que detesta a convenção ordeira e adora a originalidade só por uma questão de diferença. Portanto convenção, sistema, ordem, generalidade, 'manners' devem existir em primeiro lugar para que possa ser quebrada em segundo."◁ Robert Venturi 129

▷ Idem, pág. 75.

Outrora confrontaram-se contra o movimento do Modernismo tardio, agora contra o Pós-Modernismo e o Neomodernismo porque o jogo consciente, contraditório e complementar, é assumido na sua prática por um compromisso arquitectónico[50]*51 que desmascara qualquer alienação provocada pela 'sociedade do espectáculo'.

"A visão do mundo objectivou-se" em espectáculo. Do directamente vivido à representação de um pseudo-mundo, objecto de exclusiva contemplação, "o espectáculo, como inversão concreta da vida, é o movimento do não-vivo". O espectáculo não é um conjunto

50 ...de mente aberta, rejeitando preconceitos, aceitam o compromisso de cada projecto que pretende antes de chegar às alternativas físicas compreender as tradições envolventes e as necessidades do cliente e dos seus usuários. Tal processo poderá conduzir a soluções criativas inesperadas mas apropriadas.

de imagens mas sim a relação social entre as pessoas mediatizada por uma representação imagética. Ele é "o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; de uma unificação realizada que não é outra coisa senão uma linguagem oficial da separação generalizada". O espectáculo "não é um suplemento do mundo real — uma decoração adicionada — é o coração da ficção que existe numa sociedade real. Apoiado na prática por formas particulares de informação — publicidade — ou consumo directo de divertimentos, o espectáculo constitui o modelo presente da vida social. O espectáculo é a afirmação omnipresente da escolha já feita pela produção dominante cujo corolário é o consumo. O espectáculo produzido inverte o real mas a realidade vivida é traduzida pela contemplação do espectáculo. Materialmente invadida, a realidade adere positivamente à ordem espectacular, objectivando-a: "a realidade surge no espectáculo e o espectáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o alimento da sociedade existente.(...) O espectáculo é a afirmação da aparência, ou seja, a afirmação de toda a vida humana social como aparência."▷

◁ DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, 1967, *disponível em:* guy-debord.blogspot.com, cap. 1

O 'espectáculo' contestado por Debord significa algo mais do que uma omnipresença dos meios de comunicação de massa, é segundo ele uma forma de sociedade oriunda de uma vida real pobre e fragmentária onde os indivíduos são constantemente convidados ao consumo passivo de imagens que reforça uma 'falta', um tanto quanto ilusória, em conjugação com uma falsa liberdade que alimenta uma recuperação da unidade ausente através da posse sobre essa imagem. A realidade torna-se imagem e as imagens realidade, uma abstracção generalizada como consequência de uma sociedade capitalista em mutação: do 'ser' para o 'ter' para o 'aparecer'. A sociedade do espectáculo comunica em estado mais desenvolvido o que a orienta, o valor da troca sugerido à 'mercadoria'. Outrora baseada nas qualidades concretas do objecto agora o seu valor é ditado pela sua representação abstracta de capital. No espectáculo, a economia deixa de ser o 'meio para' e passa a ser o 'fim em si' com o qual os homens se privilegiam, todavia em constante submissão e alienação pela 'imagem' que governa as suas realidades.[51] Pressupõe-se assim uma "falsa consciência que o ser capitalista tem necessariamente de si e dos elementos cristalizados de um processo de conjunto;(...) de tal modo que tudo é produção: produção de produções, de acções e de reacções; produções de registos, de distribuições e de pontos de referência; produções de consumos, de volúpias, de angústias e dores(...) uma só e mesma realidade essencial: a do produtor e do produto(...) um ciclo cujo princípio imanente é o desejo."▷132

◁ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela, Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, pág. 9-10.

> *"Experiência dilacerante, demasiado comovente, que torna o esquizo no ser mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria: "emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a procura(...) emoção que dá ao espírito o som perturbante da matéria, para onde toda a alma escorre e arde".*▷ Antonin Artaud

◁ ARTAUD, Antonin, *Le Pèse-nerfs, Oeuvres completes I,cit.in.*: DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix,*op.cit.*, pág. 24.

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattarri, o desejo sempre próximo das condições de existência objectiva — unindo-se a elas, seguindo-as, não lhes sobrevivendo mas deslocando-se com elas — é a falta de um objecto real que levará à produção de um objecto fantasmático, uma realidade psíquica. Dessa produção desejante o sujeito define-se "pela parte que toma do produto, recolhendo em toda a parte o prémio de um devir ou de uma metamorfose, nascendo dos estados que ele próprio consome, renascendo em cada estado(...) Toda a produção desejante é imediatamente consumo e destruição, logo "volúpia"... energia residual que anima...a produção de consumo".▷

◁ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *op.cit.*, pág. 21.

51 "O espectáculo é uma verdadeira religião terrena e material, em que o homem se crê governado por algo que na realidade ele próprio criou." ▷ JAPPE, Anselm, "A arte de desmascarar", MAIS!,1997. Consultado em Maio de 2012, disponível em guy-debord.blogspot.pt/2009/06/arte-de-desmascarar.html

"O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente.(...) Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objecto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo(...) Não é o desejo que se apoia nas necessidades mas, pelo contrário, são as necessidades que derivam do desejo(...) a necessidade é a medida do afastamento de um sujeito que perdeu o desejo ao perder a síntese passiva dessas condições." ◁ *Gilles Deleuze, Félix Guattarri*

▷ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *op.cit.*, pág. 31.

O desejo não é afinal uma falta mas sim a paixão que motiva a construção do meio e dos homens como "seres objectos naturais e sensíveis".◁

▷ MARX, Karl, *cit.in.*: DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *op.cit.*, pág. 31.

Porém, as máquinas desejantes funcionam e são controladas por uma lógica alienante que constrói *a priori* a ideia de um desejo que, de forma perversa e subtil, condiciona/reprime a sociedade convertendo-a num 'sujeito fixo' receptível ao desejo — que visa apenas servir/evacuar a reprodução das relações sociais em massa em função do consumo e troca instrumental — de uma sociedade do espectáculo.[52]

O sucesso da sua aceitação e consequente actuação alienante revela possivelmente a recorrente produção da nova máquina, referida por Deleuze e Félix Guattarri como: 'máquina celibatária'. Esta máquina "produz quantidades intensas que pressupõem um 'sinto' mais profundo dando às alucinações o seu objecto e ao delírio do pensamento o seu conteúdo. Um sinto... que vai projectar a alucinação ou interiorizar o delírio."◁

▷ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *op.cit.*, pág. 23.

"As máquinas desejantes só funcionam avariadas, avariando-se constantemente." ◁[53] Gilles Deleuze, Félix Guattarri

▷ Idem, pág. 13.

Tal constatação que 'descentra' o condicionamento criado pelas máquinas instrumentais — que fixam leis sociais, necessidades e hábitos na vida do quotidiano —, fundamenta-se na plena confiança a reter das máquinas desejantes — centradas no desejo íntimo e autêntico do ser — que provocam a prática revolucionária contra a alienação.

Esta é uma prática: pacificamente manifestada no pensamento de Henri Lefebvre em função da sua crítica à vida instrumentalizada do quotidiano[54]; anarquicamente manifestada no pensamento de Guy Debord em função da sua acesa crítica à sociedade do espectáculo; em contínuo trabalho manifestado por Venturi e Scott Brown, ideologicamente "perverso" e "positivo", em prol de uma arquitectura e urbanismo maneirista[55].

---

52 "Em 1967, Debord distinguia dois tipos de espectáculo: o 'difundido'/ 'democrático' (caracterizado pela abundância de mercadorias e por uma aparente liberdade de escolha); e o 'concentrado'/ 'totalitário' (caracterizado pela identificação mágica com a ideologia, imposta a todos para suprir a falta de um real desenvolvimento económico). (...) Estes dois tipos geraram um único em todo o mundo: o 'integrado'. Por trás da máscara democrática, este 'espectáculo' remodelou totalmente a sociedade segundo a própria imagem, pretendendo que nenhuma outra alternativa seja sequer concebível. Nunca o poder foi mais perfeito, pois consegue falsificar tudo, desde a cerveja, o pensamento e até os próprios revolucionários. Ninguém pode verificar nada pessoalmente, ao contrário, temos de confiar em imagens, e, como se não bastasse, imagens que outros escolheram. Para os donos da sociedade, o 'espectáculo integrado' é muito mais conveniente do que os velhos totalitarismos." ▷ JAPPE, Anselm, "A arte de desmascarar", MAIS!,1997. Consultado em Maio de 2012, disponível em guy-debord.blogspot.pt/2009/06/arte-de-desmascarar.html

53 "Os autómatos param e deixam que a massa inorgânica que articulam apareça. O corpo pleno sem órgãos, o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível(...) sem forma nem figura". ▷ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela, Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, pág. 13.

54 Lefebvre baseia-se em análises marxistas sobre os bens de consumo para explicar as implicações que a reorganização capitalista tem na vida quotidiana e nas práticas sociais. ▷ LEFEBVRE, Henry, *Critique of Everyday Life*, vol.1, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, London: Routledge.Taylor & Francis Group, 2007, pág. 20.

55 "Perverso na acomodação ao contexto que tem vindo a significar nos últimos cinquenta anos "Fazer o novo parecer antigo", em maioria pelas imposições dos Conselhos Comunitários de revisão sobre o desenho; Perverso no reconhecimento da complexidade e contradição que tem vindo a significar "Fazer da arquitectura de hoje uma escultura articulada que é original/dramática expressionista" e onde o '*loft*' genérico está '*outré*' [indignado]; Perverso na complexidade e contradição na arquitectura (uma vez derivado do método de referência histórica) que tem sido incompreendido e justificado pelo Pós-modernismo histórico-revivalista; Perverso no urbanismo iconográfico de Las Vegas de 1968 que

Ainda que os pensadores nomeados tenham o seu lugar 'diacrónico' na história, podem em 'sincronia' descrever, em verdade, a multiplicidade e continuidade dos assuntos que atravessam o tempo permanentemente em erupção, "mantendo-nos dentro da corrente de uma era perversa, complexa e contraditória, a nossa era neo-bisantina".▷

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 9.

Segundo Henri Lefebvre, em resposta à alienação — que provocara no indivíduo o abandono dos lugares, objectos e práticas originalmente comunicativos sobre o sentido de si e do seu território — confrontava-se contra o instrumentalismo. A normativa agia contra "o misterioso, o sagrado, o diabólico, o mágico, o ritual e o místico",▷ contra a incerteza e a desorganização, que eram desvalorizados sob o comando do capitalismo ainda que fossem imediatos e intensos aspectos da vida quotidiana tão importantes para a vida como os seus opostos. Lefebvre descreve a "ambiguidade" existente nas necessidades sociais, opostas e complementares — segurança e abertura; estabilidade e aventura; trabalho e jogo; previsibilidade e imprevisibilidade; isolamento e encontro; independência e contacto — produzidas pelo desejo fundamental intrínseco à criação de momentos (amor, poesia, pensamento...) que poderão superar a divisão fragmentária das funções alienantes.▷ Por fim, alega-se a existência de uma sociedade de opostos e tensões, sendo este o impulso necessário à formação da unidade da vida quotidiana que é contraditória e complementar.

◁ LEFEBVRE, Henry, *Critique of Everyday Life*, vol.1, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, London: Routledge.Taylor & Francis Group, 2007, pág. 20.

◁ LEFEBVRE, Henry, *Writings on Cities*, 1996, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.* pág. 19.

> *"A harmonia no contexto pode derivar tanto do contraste como da analogia. (Podes vestir um fato cinza com uma gravata cinza ou um fato cinza com uma gravata vermelha e saber ajustar ambas à harmonia); A dissonância no contexto, tão bem como o lirismo — tal como a introdução de acordes dissonantes nas obras sinfónicas de Beethoven — podem empregar tensão dentro da composição. (Podes vestir um fato cinza com uma gravata cinza que tenha bolinhas vermelhas e deste modo empregar dissonância — e maneirismo);"*▷ Robert Venturi

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 10.

Em relação dialéctica, Lefebvre analisa o conteúdo e a forma do trabalho e do lazer dedicado pela sociedade ao seu tempo e espaço urbano. Logo, a crítica recai sobre o desencantamento sentido pela perspectiva da vida quotidiana instrumental que conscientemente e continuamente fragmenta o seu tempo/espaço de lazer em função das provisões e demandas do tempo/espaço de trabalho,[56] como sobre a descaracterização feita do 'jogo' que não só potencializa as formas convencionais do comportamento social como viabiliza o 'desejo' assente noutras e criativas formas de comportamento. Neste ponto, Lefebvre explora atentamente essa ambiguidade: denominando o lazer como "ocupação à qual o trabalhador lhe dedica a sua própria vontade, fora do profissional, familiar, necessidade e obrigação social, a fim de poder relaxar, entreter-se ou aprofundar a sua cultura;▷ potencializa ao mesmo tempo o seu papel crítico intrínseco na prática do 'jogo' que acontece dentro da vida quotidiana, por isso uma crítica que parte de dentro, "a crítica que o dia-a-dia faz de si mesmo, do real e do possível."▷ O jogo deixa de ser visto como mais uma categoria, um fragmento espacial e temporal essencial a uma actividade de excepção e passa a ser considerado parte integrante — escape — associada a todas as outras actividades de carácter comum.

◁ LEFEBVRE, Henry, *Critique of Everyday Life*, vol.1, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 21.

◁ Idem.

Em convergência com Benjamin, possibilitando o jogo como escape em estado de distracção, Lefebvre reforça a ideia de cidade que experiencia o estado de distracção assim como estimula o seu aparecimento. Assim, de novo e em sublinhado comprova-se que uma cidade necessita da sua mistura e proximidade funcional de modo a manter a consciência do jogo viva na vida do quotidiano. Na sua falta, a passividade de um lazer confinado a um tempo e espaço determinado, distante da realidade (ainda que cumpra igualmente um desejo humano: a recepção passiva de imagens, tais como filmes que permitem às pessoas fantasiar

---

tem evoluído no sentido de um urbanismo cenográfico; Positivo na sinalética eléctrica exemplificada pela Strip de Las Vegas que pode evoluir dentro de uma iconografia electrónica para uma arquitectura 'signo'; Positivo numa arquitectura de complexidade e contradição que foi implicitamente maneirista podendo tornar-se numa arquitectura explicitamente maneirista." ▷ VENTURI, Robert, *in:* VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 9.

56 "É aqui que o jogo se transforma em trabalho, a curiosidade em fetiche, a reciprocidade em tirania, a espontaneidade em esforço." ▷ BENJAMIN, Walter, *cit.in.*:GILLOCH, Graeme, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, 1996, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 20.

deixando-se evadir por outros espaços e modos de vida), é por Lefebvre criticado: alerta à perigosidade de um envolvimento cego, particularmente susceptível à mercantilização, que pode potencialmente estabelecer uma alienação em desfavor da plena participação e da heterogeneidade da vida quotidiana que assumem em sua representação o jogo urbano e suas formas urbanas, simultaneamente prováveis e improváveis.

Assim, é vista a "passividade como resposta à penitência instrumental, e o envolvimento como resposta à alienação do processo do valor da troca mercantilizada."◁ Todavia, ambos modos de lazer (passivo e activo) tentam ampliar o âmbito da experiência humana para testar e dar elasticidade às restrições estabelecidas pela produção e consumo em massa.

▷ STEVENS, Quentin, *op.cit.*pág. 22.

> *"O Lazer aparece como a excepção do dia-a-dia. Normalmente não podemos ir além do dia-a-dia... não há escape, e por isso desejamos ter a ilusão do escape tão perto das mãos tanto quanto possível. Uma ilusão que não seja completamente ilusória mas que contribua para a criação de um 'mundo' duplamente aparente e real... completamente diferente do mundo do dia-a-dia ainda que aberto, próximo e articulado ao dia-a-dia o quanto possível... Assim é estabelecido um complexo de actividades e passividades, formas de sociabilidade e comunicação... contendo neles mesmos a própria espontaneidade crítica do dia-a-dia. Eles são a representação da 'crítica' na medida em que são o outro lado da vida do dia-a-dia, ainda que estejam na vida do dia-a-dia de forma alienante... Assim, lazer e trabalho e 'vida privada' fazem um complexo sistema, uma estrutura global."*◁ Henry Lefebvre

▷ LEFEBVRE, Henry, *Critique of Everyday Life*, vol.1, 1991, *cit.in.*: STEVENS, Quentin, *op.cit.*, pág. 22.

Em nome e a favor da vida do quotidiano, o 'jogo' tanto ilustra como visa promover as possibilidades da vida urbana que estão ameaçadas por instrumentos de dominação. Este é também o propósito do jogo proclamado pelo movimento de contestação, *Internationale Situationniste* — formado da fusão das várias tendências de vanguarda artística, polarizadas essencialmente em torno do pensamento de Guy Debord[57] —, que luta pelo desejo activo capaz de provocar uma transformação urbana assim que (re)descobrir o mundo material e simbólico permanentemente válido ao seu uso criativo e à redistribuição das suas imagens em função de novas experiências dadas como 'situações'. Estas, surgidas da confluência de 'pontos' de vida diversos e dispersos no tempo e espaço da cidade. O 'jogo' compreendido dentro e até aos limites totais de um ambiente urbano, agita o corpo participante num vaguear livre de metas, compulsões ou inibições. Num estado de distracção crescente, inspirado pelo 'erro', este é o jogo percepcionado pelo *dérive*, definido por Debord como "uma técnica de circulação fugaz por diferentes ambientes,"◁ que permite guiar o actor pelos meandros do labirinto urbano, desejando sentir o improvável, o estranho, o bizarro, o desconhecido, sem deixar que outros propósitos diários (ditados pela cultura do trabalho ou do consumo) sufoquem a sua percepção.[58]

▷ DEBORD, Guy, *Internationale Situacioniste nº2, Teoria da 'dérive'*, 1958, *cit. in.*: WOLLEN, Peter, *Los Situacionistas y la Arquitectura*, pág.139, consultado em Maio de 2012, disponível em www.newleftreview.es

Assim, tendo em conta a vivência da cidade que reflecte o quotidiano instrumentalizado, Debord adverte a rígida repetição de padrões de mobilidade fixa, concebendo a sua teoria como meio para criar itinerários completamente novos e imprevisíveis dependentes unicamente da casualidade, dos impulsos e das reacções espontâneas e subjectivas do ser errante.[59]

---

57 Entre 1958 e 1969, doze números da revista IS foram publicados: Questões artísticas com especial referência ao urbanismo foram inicialmente tratadas; em prosseguimento, o discurso fundamentou as futuras tensas opiniões revolucionárias de pendor político. Para além da revista IS, dos panfletos e acções públicas, destacam-se as publicações: o panfleto colectivo '*De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique politique, psychologique sexuel et notamment intellectuel, et quelques moyens pour y remédier*' (1966), posteriormente reproduzido no meio estudantil protagonizando o 'Escândalo de Estrasburgo' em 68; '*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*' (1967) de Raoul Vaneigem; '*La société du spectacle*' (1967) de Guy Debord.

58 Expresso por Debord, este projecto urbano tratando-se de um movimento errante, não deveria seguir nenhum plano preconcebido. Este seria desenhado unicamente pelas atracções ou 'desatracções' que encorajam ou desencorajam a própria cidade. Exigia-se, unicamente, o afastamento de quaisquer "motivos habituais ao movimento e acção", soltando-se daquela identidade diária.

59 Debord parece ter sido inspirado pelo estudo '*Paris et l'agglomération parisienne*' (1952) de Chombart de Lauwe, com predilecção pelos seus mapas: "o seu itinerário desenha um triângulo pequeno, sem

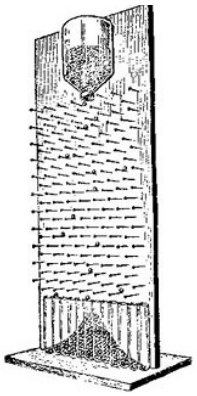


F 236 Violette Cornelius, Belleville-Ménilmontant, 1960



F 237 VioletteCornelius,Blindemannetje, Amsterdam, 1961.

Este instrumento permite o traçado automático da curva de Gauss (posição das bolas na chegada). O jogo à 'deriva' situa-se ao nível dos trajectos relativamente imprevisíveis de cada bola.



F 235 'Máquina' indicadora de caminhos da '*dérive*'.

> *"...no âmago do jogo uma primeira liberdade, uma necessidade de repouso e, simultaneamente, distracção e fantasia" — paidia.* ▷ Roger Caillois

◁ CAILLOIS, Roger, *Os Jogos e os Homens. A máscara e a vertigem*, trad. José Garcez Palha, Lisboa: Edições Cotovia, 1990, pág. 47.

A percepção deste jogo caracterizado pela turbulência, por um fascínio despreocupado, uma alegria irracional, uma agitação imediata e vertiginosa, uma recreação espontânea e repousante, (habitualmente excessivo) é assim declaradamente coincidente à *Paidia* decifrada por Roger Caillois, que resulta da energia activa que dá vida à invenção e ao sonho. Assim, em sentido concordante a *dérive* dominada pela *Paidia* pôde efectivamente ser vista como viagem onírica, enquanto desfrutava do "gótico e pitoresco" da arquitectura urbana[60], para além de manifestar-se frequentemente como meio impulsionador de encontros fortuitos com desconhecidos. Contudo, era principalmente nomeada para sustentar um método de um projecto mais amplo, a "psicogeografia"[61] que favorecera o campo de investigação centrado na cidade e na sua arquitectura com fim num planeamento urbano protagonizado pela casualidade deste jogo.

> *"Há pouco tempo, um amigo percorreu a região de Hartz, na Alemanha orientado por um mapa da cidade de Londres, seguindo-lhe fielmente todas as indicações. Esta espécie de jogo é um mero começo diante do que será a construção integral da arquitectura e do urbanismo, construção cujo poder será um dia conferido a todos."* ▷ Guy Debord

◁ DEBORD, Guy, *Introdução a uma crítica da geografia urbana*, *cit.in.*: JACQUES, Paola Berenstein, "Breve histórico da Internacional Situacionista", *Arquitextos*, 2003.Consultado em Maio de 2012, disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696

Este projecto tinha como intenção estudar leis e efeitos específicos presenciados (consciente ou inconscientemente) pelas emoções e comportamentos tomados pelos indivíduos em contacto com o ambiente geográfico. Assim, a criação desses mapas seriam objectivados por uma marcação de lugares e arquitecturas que despertavam determinados tipos de resposta afectiva ou estética no sujeito, uma vez verificada a ocorrência de uma 'situação' sob o comando daquele espírito de descoberta.

---

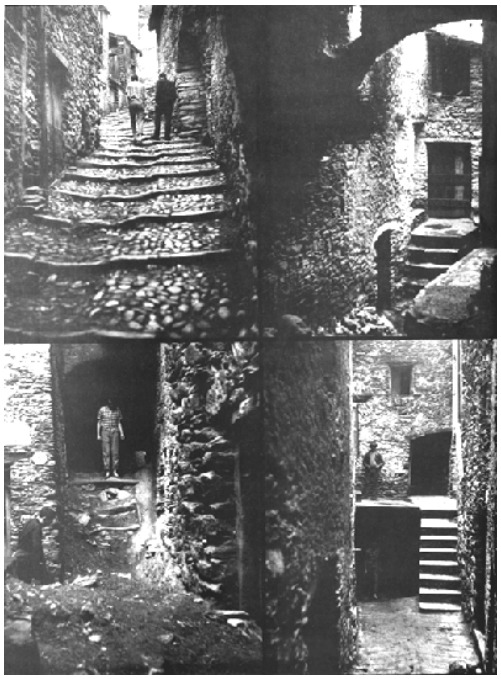
desvios, cujos vértices representam a Escola de Ciências Políticas, a sua residência e a do seu professor de piano" ▷ WWOLLEN, Peter, *Los Situacionistas y la Arquitectura*, pág.140, consultado em Maio de 2012, disponível em www.newleftreview.es; parece também recuperar a "casualidade objectiva" do surrealista André Breton e sobretudo a série de passeios sem objectivo realizados em Paris e documentados no livro *Nadja* (1928) do mesmo autor.

60 Com o intuito de romper com tabus ou simplesmente pelo prazer de passar uma "noite em casas prestes a ser demolidas(...) ou percorrer em segredo as catacumbas subterrâneas, uma vez de proibido acesso ao público." ▷ WOLLEN, Peter, *op.cit.*, pág. 140.

61 O pensamento urbano iniciado pela revista *Potlatch*, editada por membros da *Internationale Lettriste*, prevê já o desenvolvimento da 'teoria psicogeográfica' assente no jogo que 'constrói situações' especialmente desenvolvido em *Le jeu psychogéographique de la semaine* publicado no seu primeiro número em 1954.

"As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro factor." ◁ Guy Debord *157*

▷ DEBORD, Guy, *Introdução a uma crítica da geografia urbana, cit.in.*: JACQUES, Paola Berenstein,*op.cit.*



F 238 Ralph Rumney com Simondo em Cosio D'Arroscio, Itália, 1957

Os mapas situacionistas psicogeográficos, realizados em função de 'derivas' reais, eram também imaginários e subjectivos; ilustravam uma nova maneira de apreender o espaço urbano através da sua experiência afectiva; experimentais e rudimentares, esses mapas desprezavam os parâmetros técnicos habituais de construção topográfica por considerarem mais caracterizadores de um determinado espaço os aspectos sentimentais e psicológicos intuídos que os formais e geográficos.

Nesta fase precoce do pensamento situacionista a ideia principal seria simplesmente fazer da vida e cidade um jogo delirante e sedutor, construído sobre o princípio lúdico, essencial no *homo ludens*, descrito por Huizinga, e primordialmente nascido antes do homem da razão e do trabalho.

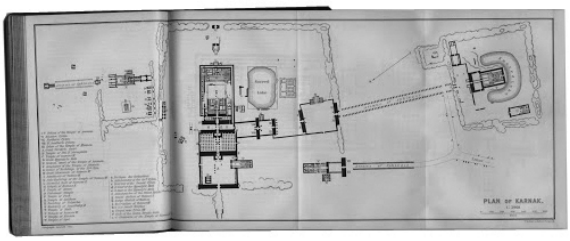
Imagens que ilustraram o texto *L'urbanisme unitaire à la fin des années 50* (IS), intituladas *Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par les équipes situationnistes en Avril-Mai 1960* e uma *Carte du pays de Tendre* de 1656. "Esta carta de Madeleine Scudéry é uma metáfora de uma viagem no espaço geográfico imaginário que traçaria diversas possibilidades de histórias de amor e romances variados. Os nomes dos lugares estavam relacionados a diferentes sentimentos e marcavam momentos significativos e emocionantes. Este foi o mapa que inspirou o *Le guide psychogéographique de Paris, discours sur les passions de l'amour.*" ▷ JACQUES, Paola Berenstein, *op.cit.*



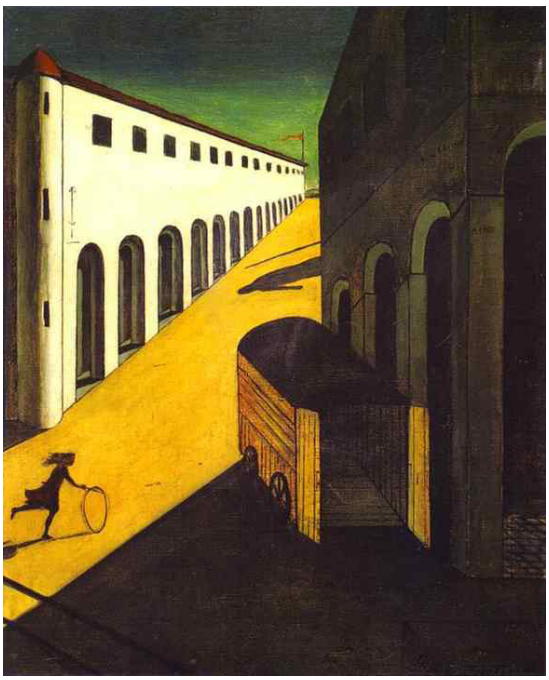
F 239 Carte du pays de Tendre, Amesterdão, 1656.

"A série escalonada de portas colocadas sobrepostas em relevo correspondem a duas dimensões à ideia genérica daquele jogo de ovos ou bonecas de madeira que se colocam uma dentro da outra. Estas portas dentro de portas, como as portas multi-enquadradas dos pórticos góticos(...) são uma série escalonada de coisas dentro de coisas ou de (sucessivos) 'encerramentos', tais como os que caracterizam o templo egípcio que deu corpo espacial (em planta) ao motivo (simbólico) que fundamentara a representação ornamental das portas multi-enquadradas de Karnak." ▷ VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed, Barcelona : Gustavo Gili, 2003





F 240 F 241 Templo de Karnak, Egipto, 2200 a.C. — 360 a.C.



F 242 Georgio de Chirico, *Mistero e malinconia di una strada*, 1914

As galerias surrealistas de Georgio de Chirico ou uma *Carte du pays de Tendre* poderiam ser por fim modelo à criação de um novo ambiente arquitectónico, em resposta metafísica à necessidade do sonho, do mistério e do erotismo humano. Uma cidade unida pela inclusão das várias 'situações', portas que se abrem dentro de outras portas.

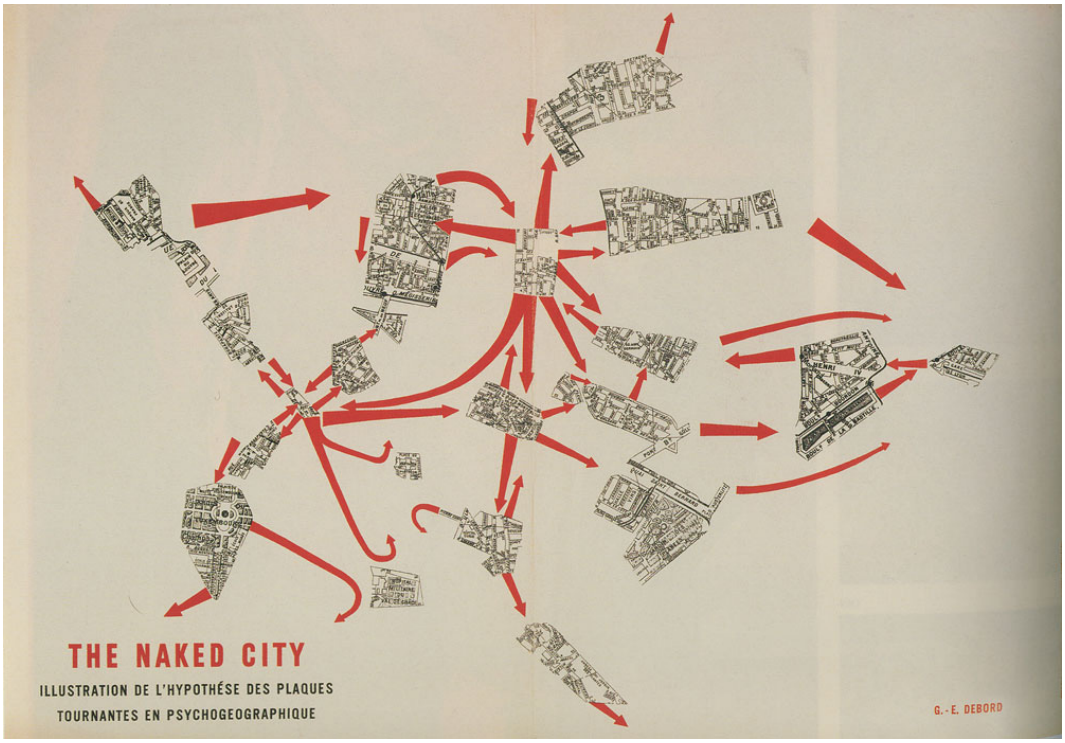
O planeamento 'psicogeográfico' intimamente ligado à ocorrência de 'situações', dispersas pela cidade, procuram uma unidade fisicamente demarcada e estimulada pela simultaneidade dessa ocorrência. Seguindo este propósito, os fragmentos são interligados e justificados pela criação de uma unidade urbana capaz de vencer a própria fragmentação espacial da sociedade segregada, das diferentes micro-sociedades que não chegam realmente a encontrar-se.[62] A ideia central, fundamentada na construção de situações, pretende amplificar não só representativamente a realidade existencial física da cidade como da própria sociedade a favor de uma comunidade não alienada. Assim, em forma de crítica espacial e arquitectónica depreende-se o chamamento à revolução através da teoria do Urbanismo Unitário (UU): teoria que emprega um conjunto de artes e técnicas concordantes à construção integral de um ambiente que é viabilizado por um ligante dinâmico ('situações') em função das suas experiências comportamentais.

The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogeographique[63], é considerado ícone do Urbanismo Unitário defendido pelo pensamento situacionista. Sobre os vários fragmentos recortados do mapa de Paris, 'ambientes' da cidade em preto e branco, distribuídos aparentemente de forma aleatória sobre a folha, várias setas vermelhas são desenhadas entre eles indicando possíveis ligações e sobreposições espaciais ditadas por uma organização afectiva desses espaços vividos pela experiência da *'dérive'*.

O Urbanismo Unitário não pretendia definir algum modelo urbanístico situacionis-

62 "Na cidade alguém poderia criar situações novas: como ligar partes distintas da cidade, bairros que estavam espacialmente separados. Pela primeira vez, em Amesterdão, dois grupos ocuparam duas áreas distintas da cidade e, em simultâneo, comunicaram entre si via *walkie talkie*." ▷ LEFEBVRE, Henry, "Lefebvre on the Situationnists: an interview", October, n. 79, MIT Press, Winter 1997, Kristen Ross, trad.Cláudio Roberto Duarte. Consultado em Maio, disponível em guy-debord.blogspot.pt/2009/06/henri-lefebre.html

63 'The Naked City' (1948), é também o título de um filme negro norte americano, de Albert Maltz e Malvin Wadd. Uma história de detectives que investigam casos criminais na cidade de Nova York. Por sua vez o subtítulo fazia alusão às '*plaques tournantes*' e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direcção dos comboios, que sem dúvida representavam as diferentes opções de percursos a serem tomados nas derivas. ▷ JACQUES, Paola Berenstein,*op.cit.*



F 243 Guy Debord, *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogeographique*, 1957

ta pronto a guiar futuros urbanistas, nem seria possível identificar fisicamente uma cidade que representasse uma forma urbana situacionista. Pretendia-se descortinar outra forma de utilizar a paisagem urbana sugerindo ao sujeito urbano a vontade de viver novas paixões que estariam por descobrir. Seria uma forma situacionista de experimentar/apropriar a cidade assim que esse sujeito deixasse de ser um simples espectador para ser um construtor, um transformador e 'vivenciador' dos seus próprios espaços, impedindo ao mesmo tempo qualquer tipo de 'espectacularização' urbana.

> *"Devemos elaborar uma intervenção ordenada colocando em interacção contínua os factores que caracterizam o cenário material da vida quotidiana e os comportamentos que o provocam e modificam."*◁ Guy Debord

▷ DEBORD, Guy, *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de acção da tendência situacionista internacional*, *cit.in.*: JACQUES, Paola Berenstein, *op.cit.*

O Urbanismo Unitário é assim uma crítica espacial e um apelo à revolução cultural que propõe a participação popular, activa e criativa, como instrumento transformador do cenário urbano e arquitectónico, uma vez que nele reside (em oculto, absorvido despercebidamente) o poder de uma sociedade dominante que impõe gostos e exigências já predestinados a um sujeito fixo.

Neste sentido Debord assemelha-se teoricamente a Lefebvre pois ambos lutam contra a alienação defendendo a prática do 'jogo', imerso em *paidia*, como meio descodificador, criativo na reforma da nova existência urbana e da nova paisagem urbana. Todavia, a construção de 'situações' reivindica um carácter mais 'deleuziano' divergindo daquela anterior construção de 'momentos' platonicamente padronizados. O facto é que Debord acentuava a força situacionista como processo inovativo entendendo impulsivamente a anarquia e a unidade como uma só e mesma coisa: a unidade do múltiplo cuja identidade deriva da diferença que foi criada pela mudança, pela invenção do novo. Esta diferença, por si sublinhada e fonte da tão aguardada revolução social, nasceria dentro daquela micro-sociedade marginal não submissa à ordem laboral e capaz de se administrar consoante os mínimos e imprevisíveis recursos que possuísse, vendendo ou roubando, ainda que logo de seguida se sonhasse com a libertação desse mesmo mundo. Nesta dupla fuga à alienação, parte-se de um extremo para chegar ao outro.



F 244 /F 245 /F 246 /F 247 /F 248 /F 249 Ed van der Elsken, fotos publicadas em *Love on the left Bank*, 1956

Contudo, Debord defendia que a transformação micro-social dependeria de uma transformação macro-social, uma sociedade una.

O movimento Situacionista evolui de uma crítica espacial a uma intervenção de pura expressão política e encarna a personalidade explosiva de Debord contestando destrutivamente face ao poder constitucional estruturador do trabalho, do ócio passivo ou mesmo de outras formas de luta partidárias ou sindicais que considerava igualmente alienantes e hierárquicas.



F 250 /F 251 /F 252 /F 253 /F 254 Wolinski, Cohn-Bendit, Cabu, Gebé, Siné, Cavanna, *Mai 68 Paris*, Michel Lafon, 2008.

Como subtítulo: 'Radicalização militante fim de maio—início de junho. Mas o peso das cadeias pode dificultar as *liberátions*' | 'O rosto de uma revolta' | 'A repressão policial vista pela anti-psiquiatria. Cuidado, cidadelas do poder, os filhos de Foucault estão na rua' | 'Vista da janela do poder' | 'Gráfico contra o ataque da guerrilha. A revolução será cultural ou não será uma'.

Debord exaltou a abolição do trabalho, da mercadoria, do dinheiro e do Estado; considerando a manifestação do Maio de 68', a confirmação das suas ideias. Teve, porém, de admitir, em 'Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo' (1988), que o domínio espectacular conseguiu aperfeiçoar-se e vencer todos os seus adversários; de modo que agora é a sua própria dinâmica, a sua desenfreada loucura económica a arrastá-lo em direcção à irracionalidade total e à ruína. ▷ JAPPE, Anselm, *op.cit.*

"Guy Debord, chegou a dizer que o urbanismo de hoje se tornara numa ideologia.(...) Estava absolutamente correcto, no momento em que se criou uma doutrina oficial sobre urbanismo — o código de urbanismo em França data de 1961.(...) O problema da cidade estaria longe de se encontrar resolvido, mas naquele momento os situacionistas abandonaram a teoria do Urbanismo Unitário. (a cidade histórica explodia pelas periferias e subúrbios como extensões selvagens da cidade, tal como aconteceu em Paris, Los Angeles, São Francisco... a teoria do Urbanismo Unitário tinha perdido o seu significado)."◁ Henry Lefebvre

▷ LEFEBVRE, Henry, "Lefebvre on the Situationnists: an interview", October, n. 79, MIT Press, Winter 1997, Kristen Ross, trad.Cláudio Roberto Duarte. Consultado em Maio, disponível em guy-debord.blogspot.pt/2009/06/henri-lefebre.html

O projecto *New Babylon*[64] (1959-74) de Constant Nieuwenhuys terá sido, apesar de todas as críticas, uma tentativa ambiciosa de colocar em prática os princípios defendidos pelo Urbanismo Unitário uma vez determinada uma nova cidade e forma urbana, contraditoriamente futurista e racional. A cidade visionária de Constant era essencialmente linear e parecia ter sido desenhada para uma população nómada e viajante que se deslocava livremente no tempo e espaço.

"Os helicópteros e aviões do futuro poderiam chegar a campos de aterragem e os viajantes poderiam ficar o tempo que desejassem antes de tornarem a partir para uma espécie de '*dérive*' futurista, interurbana e aérea. Enquanto estivessem em *New Babylon*, poderiam decidir democraticamente como dispor o espaço estrutural, porque as paredes seriam amovíveis ao comando de um botão. Usando do mesmo automatismo, o ambiente interno seria completamente controlado." ▷ WOLLEN, Peter, *Los Situacionistas y la Arquitectura*, pág.150, consultado em Maio de 2012, disponível em www.newleftreview.es



F 255 /F 256 /F 257 Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, 1959-74

New Babylon nasceria de uma forte participação dos seus cidadãos pela construção de uma cidade fisicamente efémera (constantemente atenta à sua adaptação face ao desejo psicogeográfico do querer experimentar novos estados emocionais) e politicamente activa, baseando a sua estrutura numa democracia directa e na confiança disposta às mais-valias do progresso tecnológico. Os modelos 'de plástico' projectados aspiravam reter, ao mesmo tempo, um valor arquitectónico e escultórico de modo a poderem representar esteticamente os seus significados. Para além disso, sugeriam com a mesma fugacidade de transformação um acompanhar evolutivo próximo às futuras construções e mutações simbólicas.

No entanto, Constant parece abandonar completamente o desejo afectivo do sujeito em relação à 'sua' cidade existente como à importância que tem uma memória materializada que fundamenta a continuidade da história da cidade tal como a do 'seu' sujeito. Sobre uma outra *tabula rasa* surge *New Babylon*, levando ao extremo o conceito de 'novo', a um ponto demasiado além do sugerido por Debord. *New Babylon* põe em risco a sua consciência original, eleva os seus princípios a uma escala metropolitana desmesurada e centrada na eficácia

64 "O título faz referência ao filme feito por Kozintsev Trauberg na URSS, em 1929, sobre a Comuna de Paris. Assim, Constant invoca nesta atribuição duas revoluções: uma em St. Petersburgo e outra em Paris." ▷ WOLLEN, Peter, *Los Situacionistas y la Arquitectura*, pág.150, disponível em www.newleftreview.es

do seu automatismo e racionalismo perdendo o significado e pertença sobre os vínculos que a unem. Nestas proporções, *New Babylon* representaria o urbanismo de outra sociedade de espectáculo e a arquitectura seu instrumento mais envolvente e estimulante à fantasia de um progresso dominante.

Actualmente colocada em discussão, *New Babylon* parece encontrar real representação no mundo do século XXI. Através do seu característico 'rizoma' urbano — uma ideia que se extrapola para explicar a essência mutante e violenta desse mundo — a cidade actual é expressão de uma *global class* separatista — entre o mundo global (financeiro, de consumo, das uniões dos políticos, dos espectáculos, sejam eles desastres naturais ou eventos cinematográficos...) e o resto do mundo (da luta quotidiana, da miséria endémica, dos movimentos urbanos alternativos... quase às escuras do foco mediático) —, que usa a arquitectura como imagem mediática,[65] como fim alienante e não como meio que comunica os valores sociais e contextuais de uma arquitectura real, complexa, ética e inclusiva.

> *"Habitamos em territórios indefinidos, e as funções distribuem-se no seu seio, para além de qualquer lógica de programação, para lá de qualquer urbanística; localizam-se consoante os interesses especulativos(...) tais funções difundiram-se e disseminaram-se(...). O território continua a 'especializar-se', mas fora de qualquer projecto global(...) É a morte da tipologia abstracta."*▷ Massimo Cacciari

◁ CACCIARI, Massimo, *A cidade*, trad. José J. C. Serra, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, pág. 52-53.

> *"O rizoma não tem estrutura, nem binária, nem arbórea ou ramificada, nem genealógica: é uma realidade caótica, subterrânea, de fugas, como ratos que fogem ou como trepadeira que cresce sem plano."*▷[66] Gilles Deleuze, Félix Guattarri

◁ DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *Arquitectura y Política. Ensaios para mundos alternativos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, pág. 83.

Três tipos de fenómenos caracterizam as cidades, os territórios e os Estados deste princípio de século. Em primeiro lugar: a força, velocidade e voracidade do capital especulativo que tem transformado o cenário urbano tendencialmente repartido entre as metrópoles globais — que aproveitam os fluxos de capitais — e os imensos territórios marginais. No entanto, o capital é uma ideia desterritoriazilada, por isso empresas e bancos, ainda que mantenham as suas sedes centrais radicadas em sítios comerciais e próximos das bolsas, seguem políticas totalmente autónomas e 'invisíveis'. "O essencial da indústria e do sistema financeiro deixou o tangível, deixou de ser sólido, e desvaneceu-se no ar; agora é global, forma parte de um mundo líquido."▷ Em segundo lugar: As sociedades actuais são híbridas e formam um mosaico de subculturas. "O total predomínio dos sistemas de informação e comunicação, faz com que o fenómeno migratório tome protagonismo no tempo presente e real, imediato e decisivo."▷ Em terceiro lugar: as tecnologias da comunicação (Internet, televisão, satélite, telemóvel...) potenciam uma troca de informação constante no tempo, agregando o lugar do trabalho ao da residência ou lugar dos sentimentos ao do imaginário ou da pertença. "Estas transformações vertiginosas das tecnologias da informação e da comunicação viabilizam um mundo global que existe em função do que transmitem os meios de comunicação de massas."▷

◁ MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *Arquitectura y Política. Ensaios para mundos alternativos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, pág. 80.

◁ Idem.

◁ Idem, pág. 81.

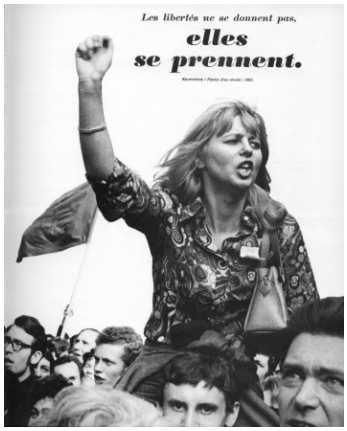
A combinação destes factores potencia a nova concepção de 'máquina global'[67] que constrói uma 'cidade global' e que influencia nitidamente (a partir da década de 90') o mundo das arquitecturas de elite.

---

65 O espaço mediático dominado por uma série reduzida de estrelas de arquitectura e de empresas multinacionais que monopolizam o protagonismo das revistas internacionais de arquitectura.

66 "É rizomática a Internet e são rizomáticos os bairros de favelas, mas também o seria uma espécie de terceira guerra mundial difusa, aquela que salpica partes do mundo.(...) E como sucedâneo das outras guerras: enquanto uma parte do mundo se rebaixa à miséria e à destruição, a outra vive entre um contínuo lixo e festa." ▷ MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *Arquitectura y Política. Ensaios para mundos alternativos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, pág. 84.

67 "Os focos de decisão podem mudar facilmente a cidade global e os grandes focos de produção massiva sempre terão à espera a força de trabalho como mão de obra barata e desesperada(...). Enclaves mais favoráveis ao longo do tempo são reajustados aos interesses da fábrica planetária." ▷ MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *op.cit.*, pág. 82.





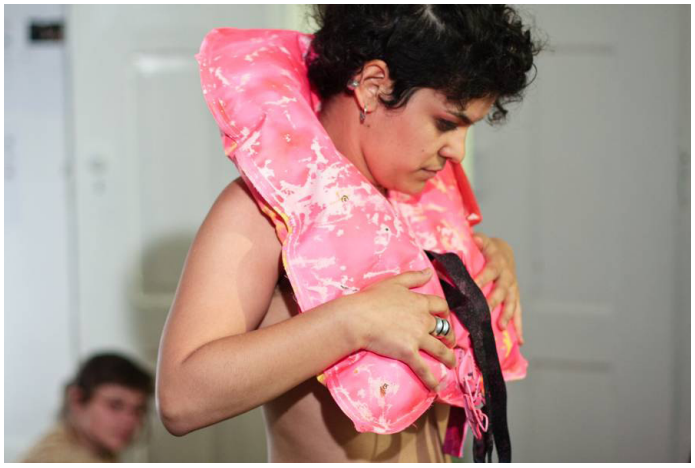


F 258 Manifestação estudantil Maio 68, Paris. *F 259* / *F 260* Manifestação May Day, Nova Iorque, EUA.

Actualmente, a crítica 'debordiana' à espectacularidade das cidades e o seu manifesto ao apelo por uma participação activa e afectiva dos seus cidadãos permanecem amplamente pertinentes e necessárias, frente ao domínio especulativo deste desregrado capitalismo — perverso e incapaz de traçar limites à sua grotesca avareza — ou ao domínio ideológico absorvido pela política, urbanismo e arquitectura que só lhe cedem imagem.

Esta é uma realidade rizomática; "uma guerra subterrânea e dispersa, gerada directamente pela actual fase do capitalismo, com carácter camuflado 'tecnofascista'"; um 'espectáculo integrado' (por Debord caracterizado) na falsa democracia que 'protege' "quem se aliena, mas cospe a quem marginalmente sai da regra".◁

▷ MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *op.cit.*, pág. 84.



F 261 Rita Rainho, *Flexão I. QUEERemos*, Performance, Coimbra, 2010

"Agora, o colectivo Es.Col.A promete retomar as actividades culturais e sociais que desenvolvia antes do despejo. Este grupo ocupou pela primeira vez a Escola da Fontinha em Abril de 2011, tendo-se registado desde aí um braço-de-ferro com a Câmara do Porto, que incluiu um primeiro despejo em Maio do ano passado." ▷ RODRIGUES, Aníbal, FREITAS, Cristina José, "Activistas do movimento Es.Col.a reocupam a escola da Fontinha", *Jornal Público*, 25.04.2012. www.publico.pt

"Será necessariamente o fim de toda a 'forma' comunitária, ou do processo de libertação dos vínculos que a caracterizavam?(...) o território pós-metropolitano[68] *é a negação de toda a possibilidade de lugar ou é possível 'inventar' lugares próprios num tempo cuja vitalidade parece ser-lhe negada?"*◁ Massimo Cacciari

▷ CACCIARI, Massimo, *op.cit.*, pág. 53.

"Temos que 'inventar' correspondências/analogias entre o território pós-metropolitano em que vivemos e os edifícios; um lugar onde conseguir habitar; temos que 'inventar' novos edifícios que sejam lugares, mas lugares para a vida pós-metropolitana, lugares que exprimam e reflictam o tempo, o movimento."◁ Massimo Cacciari

▷ Idem, pág. 59.

Uma sociedade mais consciente e justa está intrínseca à solicitação proposta nesta revisão feita respectivamente ao modo de projectar a cidade e os edifícios.

---

68 "A cidade está em todo o lado; a cidade já não existe. Já não habitamos em cidades, mas em territórios(...) pode-se dizer, de forma paradoxal, que vivemos num território desterritorializado. Habitamos em territórios cuja métrica já não é espacial." ▷ CACCIARI, Massimo, *A cidade*, trad. José J. C. Serra, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, pág. 53-54.

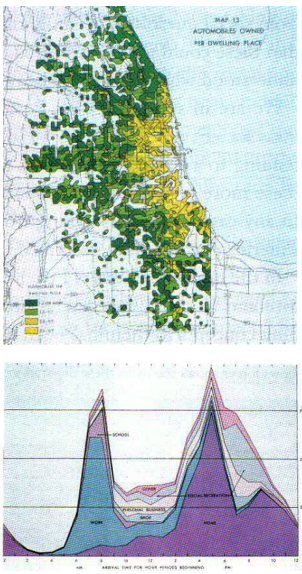
As raízes dessa mudança encontram-se precisamente no esforço participativo, defendido por aquele espírito situacionista, capaz de desconstruir os 'modelos clássicos'[69] para poder superá-los ao construir um pensamento baseado na interpretação sobre o existente mundo das formas de modo a revelar as suas implicações sociais e éticas.[70] Neste sentido, pretende-se construir sistemas interpretativos de síntese urbanos/arquitectónicos que saibam conciliar as interpretações formais com a crítica ideológica, por uma representação justa de arte, arquitectura e cidade, social e cívica, rejeitando, ao mesmo tempo, explicações simplistas e esquemáticas que reduzam a complexidade dos mundos criativos e formais à exclusividade económica e ideológica.

Denise Scott Brown arrisca com seriedade e paixão no discurso e no traçado desta linha de pensamento reconstrutivo do conceito de 'rua' e de 'jogo', dedicando toda a sua actividade profissional ao estudo da formação das cidades, das suas pessoas e dos seus edifícios. Um trabalho atraente e sensível relativamente ao 'objecto arquitectónico' como elemento iconográfico e comunicativo mas principalmente, ao planeamento urbano como palco de toda a rede urbana sobre si formada ou deformada.

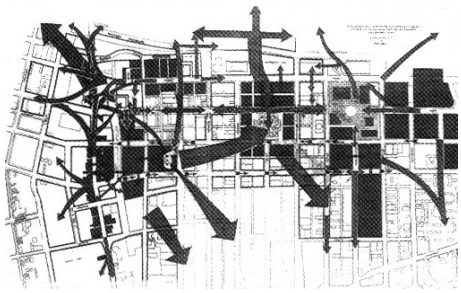
No seu livro *Architecture as Signs and Systems*, em co-autoria com Robert Venturi, fundamenta uma 'arquitectura / sistema' assente (em primeiro lugar) sobre a observação comportamental do sujeito, as actividades que são introduzidas na vivência da cidade e dos seus edifícios, capaz (em segundo lugar) de constatar certas regularidades transformadas em padrões que irão informar e fundamentar as decisões tomadas pelo planeamento urbano.[71]



F 263 Paul Klee, *Highway and Byways*, Pintura, 1929



F 264 / F 265 Diagramas sobre regularidades observadas na mobilidade da cidade de Chicago em 1959: propriedade de automóveis e distribuição do tempo de viagem o cidadão comum durante o seu dia de trabalho.



F 262 'Linkage'

Highway and Byways parece lembrar um tipo de *land-use pattern*. "Estes gráficos são tão bonitos como as pinturas de Klee, e para mim, tal como o foram para Klee, representam possibilidades inspiradoras, respectivamente nascidas da combinação entre matemática e fantasia." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 120.

'*Linkage*' é um padrão urbano básico. Este mapa indica as ligações possíveis entre os elementos de *Memphis*." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 120. Parece lembrar as linhas de desejo psicogeográfico do mapa *Naked City* de Guy Debord.

---

69 Modelos clássicos radicados na autoridade patriarcal indiscutível e na primazia do racionalismo — sobre os sentimentos, a experiência, a alternância e a diferença — que tem considerado a produtividade como razão de existência. ▷ MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *op.cit.*, pág. 215.

70 Um urbanismo alternativo baseado na auto-organização, no funcionamento do bottom up e na justiça deveria sustentar-se, pelo menos, em quatro eixos de transformação: igualdade e diversidade, participação e sustentabilidade; fundamentados por uma revitalização democrática que seja realmente participativa e meio-ambientalista. ▷ MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *op.cit.*, pág. 212.

71 "Este capítulo discute padrões de planeamento urbano que visam compreender(...) alguns diagramas teóricos desenvolvidos por economistas e cientistas regionais, a fim de contribuírem na explicação das formas adquiridas pelos assentamentos urbanos." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in*: VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 120.

Saber descrever com "paixão (e algum amor)" o "*is*" (o ser, real) — os padrões e forças que estão em jogo, os papéis que lhe são válidos e as suas políticas — é a atitude conquistada por Scott Brown sustentada no saber que prepara o 'palco' para que possa receber de forma mais ajustada os juízos dos "*designers*" atentos às funções e aos seus específicos projectos.◁

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 221.

Este modo de pensar no desenho e na compreensão dos padrões procura uma forma que saiba incluí-los e conjugá-los, apelando sempre à criatividade dos arquitectos nesse processo, desde que se mantenham atentos a julgamentos 'exteriores' que possam atropelar os valores existentes daquele contexto. A essência do seu trabalho passa então por uma evocação à responsabilidade ética que a disciplina possui para com em relação ao seu sujeito.

"...na situação actual devemos reclamar "uma política da memória, da herança, das gerações. Em nome da justiça. Um princípio de responsabilidade"(...) "A crítica marxista pode seguir sendo fecunda, se soubermos adaptá-la a condições novas."◁ Jacques Derrida

▷ DERRIDA, Jacques, Espectros de Marx, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *op.cit.*, pág. 244.

O processo deste método projectual parte daquela análise sobre o real, os múltiplos layers de significado (admitindo todo um reportório visto, lido, escutado, pensado e sonhado...) que estão associados aos sistemas desse contexto: económico, social, natural, mas principalmente, de movimento e de signo. Do exame provocado à cidade reúnem-se as informações necessárias capazes de constituir "padrões de ruas" ("formados por uma série de subsistemas inter-relacionados"◁). Sobrepondo-os e interligando-os, de um processo de análise segue-se o processo de síntese, movimento fulcral à formação do desenho (recorrendo à criatividade colocada já em prática na selecção das 'primeiras' variáveis que determinaram os tipos padronizados).

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 124.

"As ilustrações a seguir mostram as análises e sínteses de elementos de Las Vegas Strip de 1968. Muito pouco deste ambiente permanece até hoje."◁ Denise Scott Brown

▷ Idem.

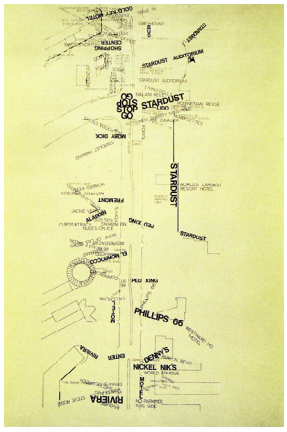
"Foram documentados todos os sinais sobre a *Strip*, tentando entender através do estudo dos padrões criados, um 'sistema de significação'. Vimos a *Strip* como uma série de padrões sobrepostos desenvolvidos pelos sistemas - económico, social, natural e físico – durante o trabalho sobre ela." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 124.

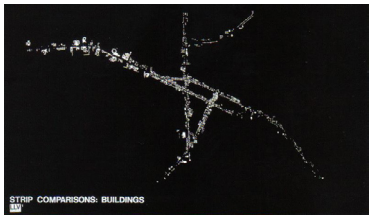
A impressão de cada edifício na *Strip* e noutras faixas comerciais de *Las Vegas*. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 125.

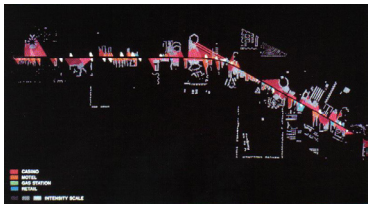
A *Strip* como um sistema de comunicação: este mapa sugere o poder comunicativo do *néon*. Também sugere a intensidade da vida, da animação. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 125.

O padrão de distribuição de igrejas em *Las Vegas* parece-se com qualquer outro de outra cidade, tal como o padrão das lojas de alimentação. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 126.

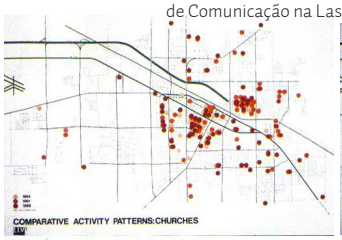
Os padrões de *rentals* de automóveis e de capelas de casamento estão ligados à *Strip*. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 126.

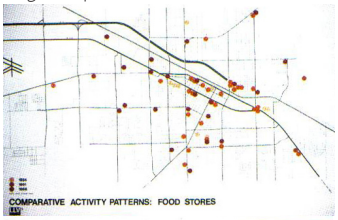


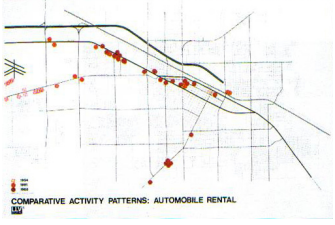


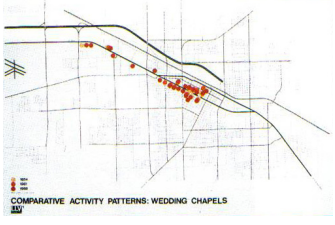


F 266 / *F* 267 / *F* 268 SistemadeSignificação,ImpressãoeSistema de Comunicação na Las Vegas Strip.









F 269 / *F* 270 / *F* 271 / *F* 272 Padrões comparativos de actividades, Las Vegas Strip, 1954 / 61 / 68



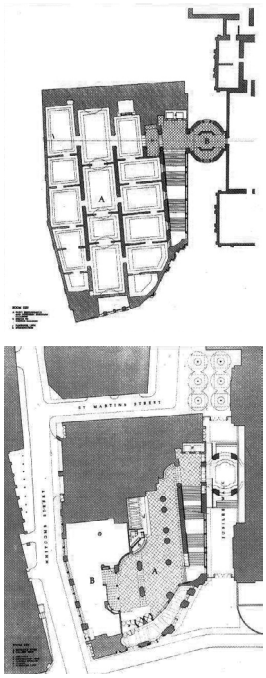
"O plano do uso de terra de *Las Vegas* usa categorias padronizadas para dispor o planeamento do território com cores. As principais faixas comerciais aparecem claramente a vermelho."

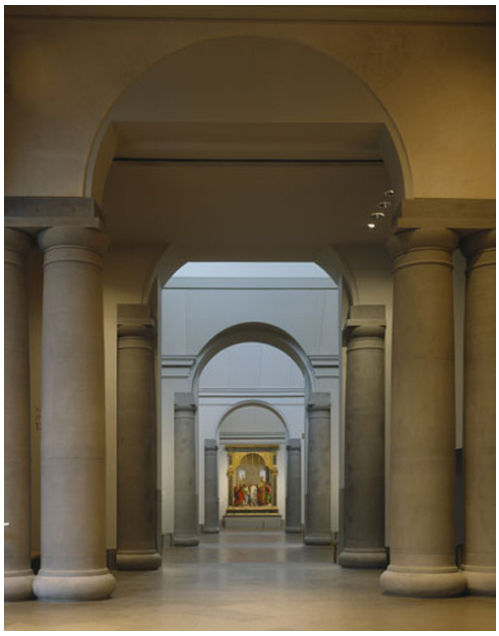
"Adaptámos as mesmas e estandardizadas categorias do uso da terra ao interior dos edifícios. O vermelho é usado para o casino. Submetendo a variedade dos hotéis-casino à mesma disciplina, vemos o que todos têm em comum. Quando se entra num hotel, a primeira coisa que se vê é o casino. Os quartos do hotel rodeiam o pátio. As áreas de conferências são para um lado. Fomos à procura da variedade para entender o sistema. Este estudo ensinou-nos a aplicar as ideias usadas no planeamento de uso da terra e transporte para o projecto de arquitectura." ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 127.

Ƒ 273 / *Ƒ 274* Planos de usos, Las Vegas Strip

Scott Brown reforça a importância da decisão que recai na escolha das variáveis a estudar, sujeitas à combinação, como criação da base de um projecto urbano e arquitectónico. "Aqui(...) o público e o privado foram variáveis importantes(...) na determinação da planta do local e do projecto do edifício."▷

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 129.



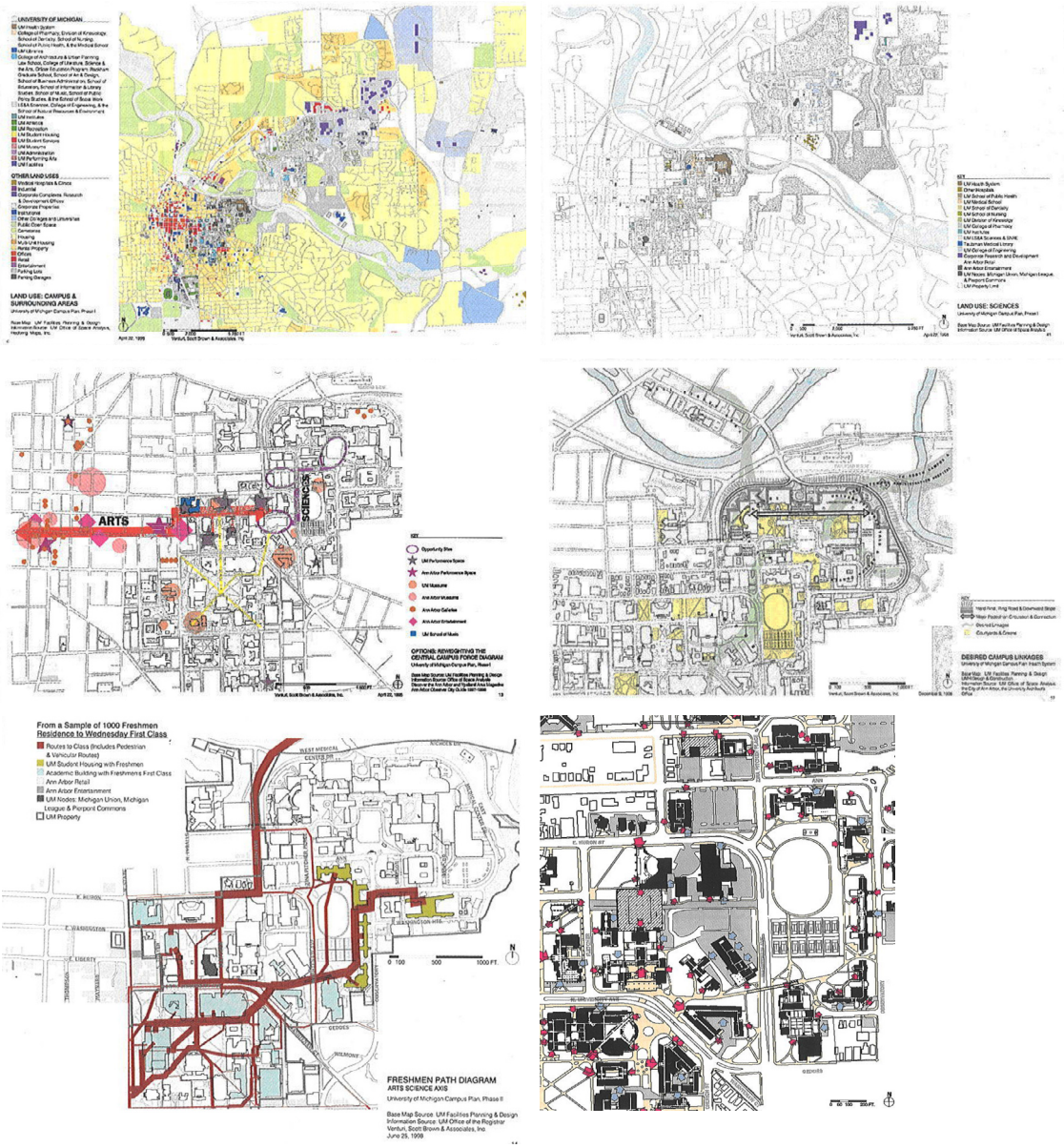


Ƒ 275 / *Ƒ 276* / *Ƒ 277* Piso térreo da ala Sainsbury

Um mapa *Nolli* do piso térreo da ala *Sainsbury* mostra algumas áreas desta instituição pública que vão sendo relativamente privatizadas. No rés do chão, o espaço sinuoso retém o fluxo da multidão de domingo. A entrada pública guia o indivíduo até à 'rua' (revestida de pedra rústica, como se a rua renascesse dentro do edifício), e esta evolui à medida que sobe até ao piso superior do edifício. Assim, une-se em cruzamento com o eixo principal do edifício existente. A experiência proporciona um *trompe l'oeil* (lateralmente observado), que ilude a percepção do espectador com em relação ao eixo principal do edifício mais recente. ▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 130.

Aqui, um jogo que se descobre complexo quando se entra e/ou sai nos espaços interior e exterior, sendo ambíguo quando se trata de fazer correspondência ao que é público e/ou privado.[72] (Podem-se encontrar combinações entre os vários usos públicos e privados, entre acção e reacção.) As combinações são múltiplas e complexas e ambíguas, sobrepostas e adaptadas e principalmente próximas à praticabilidade da vida do quotidiano e ao desejo daquele 'ser' social e inclusivo. Procura-se uma técnica gráfica capaz de sugerir esta totalidade cinética sentida pelas pessoas e cidades em constante transformação.

72 O mesmo jogo que outrora, sob a mestria de Aldo van Eyck, confundia a essência da casa à da cidade, o artista à da criança, o objecto à alma.



F 278 —F 283 Universidade de Michigan, Plano Director e Complexo de Ciências Vivas, 1997-2004

Land use campus and surrounding areas — "Um *campus* de 3.000 hectares espreita de um lado ao outro da cidade de *Ann Arbor* mas o *campus* principal está a par com o centro da cidade.(...) dispomos sobre o mapa as actividades da cidade com as do *campus* compreendendo os padrões que ambos partilham". As salas de aula, estúdios e laboratórios são representados por tamanho e justapostos com os usos comerciais, ilustrando a relação entre eles.

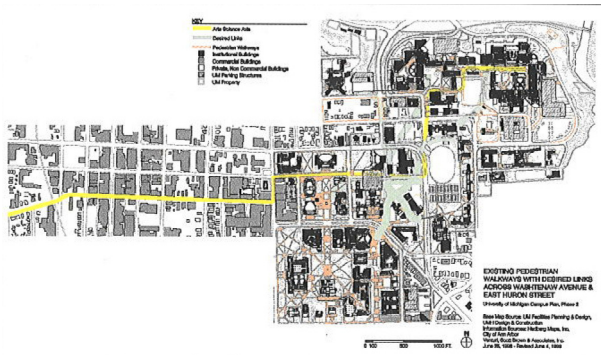
A distribuição das instalações para as artes forma um padrão linear: partindo do *campus* a rua estende-se à cidade. Atendendo à importância deste eixo, surgem os possíveis locais de intervenção que a ele se apresentam ligados. No local *Palmer Drive*, o edifício das Ciências Vivas pode estar vinculado ao das Ciências Académicas e ao da Escola de Medicina.

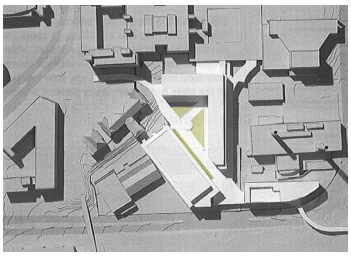
Há uma necessidade de passar do *campus* principal para o centro médico, mas isso implica atravessar uma estrada com intenso movimento. O local, *Palmer Drive*, liga e cruza os dois lados comunicantes.

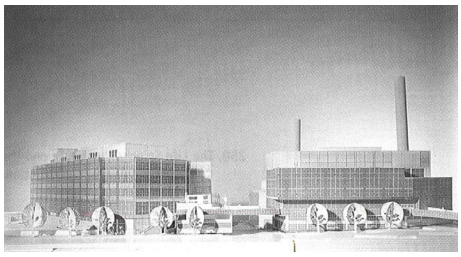
A circulação dos estudantes, no percurso entre as suas residências e as salas de aula, realiza-se na proximidade de *Palmer Drive* mas não o atravessa.

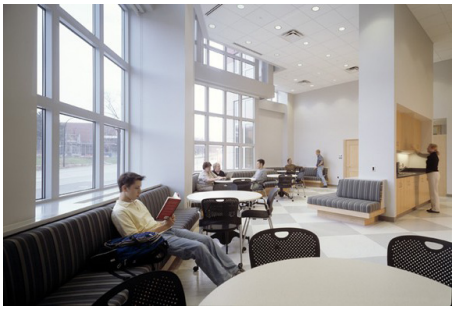
No nosso mapa *Nolli*, a cor magenta dedica-se aos peões e a cor cinzenta aos estacionamentos. O local actual é um grande parque de estacionamento. A estrada limita a este e em curva o desenho do espaço (que segue a borda de um reminiscente lago). Através de uma análise topográfica depreende-se uma possível passagem que atravesse *Palmer Drive* na diagonal e que se sobreponha à estrada ligando, ao mesmo nível, o *campus* principal com o centro médico. Sobre a plataforma levantam-se os edifícios académicos e sob a plataforma permanece a existência de um parque de estacionamento.

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 134-134/136/138.











F 284 —F 285 / F 286 / F 287 Universidade de Michigan, Plano Director e um Complexo de Ciências Vivas, 1997-2004

F 288 Robert Venturi e Denise Scott Brown falam com Alan Saltiel, director de LSI Life Sciences Institute, em Junho; os arquitectos vistoriam o andamento da obra programada para inaugurar em Setembro de 2004.

Os nossos edifícios surgem em torno das linhas do desejo – subsistemas de movimento. A *Linkage* forma uma 'rua' à qual lhe atribuímos o nome *Meeting of Minds*. Durante o seu percurso poder-se-á encontrar um amigo no café e parar para conversar ou presenciar a presença de um 'prémio nobel', logo ali observado sobre a bancada laboratorial. Os edifícios são simples e genéricos mas contribuem de forma complexa para compor os espaços e ruas de uma 'cidade medieval', informais e não muito largos. As 'ruas' atravessam também os edifícios para servirem às 'comunidades locais'.
Dos laboratórios e escritórios às escadas e elevadores atravessa-se a rua que comunica com os espaços de interacção, onde as pessoas podem tomar um café ou adquirir nova distância focal com em relação ao exterior; pensar, conversar e reunir...

▷ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 139-141.

"Passámos do planeamento analítico de padrões ao planeamento de edifícios usando princípios similares.[73] *Por sua vez, adicionam complexidade às ideias gráficas actualmente trazidas pelos arquitectos. Dessa associação benefícios são sustentados por uma combinação que se dedica a elementos concretos, compreensíveis e facilmente adaptáveis à arquitectura, que incluem naturalmente certa beleza, provocação e até mesmo um pouco de misticismo."* ▷ Robert Venturi, Denise Scott Brown

◁ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 221.

O projecto crítico apreendido, da teoria à prática dos mestres aqui citados, detém por base a valorização da experiência potenciada pelo activismo humano.

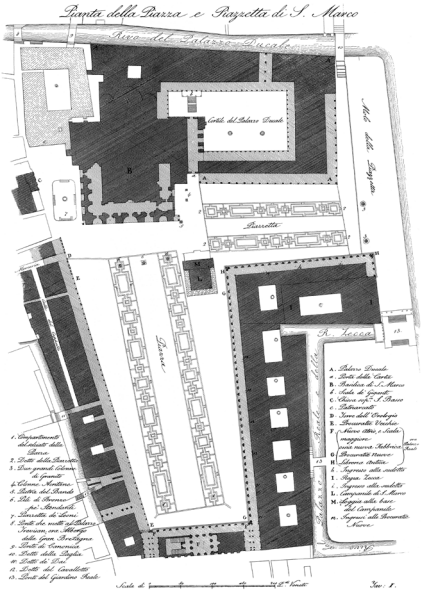
Recuperados e reinterpretados dois dos conceitos de Hannah Arendt em 'A condição humana', o 'trabalho' e a 'acção' são as características essenciais da existência humana. A 'rua' nasce dessa presença dialogada entre 'convenção' e 'espírito revolucionário' em complementar consonância e dissonância. A 'rua' é o lugar do 'jogo' que se faz multicultural, multigeracional e multidisciplinar mantendo vivo o '*Homo Ludens*'.

73 "Tais princípios já em si representam uma extensão das ideias arquitectónicas 'funcionalistas' adaptadas a um território mais amplo geográfico e intelectual." ▷ SCOTT BROWN, Denise, *in:* VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *op.cit.*, pág. 141.

Recuperando a comparação feita anteriormente entre a Piazza San Marco e a Times Square em ocasião do seu significado espacial, Robert Venturi indica dois espaços actualmente representativos, intersectando-os no significado comunicativo que poderosamente são capazes de transmitir. Porém, o poder desse significado estava já determinado pelas forças lógicas dos sistemas que actuam dentro do contexto, sensível ao desejo humano constantemente redefinido pela 'falta' e reconstruído em forma de 'jogo' funcional sem deixar de ser mágico, *ludus* sem deixar de ser *paidia*.



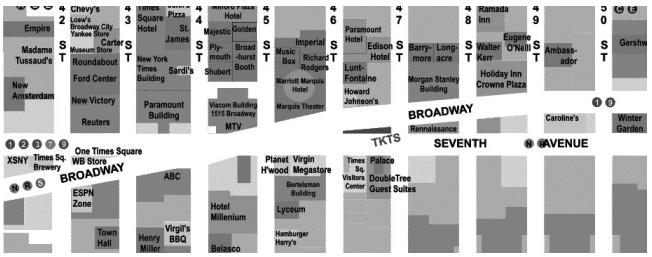
F 291 Gentile Bellini, *Processione della Vera Croce a Piazza San Marco*, Venezia, 1496



F 292 Antonio Quadri, Dionisio Moretti, Piazza San Marco, Venezia, 1831



F 289 Times Square, New York, séc. XXI



F 290 Mapa de Times Square, New York, séc. XXI











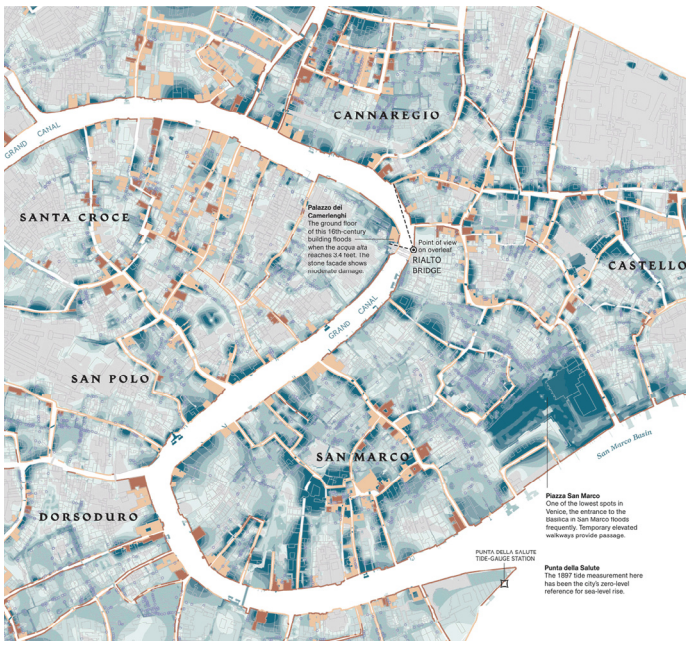








F 293 / F 310 Recolha fotográfica inspirada numa 'psicogeografia' de Veneza, A cidade museu — *La Repubblica Serenissima*, 2010.


CANNAREGIO
GRAND CANAL
SANTA CROCE
Palazzo dei Camerlenghi
The ground floor of this 16th-century building floods when the acqua alta reaches 3.4 feet. the stone facade shows
Point of view on overleaf
RIALTO BRIDGE
CASTELLO
GRAND CANAL
SAN POLO
SAN MARCO
San Marco Basin
DORSODURO
Piazza San Marco
One of the lowest spots in Venice, the entrance to the basilica in San Marco floods frequently. Temporary elevated walkways provide passage.
PUNTA DELLA SALUTE TIDE-GAUGE STATION
Punta della Salute
The 1897 tide measurement here has been the city's zero-level reference for sea-level rise.





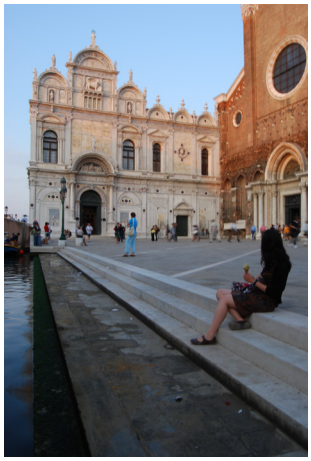


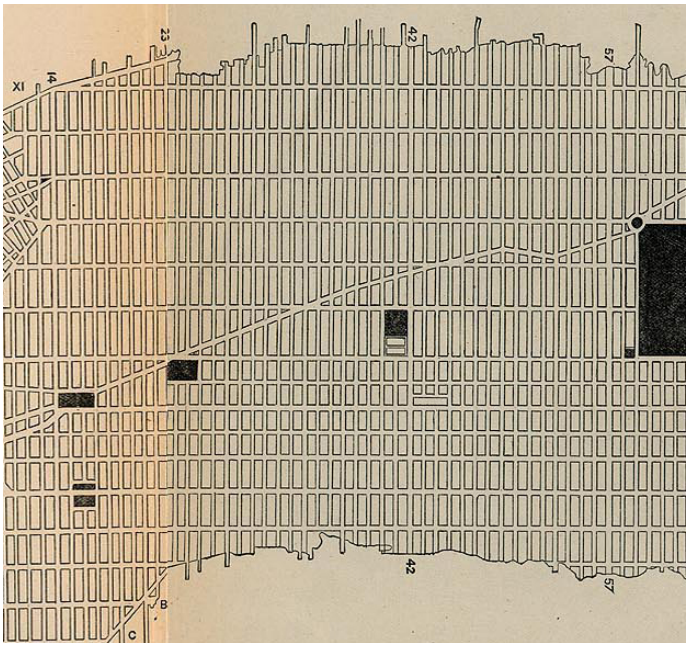








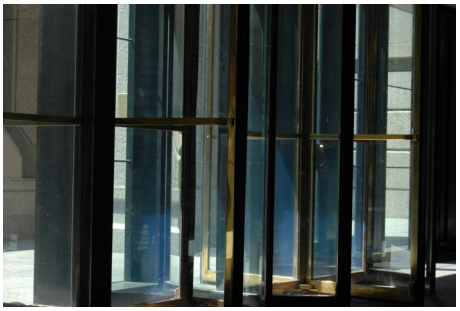






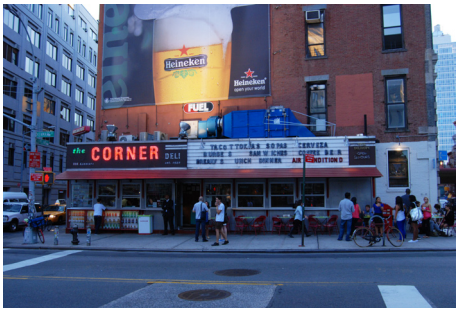




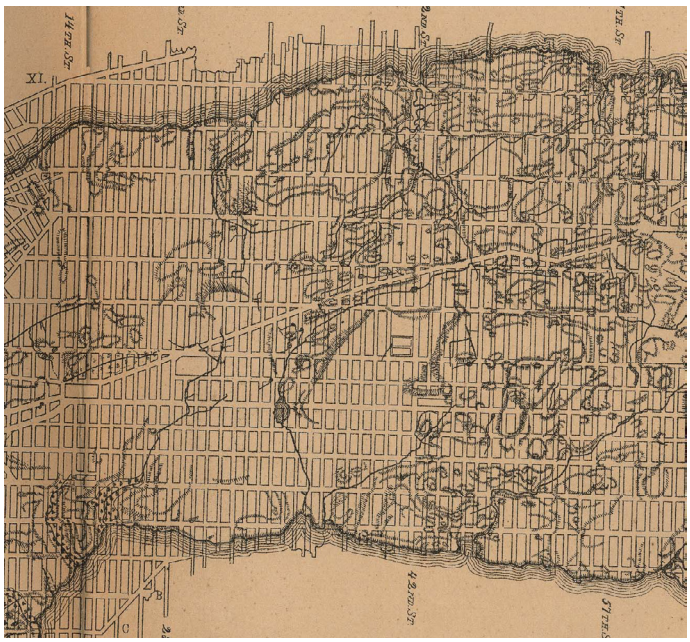








F 311 / F 328 Recolha fotográfica inspirada numa 'psicogeografia' de Nova Iorque.
A cidade mediática — *The Big Apple*, 2011.


XI.














SABRETT

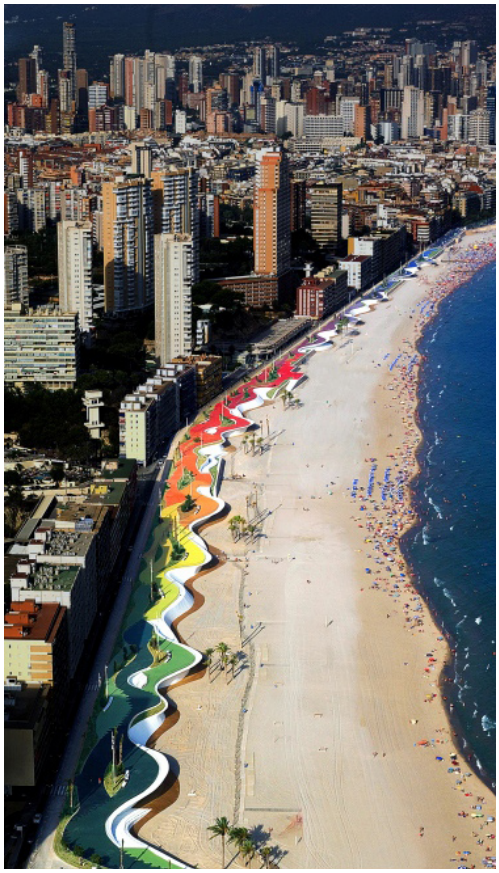


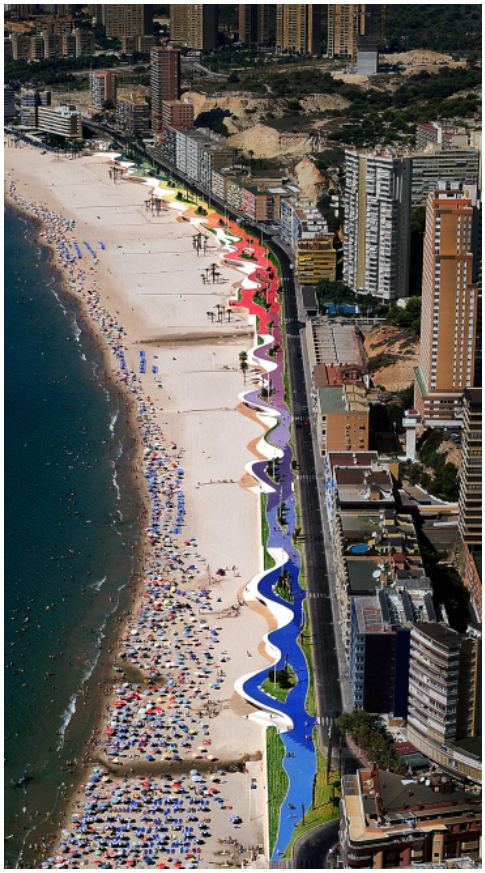


A Rua é

RE-EXPOSIÇÃO

convexa





F 1 / F 2 Office of Architecture in Barcelona, *Paseo Marítimo de la Playa Poniente*, Benidorme, Espanha, 2009

I

o cheio e o diamante

"seria como se a terra se enfeitasse com jóias de esmalte e de brilhantes... Teríamos então o verdadeiro paraíso terrestre" ▷[1] Paul Scheerbart

◁ SCHEERBART, Paul , *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 191.

A cidade contemporânea, observada à distância e em contraste com o breu, é formada por inumeráveis actos de energia que se estendem em rede sobre o território — às vezes de forma reticulada, em cachos ou fractais. Dirigida pela circulação dos fluxos de energia, consome e produz desejos de luz convertidos em experiência descontrolada e acidental, assemelhando-se a um complexo sistema neurológico ou a uma criação artística à escala de uma *metapóle* urbana.[2] Sem limites, a cidade contemporânea é dominada por uma mecânica de fluidos móveis expansíveis por todo o território urbano, multiplamente ramificado, dando forma a um sistema de redes artificiais sobrepostas por acúmulo infraestrutural — abastecimento de água e energia eléctrica, saneamento, telecomunicações e circulação — em resposta à necessidade de vida humana que se revela crescente e imperativa face aos sistemas e redes ecológicas originais. Pessoas, matéria e informação viajam pela realidade de uma rede ritmada e canalizada, material e imaterial, que por momentos é interrompida por um espaço/edifício que se alarga e se abre ao conflito e à heterogeneidade da vida dos vários núcleos de transbordo — os nós da rede.

O desenho da cidade contemporânea é assim o desenho de uma rua dominada pela mobilidade impessoal tão cara à alteração daquela identidade física transformada pelo tempo,— a princípio pela 'Carta de Atenas' e posteriormente por Buchanan — de modo a polir os 'atritos' da rua em correspondência com uma justa hierarquia categorizada baseada no valor da velocidade, coexistindo sobre o mesmo vão múltiplos canais sobrepostos e desnivelados. Esta será a forma mestra apreciada pelo planeamento de ruas, cidades e sociedades caracterizadas pela separação, pelo choque entre diferenças e dispersão, uma vez que a coexistência de diversas funções e usuários, em estado de exigência crescente, revela ser cada vez mais complexa e problemática, solicitando soluções técnicas de todo o tipo.

Envolto num período de confusão e ideias em fase de saturação, o urbanismo entregue ao 'progresso' económico e global (simplista) do poder financeiro e imobiliário parece apoiar-se na rentabilidade de uma lógica tardo-moderna baseada na fragmentação que gera produtos urbanos isolados, segregados e desconexos.▷ Assim numa atitude revivalista, visto à escala metropolitana, investem-se em projectos que apostam na monofuncionalidade de núcleos urbanos (planeados para novas ou antigas malhas urbanas) exclusivamente dedicados ao comércio ou à habitação ou ao lazer ou ao turismo, uma vez viabilizadas as vias devidamente estruturadas que optimizam o acesso entre as partes desarticuladas, segregadas e iso-

◁ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 24.

1 No aforismo intitulado "A beleza da terra quando a arquitectura de vidro aparece onde quer que seja", Paul Scheerbart escreve e compila uma colecção de aforismos intitulada por A Arquitectura de vidro, dedicada a Bruno Taut, na qual defende uma cidade luz apoiada na nova cultura arquitectónica policromática, leve e transparente e mais capaz de se adaptar ao entorno. ▷ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág.191.

2 Conceito de François Ascher, "mais vasta, mais diversificada, que nos obriga a reequacionar os nossos conceitos de 'centro', 'periferia' e 'limite' para a descrevermos." ▷ GRANDE, Nuno, FIGUEIRA, Jorge, *cit. in.*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Formas Urbanas*, Porto: Edições Asa, Concreta, 2002, pág. 49.

ladas, e as ruas internas fechadas, disfarçadas e alienadamente vividas pelos seus usuários.[3]

Esta revela ser uma composição resultante da soma de fragmentos sem relação, ou seja, a forma de uma realidade caracterizada por uma dispersão e segregação totalmente desinteressada pela justa articulação, à escala humana, capaz de entrelaçar a correspondência física aos fenómenos humanos naturais do encontro, da mistura funcional, social e modal tão importante à permanência de vida numa cidade/sociedade consciente, cívica e despreconceituosa.[4]

"A dispersão em saltos e fragmentos, filha do caos, empurra até os limites."◁ Eugénio Trías

▷ TRÍAS, Eugénio, *cit.in.*: MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág.148.

Prever o desaparecimento da especialização funcional não está em causa uma vez que para problemas particulares e situações restritas poderá até oferecer soluções eficientes, no entanto, manifesta-se, cada vez clarividente, a necessária 'combinação' funcional capaz de conter no vazio da 'rua' o seu mais eficiente meio de ligação entre as partes, uma vez palco da interacção e inclusão de todos os corpos e todas as acções.

Atentos à importante 'convergência', essencial à identificação do colectivo e social, jovens e ousados arquitectos[5] (capazes até de apreciar o congestionamento) traçam um outro rumo à atitude de um fragmentário. Novas propostas de estrutura urbana consolidam-se, partindo de uma mesma realidade de fragmentos, havendo agora introduzido o conceito de 'articulação' que tira protagonismo ao encerrado olhar. Assim, com vista num novo resultado coerente entre as partes — baseando-se na sua sobreposição e interacção — potencializa-se a individualidade de cada parte e no entanto, reforça-se também a sua complexidade geral. Mecanismos tais como a montagem, a colagem urbana e a sobreposição são solicitados portando consigo uma nova consciência da fragmentação que utiliza a diversidade e a complexidade no traçado de um novo tipo de tecido urbano multifuncional – múltiplo e total.[6]

Há assim "dois tipos de fragmentação e colagem: aquela que recorta, articula e sobrepõe, criando um *patchwork* pleno de zonas de contacto que resultam numa nova identidade formal; e aquela que divide, segrega e dispersa, criando um universo de fragmentos autónomos, isolados e sem contacto entre si", comprometendo a formação de guetos.◁ O

▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, op.cit., pág. 169.

3 "A fragmentação contemporânea provocada pela utopia neoconservadora da cidade global baseia-se em edifícios corporativos isolados, que depreciam seu entorno urbano, deixando um vazio sem atributos à sua volta, no qual dominam as ruas, os estacionamentos e as vias expressas; bairros fechados ou condomínios fechados por muros e grades; centros comerciais e de lazer, como grandes fortalezas segregadas da cidade tradicional; e parques temáticos como focos que provocam a destruição do território. Em suma, os elementos arquitectónicos dos grandes terrenos, limpos de qualquer memória social e património, promovem uma compartimentalização do urbano que não é senão uma perversão do zoneamento da cidade racionalista: residência, trabalho e lazer conectados por vias rápidas." ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op. cit.*, pág.169.

4 Hoje, numa sociedade cada vez mais complexa, a inovação e a criatividade ganham protagonismo. O potencial inerente nas trocas não programadas, reuniões inesperadas e transferências aleatórias de ideias e tecnologias, é agora com ênfase procurado e recuperado. Neste contexto, o valor atribuído às ruas multifuncionais miscigenadas é redescoberto por constituírem locais de atrito, ou mesmo de confronto com o outro. ▷ ASCHER, François, *cit.in.*: ASCHER, François, APEL-MULLER Mireille, *The street belongs to all of us*, Paris: Èditions au Diable Vauvert, 2007, pág. 28.

5 "Nas últimas décadas do séc.XX(...) Collage City, de Colin Rowe e Fred Koetter, explicita a proposição teórica que tem legitimado a lógica de um urbanismo de fragmentação, cujas raízes estão na proposta de uma sociedade aberta, de Karl Popper." ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág. 149.

6 "A lógica da montagem comporta as plataformas e os itinerários urbanos, sistemas de fragmentos que são percorridos: são as *'follies'*, as pontes, as pérgolas e as passarelas.", como observado nos projectos e obras de Bernard Tschumi; ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág. 154. Na colagem, "a articulação não é ordenada nem rectilínea, mas constituída pela ensambladura de peças heterogéneas, com distintos volumes e espessuras, linguagens e textos, que se sobrepõem e se interpenetram", como observado nas obras de James Stirling e de Hans Hollein em franca influência tomada no contacto com as teorias de Colin Rowe.; Na sobreposição, às vezes pretende-se reagrupar os fragmentos num edifício-massa, sustentando, em si mesmo, a ideia de que o espaço contemporâneo é aditivo, estratificado e fugaz: "Os edifícios-massa definem-se pela planta e pelas secções livres, pela sobreposição espacial e pelas múltiplas conexões internas. No caso de Koolhaas, tratar-se-ia de reagrupar a fragmentação e a dispersão dos objectos num novo megaobjecto." ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág. 162.

acto centrípeto de fragmentar, voltado para o 'cheio' encerrado como parte de um tecido urbano ou objecto singular, é assim contraposto pelo acto centrífugo de fragmentar, voltado para o vazio que suporta uma articulação entre as partes que nele participam, salientando deste modo o valor de um espaço público.

O seu 'texto' parece assim sugerir um retorno mais sábio à arquitectura e urbanismo (autenticamente) modernos quando se apercebe que a 'vida' de uma cidade está entre os seus edifícios, no valor do espaço vazio entre eles capaz de reflectir a qualidade dos momentos nele vividos. Considera-se, neste sentido, fulcral: o cuidado prestado aos espaços comunitários, a vontade de favorecer a infiltração da natureza e a transformação e integração dos objectos arquitectónicos em sistemas urbanos, adaptando desta forma o sistema do urbanismo moderno à escala humana e à escala do seu contexto, incorporando em si toda a real complexidade reciprocamente identificada pela "urbanidade material".[7]

É conhecido o interesse envolvido pela prática de 'fazer espaço público', tanto por parte de arquitectos e profissionais do tema como pelos vários investidores e governadores de cidades.

Recuperado o interesse concedido ao encontro com o 'outro' — pessoas, ideias, objectos, situações — hoje, a urbanidade vê-se atraída pelo 'espaço público' que mistura, que diversifica, que surpreende com o inesperado e com o 'espectáculo de rua', que possibilita o sonho e a liberdade muitas vezes iludida por um consumismo que se confunde com lazer e se reveste de imagens sedutoras. O palco físico desta urbanidade transforma-se indiscutivelmente em objecto de grande importância recebido tanto pela população urbana, como pelos pensadores, seus planeadores e criadores — arquitectos, urbanistas engenheiros e artistas — e principalmente por parte dos investidores privados e governadores civis que vêm nele uma oportunidade de actuação. Cobre-se assim o espaço público com inúmeras ofertas alternativas imediatas às necessidades técnicas e estéticas de cada caso. Com efeito, uma grande quantidade de luzes coloridas pontuam o trabalho progressivo realizado sobre a superfície pavimentada de todo um mapa intercontinental, aumentando de forma crescente as preocupações e questões envolvidas com os assuntos públicos da cidade e da população, atribuindo forma material à relação custo-benefício conquistada pela transformação dos resquícios ou pedaços de terra de cidade disponíveis. ▷[8]

◁ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in.*: ANGLÈS, Magda, PUIG, Rosa (coord.), *In Favour of Public Space. Ten Years of the European Prize for Urban Public Space*, Barcelona: ACTAR, 2010, pág. 26.

A panóplia crescente de exemplares, porém, quando observados em conjunto revelam uma "repetição nua de gestos gratuitos", a constatação de formas que se esforçam por atrair originalidade e surpresa mas que resumidamente são composições fechadas sobre si mesmas, animadas mas desvirtuadas da sua natureza essencial como espaço colectivo par excellence.▷ Em vez disso constata-se um claro desperdício de recursos económicos em prol de um *showroom* que pode elogiar momentaneamente o desenho de um designer ou a administração de um político mas se não houver uma livre apropriação e um prático cruzamento de interesses sentido directamente pelos seus usuários, inevitavelmente se descaracterizará no tempo uma vez que a sua 'actualidade' só permanecerá se for retocada com a vida de todos os dias.

◁ *Idem*, pág.26-27.

Questões levantadas por Manuel de Solà-Morales, propõem aos organizadores de espaço uma reflexão que recupere o valor e o rigor perdido no conceito de 'espaço público',

7 Conceito usado por Manuel Solà-Morales, uma vez apto a definir a capacidade, intrínseca ao material urbano, de saber expressar significados cívicos, estéticos, funcionais e sociais. Conceito básico quando se trata do saber definir um espaço público. ▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in.*: ANGLÈS, Magda, PUIG, Rosa (coord.), *In Favour of Public Space. Ten Years of the European Prize for Urban Public Space*, Barcelona: ACTAR, 2010, pág. 24.

8 A proliferação de trabalhos e projectos realizados nos últimos anos em espaços públicos, conduz à discussão ideológica e aos esforços intelectuais de modo a conferir um estatuto teórico e/ou entidade disciplinar a estas questões enriquecidas extraordinariamente pelas práticas profissionais de arquitectos e engenheiros, designers e artistas, paisagistas e botânicos que em conjunto definem pedaços crescentes de solo urbano não edificado, em realce providos pelos administradores públicos. ▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in.*: ANGLÈS, Magda, *et al.*, *op.cit.*, pág. 26.

de modo que possa reviver o seu cumprimento original como condição física de um espaço político, aberto à interacção subjectiva.

> *"Tratando-se de uma substituição periódica de 'pele humana', altera-se e amplia-se a superfície conjuntiva das cidades europeias - o seu tecido intersticial de estradas e caminhos, de jardins e praças, ou seja, o mais comum e substancial tal como o mais estrutural e necessário ao espaço urbano. A sua pavimentação, entendida já como suporte físico à realização do contacto entre as coisas urbanas e a mobilidade dos cidadãos, é agora uma questão opcional e simbólica, uma questão de design."* ◁ Manuel de Solà-Morales

▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in.*: ANGLÈS, Magda, PUIG, Rosa (coord.), *Idem*, pág. 28.

Uma vez reconhecido o carácter singular de uma arquitectura "*zero-elevation*", um tanto quanto exuberante e provocadora, Manuel Solà-Morales, intui categorias de valor aos projectos emergentes no sentido da procura por um mais amplo esclarecimento sobre as diferentes atitudes que precipitam ao organizador de espaço público. Consciente sob o ponto de vista do julgamento, distingue os projectos que por um lado se dedicam à sua eficácia funcional, ou por outro privilegiam um contributo mais técnico, ou aqueles que enquanto fisicamente menos interventivos são no seu íntimo mais políticos, ou ainda respectivamente aos que se revestem de um carácter mais artístico uma vez livre de condicionalismos.[9]

De alguma forma, parece ser raro, à maioria dos profissionais, uma opção metodológica orientada na procura da qualidade e forma para espaços que sejam compartilhados pela cidade, optando com mais facilidade naquela que considera ser fundamental a identificação de funções especializadas. O facto é que não é a escala do conjunto urbano que geralmente se tem em mente quando se fala de 'espaço público'.◁[10] A verdade é que se circunscreve a ideia de que um espaço público é uma formalização independente, um 'objecto' oco, aberto para o seu interior convertido numa plataforma de experimentação sem precedentes, delimitado a um espaço específico como um lote fechado cujo perímetro é arbitrário. Esta é de novo a fórmula de delapidação de um 'diamante' gerado no seio da anterior fragmentação que procura segregar e singularizar, partindo de um distanciamento apreciado ao cumprimento hierárquico das partes. O perigo está na perda da clarividência e bom senso de uma perspectiva que vê o 'espaço público' como elemento base de uma estrutura urbana autónoma e de uma sociedade mais policromática e horizontal.

▷ *Idem*, pág. 27.

De repente, o espaço público, entendido como suporte físico da condição de uma colectividade (baseada no movimento que gere todas as actividades económicas, políticas e sociais), é referenciado em todos os lugares da cidade que sejam apropriados em comum pelos seus cidadãos sendo eles públicos ou privados, individuais ou corporativos.[11]

---

9 De forma mais explícita: 1. Projectos que promovem uma nova ordem organizativa sobre uma plataforma pública transformando a sua utilização que se pretende mais eficaz e atraente (produto de uma boa maquilhagem) respondendo ao mesmo tempo e activamente ao investimento político que aposta na representatividade espacial; 2. Projectos que ampliam fisicamente a anterior esfera de interacção aderindo a directrizes já conhecidas pelo plano director que determina a possibilidade de criação de novas áreas urbanas, diferentes em escala e localização; 3. Projectos conscientes da importância da sua condição colectiva partindo da definição do espaço urbano como valor comum entre as partes - entidades pública e privada – valorizando mais o acto de formar mentalidades que propriamente a forma bem desenhada do espaço; 4. Projectos que ousam inventar sem ter fim. Poucas são as oportunidades que nascem de uma ocasião mal definida, sem programa, propósito ou limites claros, nesses casos a premissa do planeamento é a 'tentativa e erro'. ▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in.*: ANGLÈS, Magda, PUIG, Rosa (coord.),*op.cit.*, pág.29.

10 "(...)foi-se generalizando a ideia de um arquitecto autista, concentrado na 'performance' mediática do projecto, insensível às convulsões da cidade. É evidente que este distanciamento é resultado da assunção de que o arquitecto não tem os instrumentos que lhe permitam gerir o crescimento da cidade, restando portanto o controlo apertado de parcelas, às vezes mínimas, do construído." ▷ GRANDE, Nuno, FIGUEIRA, Jorge, *cit.in.*: CANNATÀ, Michele, 2002, *et al.*, *op.cit.*, pág. 47.

11 Os edifícios e as ruas de uma cidade, as praças e os monumentos, as fábricas e as escolas são, em boa parte, sentidas como pertenças de todos os moradores na medida em que o seu efeito funcional e estético recai sobre todos os intervenientes. Todos estes espaços são assim legitimamente objecto de opiniões, reivindicações e exigências defendidas pelos seus cidadãos. ▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, in:

O facto é que o 'chão', como suporte e elo em comum, comunica a activa interdependência das partes que constroem sobre si um complexo sistema de acção/reacção sem fronteiras, extensível à totalidade do espaço urbano.

> *"O espaço público como uma estrutura combinada de diferentes ruas e praças é em essência a substância da interacção e convivência, a redundância que a vida compartilhada traz."* ▷ Manuel de Solà-Morales

◁ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág.11.

Esta parece ser, em autenticidade, a mais certa proposição em defesa do 'espaço público' que se percepciona como 'sistema', um conjunto de elementos heterogéneos, em distintas escalas relacionados entre si, estrategicamente organizados e ajustados à complexidade do seu contexto, cada parte em função de outra, com vista numa aberta interacção entre as mesmas.◁ A Rua é neste sentido a designação plena de espaço público, espaço de coordenação e síntese entre acção e sociologia,[12] espaço onde se diluem as fronteiras entre arquitectura e urbanismo.[13]

ANGLÈS, Magda, *et al.*, *op.cit.*, pág. 25.

12 Relação colocada em ênfase por Niklas Luhmann, sociólogo alemão, "um dos autores que conduziu a teoria dos sistemas a uma definição mais ampla, a uma complexidade e dinamismo maiores, aproximando-a do âmbito dos processos, da incerteza, da adaptabilidade e da ausência de sujeito.▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág.10.

13 Reconhecendo a crise do objecto arquitectónico, dedicando-nos agora aos sistemas internos e externos aos objectos, "seguimos a tradição pioneira de Nuno Portas, que em seu livro 'A cidade como arquitectura', enfrenta(...) uma arquitectura mais complexa capaz de chegar à escala urbana." ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág.12.





F 3 / F 4 Shibuya: Distrito de Tóquio (1947) apresenta segundo a estatística (2008) uma população de 208.371 habitantes e uma densidade populacional de 13.540 pessoas

2

no desenho do 'universo'

"Temos de nos distanciar o suficiente para entender as soluções que fazem parte do sistema de mobilidades metropolitanas. Isso não quer dizer que os detalhes não sejam importantes, na verdade, são eles os responsáveis pelo funcionamento do sistema." ▷ François Ascher

◁ ASCHER, François. *in*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *The street belongs to all of us*, Paris: Èditions au diable vauvert, 2007, pág. 31.

No desenho do 'universo' o papel do urbanista/arquitecto tem-se transformado. Afastando-se progressivamente dos modelos e dogmas ideológicos que perturbavam a visão 'actual' do urbanista/arquitecto, responsabilidades mais multifacetadas lhes são prontas. De facto, a sua experiência, quando revestida de bom senso e distanciamento racional, tem-se revelado mais vantajosa quando se apresenta intermediária dos interesses locais e do desempenho global do sistema urbano, do que na formalização de uma solução específica. Com efeito, a seu contributo é precioso ao fecho de compromissos em prol de um desenvolvimento urbano e local equilibrado.

Novos métodos e instrumentos de trabalho irrompem no acto disciplinar quando adaptados ao mundo contemporâneo da cibernética e das tecnologias de informação e ainda conscientes da tendência fragmentária e caótica da sua realidade interventiva. Josep Maria Montaner, debruçado no estudo das relações entre os objectos arquitectónicos — os 'sistemas arquitectónicos'[1]— refere actualmente "novos sistemas capazes de superar a rigidez dos existentes assim como a dispersão gerada pelas criações anti-sistémicas": 'diagramas de energia', comunicação e transformação. De facto, "a essência dos sistemas é a energia," a força capaz de se adaptar aos fenómenos mutantes do entorno.▷ Atentos aos dados seriais da sociologia — resultantes do estudo estatístico debruçado sobre o contexto e a sociedade — tomados como informação que estrutura a base da vida humana, os 'diagramas arquitectónicos' pretendem interpretar as 'energias sociais', convertendo-as em 'energias físicas', através da criação da forma. Estes serão projectos/sistemas evolutivos, "capazes de traduzir a fluidez e a imaterialidade da informação e dos fluxos" se possuírem igualmente uma "estabilidade material", ou seja, nascida pela genética do seu corpo, a obra 'inacabada' deseja sempre o conflito que conduz à sua rectificação constante, em transformação permanente, que possa manter a presença da 'actualidade'.[2]

◁ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 190.

A importância consagrada ao olhar do 'todo' como projecto que se baseia no 'progresso' sistemático e diagramático a grande escala é tendencialmente influenciado pela noção de continuidade.

1 Sistemas arquitectónicos contemporâneos capazes de superar a crise do objecto, dar prioridade às estruturas complexas à escala urbana e territorial e desenvolver uma arquitectura, urbanismo e paisagismo capaz de se estruturar ao mesmo tempo que interage com o seu contexto. ▷ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 11.

2 "Os diagramas arquitectónicos(...) são sistemas não somente abertos e inclusivos, construídos de maneira a ter a capacidade de transmissão e de evolução, mas também abstractos, e baseados num processo mental, cujo objectivo é estabelecer esquemas geométricos em estado de transformação." ▷ MONTANER, Josep Maria, 2009, *op.cit.*, pág.196.

"Se perguntássemos à maioria dos arquitectos como descreveriam hoje uma rua, com forte probabilidade se caracterizariam 'ruas contínuas', ruas cujo design fluido e mínimo possibilitam a incorporação de todos os sistemas técnicos e funcionais necessários à consolidação de uma estrada única e uniforme. As superfícies contínuas e arredondadas impulsionam o fluxo, de tal modo que todos os vestígios do seu princípio ou fim se apagaram." ◁ Gilles Delalex

▷ DELALEX, Gilles, *cit.in.*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*, pág. 50.

A tendência para um organismo contínuo como referido por Delalex é acompanhada pela ideia de que todos os limites e objectos que possam quebrar o seu movimento deverão ser 'apagados' e 'limados' ou "cobertos por uma única membrana de plástico, escondendo assim a multiplicidade dos seus componentes."◁

▷ *Idem*.

Esclarecida e reconhecida por arquitectos/urbanistas está a necessidade de entender novas formas urbanas e arquitectónicas que favoreçam os fluxos das pessoas; sinais e comodidades sobre a circulação ininterrupta; uma atitude reactiva à imagem caótica e fragmentada que procura restabelecer as continuidades entre os fragmentos da cidade pós-moderna. Neste sentido, o 'chão' torna-se instrumento cuja textura e espessura se prestam ao ajuste mais correcto, de modo a impulsionar a ligação de todos os componentes da cidade contemporânea.◁ A matéria do espaço parece incorporar os exteriores fluxos na sua própria substância, fundindo-os harmoniosamente – esta parece ser o novo paradigma dedicado às disciplinas de urbanismo e arquitectura.[3]

▷ *Idem*, pág. 53.

a extravagância do todo

A continuidade extravasa pelo espaço urbano/público contemporâneo, confiando-lhe o ideal sem limites ou interrupções, aderindo tão intimamente à matéria e sociedade da rede.[4] Com efeito, 'ruas contínuas' representam um novo tipo de rua adaptada ao crescimento imprevisível da sua cidade, incluindo no seu significado cada vez mais usuários e condicionantes flutuantes que complexificam cada vez mais a resolução dos seus problemas. No entanto, a ambiguidade será sempre uma condição importante para que se revele uma consciência permanente, a cada caso renovada.

Assim, perante a constatação do híbrido no processo de categorização de 'ruas contínuas' — específicas a cada circunstância — apercebem-se duas importantes intenções magnéticas que acompanham todo o seu desenvolvimento: uma mobilidade eficaz e uma animação multifuncional, coexistindo no mesmo espaço e tempo sempre que possível.

Viver o quotidiano numa cidade significa ter de partilhar o espaço dos pedestres com o dos vários transportes mecânicos uma vez separados ou fundidos no mesmo vão da rua.[5] Cada cidade e rua exigem soluções específicas, por um momento compreende-se a coexistência dos vários meios de transporte numa rua, por outro convirá a sua estratificação ou antes uma demarcação sobre o chão, combinando com linhas de cores conjuntos móveis agregados por simpatia. À escala local são assim vastas as soluções possíveis, mas a sua capacidade de oferecer amenidades àqueles que nela habitam e trabalham está também dependente de um bom funcionamento da rede viária, ferroviária e metropolitana, portanto, à escala urbana ou regional.[6]

---

3 "O crítico inglês Jeffrey Kipnis (1993) descreve este novo paradigma como mudança de uma heterogeneidade contínua para uma continuidade heterogénea." ▷ DELALEX, Gilles, *cit.in*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*,pág. 54.

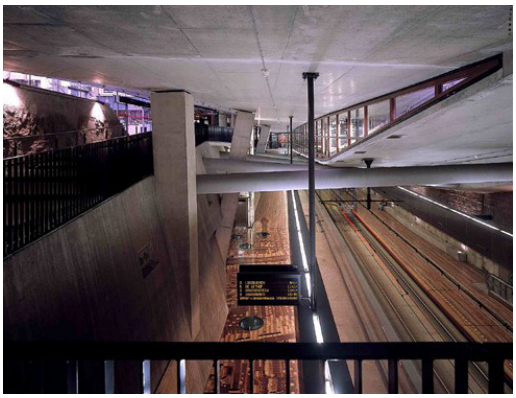
4 "Escritores como Manuel Castells (1989,1992) ou Saskia Sassen (1999) postularam que a comunicação globalizada cria uma nova forma de espaço, sem fronteiras físicas, já que todos se contactam estejam em qualquer lugar do mundo, sem fronteiras temporais." ▷ DELALEX, Gilles, *cit.in*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*,pág. 56.

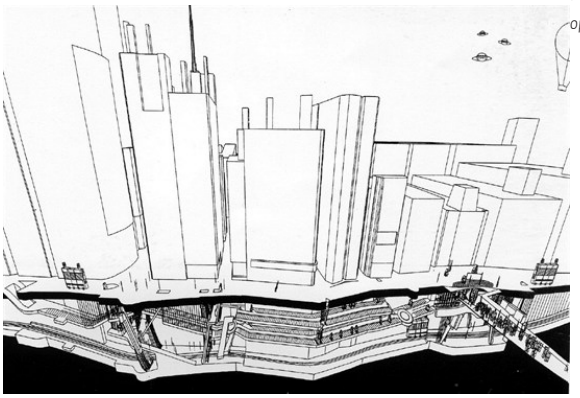
5 Em Tóquio, a opção 'hipermoderna' especializa três tipos de ruas identificadas – ruas locais, estradas metropolitanas e ruas comerciais. Em Paris, a opção 'pós-moderna' assume um 'retorno' à cidade compacta e flexível com ruas capazes de ser tão multifuncionais como multimodais possível. ▷ ASCHER, François, *in*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*,pág. 29-30.

6 "Para analisar as soluções adoptadas num ou noutro lugar, um olhar detalhado sobre os componentes da rua não mostra ser suficiente." ▷ ASCHER, François, *in*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille,

A criação de 'ruas intermodais' ganham por este motivo uma forte aprovação quer por parte da população — que quotidianamente vê encurtado o tempo perdido em transporte, livre de escolher a melhor opção entre um vasto leque de hipóteses — como por parte de arquitectos/urbanistas interessados nas arquitecturas nodais[7] trabalhadas muitas vezes como 'plataformas urbanas' (estações, aeroportos, parques) capazes de estimular a vida urbana do meio ambiente local. Uma vez estrategicamente localizados dentro das cidades, estes 'centros' nodais são revestidos de outras funções que necessariamente realizam a comodidade de quem viaja, trabalha ou habita nas proximidades do local. É fundamental criar interacção com o seu meio específico. Uma vez em sintonia com os valores urbanos, este acréscimo de carisma favorecerá a sua identidade criada na base de uma ligação entre o global e o local. "É por isso que a intermodalidade pode gerar um novo tipo de rua."▷

◁ REBOIS, Didier, *cit.in.*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*, pág. 168.



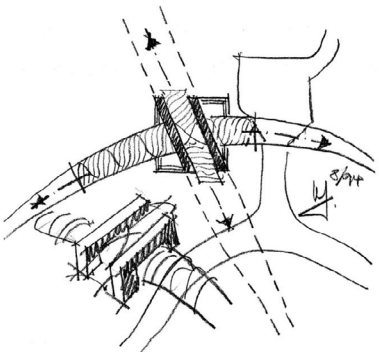


F 5 / F 6 OMA - Office for Metropolitan Architecture, *Souterrain Tram Tunnel*, The Hague, Holanda, 2004





F 7 / F 8 KCAP – Architects&Planner, *Stadsbalkon*, Groningen, Holanda, 2000-2007





F 9 / F 10 GMP – Architekten von gerkan, Marg und Partner, *Gare Hauptbahnhof*, Berlim, Alemanha, 1996-2006.

op.cit.,pág. 31.

7 Projectos inovadores, articulados a espaços fluidos, são projectados para facilitar a circulação dos vários usuários. Gerados no seio de uma estética específica são uma mistura de curvas, dobras, espaços sequenciais, linhas sobrepostas e volumes: uma arquitectura composta por nós e rizomas. ▷ REBOIS, Didier, *cit.in:* ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*,pág. 169.

Uma sociedade beneficiada por uma estrutura mecânica, electrónica e automática conquista tempo livre para melhor usufruto e culto dedicado ao ocioso prazer. O tempo oportuno ao lazer é assim o 'extravagante' direito exigido por toda a população contemporânea. Ansiosa por sensações e sonhos — reciprocamente reforçados pelo consumismo facilmente disseminado pela sua comunicação inteligente — é na cidade capacitada de diversidade optativa e qualidade espacial colectiva que um elevado número de usuários se apresenta, conquistando cada vez mais admiradores e exigências de manutenção dirigidas aos espaços já existentes ou criatividade na realização dos que ainda se encontram velados pelo caos ou em 'segredo' urbano.

A rua é a justificação física que, desde a sua origem, melhor correspondeu à necessidade da vida humana, versátil, colectiva e adaptável a qualquer situação ambígua ou efémera. A sua multifuncionalidade é assim o seu trunfo indispensável — animada por tantas peripécias muda de veste e compasso a cada momento do dia porque é tomada em comum por todos os seus pisos térreos que oportunamente se prolongam e vivem também fora de portas (directa ou indirectamente). A sua importância mostra-se a grande escala quando ramificada por toda a cidade ou quando é, eventualmente, requisitada aos grandes complexos comerciais prolíferos na sua periferia.

Com efeito, ruas intensas são procuradas em *shoppings* periféricos quando beneficiam do seu acesso conectado às vias rápidas, do seu provido estacionamento ou da sua cómoda protecção climatérica. Paradoxalmente, quase verdadeiras são as determinadas 'ruas' fechadas, uma vez decoradas pelo interior com todo um apetrechado mobiliário urbano (bancos, árvores, fontes, caligrafia e cor) capaz de se mostrar bastante eficiente na construção de uma ilusão inspirada pela realidade.[8]

A autenticidade real da rua é assim posta em causa e com isso sofre perdas significantes: a queda de participação dos seus cidadãos e consequentemente a falta de atracção, arruinada pela ausência de vida naturalmente espontânea e animada.

Contudo, surgem estratégias de actuação que visam combater a desertificação da rua levadas a cabo principalmente pelos comerciantes da rua que investem em conjunto por uma alternativa colectivamente benéfica ao negócio. Curiosamente, esta revela ser uma intervenção que caminha em sentido oposto do apresentado pelos centros comerciais: a lógica, neste caso, parte à procura de uma estratégia que abrigue e reúna sensações de interioridade. Com efeito, as ruas pedonais passam a ser mais frequentes revelando ser uma solução próspera uma vez conquistada uma população mais segura e mais 'livre' para fazer compras — um consumismo mais confortável quando protegido pelos toldos e mais agradável quando sentado, observa o movimento da rua. Contudo, esta solução tende a ser mais ousada quando decide cobrir a rua em definitivo. Protegidos do mau tempo e do frio, os clientes das ruas cobertas são atraídos por uma atmosfera criada por uma cobertura envidraçada que oferece singularidade ao local, iluminado pela luz filtrada do sol.





F 11 Giuseppe Mengoni, *Galleria Vittorio Emanuele II*, Milano, Itália, 1865-1877

F 12 Massimiliano Fuksas, *Shopping Mall – La Piazza*, Eindhoven, Holanda, 1999-2004

8 Conhecido por todos é o *shopping* 'Via Catarina' que introduz no seu piso para a restauração todo um cenário — escalado ao pé direito do edifício — uma cópia da fachada tipo portuense. O efeito é caricato, 'portanto', animado mas a intenção é trazer a imagem do exterior para o interior enfatizado agora pela identidade local.

No entanto, apesar de ambas as estratégias — o contágio recíproco entre exterior e interior — impulsionarem positivamente a animação das suas soluções, a declarada monofuncionalidade constrangerá inevitavelmente o seu futuro limitado. O desejo cada vez mais frequente de ruas que sejam intensas mas mistas revelam uma maior consciência e actualidade por parte dos seus profissionais e usuários que pretendem recuperar o dinamismo de uma genuína rua. O recurso de todo essencial à viabilidade de uma transformação parece cumprir-se quando a habitação é introduzida como elemento magnético no projecto de (re)estruturação de uma rua. A habitação funciona como pólo de atracção aos restantes valores fundamentais à vida humana do quotidiano: o convívio e reconhecimento social, a educação, o desporto, a cultura, o trabalho, o lazer e o contacto com a natureza. Com efeito, a edificação de escolas, bibliotecas, pavilhões desportivos, teatros, cafés, praças, mercados, restaurantes, lojas, escritórios, ateliers e oficinas, percursos e parques verdes, pode ser naturalmente impulsionada pela presença da habitação.[9] Por sua vez serão todos estes objectos vividos de forma mais intensa e natural, se permitirem articulação e proximidade — onde os percursos para pedestres e o transporte público é privilegiado — partindo da concepção de uma rua multifuncional e multimodal contínua e aberta à interacção de todos os seus elementos participantes. Uma rua que 'brinca' ora mais com o 'universo' ora mais com a 'casa', ou com ambos simultaneamente.



F 13 / F 14 / F 15 Soeters Van Eldonk Ponec architecten, *Mariënburg*, Nijmegen, Holanda, 2000

A ideia expressa com base na multifuncionalidade pode gerar alguma excentricidade confinada em 'mega-objectos' urbanos, capazes de agregar vários quarteirões num só complexo multifuncional articulado também por 'ruas verticais'.

À grande escala de uma cidade em expansão, esta ideia pode progredir no sentido de um modelo micro-nuclear, oferecendo um aumento de vitalidade dentro de áreas cuja densidade residencial se requer baixa. "Nos EUA e Reino Unido, o objectivo do 'Novo Urbanismo' é reestruturar as zonas habitacionais suburbanas, ligando-as a núcleos urbanos activos mais densos que oferecem habitação, lojas e amenidades urbanas. Estes centros apelidados de 'urban villages'(...) são organizados em torno de uma teia de ruas ladeadas por edifícios que oferecem mistura de programas (cafés, restaurantes, lojas). Os conjuntos habitacionais são munidos de ruas tranquilas que servem os pequenos edifícios residenciais, seguidos de jardins. O centro é conectado à região por um sistema de vias rápidas. Na 'aldeia', as ruas recebem incentivos para promover mobilidades verdes." ▷ REBOIS, Didier, *cit.in*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*,pág. 247.

> *"A escala a interessar hoje não deve ser a da região mas a da via e a do passeio. Não se trata agora de uma questão absoluta, teórica e utópica mas antes parcial, material e pragmática. Mais ocasional e discreta, esta abordagem ganha em realismo o que perde de ambição."* ▷ Gilles Delalex

◁ DELALEX, Gilles, *cit.in.*: ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *op.cit.*, pág. 53.

A dúvida permanece constante quando a questão se refere à escolha do método mais certo que determine uma solução, capaz de combinar a sua qualidade utilitária à qualidade material, em correspondência com a noção de urbanidade. Reforçada por Manuel Solà-Morales, esta incerteza ganha credibilidade quando constatado que um espaço organizado com

9 Os locais de trabalho tais como fábricas e armazéns não dispõem muitas vantagens à habitação uma vez que necessitam de uma vasta área de trabalho, confinando assim um amplo quarteirão fechado e monofuncional ocupado exclusivamente por determinados indivíduos e durante uma parte de tempo do dia restrita. No entanto, se tiverem uma boa relação existencial com o seu meio ambiente podem combinar-se com parques urbanos tirando partido interno e externo dessa relação. Por outro lado, *campus* universitários, embora necessitem igualmente de um espaço amplo não conferem a sua exclusividade, antes pelo contrário, podem compartilhar o seu espaço às outras funções e abri-lo de forma despreconceituosa à cidade.

sucesso não garante por si só a existência de qualidade urbana. "Alguns são espaços para o público, outros são espaços públicos urbanos." A diferença parece constar na capacidade de saber criar "sensações na mente que levem à relação entre as pessoas."◁ Este objectivo parece estar (literalmente) 'em mãos', sob o domínio do detalhe de cada situação e contexto físico, porque, a cidade — "conflito e solidariedade, estabilidade e dinamismo, ligação e distância" — manifesta-se como matéria — "terra e lama, pedras e lajes, alcatrão e betão, madeira e folhas das árvores."◁ Por isso a qualidade urbana dirigida ao espaço público passa também por uma compreensão adequada do uso dos seus materiais — às suas dimensões e texturas — 'tocado' à escala do detalhe. Solà-Morales esclarece: "o espaço público impõe-se como facto material para além das suas apreciações sociológicas, políticas e funcionais."◁ Neste sentido, os espaços públicos não serão tidos em conta exclusivamente como referenciais de uma estrutura urbana funcional e semântica (como se fez durante o 'estruturalismo') mas antes lidos civilizadamente como espaço topológico, de ordem táctil.

▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in*: ANGLÈS, Magda, PUIG, Rosa (coord.), *In Favour of Public Space. Ten Years of the European Prize for Urban Public Space*, Barcelona: ACTAR, 2010, pág. 30-31.

▷ *Idem*, pág. 31.

▷ *Idem.*

"No espaço público a experiência pessoal, a rota e o conforto são fundamentais. Andar sobre uma superfície dura ou mole, pedra e areia, em terreno ondulado ou escorregadio transmite diferentes tipos de contacto entre o corpo e o cérebro. A ideia é comunicada através das sensações do material utilizado. Portanto, a proximidade das mãos às grades, às paredes e bancos leva-nos a entender a visão que dá a forma, o tamanho e a configuração. Através do toque experimentamos a identidade e o carácter."◁ Manuel de Solà-Morales

▷ *Idem.*





F 16 / *F 17* Caruso St. John Architects, *Stortorget*, Kalmar, Suécia, 1999-2003

Sendo assim, à escala do 'universo' e à escala da 'casa', ideia e matéria unem-se comunicativas e solidárias, reconhecendo na discrição da sua imagem o reflexo do seu sujeito como se essa fosse a nua revelação do belo.

"Ora é precisamente nessa luz indirecta e difusa que se encontra o factor essencial da beleza das nossas residências."◁ Junichiró Tanizaki

▷ TANIZAKI, Junichiró, *Elogio da Sombra*, trad. Margarida Gil Moreira, Lisboa: Relógio d'água, 2008, pág. 44.

A consciência deste tratamento dialéctico: a visão trabalhada ora de perto ora de longe, o desenho minucioso do pormenor ou o desenho diagramático do global é fundamental para compreender a importância significante do contraste entre a 'luz' e a 'sombra' que nunca deve ser esquecido no desenho da rua.[10]

"Quanto mais misteriosa e atraente é a rua de uma cidade antiga com os seus domínios alternados entre escuridão e luz que as intensas e uniformemente iluminadas ruas actuais!"◁ Juhani Pallasmaa

▷ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, pág. 48.

Uma 'rua' que não abrigue a escala humana e que não saiba distinguir o significado da luz e da sombra e da importância do seu reconhecimento em contacto próximo e confrontado, pode ceder ao facilitismo da sua "homogeneização que enfraquece e limpa o sentido do lugar."◁[11]

▷ *Idem.*

10 "A sombra dá forma e vida ao objecto na luz e faz emergir o reino da fantasia e do sonho. A arte do claro-escuro também é uma habilidade do arquitecto magistral. Nos grandes espaços arquitectónicos respiram-se constante e profundamente sombra e luz; a sombra inala luz e a iluminação a exala."
▷ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, pág. 48.

11 "(...)a maioria dos espaços públicos contemporâneos se tornariam mais agradáveis com uma luz menos intensa e uma distribuição desigual." ▷ PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 50.

A Continuidade tão requerida actualmente na vida do homem, por vezes esquece a importância do detalhe que reforça as diferenças, uma vez que o detalhe 'polido', minimal e luminoso se adequa com maior eficácia à fluidez das realidades duplas e móveis que se pretendem livres de qualquer obstáculo que obstrua a sua passagem.[12] Contudo, na formação de 'rua' o detalhe 'rugoso', complexo e sombrio é essencial porque consciencializa uma existência de contrastes, para além de que "a escuridão cria um sentido de solidariedade e fortalece o poder da palavra falada."▷

◁ *Idem*, pág. 50.

a correcção pelo corte

"O corte da cidade é a nossa apropriação sobre a mesma, o modo expressivo da nossa curiosidade. É também, sem dúvida, o modo com o qual a inteligência faz daquilo que é comum aquilo que é diferente." ▷ Manuel de Solà-Morales

◁ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Formas Urbanas*, Porto: Edições Asa, Concreta 2002, pág. 37.

O sentimento de pertença à cidade é uma virtude provida do contínuo movimento do seu caminhar. "A cidade com a qual um indivíduo se identifica é um mundo móvel, impreciso, sem limites conhecidos, mas ao mesmo tempo não infinito, onde a diferença é a lei da forma e do funcionamento."▷ A dupla tendência é assim tomada de forma entrelaçada pela cidade à medida que busca a sintonia entre as diferentes partes como resultado de uma contiguidade, a experiência móvel e simultânea da diferença — facto que compõe a sua identidade.

◁ *Idem*, pág. 31.

Em função dos interesses, dos gostos ou da memória referencial de que se possui atravessa-se a cidade em 'corte', 'diagonalizando-a' fisicamente ou mentalmente, em nome daquela apropriação.▷

◁ *Idem*, pág. 29.

"A Diagonal é um scanner, um corte anatómico que descobre a organização interna do tecido, e a sua presença não enriquece apenas a forma urbana global, mas reassume uma forma específica de compreensão da totalidade."▷ Manuel de Solà-Morales

◁ *Idem*.

O corte surge conforme e espontaneamente em oposição à ideia de fragmento, por comunicar uma experiência sequencial ao contrário da descontinuidade espacial. A verdade é que "o corte retira a importância ao fragmento porque aceita-o naturalmente " em cadeia, em função dos percursos vividos quotidianamente pela população dessa cidade. Assim, sobre uma dispersão nuclear, o perfil urbano é traçado, desde os esgotos e metro ao *skyline*, e uma densa complexidade surge. Por conseguinte, "quando as híbridas periferias parecem ser a forma comum do território urbano(...)", os cortes longitudinais "exprimem a continuidade espacial das diferentes partes urbanas, o entrelaçar das peças do mosaico e a relação entre território e construção."▷ A distante e simplificada percepção estrutural é ajustada a uma continuidade mais realista, conhecedora das suas diferenças e da importância da sua simultaneidade, cúmplice à escala do detalhe.[13]

◁ *Idem*, pág. 34.

"O Corte no projecto urbano é ao mesmo tempo planta e alçado, topografia e uso."▷ Manuel de Solà-Morales

◁ *Idem*, pág. 33.

Como tal, o corte urbano enquanto manifesto da relação entre o projecto e o existente deve revelar tanto as diferenças da planta como a força coerente de um perfil de inclusão que possui o carácter linear de uma continuidade temporal. O projecto urbano adiciona espessura à forma urbana e como se fosse "um texto que se anexa a tantas narrações já existentes," deve acolher o tempo dentro de si próprio para que possa ser o *continuum* progressivo das ideias. Para isso, o projecto urbano deve estar atento às tendências que visam a sua estagnação, admitindo no seu percurso de execução um recorrente "voltar a trás e ir em frente, recolher novos argumentos, deixar outros por resolver, mas não começar por pontos

12 "Na nossa época a luz torna-se numa simples matéria quantitativa e a janela perdeu o seu significado como mediador entre dois mundos, entre o fechado e o aberto, o interior e o exterior, o público e o privado, a sombra e a luz." ▷ PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 50.

13 "A New Town de John Craig em Edimburgo, com as suas fachadas iguais, os seus pequenos jardins e os pátios que se repetem, as ruas ritmicamente previsíveis, nunca poderia ser nada mais do que um bairro bem conjugado, ou um grande edifício imponente; nunca uma cidade. Não consegue ter em si a diferença, por isso não contém identidade." ▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 34.

diferentes ao mesmo tempo."◁

Esta correcção permanente (sem método nem receita), nascida da possível e livre expressão, sugere o 'corte' ao projecto urbano como exercício de raciocínio e apropriação capaz de descrever com profundidade a relação entre as diferenças percepcionadas e os elementos limítrofes que possam contribuir ou prejudicar a sua continuidade temporal.

> *"A porta representa decisivamente como o separar e o unir são apenas duas faces do mesmo acto.(...) Separando e unindo, o homem determina a existência da forma(...)"*◁ Giulio Carlo Argan

O projecto urbano compreende a rua identificando-a como 'porta'. Assim, 'separando e unindo', para a rua converge a forma urbana, descrevendo em corte o contacto entre o seu exterior e interior, o desenho contínuo da diferença percorrida por entre volumes e matérias texturadas. Assim se aspira um "(...) 'Sistema Urbanístico' que não se limita às análises e às hipóteses, mas que vai até à definição de todo o mundo físico, estradas, casas, oficinas, serviços, (etc.) até ao estudo do pormenor do passeio..."◁ E como tal, numa ocasião construtiva, "a possibilidade de redesenhar e reestruturar partes urbanas, despoletar acções de transformação urbana, estabelecer regras e princípios para intervenções futuras"◁ aliam-se ao desenho minucioso do arquitecto que vê no seu acto a oportunidade de constituir conforto e beleza conforme a sua continuidade temporal.

A linha do Metro do Porto proporcionou ao arquitecto Eduardo Souto de Moura a dita ocasião predestinada ao mérito, conquistado tanto pela "sensibilidade e visão do cliente como pela capacidade profissional técnica e artística do arquitecto responsável e coordenador que soube trazer para o projecto o profissionalismo e a arte dos arquitectos e respectivas equipas autoras dos diferentes momentos do traçado."◁

Com efeito, um novo substrato narrativo foi adicionado à cidade — que se transforma em resposta à "emergência de sistemas necessários à sua sobrevivência e ao seu desenvolvimento" — em perfeita integração, pelo aparecimento de ruas que se cruzam e dilatam (constituindo "largos, rotundas, praças, recantos que sobram, pracetas, largos com árvores, parques de estacionamento à ilharga e(...)*Boulevards*"◁) deixando que o próprio dinamismo do metro construa os seus lugares e una cidades, no desenho contínuo de uma *metapóle* como resultado da conexão entre Gaia, Porto, Matosinhos, Maia, Trofa, Vila do Conde, Póvoa do Varzim e Gondomar. Assim, o metro do Porto configura-se como elemento estruturador do território e organizador de uma nova realidade urbana baseada sobre o desenho de um 'metro ligeiro de superfície'.[14] De modo a evitar golpes profundos no tecido urbano, este tipo de metro 'obriga' a pensar na rua e na cidade como um todo. Em sua resposta "...há que projectar: reorganizar o trânsito, melhorar os percursos pedonais, duplicar as redes, reperfilar as ruas e arborizar avenidas há muito despidas"◁ (apenas como parte do programa).[15] Perante a complexidade, uma maior reflexão parece cuidar igualmente de uma maior integração, conseguida através do jogo entrelaçado da rigidez técnica do traçado e suporte daquela infra-estrutura com a paisagem e edificado que a recebe e esbate com naturalidade.[16]

> *"Trabalhamos do eixo para os lados (o canal do Metro é sempre inflexível) e o que sobra é distribuído para outros veículos, estacionamento quando cabe e passeios até chegar às soleiras. Podem fazer-se transições de materiais, mudar pendentes, mas as soleiras são 'sagradas', é como tocar no ombro de um desconhecido."*◁ *Eduardo Souto de Moura*

▷ SOLÀ-MORALES, Manuel de, *in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 32.

▷ ARGAN, Giulio Carlo, *Storia dell'arte come storia della città*, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 7.

▷ QUARONI Ludovico, *Il Progetto per la Città*, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Eduardo Souto de Moura, a arquitectura do Metro: obras e projectos na área Metropolitana do Porto*, Porto: Civilização, 2006, pág. 11.

▷ CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2006, *op.cit.*, pág. 12.

▷ *Idem*.

▷ SOUTO MOURA, Eduardo, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2006, *op.cit.*, pág. 16.

▷ TEIXEIRA, Manuel Paulo, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2006, *op.cit.*, pág. 19.

▷ SOUTO MOURA, Eduardo, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2006, *op.cit.*, pág. 15.

14 "Foi assim no século XX com o Metro Ligeiro de Superfície. Será assim no século XXI em que o Metro de Superfície, deverá estar integrado num sistema planeado para uma nova geografia (já chega de improvisos) que não se pode adiar." ▷ SOUTO MOURA, Eduardo, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 16.

15 "Entretanto foi-se despertando a atitude das gentes e das mentes algo adormecidas. Uns aplaudem, outros criticam. Reivindica-se, discute-se, sugere-se, quer-se mais e melhor ou não se quer, mas contraria-se o silêncio, o que é bom!" ▷ TEIXEIRA, Manuel Paulo, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 19.

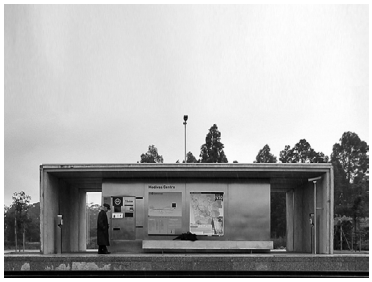
16 "Tão simples que é quase anónima não fosse o rigor com que é projectada(...) que nos faz esquecer o que estava antes(...) [porque] parece que a cidade e a paisagem sempre foram assim." ▷ TEIXEIRA, Manuel Paulo, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 20.


PÓVOA DE VARZIM
ISMAE
AEROPORTO
VERDES
SENHOR DE MATOSINHOS
HOSPITAL SÃO JOÃO
FÂNZERES
ESTÁDIO DO DRAGÃO
TRINDADE
JOÃO DE DEUS
10 km
Metro à superfície.
Metro subterrâneo.
Estações.





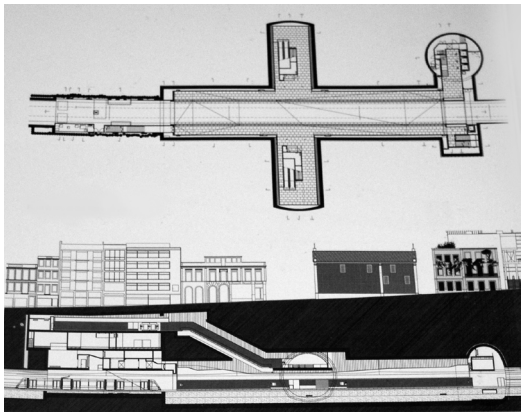


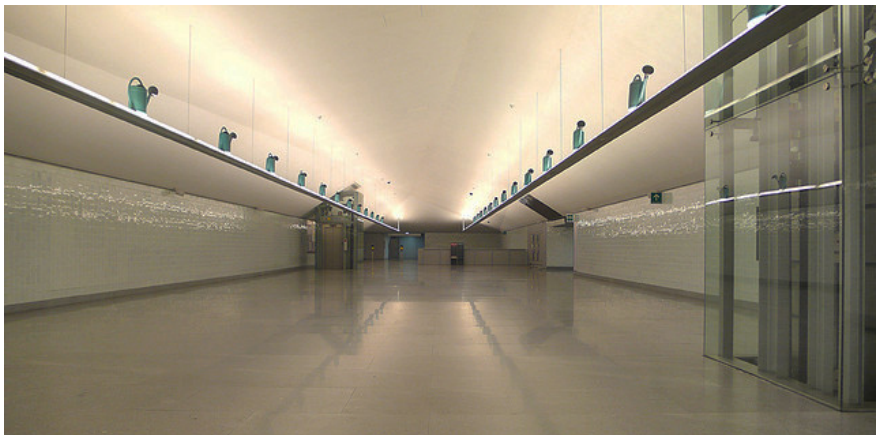


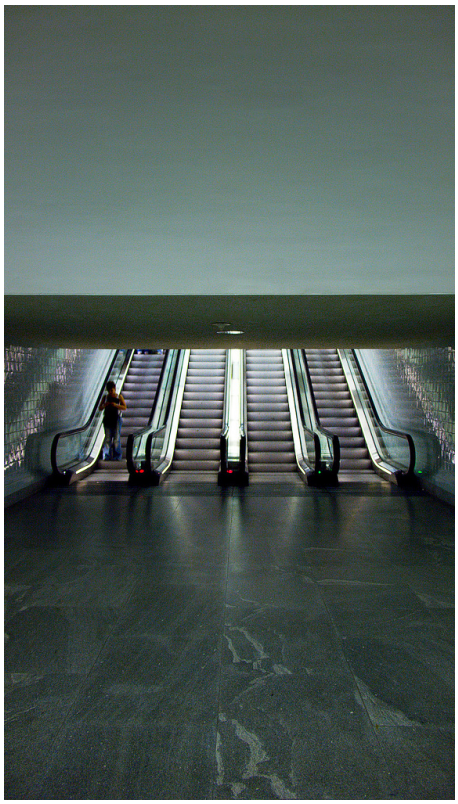














F 19 — F 29 Eduardo Souto de Moura (coordenador), Metro do Porto e Matosinhos, 1997-2002



A arquitectura assume a necessidade da acção "enquanto disciplina de proposta e síntese de todos os processos de modificação do território," ultrapassando obstáculos aparentemente intransponíveis (escavando os substratos graníticos da área mais antiga do Porto, realizando galerias e pontes, recuperando restos da memória urbana) e demonstrando ser "possível produzir um renascimento urbano através da construção de um elemento infra-estrutural como é o caso de uma rede de metro".▷ Uma nova ordem e paisagem urbana renascida, por conta da capacidade provada por uma complexa articulação entre especialidades técnicas, económicas e artísticas, ou seja, um trabalho interdisciplinar orientado por uma gestão centralizada no papel moderador do arquitecto.[17]

◁ CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2006, *op.cit.*, pág. 11.

A simplicidade — mais perto do essencial: "quatro materiais e quatro pormenores" — é o método escolhido à intervenção que se requer sedutora à vida humana, familiar ao olhar do viajante, em oposição à crua passagem registada por um canal artificial. Não obstante, "o oportuno gesto da diferença" é assim assinado pelo autor: "abóbadas de diverso desenho, uma imprevista parede curva, um súbito lanternim de oblíqua luz diurna, quatro contentores desbotadamente coloridos, arqueologia pedagógica de passagem, memória de pedra, painéis dir-se-iam de prata e a luz do dia jorrando, cilíndrica, sobre os comboios da Casa da Música."▷

◁ ALVES, Luis Ferreira, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2006, *op.cit.*, pág. 29.
◁ *Idem*.

"São 'Catedrais Submersas' as estações do Metro do Eduardo!" ▷ Luís Ferreira Alves

A 'diferença' adquire de novo ênfase quando observada sobre os diversos cortes transversais traçados ao longo da marginal fluvial do Porto, entre o Largo de S. Francisco e os Pilotos da Barra, processados e ocorridos durante o período entre 1997 e 2002. Esta foi, desde então, a representação do olhar sensível à particularidade de cada secção local — em relação imediata com a realidade envolvente mais próxima — sem que por isso algo causasse a perda daquele olhar horizontal aguardado pela continuidade e fluidez daquele espaço. Um processo de revitalização foi então tomado de bom senso e inteligência que soube por um lado provocar o prolongamento dos diferenciados tecidos urbanos trazidos até ao rio — em serviço das necessidades locais que retiram do espaço um maior usufruto pela proximidade das suas casas e negócios — assim como a determinação de uma via contínua que facilita o atravessamento da cidade do Porto.

Uma rua múltipla foi como tal recriada em benefício de uma cidade que se aproxima do rio já não por motivos logísticos mas pelo prazer do convívio natural que reforça a animação urbana. Para isso era inquestionável o esforço introduzido numa intervenção que garantisse tanto a segurança pedonal como uma melhoria das condições de circulação e transportes. A obra manifesta assim multiplicidade na escolha do percurso e do transporte, (eléctrico, automóvel, autocarro e bicicleta), às vezes unindo-se outras separando-se no tratamento suave dos encontros – convergentes quando dedicados ao movimento ou divergentes quando dedicados à contemplação - como se de um todo se tratasse.[18]





F 30 / F 31 / F 32 Manuel Fernandes de Sá, Marginal do Douro; Rua do Passeio Alegre – Foz, Porto, 2000 e Matosinhos, 1997-2002

17 "Uma obra baseada no trabalho interdisciplinar entre arquitectura e engenharia, único modo capaz de reconhecer as qualidades ambientais preexistentes, coordenar programas, utilizar materiais preexistentes e novos, conceber e construir infra-estruturas, construir espaços para a vida comunitária, programar e realizar infra-estruturas produtivas, equipamentos de lazer, espaços para a vida privada e, como consequência, construir uma obra de arte total." ▷ CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 10-13.

18 Em destaque salienta-se o convívio pacífico partilhado no espaço do passeio pelo eléctrico e pelo peão. De forma diferente está administrada a ciclovia sobre o passeio que acaba por ser prejudicada pela ideia que a toma em exclusivo como actividade itinerante, restringido toda a potencialidade de uma ciclovia baseada não só em movimentos lentos como rápidos. Em suma, se os ritmos forem misturados, o da bicicleta ao do peão aos dos transportes eléctricos e mecânicos, é claro que a segurança é posta em causa mas isso não significa que todos os percursos devam estar rigorosamente 'fechados' dentro de cada especialidade.



F 33 — Manuel Fernandes de Sá, Marginal do Douro, Porto, 1997-98


1 km
Limite fluvial.
Muros.
Presença de árvores e sombra.
Quarteirões e espaço privado
Edifícios públicos.
Percurso rodoviário principal.
Percursos perpendiculares que ligam à cidade.
Percurso do eléctrico.
Via Ponte d'Arrábida.
Túnel da Ribeira.

Todo este "processo foi iniciado em 1994 com a elaboração do Plano de Urbanização, que foi concluído e apresentado à Câmara Municipal em Junho de 1997."◁ O Plano elaborado pela equipa reunida pelo arquitecto Manuel Fernandes de Sá, abordava por um lado "o cumprimento da vertente regulamentar legalmente exigida, visando o ordenamento do espaço privado" e por outro "a reestruturação genérica do espaço público." No entanto, nem sempre a existência de um plano obtém imediatas condições e papel significativo na ocorrência de uma obra deste carácter. Uma vez dividida por duas fases distintas[19] acontecimentos de grande significado para a cidade proporcionaram as condições financeiras e a vontade política de intervir neste espaço: a primeira fase foi sustentada pela Cimeira Ibero-Americana de Chefes de Estado, ("que se iria realizar no edifício da Alfândega do Porto, cujo entorno urbano estava bastante degradado"◁); a segunda fase coincidiu com a preparação e concretização do programa 'Porto 2001 — Capital Europeia da Cultura'. A importância entregue à ocorrência deste tipo de eventos, "muitas vezes pontuais e exteriores à dinâmica das próprias cidades," é fulcral como factor mobilizador de transformação. Na medida em que se baseiam na sua imprevisibilidade, às vezes revelam ser oportunidades paralelas aos planos instituídos, concretizando-se independentemente e baseados noutros projectos.[20]

Portanto, a reabilitação física do espaço urbano é um processo e como tal a sua capacidade de transformação depende sempre das dinâmicas daquele local e cidade devendo ser capaz de absorver e direccionar no sentido do benefício colectivo as oportunidades desencadeadas nas diversas esferas de acção — económica, social e cultural

Uma diferente reabilitação — prestigiada igualmente sob a alçada do 'Porto 2001-Capital Europeia da Cultura' — desperta, no centro antigo da cidade, a compreensão de que o essencial a cumprir não se encontra sob a visão paralisada daquela oposição entre centro/histórico e periferia/recente mas sim sob a intervenção equilibrada que promove a qualidade da transformação urbana distribuída equitativamente sobre todo o território que se mantém sempre contagiado pela actualidade.

Atravessados pela história, "o Largo de S^{to} Ildefonso e a Praça da Batalha constituíram espaços importantes de relação com a cidade entre muralhas, e com a nova cidade que cresceu para poente, nascente e norte, com a criação dos grandes eixos da Rua 31 de Janeiro, Rua de Sta Catarina e Alexandre Herculano."◁

Redesenhados no século XXI, em parceria pelos arquitectos Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora, estes espaços souberam recuperar o lugar dedicado ao encontro, e à relação entre as partes, outrora perdidos (no princípio dos anos oitenta) por uma lógica exclusivamente viária que sobrevalorizava a ideia de canal. Hoje, uma rua intensa subsiste da convergência móvel e funcional daquele espaço que de forma sedutora atrai o caminhante para o seu interior, acolhido pela sua escala humana entre cheio e vazio, ou para o seu exterior, a grande escala, motivado pela localização central desta 'porta' que beneficia tanto o contacto para fora da cidade como para dentro da mesma.[21] "Determinante e condicionador foi o traçado da rede de eléctrico e do canal funcional para trânsito rodoviário,"◁ em cumprimento do programa de mobilidade. No entanto o seu redimensionamento teria também como imperativo dar assistência a tantas outras solicitações funcionais, já apropriadas pela história quotidiana daquele espaço.

▷ FERNANDES SÁ, Manuel, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 219.

▷ *Idem*, pág. 224.

▷ DIAS, Adalberto, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 89.

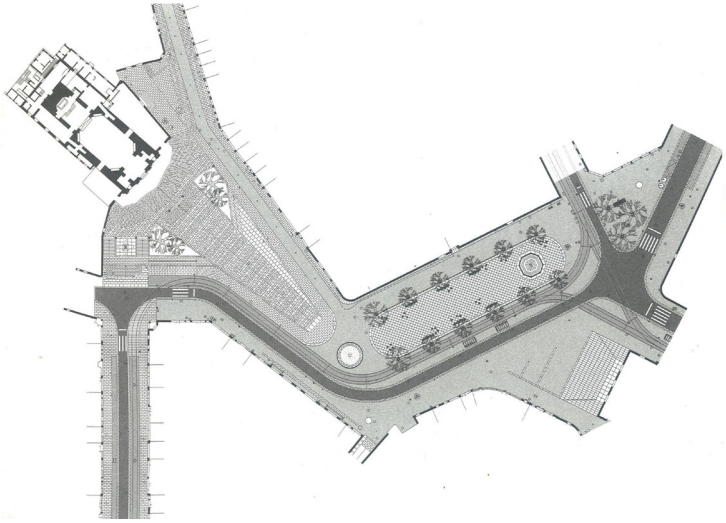
▷ *Idem*.

19 A primeira fase: entre o Largo de S. Francisco e a Alameda Basílio Teles; a segunda fase: entre a Alameda Basílio Teles e os Pilotos da Barra.

20 "...o Plano e Projecto podem existir autonomamente e cumprir com eficácia os respectivos objectivos, que são, necessariamente, diferenciados. É pois importante compreender qual o papel que deve desempenhar cada um destes utensílios de ordenamento e transformação do território, e saber decidir qual deles será o mais apropriado para resolver determinadas situações espaciais e temporais." ▷ FERNANDES SÁ, Manuel, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 227.

21 O primeiro estabelecido pela ligação à ponte do Infante a partir da Rua Alexandre Herculano conforma a saída da cidade à cota alta que fará conexão à autoestrada. O segundo é impulsionado pela proximidade à Rua de S^{ta} Catarina, fundamentalmente comercial e parcialmente pedonal, foi prolongada por João de Almada e Melo até à Praça do Marquês de Pombal. Por ordem do mesmo Almada, foi traçada a Rua 31 de Janeiro que fora igualmente importante para o desenvolvimento da cidade uma vez unidas as suas cotas. Contudo destaca-se o valor simbólico adquirido pelo percurso barroco provocado pelo eixo arquitectónico que relacionava Clérigos a S^{to} Idelfonso.


100 m
Muros.
Presença de árvores e sombra.
quarteirões e espaço privado
Edifícios publicos.
Percurso rodoviário principal.
Percurso do eléctrico.
Percursos parcialmente pedonais.
Metro subterrâneo.



















F 49 — F 57 Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora, Praça da Batalha / Largo de Santo Ildefonso, 2001-2002

O espaço vazio do chão, contornado por vários serviços e equipamentos de carácter público,[22] é constantemente dinamizado pelos atravessamentos pedonais que se multiplicam à medida que os edifícios e as pessoas se apropriam de cada 'recanto' exterior para nele edificar a sua própria 'casa'.[23] A sensação de um interior é de facto prolongada para o espaço público uma vez que em si é criado, de soleira a soleira, um complexo entrançado. Em corte transversal revela-se com clareza a continuidade de um chão diferenciado mas transponível e disposto à partilha constante.[24]

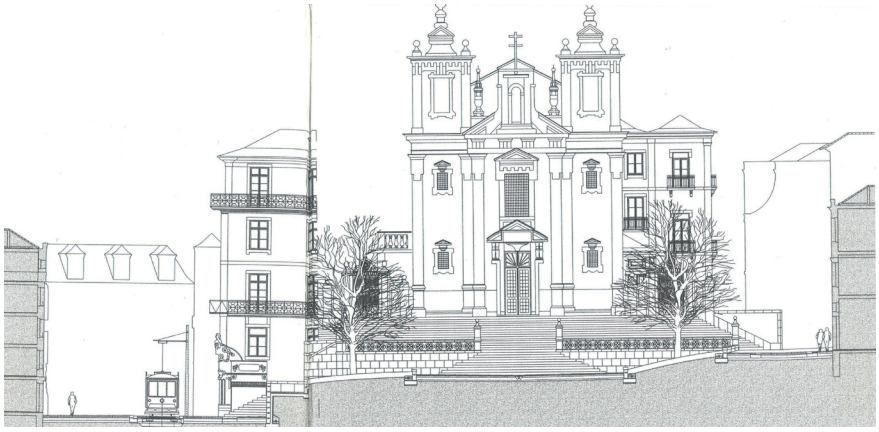
Em planta, uma grande plataforma concorda com os passeios envolventes e desenha defronte à Igreja de S^to^ Ildefonso um segundo adro de forma triangular apontado na direcção da Praça da Batalha desenhada linearmente segundo uma reinterpretação da sua forma original, como tal a conclusão de "uma plataforma estável e quase nivelada que agarra todos os elementos e edifícios existentes,"▷ cuja representatividade é expressa recorrendo ao uso de paralelismos e elementos referenciais. A taça de água é assim elemento de tensão, quando resultado de um duplo alinhamento (em eixo com a Igreja e com a estátua de D. Pedro V[25] a nasceste da Praça da Batalha), como de acolhimento quando encontra em rotação ambos os espaços reunidos por um motivo especial: "um acontecimento/momento urbano de água."▷ A colocação das árvores ajuda a constituir o enquadramento de uma leitura em perspectiva assim como de uma necessária e humana vivência. A escadaria e os respectivos patamares são reconstituídos lateralmente à Igreja com o objectivo de recuperar certa continuidade histórica que tinha sido completamente desvalorizada desde as últimas transformações do espaço. Com efeito, a sua reconstituição contribui naquela que é a sua 'espessura' física e abstracta.

◁ DIAS, Adalberto, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 92.

◁ *Idem*.

> *"...a cidade existente, com o seu vocabulário tradicional de composição urbana, funciona ainda como referência para nos localizar no tempo e no espaço. A escala humana ainda aqui prevalece, quer na sua dimensão física, quer social ou ainda memorial, e é isto que é essencial preservar e que a cidade consolidada pode oferecer como referência para os novos processos de urbanização ou para a requalificação das periferias."* ▷ Joaquim Flores

◁ FLORES, Joaquim, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 17.



F 58 Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora, Largo de Santo Ildefonso, 2001-2002



22 Igreja de Sto Idelfonso; Teatro Nacional São João; Cine-Teatro Batalha (encerrado); hotéis; comércio; restauração; garagem de autocarros de transporte público...

23 "No espaço frontal ao Teatro de S. João, desenha-se um adro, em prolongamento do seu átrio interior." ▷ DIAS, Adalberto, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 92.

24 Assente na ideia dessa continuidade, deve destacar-se também a transformada Rua de Sto Ildefonso que se prolonga até à Praça dos Poveiros sob uma parcial exclusividade pedonal, ligando este novo e também reabilitado espaço ao anterior, beneficiando do princípio de um percurso mais seguro e animado pela introdução de esplanadas. Dirigido pelo arquitecto António Carlos de Oliveira Coelho, a intervenção sobre a Praça dos Poveiros consistiu na realização de um conjunto arquitectónico que viabilizava a existência de um parque de estacionamento subterrâneo e a melhoria do espaço exterior da praça apontando para a sua utilização interior. O mérito desta obra é comprovado pela presença assídua dos seus habitantes.

25 A estátua sofre um recuo a nascente para melhor usufruto da praça tal como para proveito do seu referencial na articulação com a área urbana envolvente. Centrada ao "eixo da Rua Augusta Rosa, [a estátua] prolonga aquela relação para sul, para o rio Douro". ▷ DIAS, Adalberto, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 92.

Aspirar a escala humana na forma do lugar artificial, mais do que o cumprimento de um princípio é acima de tudo a expectativa por uma natural adaptação do homem ao seu meio, assim que estejam conquistadas as condições necessárias ao seu conforto e bem-estar. Este é um envolvimento naturalmente participativo no desenho dessa forma que a todos toca.

Segundo o pressuposto, a apropriação do espaço, público e colectivo, parece ganhar autenticidade se for idealizado segundo um processo regido pela "auto-organização e iniciativa própria das populações" em prol de uma "dinâmica de gestão democrática" que faça garantir a dita continuidade temporal. Esta é uma importante base de entendimento a reter sobre a condição humana, quando novos processos de urbanização se sugerem à cidade. A adopção de uma metodologia atenta às estratégias de mobilização indicadas pelos actores intervenientes, instrumentos e meios de actuação interessados em transformar, é fundamental na elaboração e desenvolvimento dos processos urbanos que desta forma se colocam sobre uma plataforma participativa assistida igualmente por equipas técnico-políticas com grande capacidade de resposta.◁[26]

▷ MARTINS, Patrício, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 26.

As 'operações SAAL'[27] envolvidas neste pressuposto de saber, abonadas pelo espírito aceso pós revolucionário, convidam técnicos, políticos e profissionais a integrar num trabalho de "carácter experimental" e de "natureza não convencional" com o intuito de criar um "loteamento eficiente" em conformidade com o direito à habitação válido a qualquer indivíduo. Era assim um trabalho de requalificação habitacional enobrecido pela humanidade dos seus princípios.[28]

No âmbito destas operações, em 1974, após a constituição da 'Associação de Moradores da Bouça', promove-se a construção de um projecto concebido pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira para o local[29] a pedido do FFH: um conjunto habitacional condigno que albergasse os moradores das redondezas que ocuparam no entretanto casas embargadas pelo Ministério da Justiça ou que apresentassem um crítico estado de necessidade. No entanto, todo este processo não fora imediatamente usufruído pela população interessada uma vez que tivera de ser suspenso em 1978. Retomado em 2000, devido ao empenho demonstrado pela Federação das Cooperativas na decisão da CMP e do INH, concretiza-se a sua finalização (2006) após uma cuidada revisão feita pelo arquitecto Siza Vieira sobre o primeiro desenho. Revelara-se, anos volvidos, o desejo de "atender às (novas) exigências manifestadas"◁ acompanhadas pela alteração de um contexto substancialmente melhorado.[30]

---

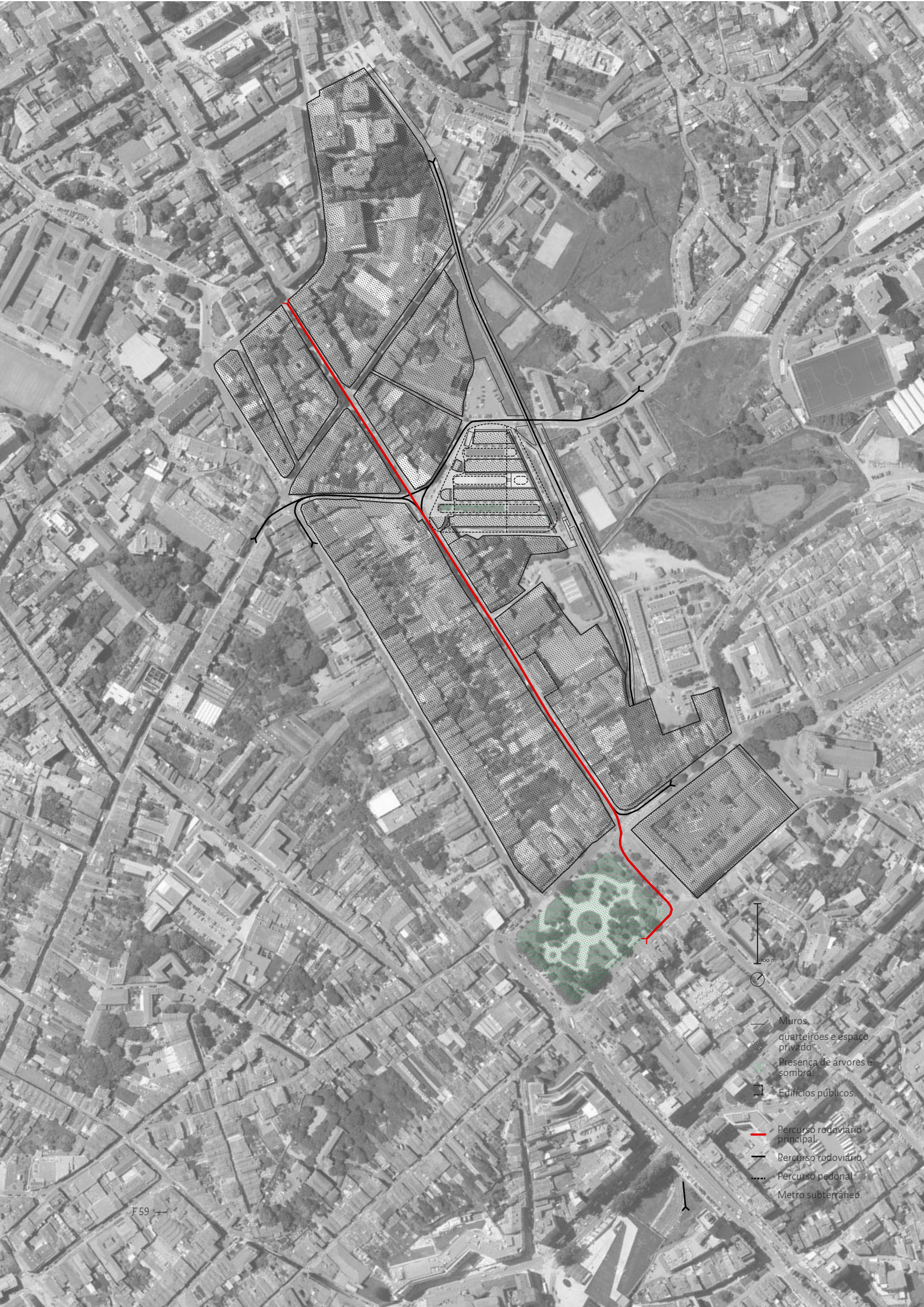
26 A propósito do programa de reabilitação urbana do Porto 2001, Patrício Martins revela a oportunidade perdida pelo não cumprimento desta metodologia no decorrer do programa: "(...)com o decorrer das obras, factos(...) vieram demonstrar que a sociedade civil não acompanhou o esforço desenvolvido, permanecendo alheada e espectadora passiva do processo, enquanto que alguns sectores mais atingidos pelos seus efeitos iniciaram uma contestação aberta.(...) Neste momento o programa permanece incompleto, apresenta graves disfunções, e não se vislumbra que venha a produzir efeitos no tecido urbano no seu conjunto." Como tal, "foi uma operação 'fechada' (não tanto devido à insuficiente mobilização da opinião pública e dos agentes, mas principalmente porque apostou numa 'estratégia' acabada, concebida in vitro e de contorno impositivo)." ▷ MARTINS, Patrício, *cit.in*: CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, 2002, *op.cit.*, pág. 25.

27 "O Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL) criado em Agosto de 1974 pelo poder central, partiu da iniciativa de Nuno Portas, então secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do II Governo Provisório. (...) Novembro de 1976, foi a data do despacho emitido pela Comissão Directiva do Fundo do Fomento da Habitação, que veio rever a relação entre o Fundo do Fomento da Habitação e as equipas projectistas, questionando a acção das brigadas técnicas." ▷ PINTO BASTO, Sónia (2006), FILIPE, Ana (2008), FIGUEIREDO, Rute (2010), "Bairro SAAL da Bouça", *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*, www. monumentos.pt

28 "a manutenção das localizações originais(...)" que permitia o acomodamento das populações cujas "referências urbanas e de vizinhança já tinham sido adquiridas"; "a autonomização dos moradores" — na gestão financeira, na definição programática, na possível auto-construção (acreditando que o investimento pessoal, físico e monetário não só reforçava os sentimentos de apropriação como "garantia taxas de execução mais realistas, dado o enorme deficit habitacional no país"); a "descentralização administrativa e a disseminação equitativa dos técnicos pelo território nacional ao contrário das políticas centralistas do regime anterior." ▷ PINTO BASTO, Sónia, *et al.*, *op.cit.*, www. monumentos.pt

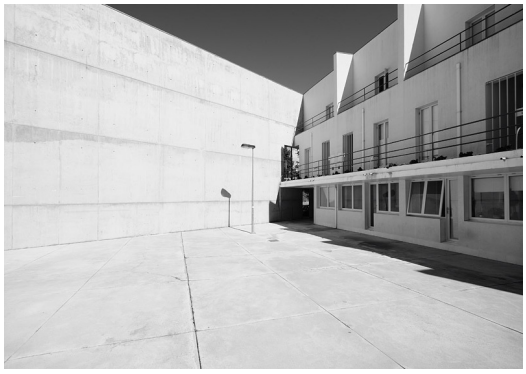
29 "(...) um terreno completamente livre, baldio, propriedade do Ministério da Justiça." ▷ CARVALHO, Carlos, (testemunho recolhido em Maio de 2007 por N.H.) in: CASTANHEIRA, Carlos (coord. e edição), Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes, V.N. Gaia: CasadArquitectura, 2007, pág. 17.

30 "A revisão do projecto obrigava a considerar a evolução profunda da população residente, em relação ao contexto anterior à revolução de 1974 (era então impensável a necessidade de uma garagem, ou a preocupação em demarcar espaços público e privado, impossível prever o grau de exigência dos regulamentos actuais)." ▷ SIZA VIEIRA, Álvaro (2006), *cit.in*: CASTANHEIRA, Carlos, *op.cit.*, pág. 16.


100 m
Muros, quarteirões e espaço privado
Presença de árvores e sombra.
Edifícios públicos.
Percurso rodoviário principal.
Percurso rodoviário.
Percurso pedonal.
Metro subterrâneo.













F 60 — F 70 Álvaro Siza Vieira, Conjunto Habitacional da Bouça, Porto, intervenção realizada: 2004-2006

"Na revisão feita perde-se de algum modo a integridade do primeiro desenho. Mas existe agora uma estação metropolitana à porta, ligando com toda a cidade; um fluxo de gente que atravessa o terreno; equipamentos abertos às ruas envolventes; um jardim tratado, automóveis como em qualquer conjunto habitacional.
Não é obra perfeita. Mas seria isso o principal?" ▷ Álvaro Siza Vieira

◁ SIZA VIEIRA, Álvaro (2006), *cit.in:* CASTANHEIRA, Carlos (coord. e edição), *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*, V.N. Gaia: CasadArquitectura, 2007, pág. 16.

O conjunto habitacional (formado por 128 habitações distribuídas pelos quatro blocos de apartamentos *duplex*) é inserido na malha urbana existente abrindo-se para ela como se a convidasse a entrar. O conjunto encontra-se limitado pela Rua da Boavista (a sul), a Rua das Águas Férreas (a oeste) e pela linha de caminho de ferro (a norte), no entanto é no corte desenhado ao encontro para com estes limites que se percebe a potencialidade urbanística residente neste espaço. Com efeito, uma vez suave — a curva desenhada entre as ruas (da Boavista à das Águas Férreas) — é também 'calma' e desimpedida a transição das suas vivências (a primeira de carácter multifuncional e a segunda residencial). Assente nessa virtude, a implantação dos quatro blocos, distintos em comprimento, desenvolvem-se paralelamente em sentido sudoeste tirando partido do cruzamento dessas duas artérias que se 'estendem' a pé para dentro dos seus vazios ajardinados e pavimentados. Em adição, o remate dos blocos é feito com volumes soltos – destacados pela excepcionalidade da sua forma geométrica - que visam integrar equipamentos colectivos estabelecendo assim uma ligação dinâmica entre o novo conjunto e a malha urbana envolvente, atraindo reciprocamente e de forma natural uma urbanidade fortalecida, de 'fora' para 'dentro' e de 'dentro' para 'fora', onde os limites se percebem mas não se encerram. A estação de metro de superfície da Lapa, localizada no alinhamento do caminho de ferro, representa uma mais valia a esta urbanidade uma vez que garante uma nova acessibilidade e uma maior segurança à fachada norte do conjunto que podia ser posta em causa devido à conformação de um muro de betão armado (da altura dos blocos habitacionais) que se ergue, animado apenas por alguns vãos e escadas que dão acesso à galeria do segundo piso.

Em aproximação pormenorizada, destaca-se o percurso realizado pelos habitantes deste conjunto que é animado por uma ampla gama de oportunidades de contacto transitivo entre o interior e exterior das habitações. Com efeito, durante um percurso poder-se-á percepcionar espaços vazios amplos ajardinados ou pavimentados sobrelevados, íngremes escadas multiplicadas, pátios sucessivos, varandas e galerias abertas para o exterior cujo acesso, a partir da rua se cumpre quando dentro de volumes ocos, vários lanços de escada são formados e iluminados surpreendentemente quando a luz trespassa a parede sólida pela presença de inesperadas janelas. (Uma animação também partilhada com o exterior, com as pessoas estranhas ao conjunto.) Os acabamentos bastante simples e económicos são assim compensados pelo jogo rigoroso da geometria, pelo equilíbrio das suas proporções e pela elegância dos seus detalhes.



Um projecto dito participado, igualmente na segunda fase, atento "no que se refere à relação com as famílias residentes," mostrou-se urbanisticamente e arquitectónicamente interessante tanto para o tipo de população que procurava uma habitação económica como para outros sectores da população (estudantes, profissionais jovens e famílias recém-formadas), "protagonistas da mobilidade característica da cidade contemporânea."▷[31]

◁ *Idem.*

Este projecto torna-se um exemplo excepcional não só pela sua qualidade arquitectónica, ou pela construção faseada e interrompida durante longos 30 anos, ou pela imprevisibilidade do seu convívio mas também e acima de tudo, é excepcional porque partiu de um princípio básico — o direito ao lugar e à vivência daquelas ruas e tecidos urbanos enraizados na memória e dinâmica de vida das pessoas que foram 'livres' de escolher aquele local para

31 "Não é que haja conflitos ou mal-estar entre os de antes e os de agora. O que não há é convivência: porque foram alienados os espaços para isso e porque as pessoas estão pouco motivadas para a vida comunitária. Mas há um aspecto positivo que deve ser realçado: a vinda destes novos moradores criou uma espécie de auto-estima nos que já lá moravam(...) favorecendo a integração e a quebra de preconceitos sociais." ▷ CARVALHO, Carlos, (testemunho recolhido em Maio de 2007 por N.H.), *cit.in:* CASTANHEIRA, Carlos, *op. cit.*, pág.17.

viver. Pelo contrário, completamente avessas são ainda hoje as estratégias políticas/urbanas decididas pela edificação dos seus bairros habitacionais perfeitamente desconectados da cidade: por um lado, em nome de uma assistência à população pobre que vive sem condições de habitabilidade (sendo-lhe assim sugerido a sua transferência para bairros sociais estigmatizados porque desintegrados); ou por outro lado, em nome de uma população abastada que prefere a separação porque só acredita na protecção da sua fortaleza.

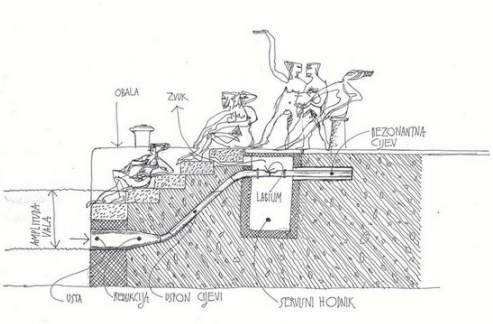
Em resposta à presumida crise social e urbana, em nome de uma população protagonista na transformação da sua cidade, são já introduzidas em muitos países europeus, medidas que visam a reintegração das áreas residenciais à dinâmica global da cidade, reconhecidas tanto pelas políticas económicas, sociais e urbanas, juntas num só propósito.

A rua emerge agora, funcionalmente combinada, de novo descoberta sob a imprevisibilidade da forma de novas 'casas' construídas e ajustadas à necessidade e à criatividade da actual população urbana:

- Uma activa rede de transportes públicos pode derrubar o estigma e a separação dos bairros habitacionais ligando-os de novo aos centros urbanos reciprocamente contagiados pela acção envolvente.
- Sobre os quarteirões encerrados, dos antigos centros urbanos, uma rua pode surgir sinuosa e dilatada pelo seu interior privado. Para além de garantir o seu atravessamento público pode também ser percepcionada sob o ponto de vista da existência de um espaço potencial à vida partilhada entre privados que abrem as suas fachadas para ambos os lados, tirando partido da segurança e da animação trazida pela multifuncionalidade dos seus pisos térreos. O benefício recai no tratamento detalhado das 'bordas' e no contacto com o mais próximo que reforça a identidade daquele espaço colectivo.
- Espaços sobrantes (tais como desactivadas linhas-férreas ou o vazio comprido e coberto de uma via rápida sobrelevada) podem ser motivo impulsionador da criação de novos espaços públicos, se estes estiverem localizados dentro de um núcleo urbano ou nas suas proximidades conectadas entre si.
- Ruas verticais podem responder suavemente ao chamamento de um edifício, uma vez seduzidas pela forma de uma cobertura completamente distinta das demais ou pela experiência única de poder viver o desenho entrançado das disciplinas — arquitectura e urbanismo — em sintonia reveladas.



F 72 SNOHETTA, *Norwegian National Opera & Ballet*, Oslo, Noruega, 2010



F 74 Nikola Basic, *Sea Organ*,Zadar, Croácia, 2006



F 73 Atelier d'Architecture autogérée, *Passage* 56, Paris, França, 2010



F 75 NL Architects, *A8erna*, Zaanstad, Holanda, 2006

“Brincar na rua”: dese

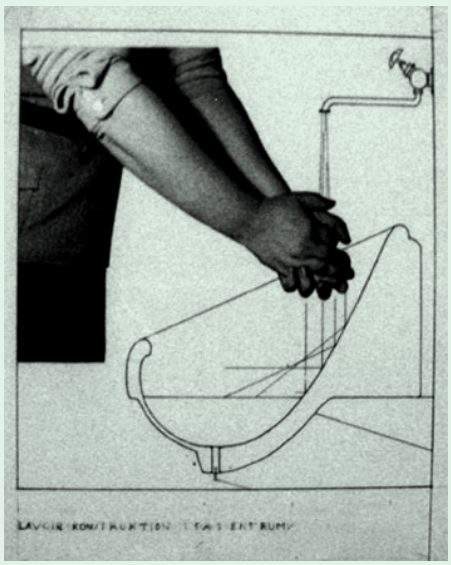
F 1 Alvar Aalto, Sanatório, Paimio, 1929-33

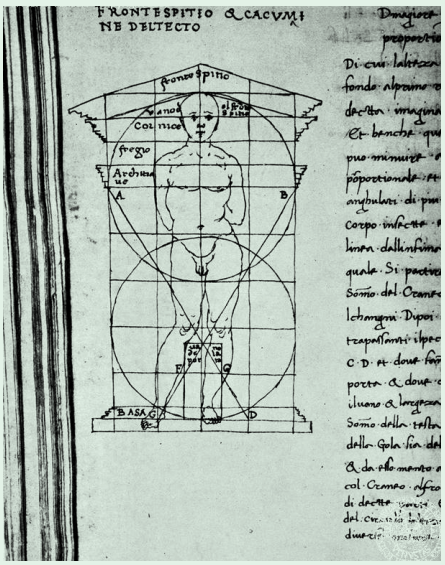
F 2 Franscesco di Giorgio Martini, *Codice Magliabechiano II*, séc. XV

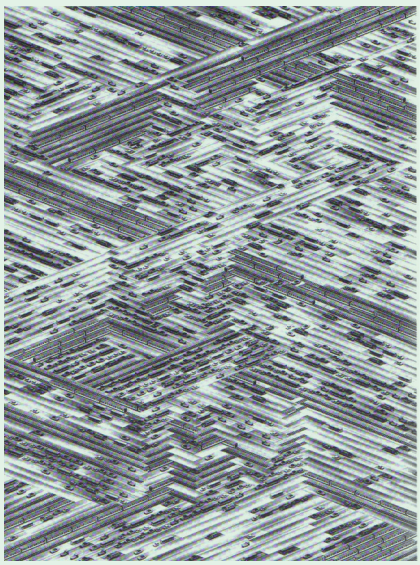
F 3 Tomas Bayrle, *Chama-me Jim*, 1976

nhar (n)o espaço público

A consciência *triádica* do Arquitecto.







"O próprio desenho é um acto de brincar, se não for é grave; [é] razão e intuição. Mas não se esqueça que a arquitectura tem a função como uma espécie de barra constante à própria realidade criativa." ◁ Alberto Carneiro

▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

Até então, o capítulo da 'emergência do brincar' pronuncia-se revelando o modo como é dependente a qualidade do trabalho de um arquitecto à forma criativa e inteligente como desempenha o seu papel de mediador (aquele que intervém) e moderador (aquele que dirige/coordena) de um diálogo experiencial que em si concentra. Perante uma realidade inquieta a cada estímulo, três tipos de experiência interior surgem constantes e influentes no acto de desenhar:

- A experiência sensorial: a memória construída sobre a sensibilidade adquirida pela apropriação individual da sua própria circunstância, temporalmente em permanente acumulação de significados.
- A experiência intelectual: o acesso ao conhecimento dos mestres e a capacidade individual manifesta na absorção e tradução dessa sabedoria numa auto-formação e crítica profissional.
- A experiência de observação sobre a circunstância: conhecer a necessidade do corpo: físico, social e cultural.

Sobre o papel do arquitecto, o desenho/projecto é a síntese gerada por este encontro, como processo que visa articular com clareza o que é verbal e não verbal, perceptivo e cognitivo, ou seja, um ensinamento induzido que parte dos movimentos do corpo sobre o espaço pedagógico.[1]

Embora diferenciado a cada intervenção espácio-temporal, o acto de desenhar manifesta sempre o mesmo estímulo impulsionador, tão íntimo do acto de brincar (*ludus, limen, paidia*), que deseja permanentemente o conflito e o ajuste entre aquilo que representa ser a razão, o questionamento e a emoção dos seus íntegros princípios.[2]

O desenho é o instrumento de trabalho do arquitecto que reúne a criatividade aos condicionamentos exigidos pela necessidade da sua intervenção.

"Esse jogo era sempre uma questão de motivação para agir."
"O desenho é o começo, o princípio de tudo; o desenho é o instrumento fundamental para começar tudo e para pôr em causa tudo, seja o que for." ◁ [3] Alberto Carneiro

▷ *Idem.*

1 "A fundamental incumbência mental da arquitectura é o alojamento e a integração. A arquitectura articula as experiências do ser-no-mundo e fortalece o nosso sentido de realidade e do eu." ▷ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pág. 11.

2 "O processo de projectar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto. As emoções, preferências, ânsias e cobiças que surgem e tomam forma devem ser examinadas com um raciocínio crítico. É depois o sentimento que nos transmite se os pensamentos abstractos são coerentes." ▷ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, trad. Astrid Grabow, Barcelona : Gustavo Gili, 2005, pág. 19.

3 "A questão lúdica é uma questão fundamental — eu não lhe chamo brincar no sentido do brinquedo —, a palavra lúdico sugere uma atracção por qualquer coisa que prende e que mete em jogo, através de uma relação que é mais intuitiva que mental, mais uma relação como aquela que a criança tem com o mundo, à partida. A criança antes de pensar sente, isto é, vive a coisa à sua maneira segundo as suas necessidades lúdicas, segundo as suas necessidades de brincadeira. Brincadeira no sentido

O acto de desenhar e o acto de brincar convergem em essência nessa motivação humana para agir e confirmam a necessidade da criação de espaços que potenciem a realização humana simultaneamente física e simbólica. A experiência espacial faz-se através de códigos perceptivos de 'imagens' que nos colocam directamente em confronto com as da nossa memória. Gaston Bachelard nomeia-lhes "imagens que fazem sair o primitivo que há em nós"▷ e descreve a força da palavra "hábito" sobre a memória corporal: "...é uma palavra muito usada para expressar esse laço apaixonado do nosso corpo que não esquece a casa inesquecível". "O corpo sabe e recorda. O significado arquitectónico deriva das respostas e reacções arcaicas que o corpo e os sentidos recordam."▷

◁ BACHELARD, Gaston, *cit.in:* PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pág. 61.

O sujeito mede e integra-se integralmente no seu mundo através da superfície 'háptica' dos seus sentidos uma vez percepcionada a qualidade da matéria e a escala do espaço que o envolve.[4] Portanto, a arquitectura protege e reforça as relações existenciais do sujeito porque as 'imagens' do presente palpável dão lugar às 'imagens' da memória, do pensamento.[5] Por sua vez, determinadas 'imagens' não são construções visuais isoladas e espectadoras. Uma vez descoberto que "a percepção da materialidade, a distância e profundidade espacial não é em absoluto possível sem a cooperação da memória háptica"▷ [6], tornou-se evidente que a reconstrução interior da experiência espacial é conseguida de forma encarnada e participativa com o mundo em que "o olho estimula e convida à participação das sensações musculares e tácteis."▷ A arquitectura utiliza simultaneamente os sentidos como requisito fundamental à construção de uma linguagem física capaz de comunicar a acção - o movimento e a paragem – de um espaço como de determinar o 'tecido' responsável pela sua identificação figurativa, em correspondência directa com a participação do sujeito no espaço.

◁ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pág. 61.

◁ *Idem*, pág. 44.

◁ *Idem*, pág. 26.

> *"Eu enfrento a cidade com o meu corpo; as minhas pernas medem o comprimento das arcadas e a largura da praça; o meu olhar projecta inconscientemente o meu corpo sobre a fachada da catedral, onde deambula pelas molduras e contornos, sentindo o tamanho das entradas e saídas; o peso do meu corpo que se encontra com a massa da porta da catedral e a minha mão que aperta o puxador da porta ao entrar no seu vazio escuro. Sinto-me, a mim mesmo, na cidade e a cidade existe através da minha experiência encarnada. A cidade e o meu corpo completam-se e definem-se um no outro. Habito na cidade e a cidade habita em mim."* ▷ Juhani Pallasmaa

◁ *Idem*, pág. 41-42.

Uma vez arquitecto, o sujeito observa e apr(e)ende igualmente "o exterior por referência ao que se reconhece como interior"▷, no entanto tem como objectivo principal reflectir a sua aprendizagem pessoal numa representação gráfica.[7] A sua acção é neste momento transformar o seu campo de sentido em correspondentes formas. "Na sua imaginação, o objecto segura-se na mão enquanto que se mantém simultaneamente dentro da cabeça e os seus corpos modelam a imagem figurada e projectada fisicamente."▷ Neste ponto, estrutura-se a noção de escala, evidentemente associada à orientação sensório/perceptiva do arquitecto mas codificada por sinais e medidas universais como imperativos de comunicação do projecto. A escala controla desta forma o desenho/projecto definindo-se como 'porta' que aproxima

◁ CARNEIRO, Alberto, *Campo sujeito e representação no ensino e na prática de desenho-projecto*, Porto: Faup Publicações, 1995, pág. 29.

◁ PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 12.

---

de brincar, de jogar, de mexer." ▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

4 "A nossa experiência de vida começa pelo tacto, pelo contacto com a mama da mãe, com o corpo materno. Esse contacto é fundamental para o bebé que começa assim a construir o seu esquema corporal. Se isso falha é provável que depois o adulto que daí venha a crescer tenha algumas carências (...). Somos também uma unidade." ▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

5 "O benefício mais apreciado da casa: a casa alberga o sonho, a casa protege o sonhador, a casa permite-nos sonhar em paz" ▷ BACHELARD, Gaston, *cit. in:* PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 46.

6 George Berkeley, filósofo e clérigo irlandês do século XVIII aparentava desta forma o tacto à visão; posteriormente, Merleau-Ponty descrevia: "Vemos a profundidade, o veludo, a suavidade e a dureza dos objectos."; Por sua vez, Pallasma reconta a mesma história: "A boa arquitectura oferece formas e superfícies modeladas para o tacto gracioso do olho." ▷ PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 44-46.

7 "A representação compreendida enquanto acção de apresentar diante dos olhos e da inteligência o que se observa no real e se figura na mente, o que torna o conteúdo de um pensamento, de uma consciência sobre a realidade exterior, como imagem activa de uma percepção interior, significação e simbolização de relações com o mundo, busca de identidade entre o que se pensa ser e o que se faz para ser." ▷ CARNEIRO, Alberto, *Campo sujeito e representação no ensino e na prática de desenho-projecto*, Porto : Faup Publicações, 1995, pág. 30.

a ficção à realidade, favorecendo a comunicação e o reconhecimento da pessoa inserida no seu meio, ou seja, redimensionada em relação aos objectos envolventes, numa hierarquização de valores. A escala é assim "um processo de reciprocidade e aproximações sucessivas à descoberta e realização do corpo do sujeito pela consciência dos próprios movimentos nos espaços das suas representações."◁ [8] Segundo Zumthor, "O desenho arquitectónico procura expor, com a maior precisão possível, a irradiação do objecto no seu lugar." No entanto explica igualmente que "este esforço de representação pode tornar ainda mais clara a ausência do objecto real."◁ Com efeito, o desenho arquitectónico é também produto da geometria, centrando-se na percepção visual sobre as linhas e as áreas, procurando a harmonia e a proporção dos corpos na formação de espaço. Leon Battista Alberti, profetiza o paradigma da perspectiva que enriquece tecnicamente o processo representativo do pensamento arquitectónico ao mesmo tempo que afasta o observador da sua escala dérmica enaltecendo antes o olho idealizado e cartesiano dominado pela ciência.[9] Porém, quando o desenho arquitectónico atinge virtuosamente o ideal como fim em si mesmo, o desejo pelo real parece desvanecer-se uma vez que não guarda mais "...'pontos em aberto' onde podemos penetrar com a nossa imaginação, fazendo surgir a curiosidade pela realidade do objecto representado; então é a própria representação a tornar-se objecto de cobiça."◁ [10]

▷ CARNEIRO, Alberto, *op.cit.*, pág. 23.

▷ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, trad. Astrid Grabow, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pág. 12.

▷ *Idem*, pág. 13.

Consta ser o desenho/projecto todo um processo prático de equilíbrio entre avanços e recuos, no campo onde a consciência dos seus actos se divide entre aquilo que significa a sua formação e o seu domínio sobre a sabedoria histórica traçada pelos seus mestres e a sua livre inventiva pessoal e génio que determinará a sua capacidade de auto-crítica, de decisão e reconhecimento sobre a eficácia da sua criação.[11] "O projecto é, aqui e ainda, um suporte simulado para que o aluno trabalhe e aprenda os instrumentos manuais e mentais no estudo de um sítio dado, onde e a partir do qual invente formas arquitectónicas, segundo um programa previamente estabelecido."◁ Como tal, a inventiva reúne em si o necessário pragmatismo racional e a desejada inspiração emocional de modo a corresponderem as formas aos usos funcionais e fruição estética, numa metodologia que ambicione a sua concretização tangível assente numa ideia de transformação que acrescente o que 'falta' ao real.

▷ CARNEIRO, Alberto, *op.cit.*, pág. 17.

É sem dúvida um processo de reconhecimento pessoal mas e principalmente a busca de um entendimento sobre a situação do campo a intervir, portanto, como consequência desta consciência, e sem deixar que outras afirmações artificiosas nos levem à 'cobiça', as formas arquitectónicas inventadas corresponderão à qualificação dos espaços vivíveis. "Poderemos, assim, falar de uma ciência do desenho, uma ciência poética, que recolhe a sua legitimidade em conhecimentos e saberes construídos sobre a invenção e utilização de sistemas, de métodos e de modelos de representação do espaço no plano ((...)que têm a contribuição de outras ciências e artes como a física, a matemática, a antropologia, a etnologia, a psicologia, a pintura, a escultura, etc.), mas cujo suporte fundamental é a consciência, o (re)conhecimento de como o corpo sente e pensa e age e inventa, segundo as determinantes da sua adaptação

8 "Entender a escala arquitectónica implica medir inconscientemente o objecto ou o edifício com o corpo e projectar o esquema do corpo no espaço em causa. Sentimos prazer e protecção quando o corpo descobre a sua ressonância no espaço." ▷ PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 67.

9 "Ele (o arquitecto) tem de adaptar o conhecimento dos factos científicos à óptica e obter assim um fundo teórico que guiará a sua mão para dar forma e criar uma base objectiva." ▷ GROPIUS, Walter, *cit. in*: PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 28.

10 "Na opinião de Heidegger, a hegemonia da visão num primeiro momento suscitou visões gloriosas embora se tivessem tornado cada vez mais niilistas nos tempos modernos.(...) O olho narcisista vê a arquitectura só como um meio de auto-expressão e como um jogo intelectual e artístico separado das conexões mentais e sociais fundamentais, enquanto que o olho niilista adianta deliberadamente a distância sensorial e mental e a alienação." ▷ PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 21.
Talvez por isso Alberto Carneiro, enquanto professor, referira aos seus alunos que "apalpassem, sentissem a matéria não só através dos olhos porque os olhos conduzem imediatamente ao inteligível e podem sonegar o sensível enquanto que o tacto conduz imediatamente ao sensível. No apelo da organização do espaço, o, processo táctil, o tocar nas coisas é fundamental. " ▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

11 "Não há sistemas, processos de representação pré-estabelecidos que vinguem, enquanto conformação de uma ideia, de um projecto, sem a sua autenticação, assimilação e transformação por quem desenha." ▷ CARNEIRO, Alberto, *op.cit.*, pág. 17.

físico/psicológica ao meio, de como todo o aparelho sensório/perceptivo, os sentidos considerados como sistemas de percepção, se constituíram para garantir a sobrevivência e tornar as acções mais eficazes."▷

◁ Idem, pág. 21-22.

> *"Uma obra pode dispor de qualidades estéticas, quando as suas diversas formas e conteúdos se fundem num ambiente base forte que nos consegue tocar. Esta arte nada tem a ver com configurações interessantes ou com a originalidade. Trata de compreensão, bom senso e, sobretudo, de verdade. E se calhar a poesia é a verdade inesperada. A sua presença requer o silêncio. Conferir uma forma a esta expectativa silenciosa é a tarefa artística da arquitectura."* ▷ Peter Zumthor

◁ ZUMTHOR, Peter, *op.cit.*, pág. 18.

Parece tratar-se aqui de um compromisso teórico da arquitectura exigindo um entendimento profundo sobre a condição humana — fala-se de 'integridade' — tal como Frank Lloyd Wright o fez quando aos 85 anos (1954) usou as seguintes palavras: "Agora, o que mais se necessita na arquitectura é exactamente o que mais se necessita na vida: integridade. Penso que a integridade do ser humano é a qualidade mais profunda de um edifício(...) Mantenha-se a 'integridade' no edifício e manter-se-á a integridade não só na vida dos que construirão o edifício como também na inevitável a recíproca relação social."▷ Será este o 'silêncio' capaz de seduzir o sujeito que deseja encontrar-se e descobrir-se na obra arquitectónica (até então incompleta), fruto de um 'olhar'/ 'pensamento'/ 'desenho' que respeitou desde sempre a verdade daquela realidade que se pôde conhecer, compreender e sentir, uma vez activamente vigilante sobre as necessidades daquele sujeito 'outro' na medida em que a acção desenhada suponha a intenção de corrigir o que incomoda e recriar o que falta — como também nos explica Zumthor.▷ [12]

◁ WRIGHT, Frank Lloyd, *cit. in*: PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, pág. 72.

◁ ZUMTHOR, Peter, *op.cit.*, pág. 22.

Uma vez nascidas 'situações' nesse espaço, evidente é a contribuição do desenho do arquitecto na criação de uma nova realidade capaz de enriquecer o mundo e expandir o campo de oportunidades do seu sujeito utilizador que irá dar continuidade à identidade daquele espaço, desafiando-o a um permanente ajustamento e reinvenção. Por conseguinte, citando Fernando Távora, "O arquitecto ou o urbanista não são suficientes para a realização da arquitectura e do urbanismo; eles são apenas organizadores da síntese magnífica que as obras traduzem e na qual colabora toda uma infindável série de elementos. Sem menosprezar o valor do contributo individual, não há dúvida que são esses elementos, na sua totalidade, na unidade dos seus esforços, quem realiza a obra definitiva." ▷ Fulcral será assim a procura pela 'integridade', ou seja, a verdade da acção impressa no desenho que viabilize tanto a necessidade do seu mais próximo sujeito como respeite os 'condicionalismos' do seu já existente ambiente.[13]

◁ TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. a lição das constantes*, Porto: Faup publicações, 1993, pág. 13.

Faz-se, neste sentido, referência à obra teórica de Fernando Távora, professor e investigador; pelos meandros de uma sabedoria 'constante' ensina a reconhecer o essencial permanente do fenómeno – arquitectura e urbanismo:

> *"o estilo não conta mas sim a relação com a vida."*▷ Fernando Távora

◁ TÁVORA, Fernando, *cit.in.*: COSTA, Alexandre Alves, "Nota" *in* TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. a lição das constantes*, Porto: Faup publicações, 1993, pág. VIII.

Para Távora, "projectar, planear, desenhar, devem significar apenas encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstância."◁

12 "(...)a obra construída, o objecto no seu contexto(...) seria(...) a última e autêntica prova de desenho, onde a imagem e a realidade se fundiriam na significação arquitectónica, na confirmação do domínio da escala, enquanto meio para avaliar as operações, classificar os produtos e qualificar os conteúdos. (...)fautor da própria aprendizagem, ele (o aluno/arquitecto) autentica os conhecimentos e consequentes instrumentos, como desenho operativo, quando descobre e entende a sua necessidade no projecto, a sua indispensabilidade para compreender a realidade e inventar as formas." ▷ CARNEIRO, Alberto, *op.cit.*, pág. 25.

13 "Porque cria circunstância(...) as suas decisões não podem ser tomadas com leviandade ou em face de uma visão parcial dos problemas ou por atitude egoísta de pura e simples satisfação pessoal. Antes do arquitecto, o arquitecto é homem, e homem que utiliza a sua profissão como um instrumento em benefício dos outros homens, da sociedade a que pertence." ▷ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto: Faup publicações, 4ª edição, 1999, pág. 74.

Consciente da complexidade da sua criação, o arquitecto crê no sábio equilíbrio entre o que constitui ser a sua 'visão' pessoal e o contexto que o envolve, procurando "conhecê-lo intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem."◁ Implicitamente declaradas!!! estão já as duas palavras de ordem, indissociáveis e determinantes, na causa de um mais profundo humanismo: ensino e investigação. A investigação, vista como "a arma que melhor permite detectar a intensidade e a qualidade dos problemas", sugeria desde logo importantes frentes de (re)conhecimento: "desde o estudo das necessidades de espaço que os vários sectores da população apresentavam para os vários edifícios que os serviam, até à determinação das "invariantes", do modo como os portugueses organizavam o seu espaço ao longo do tempo, passando por tudo o que se refere a técnicas e materiais de construção, etc."◁ [14] Diante do sempre diferente e inesperado, dos variados programas, métodos e materiais de construção, as soluções possíveis a adoptar no projecto arquitectónico são sempre múltiplas; por isso, tendo em conta uma realização que determine uma boa relação entre todos os elementos intervenientes no campo, integrando-os, "utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim", ao arquitecto exige-se uma cuidada investigação. Uma vez cumprida, a investigação comunica autenticidade ao acto do arquitecto que garantirá a 'permanência da sua modernidade'. Esta, por Távora verificada, é a primeira 'constante' aguardada na evolução do fenómeno da arquitectura e urbanismo: "As grandes obras de Arquitectura e de Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes."◁ [15]

▷ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto: Faup publicações, 1962, pág. 74.

▷ *Idem*.

▷ *Idem*, pág. 72.

▷ TÁVORA, Fernando, 1993, *op.cit.*, pág. 11.

Em tempos modernos, urbanamente falando, as condições envolventes reflectem uma sociedade de expansão, rapidamente ensinada a encurtar o tempo de comunicação entre as distâncias mas encantada por todos aqueles benefícios a favor do funcionalismo e alienada das contradições eminentes que levam à desintegração do espaço contrastante e limitado pelos diversos grupos sociais. Embora seja o planeamento físico do território tão antigo quanto a formação de cidade, o 'urbanismo' substituía agora o *laissez faire* característico do séc. XIX, porém não foi o seu plano de carácter higiénico e óptico capaz de evitar a exclusão segregada; "o planeamento, mal interpretado, pode igualmente constituir mais uma forma de degradação do próprio homem."◁ [16] Embora possam os urbanistas/arquitectos 'funcionalistas' assegurarem saudáveis condições de vida às pessoas uma vez distribuídos os benefícios físicos de forma mais equilibrada sobre o espaço, não podem assegurar a manutenção do ambiente social participativo dos seus espaços exteriores uma vez desenquadrados da escala humana.[17] Com efeito, e reconhecido o significado da "organização do espaço" como obra de participação e de esforço colectivo, há que organizar o planeamento urbano como obra de participação visando a transformação assente sobre uma "activa colaboração; ora colaboração só poderá existir se existirem plataformas de pensamentos e de acção..."◁

▷ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 37.

▷ *Idem*, pág. 68.

---

14 "Primeiro teria de fazer uma coisa: realizar um inquérito às pessoas(...), procurar saber do que precisam efectivamente para depois procurar os estímulos a criar, que possam corresponder-lhes.(...) Portanto, deverá abordar as pessoas, eleger as pessoas numa rua determinada e indagar o que é que gostariam de ter para que a sua actividade quotidiana na rua fosse mais lúdica, mais interessante, menos inóspita, etc." ▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

15 "A Praça de S. Marcos, em Veneza, é um exemplo típico...de qualidade permanente.... Qualquer desses edifícios foi moderno e porque todos o foram a constante da modernidade preside ao conjunto; não interessa o estilo em que cada um deles foi realizado – interessa, sim, a semelhante atitude que presidiu à sua concepção... a verdade que qualquer delas se realizou mercê dum esforço colectivo e que qualquer delas representa, desse modo, uma síntese." ▷ TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. a lição das constantes*, Porto: Faup publicações, 1993, pág. 12.

16 "Resolver o caos pela força é técnica por vezes necessária mas nunca inteiramente satisfatória, pois daí resulta normalmente, obra anti-natural de imposição e não de expressão, de unificação forçada mas não de integração..." ▷ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 37.

17 "As consequências para o ambiente social não se estudavam porque não se reconhecia a influência que a disposição dos edifícios teria sobre as actividades exteriores e, por conseguinte, sobre uma série de possibilidades sociais. Ninguém quereria reduzir ou excluir as valiosas actividades sociais. Pelo contrário, pensava-se que as extensas superfícies relvadas criadas entre os edifícios fossem o cenário óbvio para muitas actividades recreativas e uma rica vida social." ▷ GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano : la vida social entre los edifícios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona: Reverté, 2005, pág. 54.

"Orientado neste sentido, o planeamento físico poderá ter assim um valor muito positivo pois significa, para cada caso, pensar sobre si próprio, reencontrar o verdadeiro caminho, criar aquele tipo de organização do espaço que melhor satisfaz às possibilidades e às necessidades de uma sociedade em determinado momento e em determinado lugar." ▷ Fernando Távora

◁ *Idem*, pág. 37.

Daqui se depreende o sentido e importância de uma educação — "a actividade básica da sociedade"; "a grande fonte da sua força ou da sua fraqueza" — que seja integradora, que não constitua "um processo de imposição de conceitos, mas antes um processo de troca de conceitos, um dar e receber que não destrua mas valorize, tendo como intenção criar uma sociedade unitária, embora diversificada, una mas não uniforme, em que o indivíduo seja tão livre como integrado numa comunidade de interesses."▷ Sendo assim, a educação deve empenhar-se não só no ensino dos técnicos e profissionais como também de toda a população pois "só ela permitirá transformar o controle em participação activa, em colaboração na organização do espaço."▷ O esforço da 'colaboração' constitui assim a segunda 'constante' referida por Távora na evolução do fenómeno da arquitectura e urbanismo porque "com efeito, não basta construir casas ou cidades ou templos, é necessário possuir-se a garantia do seu interesse para aqueles a quem tais obras se destinam; vivendo-as, eles colaboram não já na criação mas na própria existência dessas manifestações..."▷ Em suma, esta atitude de colaboração pressupõe o forte interesse dos arquitectos/urbanistas sobre o conhecimento total do campo (desde os aspectos físicos aos psíquicos e sociais) sob a forma de uma investigação que preveja o cruzamento dialogado entre todos os seus intervenientes, exercendo em bases reais, um ensino que se mostra recíproco e consciente.

◁ *Idem*, pág. 68.

◁ *Idem*, pág. 60.

◁ TÁVORA, Fernando, 1993, *op.cit.*, pág. 15.

"... da circunstância deverá ele contrariar os aspectos negativos e valorizar os aspectos positivos, o que significa, afinal, educar e colaborar. E colaborará e educará também com a sua obra realizada. A sua posição será, portanto, de permanente aluno e de permanente educador; como tal saberá ouvir, considerar, escolher – e também castigar." ▷ Fernando Távora

◁ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 74.

A forma que impõe o seu significado, à partida estranha à realidade onde intervém, não será certamente acolhida da mesma maneira que a forma resultante de uma colaboração consciente e ligada. No entanto, será sempre verdade que o ambiente envolto ao homem exerce sobre ele uma determinante influência. Esta é a terceira 'constante' nomeada por Távora que lembra estar nas mãos da arquitectura e urbanismo a responsabilidade de realizar as condições de existência para os homens que as vivem, consciente de que "a desarmonia da organização do espaço gera a infelicidade humana,"▷ desejando ser antes "o arquitecto - homem entre os homens — organizador do espaço — criador de felicidade."▷ Sendo assim e segundo Távora, se as formas forem condicionadas pela circunstância criarão circunstância e por isso para além de condicionadas serão também condicionantes.

◁ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 16.

◁ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 75.

Neste processo de desenho continuado, entre ser condicionado e condicionante, um aspecto importante e perigoso deverá ser advertido quando exageradamente se orienta um projecto em função dos seus 'gostos'.[18] Segundo Távora, "quando o gosto predomina, tudo se lhe submete e não há razões, mesmo objectivas, mesmo lógicas, mesmo inteligentes, que possam antepor-se à sua comum ausência de razão."▷ Daqui se presume a sua perigosidade e o seu encerramento sobre si mesmo. Erradamente apreciado como 'princípio', o gosto (pessoal ou social) parece antepor-se com frequência no desenho do arquitecto, possivelmente entregue ao facilitismo criado pela hegemonia do olho alimentada pelos *media*, mas principalmente criada "da ignorância terrível do fundamental de nós próprios."▷ Mas o facto é que na verdade o 'gosto' é uma necessidade humana porque toda a gente sente esteticamente, é "um valor que resulta de um jogo de valores"▷ reflectidos na arquitectura.[19] Só resta à arqui-

◁ Idem, pág. 57.

◁ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 58.

◁ Idem, pág. 57.

18 "Nunca poderá ser exagerada a importância da Arquitectura e do Urbanismo como fenómeno condicionante da vida do homem." ▷ TÁVORA, Fernando, 1993, *op.cit.*, pág. 16.

19 "Nos anos setenta, fiz uma espécie de inquérito junto dos rurais, sobre o trabalho deles e o que haveria no trabalho deles que fosse para além da função, da utilidade(...) Uma senhora tinha acabado de segar o campo e tinha colhido o centeio e recolhido o grão. Depois disso, estava a arranjar os molhos das palhas no campo para secar. Entretanto ela afeiçoava, atava e desatava, mais de uma

tectura deixar que seja invadida pela evolução do tempo, como palco e espelho do desejo, sempre pronto à procura do correspondente 'gosto', permitindo à maioria da população criar a sua própria identificação, porque "a obra poética é uma criação em abertura para sempre."◁ Nesta condição, a participação encontra o seu espaço de liberdade e inclusão permitindo que a aprendizagem aconteça por si mesma ainda que permanentemente sobre visionada pelo 'olhar' solidário do arquitecto/urbanista.

▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

> *"... busco o significado da coisa numa amplitude que leve as pessoas a considerar o máximo das potencialidades dessa mesma coisa, sem focar uma mensagem determinada mas implicar todas as circunstâncias que possam levar à consideração de uma mensagem pessoal. Portanto, a minha actuação como artista é essa: criar situações que levem as pessoas a reflectir(...) no âmbito da sua cultura, em função das suas noções de arte, da sua necessidade estética(...). É este o jogo! "*◁
> Alberto Carneiro

▷ *Idem.*

Educar e colaborar são assim as bases para a "organização contínua do nosso espaço."◁

▷ TÁVORA, Fernando, 1962, *op.cit.*, pág. 69.

Uma vez compreendida a direcção tomada por uma EDUCAÇÃO assente e confirmada na participação activa de todos os seus intervenientes, esta por sua vez está conscientemente implícita no acto do desenhar assim como inconscientemente explícita no acto do brincar. Volta-se a cruzar, neste ponto, as duas entidades investigadas fundamentando de novo a pertinência da sua coexistência uma vez possuidoras de objectivos tão próximos: uma franca humanização.

Desde o início o motivo que estimula a acção humana é a oportunidade de entrar em contacto com outras pessoas.[20] Seduzidas pela ocorrência do espontâneo e do imprevisto, "a experiência de estar com outras pessoas supõe uma oportunidade animada e atractiva de receber estímulos."◁ Os contactos vão evoluindo de intensidade e complexidade percorrendo todo o tipo de actividades — necessárias, opcionais e sociais — desde que se cumpra o seu primeiro requisito: um espaço que lhes seja comum — um espaço colectivo. A importância dos espaços colectivos centra-se na sua capacidade de concentrar uma grande diversidade de actividades e grupos adquirindo um carácter democrático se os seus intervenientes se reconhecerem e participarem activamente sobre esse mesmo espaço. Se questionado sobre a qualidade organizativa deste, responderá que a 'vida' em quase todas as circunstâncias se revela essencialmente mais importante que os próprios espaços e edifícios, porém é já indiscutível o carácter condicionante de um determinado desenho físico influenciador do carácter funcional e estético daquele espaço, tal como também é indiscutível o valor produtivo e socialmente fecundo das condições de conforto, sociabilidade e promoção cultural, oriundas de um urbanismo democrático.◁

▷ GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edifícios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona: Reverté, 2005, pág. 29.

▷ PORTAS, Nuno, "Humanizar a cidade (1966)", *Os tempos das formas: a cidade feita e refeita*, Guimarães: DAAUM, 2005, pág. 144.

Por fim, são reconhecidas institucionalmente (em Portugal, pela voz dos anos 60) as qualidades urbanas optimizadoras — proximidade e diversidade — proporcionadas pela presença de espaços colectivos, uma vez responsáveis pela estrutura da própria sociedade. Estas, questões fundamentais na transformação de uma cidade humanamente heterógenea, necessita de novos princípios capazes de combater os problemas psicológicos de uma população que vive desenraizada do chão (pela falta de sítios e laços sociais) e que é conduzida ao anonimato e à homogeneização comportamental, e os problemas físicos de uma primeira renovação urbana mal entendida e uma expansão urbana sem estrutura nem forma, apelidada

---

forma ou mais de outra. Achei curioso e perguntei: '– Sra. Maria! Isso não funcionava como você tinha inicialmente?' E ela respondeu: '– Ah, funcionar funcionava eu é que não gostava.'" ▷ CARNEIRO, Alberto. Entrevista em anexo.

20 "Tanto nas áreas de residências unifamiliares como nos arredores de blocos de piso em altura, as crianças tendem a jogar mais nas ruas, nas áreas de estacionamento e próximo das entradas das residências do que nas áreas desenhadas e destinadas ao jogo porém localizadas nos pátios traseiros das casas unifamiliares ou no lado ensolarado do espaço entre torres, onde não há circulação nem pessoas para ver." ▷ GEHL, Jan, *op.cit.*, pág. 33. (ver fotografias no final do capítulo)

de *ville lâche*, a nebulosa — por Gottmann.▷

▷ *Idem*, pág. 151.

Um pensamento novo arrisca romper os limites que defendiam o interior da 'casa', propondo uma crescente melhoria da vida entre edifícios se a intimidade — a segurança e o conforto — se prolongar para fora de portas. Neste sentido, privilegiam-se as ligações do espaço da habitação ao espaço das outras funções urbanas como estratégia a convir com: o melhoramento da rede de transportes (encurtando o tempo perdido e roubado ao trabalho, repouso, convivência e cultura); o aumento de oportunidades de contacto; uma maior oferta e acessibilidade de espaços dedicados à saúde, cultura e recreio (quer em zonas residenciais, laborais ou já fora do ambiente urbano); o aumento da qualidade acústica e perceptiva do ambiente (resultante da confusão do ambiente, agravada pela publicidade).▷

◁ PORTAS, Nuno, "Humanizar a cidade (1966)", *op.cit.*, pág. 146.

"O fenómeno urbano(...) é um sistema complexo de necessidades e vontades antes de ser uma forma." Há que dispor de um modelo igualmente complexo para fundamentar a estratégia de actuação de "decisões que pressupõem uma discussão muito clara e aberta sobre o programa de necessidades dos homens comuns no seu uso da cidade,"▷ lembrando que a responsabilidade democrática do plano "reside em interpretar e prolongar em termos de distribuição funcional das actividades e locais, e em termos de significação das imagens que proponham um programa social, libertador de opressões e fomentador de inovação."▷

◁ *Idem*, pág. 148.

◁ *Idem*, pág. 150.

Assim, partindo da realidade composta por uma grande diversidade de grupos populacionais e actividades, densos e concentrados, chega-se à solução proposta pelo espaço colectivo da cidade (pela forma atraente como seduz o sensível e a identificação) que intervém como catalisador de subculturas, fomentadas pela cultura popular e acção comunitária, sem que isso represente o esquecimento de uma responsabilidade frente ao 'futuro' que vê o todo como uma grande unidade funcional — "a região metropolitana ou a cidade território". ▷ [21]

◁ *Idem*, pág. 150-151.

> *"As responsabilidades do programa da arquitectura da nova cidade alargada, incidem, fundamentalmente, na disposição do máximo de escolhas e solicitações oferecidas à grande massa dos habitantes (escolhas de trabalho menos limitadas pelo transporte, escolhas de residência menos limitadas pelo custo da zona, escolhas de vida de centro menos limitadas pela inacessibilidade) e, por outro lado, numa organização do espaço em formas sensíveis, compreensíveis para a vida social, que contribua para caracterizar as novas células como focos de civilização, ligando o seu desenho à revisão do conceito de comunidade em meio urbano."* ▷ Nuno Portas

◁ *Idem*, pág. 152.

Essa 'humanização' na cidade parece ter começado a ser aplicada inicialmente pelas novas políticas que visavam a recuperação do edificado antigo e degradado do núcleo 'histórico'. Um processo que dava início a uma "revitalização ou reuso dos *stocks* (que supunham cirurgias profundas na sua 'verdade' construtiva ou tipológica) pela recomposição dos *mixs* de actividades e a diversificação dos grupos etários, culturais ou de rendimentos das gentes residentes ou activas", exigindo ao mesmo tempo o repensar de "acessibilidades, pedonalização, estacionamento e outras infra-estruturas ou equipamentos locais." É assim que as reformas dedicadas ao 'espaço público' adquirem relevância (anos 80), manifestando-se no seio de uma parceria público-privada.[22] "Confiava-se nos efeitos positivos, a médio prazo, dessa estratégia que permitia alargar e aprofundar significativamente a reconversão e reanimação dos espaços públicos, tornando assim temporalmente mais independentes a geometria ou a

---

21 Este programa com vista numa cidade humanizada exige inevitavelmente a um controlo legislativo e administrativo, a um estímulo às iniciativas não lucrativas ("ou seja, do sector cooperativo, que pode ser importante elemento democratizador da vida da cidade e integrar-se inteiramente nos interesses colectivos do plano") e a um "controlo funcional e formal da arquitectura urbana, com sentido de comunicação social, em ordem à clara expressão dos valores, que enformam a renovação da cidade." ▷ PORTAS, Nuno, "Humanizar a cidade (1966)", *Os tempos das formas: a cidade feita e refeita*, Guimarães: DAAUM, 2005, pág. 152. "(...)a verdade dura é que é na fase política da decisão que, nestas sociedades, se esboroam os objectivos do planeamento. Verificando mais uma vez(...) a incapacidade mediadora dos técnicos, quando procuram fazer vingar valores contrários aos interesses dominantes." ▷ PORTAS, Nuno, "Humanizar a cidade (1966)", *op.cit.*, pág. 151.

22 Aspirando a redução dos custos públicos, "com a prioridade do Estado para o investimento no domínio público e os incentivos aos privados para a modernização do edificado." ▷ PORTAS, Nuno, "À volta da cidade (2003)", *Os tempos das formas: a cidade feita e refeita*, Guimarães: DAAUM, 2005, pág.198.

extensão das intervenções em relação às operações pontuais de promotores particulares ou institucionais."◁

▷ PORTAS, Nuno, "À volta da cidade (2003)", *Os tempos das formas: a cidade feita e refeita*, Guimarães: DAAUM, 2005, pág. 197-198.

Neste ponto, se a estratégia de actuação se apoiar numa lógica de 'perímetros' (públicas ou privadas) independentes, desconectados e desinteressados, é possível que as renovações sejam projectos encerrados em si mesmo, inviabilizando uma organização contínua do espaço e favorecendo a espectacularização tirana por uma arquitectura só 'expressiva'.[23]

Pelo contrário, se a estratégia de actuação e revitalização se apoiar numa lógica de 'layers' sincronizados e ajustados ao espaço urbano existente, geridos para que sejam estimulantes à fluidez e à continuidade das actividades, os espaços colectivos adquirem protagonismo convertendo as renovações em projectos abertos a novas acessibilidades, comércio e serviços mais competitivos e solidários na procura de uma maior qualidade ambiental e animação cultural.[24]

> *"A estratégia que temos recomendado insistentemente, quer para os planos quer para os projectos de regeneração, é a de inverter as "obsessões" dominantes: antes das volumetrias(...), o que sustenta as cidades de todos os tempos – sejam elas históricas ou centrais, ou sejam as periferias sem 'história' – são os suportes colectivos (mal ou assepticamente chamados 'vazios', 'infra-estruturas' ou 'espaços livres'), que dão acesso ao edificado. O Sistema do Espaço Colectivo (SEC) deve ter lugar privilegiado nas agendas da regeneração urbana, como redutor das desigualdades ambientais e de mobilidade, entre outras, e como indutor de comportamentos positivos (segurança, auto-estima, investimento...)"*◁ Nuno Portas

▷ *Idem*, pág. 195-196.

Em tom de desafio, definem-se os valores básicos a guardar pelo arquitecto/urbanista no momento do seu desenho para o espaço público.

A importância atribuída aos novos equipamentos da cidade actual contagia e prolonga-se à lógica do tratamento adaptado dos seus suportes — rua, largo, praça, jardim — uma vez animados e optimizados pelas redes de comunicação, equipamentos de estar e arborização. A importância atribuída agora aos 'espaços-outros', fruto do crescimento urbano ("em geral descontínuos, deslaçados"), completa-se quando existe investimento "em nós e perfis da 'nova rede'" (detentora de múltiplas velocidades) que executem uma próspera articulação aos 'espaços primeiros' ("bem delimitados pelos próprios edifícios"). Solidarizando os 'retalhos' e 'vazios' urbanos ambiciona-se um fim em comum: "relançar urgentemente a cultura do espaço colectivo" aprendendo a prolongar o (re)desenho dos espaços públicos ao das 'bordas' dos privados — "existentes velhos, existentes novos, ou que se proponham" — procurando um consenso favorável das partes — público e privado — facilmente encontrado uma vez que se procura estimular a presença contínua de 'vida' entre os edifícios, ajustando-se às necessidades e desejos do todo — da pequena à grande escala.◁ [25]

▷ *Idem*, pág. 196.

Contudo, "(...)reivindica-se dos arquitectos, autoridades do património e promotores, que aceitem sem complexos um jogo coerente de permanências e mudanças, ou seja, de continuidades dos elementos mais perenes da cidade (adequação da tipologia arquitectónica, assunção inteligente de perfis, alinhamentos) e elementos reveladores dos estilos de vida emergentes e das exigências ambientais que queremos presentes também nas áreas antigas

---

23 "...uma perspectiva libertadora, numa sociedade aberta, não aceita igualmente uma tirania da forma, de uma escultura-arquitectura, aplicada a uma comunidade, que se quer criadora ela própria." ▷ PORTAS, Nuno, "Humanizar a cidade (1966)", *op.cit.*, pág. 152.

24 Esta é uma estratégia que visa uma aplicação não só sobre o 'centro histórico' da cidade como também sobre os outros 'centros periféricos', as "múltiplas 'cidades' que fazem a Cidade actual; (...) Como se a batalha do centro não se ganhasse desde as periferias, nesta sociedade de mobilidades em vasos comunicantes e de centralidades em rede, que é ou deve ser a urbe contemporânea." ▷ PORTAS, Nuno, "À volta da cidade (2003)", *op.cit.*, pág. 199.

25 "...estes reconhecidos défices são sobretudo sensíveis na cidade peri-urbana, a verdade é que, nas renovações urbanas das últimas décadas (terciarização central, ocupação de vazios urbanos, substituição de quarteirões antigos ou de quintas por condomínios de forte densidade, parques de estacionamento, etc.), as estreitas relações entre edifícios e ruas ou jardins, que perduraram ao longo de séculos, foram desnecessariamente subvertidas, sem que as novas e contrastantes volumetrias tenham acrescentado valor aos sítios renovados." ▷ PORTAS, Nuno, "À volta da cidade (2003)", *op.cit.*, pág. 196.

— como forma de as revitalizar, sem violências futuristas e sem disfarces revivalistas: a cidade merece inteligência e bom senso..."▷

◁ PORTAS, Nuno, "À volta da cidade (2003)", *op.cit.*, pág. 197.

O acto de brincar revela estar constantemente implícito no acto do desenhar como despertador de uma consciência triádica — *ludus, limen, paidia* // razão, observação, instinto // construção, suspensão, desejo — que desafia o arquitecto/urbanista a descobrir o seu papel mediador e moderador, verdadeiro e inclusivo em vez de exclusivo. Assim:

- Do mesmo modo que o brincar se mostra ansioso por um espaço exterior 'háptico', surpreendente e cinético, o desenhar procura ser tanto anatómico no detalhe da 'casa' como mecânico no todo do 'universo' garantindo a coerência das partes e a continuidade do chão na busca de uma permanente contemporaneidade.
- Do mesmo modo que o brincar organiza o jogo que visa ultrapassar as dificuldades na procura de um aperfeiçoamento de habilidades, o desenhar multiplica-se indescritivelmente em constante confrontação gráfica, limando até à forma final — fruto de uma síntese essencial em representação de toda uma capacidade de assimilação e crítica de conhecimento intelectual.
- Do mesmo modo que o brincar reúne e contagia a participação de todos os seus intervenientes, o desenhar preocupa-se na reconstrução e aperfeiçoamento de um espaço colectivo que atraia as acções do 'parar' e do 'falar', atendendo a um espaço 'inacabado' e 'reflexivo' que possibilite a intervenção e identificação dos seus sujeitos e que contribua para um constante questionamento que dará forma a um espaço de liberdade.



"Look Snow !

A miraculous trick of the skies - a fleeting correction.
All at once the child is Lord of the City.
But the joy of gathering snow off paralyzed vehicles is short-lived.

Provide something for the human child more permanent than snow - if perhaps less abundant.

Another miracle." Aldo van Eyck

Fotografia de Bernard Rudofsky.
EYCK, Aldo van, *cit. In:* LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN Francis, Aldo van Eyck – *Writings, vol. 1: " The Child, the City and the Artist "*, Amsterdam: Uitgeverij, SUN publishers, 2008. pág.25

















Durante o mês de Junho (2011), entrei em contacto com as crianças do projecto "o mundo à escolha" orientado pela Junta de Freguesia de Miragaia. Realizei-lhes uma apresentação sobre o tema 'Brincar na Rua', abrindo-o à discussão em grupo. O objectivo ambicionava uma aproximação realista ao ambiente de cada criança de modo a conseguir obter respostas sobre os espaços que seriam por eles escolhidos para se poder brincar. Com efeito, foi-lhes proposto que fotografassem os sítios recorrentes, a título individual, considerados mais agradáveis para se estar lá fora e à vontade.

As crianças fotografaram pessoas - os amigos e familiares; ruas, largos, fachadas e mobiliário urbano - onde param e onde se movimentam num raio próximo à sua habitação; paisagens naturais e interiores - momentos mais solitários e momentos de convívio da casa ou café; terrenos planos e amplos ou inclinados e estreitos - onde testam as possibilidades do seu próprio corpo onde se coincide o dever quotidiano de um percurso habitual com a descoberta sempre nova.

As crianças organizam com bom senso o espaço que lhes é acessível, sabendo retirar dele o máximo das suas potencialidades, provocando-o. Localizando-se no seu centro imaginário a transformação é recíproca: a criança controla o seu espaço, adaptando-o à sua vontade ao mesmo tempo que se entrega, deixando-se seduzir pela sua possibilidade infinita.

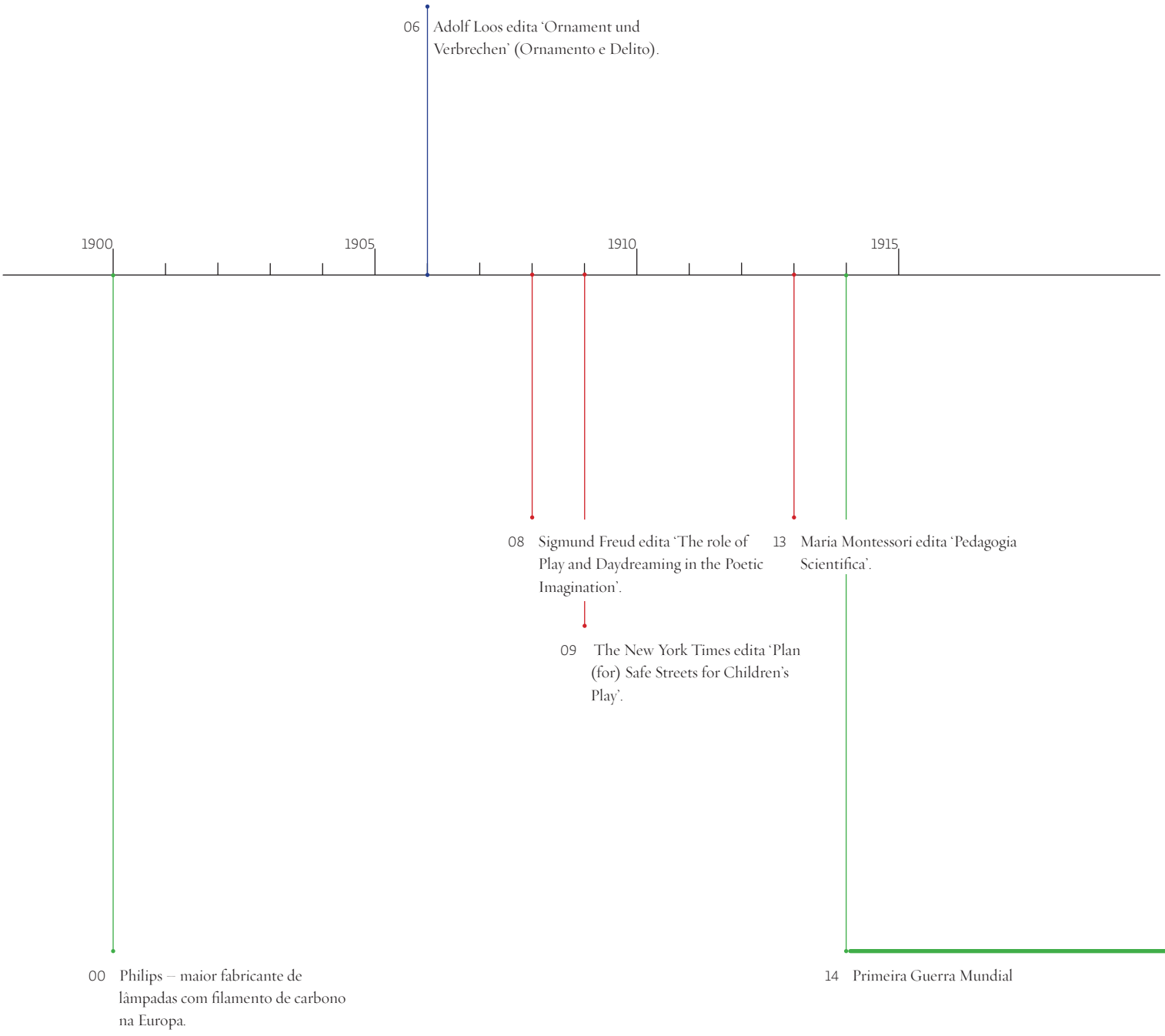
F 4 — 36 Conjuntos de 3 fotos por criança. André, 10 anos, 'o sincero' | Bárbara, 12 anos, 'a caseirinha' | Bruna, 10 anos, 'a envergonhada' | Francisco, 8 anos, 'o interessado' | Hélder, 13 anos, 'o discreto' | João, 13 anos, 'o resistente' | Maria, 11 anos, 'a senhorita' | Paulo, 12 anos, 'o autêntico' | Ana, 12 anos, 'a bonita' | Diogo, 12 anos, 'o crescido' | Vanessa, 15 anos, 'a responsável'.

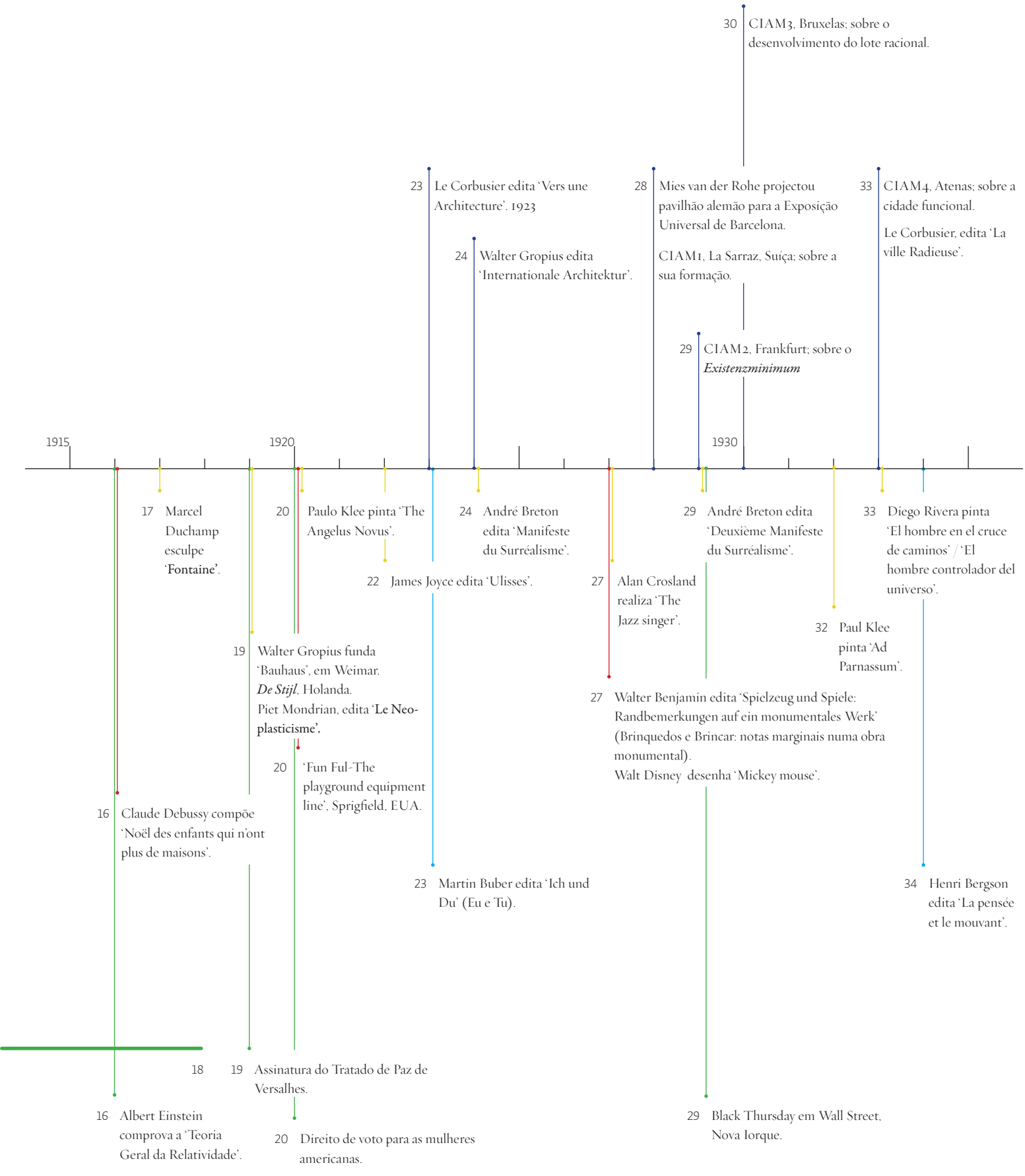


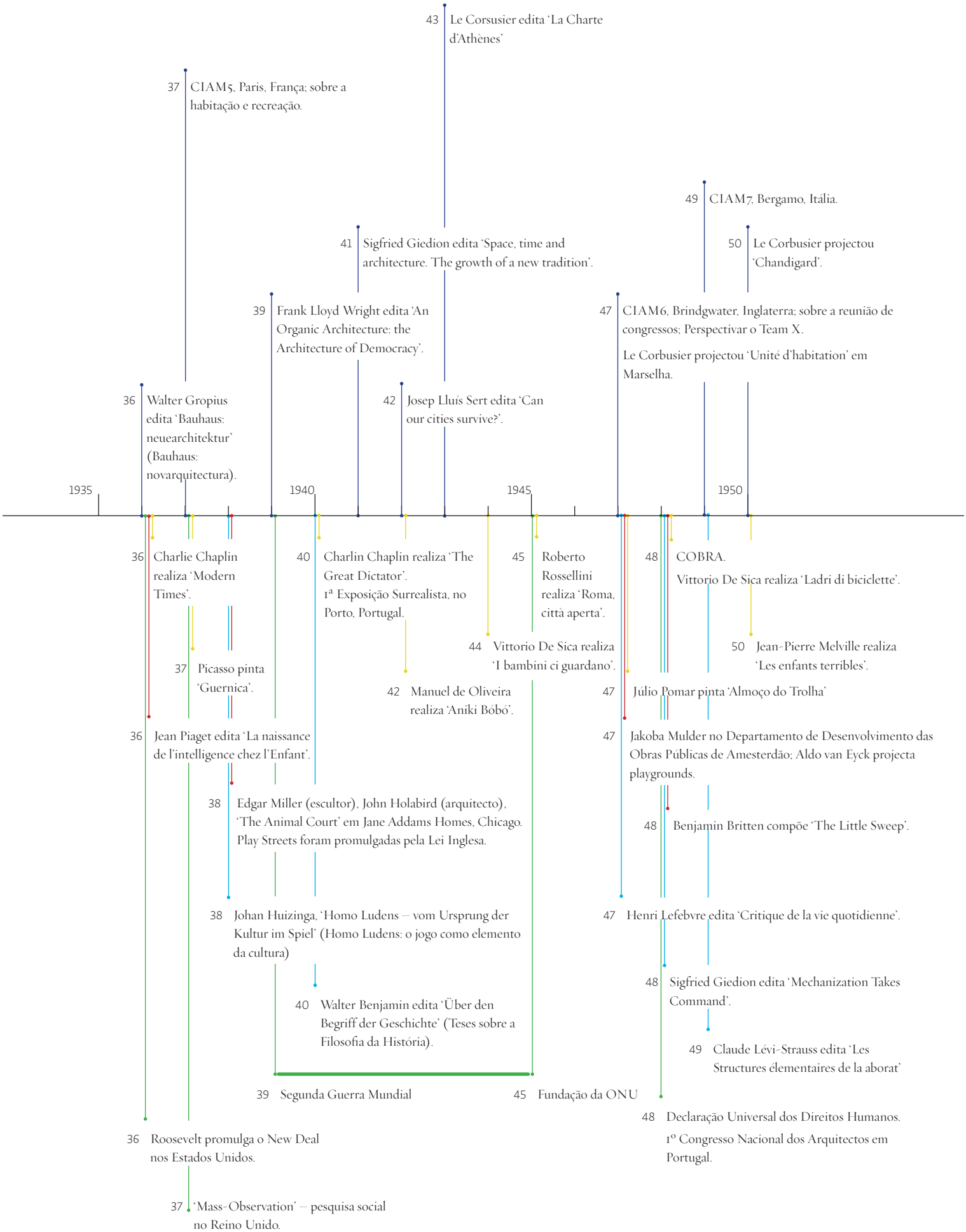
ANEXOS

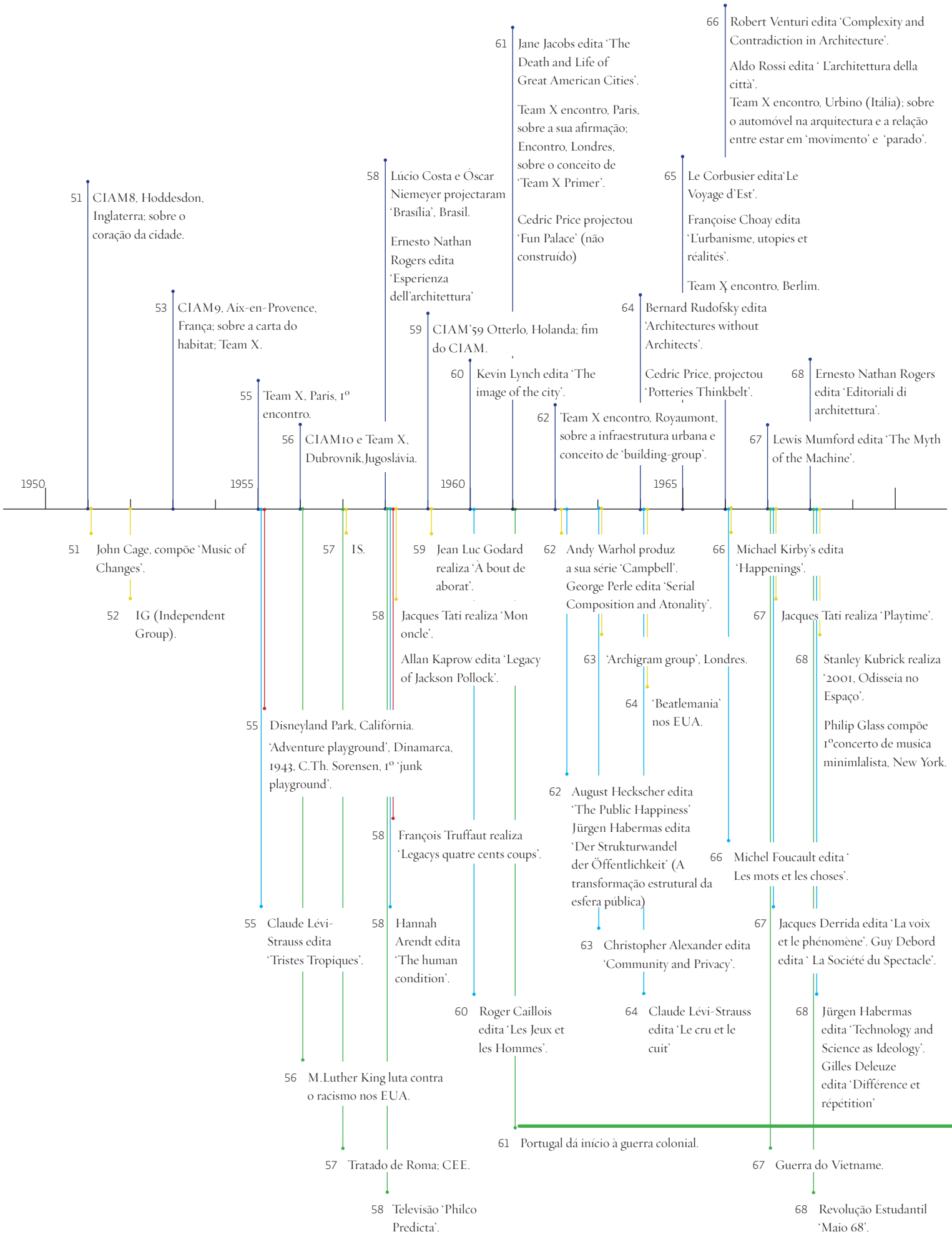
Cronologia do século XX

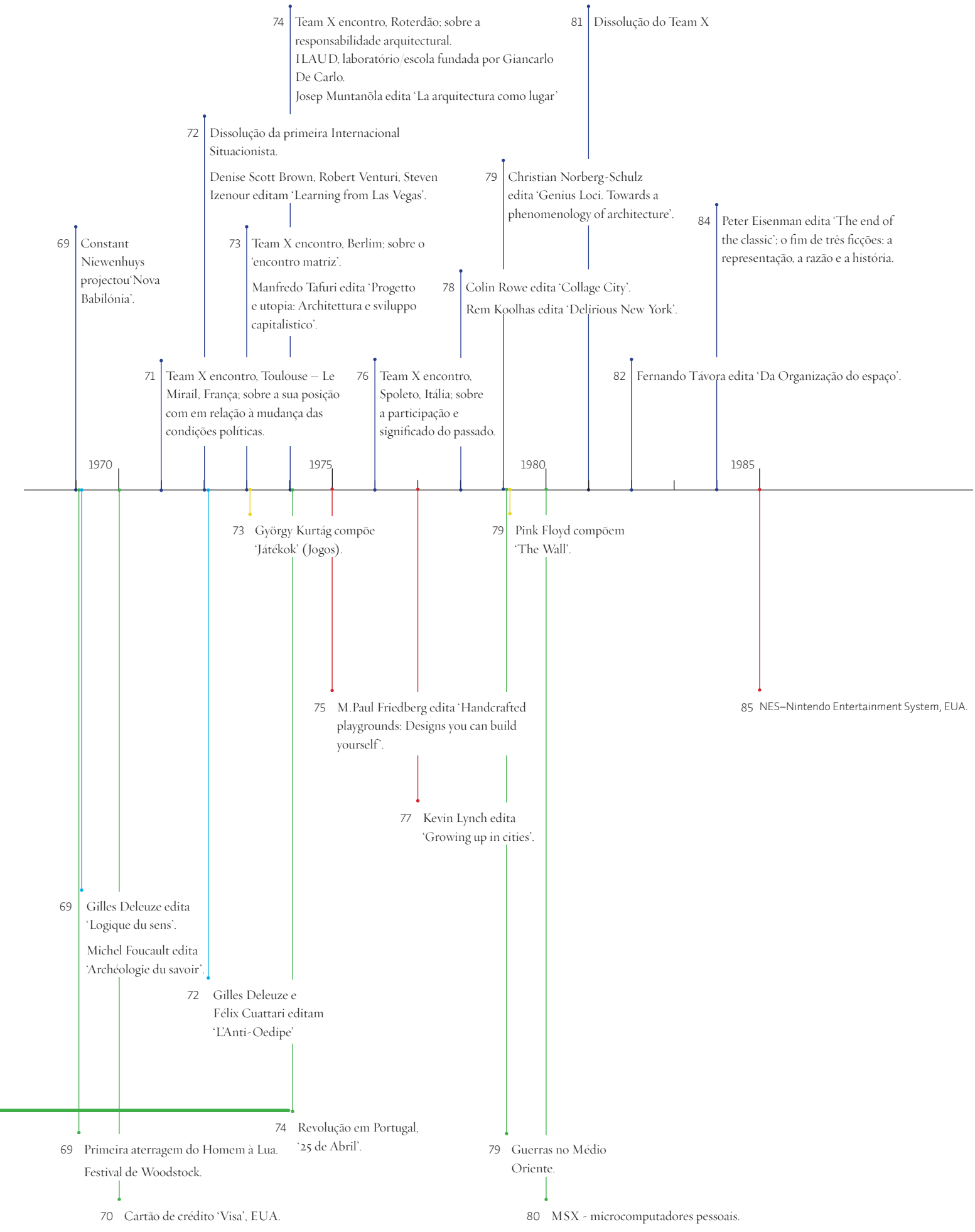
Contextos:
Teoria e Crítica de Arquitectura / Arte / Infância e Educação / Filosofia / História .

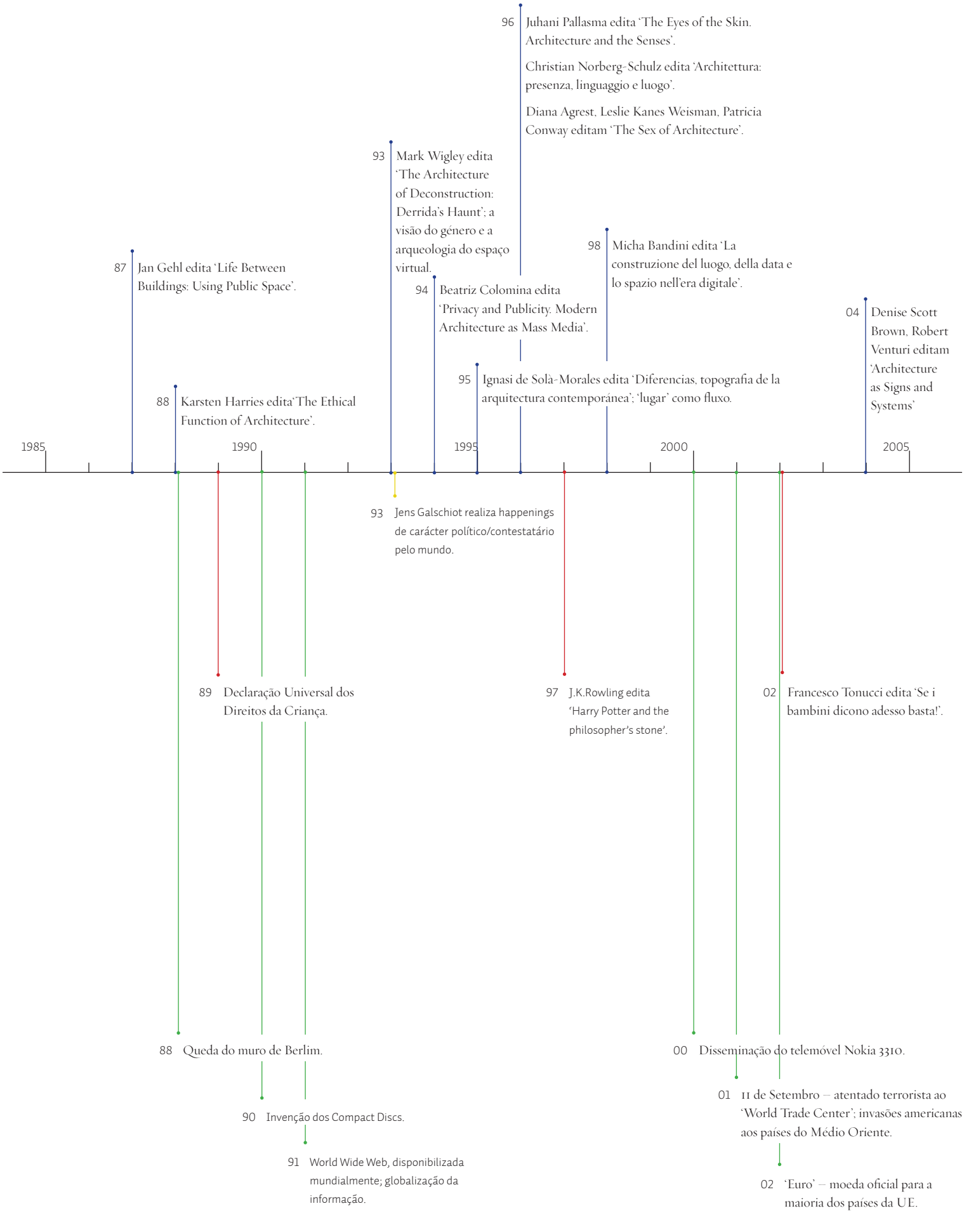



1915
1920
1930
16 Claude Debussy compõe 'Noël des enfants qui n'ont plus de maisons'.
16 Albert Einstein comprova a 'Teoria Geral da Relatividade'.
17 Marcel Duchamp esculpe 'Fontaine'.
18 19 Assinatura do Tratado de Paz de Versalhes.
19 Walter Gropius funda 'Bauhaus', em Weimar.
De Stijl, Holanda.
Piet Mondrian, edita 'Le Neo-plasticisme'.
20 'Fun Ful-The playground equipment line', Sprigfield, EUA.
20 Paulo Klee pinta 'The Angelus Novus'.
20 Direito de voto para as mulheres americanas.
22 James Joyce edita 'Ulisses'.
23 Le Corbusier edita 'Vers une Architecture'. 1923
23 Martin Buber edita 'Ich und Du' (Eu e Tu).
24 Walter Gropius edita 'Internationale Architektur'.
24 André Breton edita 'Manifeste du Surréalisme'.
27 Alan Crosland realiza 'The Jazz singer'.
27 Walter Benjamin edita 'Spielzeug und Spiele: Randbemerkungen auf ein monumentales Werk' (Brinquedos e Brincar: notas marginais numa obra monumental).
Walt Disney desenha 'Mickey mouse'.
28 Mies van der Rohe projectou pavilhão alemão para a Exposição Universal de Barcelona.
CIAM1, La Sarraz, Suíça; sobre a sua formação.
29 CIAM2, Frankfurt; sobre o Existenzminimum
29 André Breton edita 'Deuxième Manifeste du Surréalisme'.
29 Black Thursday em Wall Street, Nova Iorque.
30 CIAM3, Bruxelas; sobre o desenvolvimento do lote racional.
32 Paul Klee pinta 'Ad Parnassum'.
33 CIAM4, Atenas; sobre a cidade funcional.
Le Corbusier, edita 'La ville Radieuse'.
33 Diego Rivera pinta 'El hombre en el cruce de caminos' / 'El hombre controlador del universo'.
34 Henri Bergson edita 'La pensée et le mouvant'.


43 Le Corsusier edita 'La Charte d'Athènes'
37 CIAM5, Paris, França; sobre a habitação e recreação.
49 CIAM7, Bergamo, Itália.
41 Sigfried Giedion edita 'Space, time and architecture. The growth of a new tradition'.
50 Le Corbusier projectou 'Chandigard'.
39 Frank Lloyd Wright edita 'An Organic Architecture: the Architecture of Democracy'.
47 CIAM6, Brindgwater, Inglaterra; sobre a reunião de congressos; Perspectivar o Team X.
Le Corbusier projectou 'Unité d'habitation' em Marselha.
36 Walter Gropius edita 'Bauhaus: neuearchitektur' (Bauhaus: novarquitectura).
42 Josep Lluís Sert edita 'Can our cities survive?'.
1935
1940
1945
1950
36 Charlie Chaplin realiza 'Modern Times'.
40 Charlin Chaplin realiza 'The Great Dictator'.
1ª Exposição Surrealista, no Porto, Portugal.
45 Roberto Rossellini realiza 'Roma, città aperta'.
48 COBRA.
Vittorio De Sica realiza 'Ladri di biciclette'.
44 Vittorio De Sica realiza 'I bambini ci guardano'.
50 Jean-Pierre Melville realiza 'Les enfants terribles'.
37 Picasso pinta 'Guernica'.
42 Manuel de Oliveira realiza 'Aniki Bóbó'.
47 Júlio Pomar pinta 'Almoço do Trolha'
36 Jean Piaget edita 'La naissance de l'intelligence chez l'Enfant'.
47 Jakoba Mulder no Departamento de Desenvolvimento das Obras Públicas de Amesterdão; Aldo van Eyck projecta playgrounds.
38 Edgar Miller (escultor), John Holabird (arquitecto), 'The Animal Court' em Jane Addams Homes, Chicago. Play Streets foram promulgadas pela Lei Inglesa.
48 Benjamin Britten compõe 'The Little Sweep'.
38 Johan Huizinga, 'Homo Ludens – vom Ursprung der Kultur im Spiel' (Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura)
47 Henri Lefebvre edita 'Critique de la vie quotidienne'.
48 Sigfried Giedion edita 'Mechanization Takes Command'.
40 Walter Benjamin edita 'Über den Begriff der Geschichte' (Teses sobre a Filosofia da História).
49 Claude Lévi-Strauss edita 'Les Structures élementaires de la aborat'
39 Segunda Guerra Mundial
45 Fundação da ONU
48 Declaração Universal dos Direitos Humanos.
1º Congresso Nacional dos Arquitectos em Portugal.
36 Roosevelt promulga o New Deal nos Estados Unidos.
37 'Mass-Observation' – pesquisa social no Reino Unido.


1950
1955
1960
1965
51 CIAM8, Hoddesdon, Inglaterra; sobre o coração da cidade.
53 CIAM9, Aix-en-Provence, França; sobre a carta do habitat; Team X.
55 Team X, Paris, 1º encontro.
56 CIAM10 e Team X, Dubrovnik, Jugoslávia.
58 Lúcio Costa e Óscar Niemeyer projectaram 'Brasília', Brasil.
Ernesto Nathan Rogers edita 'Esperienza dell'architettura'
59 CIAM'59 Otterlo, Holanda; fim do CIAM.
60 Kevin Lynch edita 'The image of the city'.
61 Jane Jacobs edita 'The Death and Life of Great American Cities'.
Team X encontro, Paris, sobre a sua afirmação; Encontro, Londres, sobre o conceito de 'Team X Primer'.
Cedric Price projectou 'Fun Palace' (não construído)
62 Team X encontro, Royaumont, sobre a infraestrutura urbana e conceito de 'building-group'.
64 Bernard Rudofsky edita 'Architectures without Architects'.
Cedric Price, projectou 'Potteries Thinkbelt'.
65 Le Corbusier edita'Le Voyage d'Est'.
Françoise Choay edita 'L'urbanisme, utopies et réalités'.
Team X encontro, Berlim.
66 Robert Venturi edita 'Complexity and Contradiction in Architecture'.
Aldo Rossi edita ' L'architettura della città'.
Team X encontro, Urbino (Itália); sobre o automóvel na arquitectura e a relação entre estar em 'movimento' e 'parado'.
67 Lewis Mumford edita 'The Myth of the Machine'.
68 Ernesto Nathan Rogers edita 'Editoriali di architettura'.
51 John Cage, compõe 'Music of Changes'.
52 IG (Independent Group).
57 IS.
59 Jean Luc Godard realiza 'A bout de aborat'.
58 Jacques Tati realiza 'Mon oncle'.
Allan Kaprow edita 'Legacy of Jackson Pollock'.
55 Disneyland Park, Califórnia.
'Adventure playground', Dinamarca, 1943, C.Th. Sorensen, 1º 'junk playground'.
62 Andy Warhol produz a sua série 'Campbell'.
George Perle edita 'Serial Composition and Atonality'.
63 'Archigram group', Londres.
64 'Beatlemania' nos EUA.
62 August Heckscher edita 'The Public Happiness'
Jürgen Habermas edita 'Der Strukturwandel der Öffentlichkeit' (A transformação estrutural da esfera pública)
63 Christopher Alexander edita 'Community and Privacy'.
66 Michael Kirby's edita 'Happenings'.
67 Jacques Tati realiza 'Playtime'.
68 Stanley Kubrick realiza '2001, Odisseia no Espaço'.
Philip Glass compõe 1ºconcerto de musica minimlalista, New York.
66 Michel Foucault edita ' Les mots et les choses'.
67 Jacques Derrida edita 'La voix et le phénomène'. Guy Debord edita ' La Société du Spectacle'.
58 François Truffaut realiza 'Legacys quatre cents coups'.
55 Claude Lévi-Strauss edita 'Tristes Tropiques'.
58 Hannah Arendt edita 'The human condition'.
60 Roger Caillois edita 'Les Jeux et les Hommes'.
64 Claude Lévi-Strauss edita 'Le cru et le cuit'
68 Jürgen Habermas edita 'Technology and Science as Ideology'.
Gilles Deleuze edita 'Différence et répétition'
56 M.Luther King luta contra o racismo nos EUA.
61 Portugal dá início à guerra colonial.
57 Tratado de Roma; CEE.
67 Guerra do Vietname.
58 Televisão 'Philco Predicta'.
68 Revolução Estudantil 'Maio 68'.


74 Team X encontro, Roterdão; sobre a responsabilidade arquitectural.
ILAUD, laboratório/escola fundada por Giancarlo De Carlo.
Josep Muntanõla edita 'La arquitectura como lugar'
81 Dissolução do Team X
72 Dissolução da primeira Internacional Situacionista.
Denise Scott Brown, Robert Venturi, Steven Izenour editam 'Learning from Las Vegas'.
79 Christian Norberg-Schulz edita 'Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture'.
84 Peter Eisenman edita 'The end of the classic'; o fim de três ficções: a representação, a razão e a história.
69 Constant Niewenhuys projectou 'Nova Babilónia'.
73 Team X encontro, Berlim; sobre o 'encontro matriz'.
Manfredo Tafuri edita 'Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico'.
78 Colin Rowe edita 'Collage City'.
Rem Koolhas edita 'Delirious New York'.
71 Team X encontro, Toulouse – Le Mirail, França; sobre a sua posição com em relação à mudança das condições políticas.
76 Team X encontro, Spoleto, Itália; sobre a participação e significado do passado.
82 Fernando Távora edita 'Da Organização do espaço'.
1970
1975
1980
1985
73 György Kurtág compõe 'Játékok' (Jogos).
79 Pink Floyd compõem 'The Wall'.
75 M.Paul Friedberg edita 'Handcrafted playgrounds: Designs you can build yourself'.
85 NES–Nintendo Entertainment System, EUA.
77 Kevin Lynch edita 'Growing up in cities'.
69 Gilles Deleuze edita 'Logique du sens'.
Michel Foucault edita 'Archéologie du savoir'.
72 Gilles Deleuze e Félix Cuattari editam 'L'Anti-Oedipe'
74 Revolução em Portugal, '25 de Abril'.
69 Primeira aterragem do Homem à Lua.
Festival de Woodstock.
79 Guerras no Médio Oriente.
70 Cartão de crédito 'Visa', EUA.
80 MSX - microcomputadores pessoais.


96 Juhani Pallasma edita 'The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses'.
Christian Norberg-Schulz edita 'Architettura: presenza, linguaggio e luogo'.
Diana Agrest, Leslie Kanes Weisman, Patricia Conway editam 'The Sex of Architecture'.
93 Mark Wigley edita 'The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt'; a visão do género e a arqueologia do espaço virtual.
98 Micha Bandini edita 'La construzione del luogo, della data e lo spazio nell'era digitale'.
87 Jan Gehl edita 'Life Between Buildings: Using Public Space'.
94 Beatriz Colomina edita 'Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media'.
04 Denise Scott Brown, Robert Venturi editam 'Architecture as Signs and Systems'
95 Ignasi de Solà-Morales edita 'Diferencias, topografia de la arquitectura contemporánea'; 'lugar' como fluxo.
88 Karsten Harries edita'The Ethical Function of Architecture'.
1985
1990
1995
2000
2005
93 Jens Galschiot realiza happenings de carácter político/contestatário pelo mundo.
89 Declaração Universal dos Direitos da Criança.
97 J.K.Rowling edita 'Harry Potter and the philosopher's stone'.
02 Francesco Tonucci edita 'Se i bambini dicono adesso basta!'.
88 Queda do muro de Berlim.
00 Disseminação do telemóvel Nokia 3310.
90 Invenção dos Compact Discs.
01 11 de Setembro – atentado terrorista ao 'World Trade Center'; invasões americanas aos países do Médio Oriente.
91 World Wide Web, disponibilizada mundialmente; globalização da informação.
02 'Euro' – moeda oficial para a maioria dos países da UE.

08 Josep Maria Montaner edita 'Sistemas arquitectónicos contemporáneos'.

2005

2010

06 'flash mob' – 'Silent disco', Londres.

08 Depois de um período de prosperidade da economia mundial instala-se a crise do crédito hipotecário de alto risco.

2

Entrevista a Alberto Carneiro

Escultor da *natureza em si*.

"(...) o meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é." ▷ Alberto Carneiro

◁ CARNEIRO, Alberto, *cit.in.*: PINHARANDA, João, *Alberto Carneiro: ainda a memória do corpo sobre a terra: esculturas e desenhos*. Catálogo de uma exposição: *Alberto 1937 — Escultura portuguesa, séc. XX*, Galeria Nasoni, Porto, 1989.

Na sua opinião, como se relacionam as entidades do ser: criança, cidade e artista? (sendo este um artista que participa activamente na cidade)

Bom, é uma resposta que não tem fim.(...) A questão lúdica é uma questão fundamental — eu não lhe chamo brincar no sentido do brinquedo —, a palavra lúdico sugere uma atracção por qualquer coisa que prende e que mete em jogo, através de uma relação que é mais intuitiva que mental, mais uma relação como aquela que a criança tem com o mundo, à partida. A criança antes de pensar sente isto é, vive a coisa à sua maneira segundo as suas necessidades lúdicas, segundo as suas necessidades de brincadeira. Brincadeira no sentido de brincar, de jogar, de mexer.

Naturalmente que essa componente está sempre presente. Quando não está é grave. *(risos)*

A questão que se coloca é que o arquitecto como adulto está a criar com o sentido de organizar as coisas mas de maneira a atrair, de maneira a motivar sem que seja propriamente no sentido da especulação ou da combinação mental dos conceitos.

Não sei. Eu envolvi-me nestas questões há muitos anos e trabalhei efectivamente com miúdos de várias idades com sentido focado na organização de um espaço próprio que fosse deles, crianças. Mas isso era feito pelos próprios miúdos. Esse jogo era sempre uma questão de motivação para agir. Depois, a acção era qualquer coisa que partia da sua condição, da necessidade lúdica, necessidade de eles jogarem com essas coisas.

Respectivamente ao palco de actuação da criança, do artista? Considera sê-lo ainda a rua?

Não sei, depende das situações; não sei se será do artista que actua e cria situações que vão no sentido de motivar a acção das próprias crianças.

A rua já foi mais do que é hoje o campo de actuação, ou espaço das brincadeiras das crianças. Hoje a rua já não é o que era. Se pensar na rua caracterizada pelo tempo da minha infância...; eu nasci aqui e vivi aqui *(São Mamede do Coronado)*. Enquanto crianças, de facto brincávamos na rua, inventávamos tudo para brincar na rua, *(risos)* e não estávamos à espera que alguém inventasse algo por nós, para nos motivar.

E hoje? Como adulto e artista continua a brincar na rua?

Eu brinco em toda a parte. *(risos)*

Digo, procuro conhecer o intuito da sua intervenção, ou seja, se esta passa pelo sentido de 'formar' ou 'deformar'(?)

Isso é interessante porque hoje recebi um livro do Javier Maderuelo — um crítico espanhol que escreveu um dos capítulos dessa obra sobre o meu trabalho — e uma das coisas que ele diz é que, embora eu actue na e com a natureza, fundamentalmente com as árvores e com outros elementos naturais, o meu trabalho não implica o propósito de criar uma situação com determinado significado sobre a natureza. Isto quer dizer que busco o significado

da coisa numa amplitude que leve as pessoas a considerar o máximo das potencialidades dessa mesma coisa, sem focar uma mensagem determinada mas implicar todas as circunstâncias que possam levar à consideração de uma mensagem pessoal. Portanto, a minha actuação como artista é essa: criar situações que levem as pessoas a reflectir — por exemplo — sobre o sentido e o significado que a arte pode ter no nosso quotidiano, aqui e agora, neste mundo de 2012 ou como nos mundos anteriores, nos quais actuei. Não tenho como objectivo colocar um significado específico na coisa. Eu trabalho no domínio da arte e é esse o campo, é essa a rua, a minha rua. *(risos)*

A sua descrição parece considerar a participação como algo importante, ou seja, a interacção que surge entre a pessoa e o próprio objecto.

Sim. Eu digo que trabalho com a energia da natureza — não com a natureza no sentido figurado — eu trabalho com a árvore no sentido da sua própria essência, da sua energia, na dimensão e importância que ela tem para a realidade humana, não como símbolo, mas como fonte de energia criativa. O que procuro é criar situações que tenham equivalência posterior na percepção que o sujeito tem sobre essa mesma coisa. Uma coisa é o sentido que a arte sempre teve ou quase sempre — um sentido figural — de criar o símbolo e comunicar através do conteúdo desse mesmo símbolo, do conceito etc. Eu procuro colocar a coisa noutro plano — não sei bem se coloco, as pessoas é que podem dizer, as pessoas que recebem e guardam como coisa essencial para as vivências estéticas próprias. Não me interessa o símbolo enquanto figura determinante, interessa-me de facto a situação que é criada e que gera o acontecimento. Por exemplo, ao criar um objecto, seja o que for, colocando a palavra arte ao lado, *(pausa)* eu estou de facto a conotar as duas coisas e estou a criar uma situação em que digo à pessoa receptora: "— Isto é arte!", nomeio a coisa como tal. Aqui, o que é colocado ao espectador é exactamente o processo de interrogação em função da sua própria situação: "— Mas será que isto é arte?" Questiona ele no âmbito da sua cultura, em função das suas noções de arte, da sua necessidade estética — uma palavra que me é muito cara .

É este o jogo.

Um jogo de contrários, de contradições?

Isso acontece muitas vezes. Quando invento um jogo de contrários, pretendo criar uma situação de perplexidade, de auto-indagação por parte de quem recebe. Quem vai a uma exposição ou a um museu ou a qualquer sítio da arte, vai com uma intenção determinada e com um determinado *background*, com uma formação que é sua e que lhe permite estabelecer um determinado tipo de diálogo.

Você chega aqui e começa a fazer-me perguntas sobre o jogo da rua ou a importância disso relativamente ao desenho que pode vir a fazer sobre o espaço urbano. Ao colocar-me essas perguntas e essas situações está a despoletar em mim uma série de reflexões, uma série de reacções e uma série de respostas que têm a ver com aquilo que está à procura e com aquilo que eu possa saber e expressar como conhecimento sobre a matéria.

A conclusão permanece sempre em aberto(?)

Na obra de arte a conclusão está sempre em aberto. Se a obra se fecha esgota-se. A questão é que na obra de arte tudo está sempre em aberto — eternamente — seja qual for a cultura, seja qual forem as considerações que sejam tecidas em volta dela. Se a obra de arte responder sempre, se ela tiver potencialidades de responder esteticamente, estará sempre em aberto. A obra poética é uma criação em abertura para sempre.

Um arquitecto, enquanto artista, poderá intervir no desenho do espaço público, portanto no desenho da rua, deixando a obra em aberto? Ou seja, estará ele imbuído dessa capacidade que permite aos utilizadores desse espaço darem continuidade à sua obra?

Com certeza que sim. Depende do arquitecto, depende da sua capacidade criativa, depende da qualidade da obra, depende de tanta imensa coisa. Na Faculdade de Arquitectura, como responsável pela criação e orientação da cadeira de desenho de projecto do segundo ano, eu e o Alexandre Alves Costa, que era o professor de projecto, trabalhávamos sempre

em conjunto. Eu operava no desenho em função da aprendizagem instrumental do aluno de arquitectura no sentido da invenção dum projecto. O desenho não era mais do que um instrumento para inventar o projecto, não tanto para o fixar enquanto imagem mas para o trabalhar enquanto processo. E uma das coisas que eu dizia aos meus queridos estudantes é que não se podia nunca, em circunstância alguma, dizer que a intuição era mais importante do que a razão, nem se podia dizer que o sentimento era mais importante que o pensamento porque trabalhavam em conjunto para a elaboração do projecto. O projecto podia começar pelo pensamento mas logo teria de comportar com esse pensamento algum sentimento, não se podiam separar os dois. A fixação da imagem — consoante o momento do projecto e do seu desenvolvimento — uma vez mais próxima daquilo que o pensamento dizia ser a razão, seria mais objectiva, mais clara no sentido de ter menos ambiguidades para comunicar o que se pretendia. Contudo, o sentimento estava subjacente, qualificando o que se desenhava. O processo é este efectivamente. Há pessoas que têm uma relação com as coisas muito mais intuitiva, rápida, há outras que precisam de racionalizar mais cedo, mais depressa.

Essa intuição estará ligada a uma maior criatividade?

I don't know!, não sei. Não posso dizer, nem eu nem ninguém lhe pode dizer isso. Eu conheço pessoas com uma componente racional mais forte que são igualmente mais criativas e outras menos. Conheço pessoas com uma grande intuição que são igualmente mais criativas e outras menos. Portanto, não é aí que está a criatividade, ligada à intuição, porém as duas componentes têm de actuar.

Se pensarmos na criança, quanto mais próximos estivermos do nascimento, quanto mais nova for a criança, menos pode racionalizar e mais pode intuir, isto é, criar uma situação de motivação através da intuição. Pode-se verificar — sob o pretexto de sinalizar e analisar os instrumentos didácticos do ensino para a criança — que a componente lúdica dedicada à intuição e à motivação está mais acentuada no brinquedo ou na situação direccionada à criança de dois anos que noutra que esteja direccionada a uma criança mais velha. Com um miúdo de dez anos pode-se jogar com aspectos do pensamento, princípios racionais, mas com uma criança de dois anos talvez não. Isto é claro porque, segundo o que disse inicialmente, está presente nesse mesmo campo o conhecimento e a experiência que a pessoa tem.

Agora, é óbvio que fora da experiência corporal é muito difícil chegar às coisas. Por exemplo, a experiência corporal e a consciência sobre a experiência corporal é fundamental relativamente à aquisição instrumental.

O desenho de arquitectura estará mais influenciado pelo sentido visual ou pelo sentido táctil?

De novo, não podemos separar as coisas. Hoje sabemos que o háptico, a relação do corpo com a matéria e com o espaço é uma relação que passa pelo tacto como passa pela visão ou mesmo pelos outros sentidos.

Na civilização ocidental somos dominantemente ópticos, mas há civilizações que são dominantemente hápticas. A nossa experiência de vida começa pelo tacto *(pausa)* pelo contacto com a mama da mãe, com o corpo materno. Esse contacto é fundamental para o bebé que começa assim a construir o seu esquema corporal. Se isso falha é provável que depois o adulto que daí venha a crescer tenha algumas carências, é quase certo que sim. Somos também uma unidade.

Eu dizia aos meus estudantes que era necessário que eles apalpassem as coisas. *(pausa)* Apalpassem, sentissem a matéria não só através dos olhos porque os olhos conduzem imediatamente ao inteligível e podem sonegar o sensível enquanto que o tacto conduz imediatamente ao sensível. No apelo da organização do espaço, o, processo táctil, o tocar nas coisas é fundamental.

Desde há muito tempo que digo ser absurdo não se tocar na obra de arte numa exposição. Na maior parte das vezes não se pode tocar na escultura, por exemplo. Em princípio na pintura não se toca porque é uma ilusão, é uma criação em que as imagens são organizadas no plano e portanto estão fora dum contexto espacial palpável. A escultura não, pressupõe sempre a presença da matéria por um lado e a situação espacial da própria escultura pelo ou-

tro. Enquanto que na pintura a observação é feita sobre o plano, na escultura é necessário que se ande à volta. O próprio corpo move-se e portanto seria absolutamente necessário que ele tocasse. A maior parte das vezes não toca porque é proibido, infelizmente.

Precisamente, nesse ponto, como se desenha uma rua para ser tacteada?

Pensando na matéria da própria rua. Eu faço as minhas coisas para que as pessoas as toquem, como um chamamento ao corpo na sua totalidade. Necessariamente deve pensar-se sempre nessa relação. Em função da rua teria de ter a possibilidade de desenhar a rua em absoluto mas as ruas não se desenham, isto é, o arquitecto não desenha a rua em absoluto, faz o plano da rua, *(pausa)* e pode dar sugestões mas depois virá outro arquitecto para fazer o prédio a, b, c, d, h, f, y... revestindo-os de diversas maneiras. Cria de facto situações completamente novas que alteram a escala da percepção global da própria rua. Esta é uma noção que se precisa ter clara.

Agora, você pode fazer um trabalho neste sentido, colocando ênfase na necessidade de reflectir sobre estes assuntos porque a maior parte dos arquitectos não reflecte sobre esta matéria, ficam-se pelas ilusões do visual, isto é, pelas relações que visualmente forem estabelecidas, nunca pondo em equação o movimento do próprio corpo e o modo como o corpo, ao tocar nas coisas, pode redimensionar, reflectir e rever sobre esta questão fulcral da escala. Dizia sempre aos meus estudantes de arquitectura que a questão da escala não era apenas visual. Creio ter conseguido provocar em alguns estudantes alguma revolução seguindo da base da noção de escala para uma noção de espacialidade. A percepção global (de todos os sentidos) da matéria é fundamental na relação do corpo com o espaço.

Pensa-se ser a rua o ligante de toda a diversidade. Esta diversidade por sua vez poderá também verificar-se importante à 'animação' de vida para essa própria rua(?)

Mas a diversidade está sempre presente, isso depende da pessoa e depende da sua formação e depende da sua cultura e da sua exigência e portanto como consequência depende da sua necessidade em criar, em ser diferente.

Portanto, eu faço um determinado tipo de trabalho, faço uma determinada obra com uma feição diferente, naturalmente minha e não de mais ninguém. Isto relaciona-se muito à consciência que a dada altura tomei sobre o modo como fiz a minha aprendizagem enquanto criança: aqui, no Coronado, com as coisas da terra. Como a minha família não tinha dinheiro para comprar brinquedos sofisticados — também ainda não havia brinquedos sofisticados como há hoje — eu tive de inventar os meus brinquedos, eu tive de inventar quase tudo. Eu brinquei com as coisas da natureza, com os pauzinhos, com as carumas, com os fetos, com a terra, com essas coisas todas. Ora isto tudo veio a se mostrar mais tarde muito importante quando eu pude reflectir sobre isso mesmo. Cá está, quando a inteligência pôde actuar sobre essa experiência sensível, pude captar coisas que me tinham escapado e pude pôr em causa a cultura erudita que me queriam impingir. Dito assim, foi tudo estruturado nessa base, pois se eu não tivesse vivido aqui, se tivesse nascido na cidade, se eu tivesse feito uma vivência como criança diferente desta, a minha obra não seria o que é porque efectivamente eu não tinha a possibilidade de ter reflectido nestas mesmas circunstâncias e coisas. Depois, fui à procura do conhecimento, dos livros, das pessoas que estudaram as matérias, mas isso já é outra história.

Quando falou sobre as necessidades, podendo estas existir conotadas a um indivíduo ou colectivo, na sua opinião, a rua que queremos tocar nos dias de hoje está mais direccionada ao espírito de uma individualidade ou colectividade?

A rua, como arquitectura, tem de ser desenhada e pensada em função das necessidades do colectivo, naturalmente. Se for uma casa, uma casa de habitação, é desenhada em função das necessidades individuais, depende. A rua é colectiva efectivamente, não pode ser desenhada em função de uma necessidade individual.

Mas a rua será também o espaço limítrofe às duas realidades...

Pois... Você pode criar estímulos na rua de determinado tipo, de atribuir à rua determinado tipo de características. Visualmente ou materialmente, com o tacto, você pode criar estímulos dessa ordem mas não escapa à encomenda, isto é, não escapa ao programa que o cliente lhe vai colocar, seja o cliente da câmara municipal ou...

Sendo assim, você fará uma rua com uma função e necessidade determinada, ligará este ponto àquele, fará ou criará um percurso determinado. A rua tem uma função específica, aliás, é arquitectura e é preciso entender isso. A arquitectura é das três artes — das artes ditas clássicas, a pintura, a escultura e arquitectura — aquela que mais está sujeita à determinante da função. A pintura liberta-se mais que a escultura porque trabalha com uma ilusão sobre o plano, cria um espaço visual mas virtual. A escultura pressupõe uma situação de espaço determinada, pressupõe ser colocada num lugar convidando a uma deambulação sobre o seu eixo. Um relevo também cria uma certa ilusão mas é diferente da pintura porque é palpável. A arquitectura é mesmo para habitar, isto é, para ser vivida com a totalidade do corpo.

Poderá convergir em si, no espaço arquitectónico, a integração de todas as artes(?)

Pois, o problema da integração é outra história. Pode integrar ou não.

A escultura, a pintura, o mosaico... podem criar estímulos à rua, um conjunto de variáveis visuais ou tácteis, mas não sei se enriquece, depende da qualidade das coisas e das circunstâncias de serem ou não empecilhos. Por exemplo, se a dada altura colocar uma belíssima escultura na rua que possa tornar-se um empecilho à circulação, um estorvo para o trânsito, terá necessariamente de a mudar de lugar.

Claro, no entanto se virmos a 'escultura' associada à concretização de escadas, patamares ou à escolha de um certo pavimento(?)

Pode fazer milhares de coisas, dependendo da sua criatividade, da sua inventiva, e do seu génio. Isso sim, essas coisas podem ter um papel importante à dinamização da rua.

Hoje deixaram-se as estátuas consagrantes — felizmente — estando mais na moda fazer a 'escultura pública', aquela que se coloca nos espaços públicos. Há coisas geniais que funcionaram e outras que não funcionam. Há coisas importantes feitas por grandes artistas que não funcionaram e outras já não tão interessantes que funcionam. Portanto, essa questão não tem a ver com as potencialidades de um determinado tipo de intervenção, tem a ver com o desenho.

Nem todos são 'Sizas Vieiras' nem 'Soutos Mouras' nem 'Alvar Altos'... há uns que são mais geniais que outros, que inventam coisas, que renovam, que abrem. O que é preciso ter presente hoje é que se faça algo que acrescente ao que já foi dito/feito.

Para o arquitecto, o saber 'brincar na rua' depende necessariamente dessa genialidade?

Não sei, *I don't know!*, depende da situação, das pessoas, depende da necessidade da própria sociedade relativamente a isso, etc.

Por exemplo, se de repente, da noite para o dia, coloca determinada coisa — num sítio frequentado como rua ou praça, como espaço público — que seja surpreendente para as pessoas, imediatamente cria uma situação que dinamiza o lugar. *(pausa)* Pode fazê-lo de muitas maneiras dependendo do que vai lá colocar, como vai colocar, o que vai lá fazer, etc. Mais uma vez é criada motivação, por um lado puxam-se as pessoas para o contacto físico, por outro lado para uma reflexão sobre essa coisa. Como dizia, a intuição não está separada da razão, o pensamento não está separado do sentimento.

Não há regras(?)

Se houvesse... quer dizer, há muita bibliografia que pode ler, que pode estudar, que pode ver.

No entanto, os princípios comuns a qualquer intervenção estarão mais próximos daqueles que são os princípios éticos da sociedade ou pelo contrário mais controversos às 'regras' que a regem?

Não sei. A criação de uma situação imoral é assim caracterizada porque a sociedade considera-a como imoral, isto é, porque há sempre alguém que considera alguma coisa, portanto, há sempre um princípio para classificar essa coisa. A questão ética é certamente uma questão de adequação às coisas e às situações, mas você pode ser controversa, aliás, para criar uma situação de especulação, de reflexão imediata de posições claras você tem de criar uma situação de confronto. Mas não é obrigatório fazê-lo. Em princípio o objectivo é facilitar a vida às pessoas. Por isso é que se alargam as ruas que são estreitas. *(risos)* A partir da invenção do automóvel introduziram-se muitas transformações a esse nível porque havia a necessidade de adequar a rua e torná-la útil, funcional.

De que forma o artista manifesta no seu desejo as absorções das necessidades do quotidiano?

Não se manifestam. O artista cria. Eu, todos os dias quando me levanto venho trabalhar para o *atelier* e muitas vezes não sei como o fazer. Outras vezes abro a porta do *atelier*, entro e de repente já sei o que vou fazer, em função daquilo que estou a fazer antes, em função de alguma coisa nova que vou começar.

A necessidade da arte é uma necessidade cultural, dependente também do seu necessário cultivo. Por isso a arte na rua, no espaço público, faz algum sentido exactamente como processo de motivação e de formação das pessoas. Para elas se formarem, para que considerem o que possa ser arte de modo a que possam abrir o seu campo *(pausa)* — que às vezes é muito estreito — pede-se à rua que se alargue criando-se desta forma mais motivações às pessoas que vão sendo cada vez mais exigentes.

Às vezes quando penso na forma como pensava sobre a arte, há quarenta anos atrás ou cinquenta, rio-me. *(pausa)* O que sei hoje deve-se tanto ao que vivi como ao que estudei, circunstâncias que me abriram o campo, de tal maneira que muitas coisas que eu considerava interessantes deixaram de o ser. Não foram as coisas que mudaram, fui eu. Abrindo o campo do meu conhecimento, da minha sensibilidade e do meu pensamento fui começando a ser mais exigente do que era há quarenta anos atrás.

Mas,(...) talvez seja esta a sua questão: Eu posso criar na rua estímulos de determinado tipo que favoreçam o comportamento humano de determinado tipo? *(Risos)*

(...) Isso eu não lhe posso dizer, não lhe posso dar a chave para isso, você é que tem de procurar, de estudar, de trabalhar e chegar à conclusão de. Porque se eu lhe der a minha é a minha não é a sua.

(Risos) Na minha opinião, não há trabalho de 'rua' feito pelo arquitecto se este não considerar a presença e a realidade daqueles que o usam. Portanto, o que pretendo com o meu trabalho — um desafio pertinente à minha formação — é a oportunidade para reflectir sobre outras sabedorias em acção no campo da vida do quotidiano que tão bem souberam dar forma ao espaço e que (muitas vezes) se mostram distraidamente distantes ao desejo e idealismo do desenho de um arquitecto. Por consequência, fruto desse afastamento, (muitas vezes) criam-se situações espaciais menos qualificadas e integradas à realidade envolvente porque de facto, uma boa solução não depende exclusivamente da sua planificação mas também da sua vivência, por todas aquelas pessoas que ditarão o que será o seu espaço no futuro: a sua descaracterização ou transformação, prevendo uma suave continuidade com o passado.

Primeiro teria de fazer uma coisa: realizar um inquérito às pessoas todas que conhece e arredores, procurar saber do que precisam efectivamente as pessoas para depois procurar os estímulos a criar, que possam corresponder-lhes. Teria necessariamente de perguntar às pessoas.

Posso afirmar um facto: o de que toda a gente tem necessidade estética. Pode não ser uma necessidade artística mas é uma necessidade estética porque toda a gente sente esteticamente. *(pausa)*

Nos anos setenta, fiz uma espécie de inquérito junto dos rurais *(pausa)* — de acordo

com as minhas inquietações e procuras — sobre o trabalho deles e o que haveria no trabalho deles que fosse para além da função, da utilidade. Encontrei coisas maravilhosas, por exemplo: uma senhora tinha acabado de segar o campo e tinha colhido o centeio e recolhido o grão. Depois disso, estava a arranjar os molhos das palhas no campo para secar — nessa altura utilizavam ainda isso como forragem, como comida para o gado. Entretanto, ela afeiçoava, atava e desatava, mais de uma forma ou mais de outra. Achei curioso e perguntei: '— Sra. Maria! Isso não funcionava como você tinha inicialmente?' E ela respondeu: '—Ah, funcionar funcionava eu é que não gostava.' *(pausa)*

Portanto, deverá abordar as pessoas, eleger as pessoas numa rua determinada e indagar o que é que gostariam de ter para que a sua actividade quotidiana na rua fosse mais lúdica, mais interessante, menos inóspita, etc.

Se a minha actividade como arquitecta possibilitasse uma abertura à opinião dos utilizadores sobre os seus espaços de actuação, durante o seu processo de desenho, talvez pudesse dar viabilidade à manutenção e cuidado prestados aos respectivos espaços, considerando que a sua apropriação seria algo naturalmente adquirido. Poderá o arquitecto desta forma dar 'palco' às pessoas para que possam identificar-se e assim dar-lhe continuidade?

Poder pode, com certeza. O arquitecto tantas vezes o fez ao longo da história. Por um lado, tem de perceber o que é que as pessoas precisam e por outro o que é que lhes pode dar para que isso aconteça. Pura e simplesmente está tudo dito.(...)

Isso é importantíssimo: criar as situações que possam levar as pessoas a enriquecer o seu mundo, a abrir o seu campo de compreensão do mundo, da arte...

Na sua opinião, esta é uma questão que preocupa o arquitecto dos nossos dias?

Nalguns sim, noutros não. A maior parte não se preocupa, de todo.

Às vezes verificamos que um bom projecto — aquele cumpridor das questões funcionais da situação em específico — não garante a sua aceitação, não atrai o gosto daquele público nem dá uma possibilidade à identificação simbólica, já que a sua apropriação por essas pessoas não acontece.

Se as questões colocadas não estiverem centradas numa análise concreta e objectiva das funcionalidades da coisa, tratam-se de questões estéticas. Portanto, no campo do gosto cada um tem o seu.

A apropriação simbólica faz-se sempre em função de qualquer outra coisa, em função do princípio religioso, de uma crença, de uma ideia...

Mas o significado encontra sempre o seu significante representativo...

Encontram um significante ao qual dão um determinado significado, mas isso é uma questão que varia. Por exemplo, se você dispuser umas cem pessoas a darem um testemunho sobre um quadro de Picasso, — já nem sequer vou às coisas que se fazem hoje — você poderá ter cem opiniões diferentes. Terá pessoas que aderem, outras que não aderem, outras que gostam, outras que não gostam, outras que acham que aquilo é uma borrada, outras que acham que aquilo é uma generalidade, etc. Depois indaga, vai à procura das razões: '— Porque é que cada pessoa disse o que disse?'. Verifica que de facto, determinadas pessoas podem não estar informadas ou podem não ter tido oportunidade de se cultivarem, ou de verem, ou...

Quantas vezes ouvi as pessoas dizerem-me que as minhas coisas não eram nada. *(pausa)* Eu percebo que sejam nada para determinadas pessoas porque de facto, do que elas percebem ser arte ou do que precisam ter em casa como tal são aqueles bonequinhos, aqueles 'mamarrachozinhos', aquelas santinhas. Dificilmente gostarão das minhas coisas, a não ser que se formem, ou forem em busca de perceber na história como é que estas coisas evoluíram e como estão a evoluir.

Agora, a função do arquitecto é de facto tomar consciência disto, ele sim, não pode ser ignorante. Também dizia aos meus estudantes para que fossem para casa estudar a bibliografia referenciada por mim quando não sabiam determinada coisa. Após o sucedido, numa próxima vez, voltaríamos a conversar.

Até que ponto o 'feio' poderá ser a hipótese mais ajustada ao nosso trabalho?

O que é o 'feio'? Diga-me a mim porque eu não sei.

Na minha opinião é recusar o conceito de 'belo'.

E o que é o 'belo'?

(Risos)

Não, não, é que está a lidar com abstracções.

Referia-me às regras que podem determinar o conceito de 'belo', e o 'feio' como rejeição a essa convenção.

As convenções do 'belo' estão definidas socialmente como convenções que foram criadas pelas civilizações. O 'belo' para os gregos clássicos e o 'belo' para os hindus clássicos, provavelmente têm como resultante um 'belo' equivalente identificado pela estatuária, pela escultura, porém, não tem uma mesma explicação num caso e no outro porque as explicações civilizacionais, a cultura que foi construída diverge uma para a outra. É simples de perceber: na estatuária grega, do arcaico para o clássico, ao longo de três séculos, colocando as estátuas umas ao lado das outras, percebe-se como foi a evolução das formas que irá coincidir com uma evolução civilizacional, isto é, com a formação de uma cultura. Por isso esta é uma evolução que se faz na arte na filosofia, na literatura, uma evolução global. Nessa altura, tomando o arcaico como referência — o belo está em todas as fases — vê qual foi a depuração realizada até ao clássico para se chegar àquela perfeição, para se chegar àquele BELO. Depois de instituído o padrão do 'belo', pode-se criar o padrão do 'feio'. Mas mais uma vez é tudo circunstância, é tudo resultante de quem diz e porque diz e como diz.

Mas, independentemente da circunstância, o processo acontece sempre: instituir o 'belo'(?)

À partida, há um 'belo' que é naturalmente falso porque pode ser posto em causa, como tem sido sempre. Se assim não fosse não se cumpria evolução alguma.

Hoje... podemos considerar como arte determinado tipo de obra feita... pelo Picasso, pelo Matisse, pelo Cézanne... pensando nos 'clássicos'. Mas quando estes fizeram a revolução na arte moderna, para a grande parte das pessoas aquilo era feiíssimo, hoje porém já não o é. Portanto, tudo se joga em função de padrões que vão sendo instituídos pelas sociedades ou por uma cultura determinada. Não se pode falar de Picasso sem falar da cultura ocidental. Não se pode falar do que se faz hoje — por mais aberrante que seja segundo o ponto de vista mais clássico —, sem considerar uma evolução determinada de uma sociedade que exagera e que não gera só mais uma vez — como constatei com os gregos, no plano da escultura, no plano da pintura, no plano da arquitectura — mas gera no plano global da civilização, da cultura global.

Estará nessa irreverência actual do 'feio' uma expressa necessidade de 'brincar'?

Não, não vá por esse lado.

O 'feio' pode atrair como pode atrair o 'belo', o 'feio' pode causar repulsa como pode causar repulsa o 'belo', depende.

Penso na Pop art, por exemplo, sobre a descontextualização dos elementos do quotidiano que parecem ter sido determinantes para a construção de uma identidade/cultura 'popular'. Ou seja, um brincar que vai à procura de evidenciar o 'feio' que mostra ter autenticidade

Isso é o que se faz desde a arte moderna e é o que os artistas têm feito: tentar explorar o sentido das coisas através dessa mutação.

(agarra um objecto indiscriminado e destaca-o no centro da mesa) Isto, na galeria, se tiver num plinto é obra de arte. Depois vêm questionar. O urinol do Marcel Duchamp é o primeiro objecto a ser utilizado nesse sentido. Posteriormente é preciso que a história o autentique como tal para que hoje você agarre num livro — o urinol aparece em muitos livros — e o encontre instituído como obra de arte, tal como a Gioconda de Leonardo ou o Moisés do Miguel Ângelo, ou como qualquer outra obra, dessas clássicas paradigmáticas.

Na sua opinião, existe diálogo interdisciplinar nas cidades?

Depende das cidades. Se for a Florença há um enorme diálogo interdisciplinar entre a escultura e a arquitectura por exemplo. Se vier ao Porto tem muito menos, se for a Lisboa tem um bocadinho mais, se for a Madrid tem um bocadinho mais também. Depende do modo como a cidade está organizada e da importância que têm esses objectos. Uma pessoa desloca-se a Roma, a Florença e a Veneza porque vai encontrar na cidade determinado tipo de coisas que estão nos livros e que são mencionados como objectos importantes da civilização ocidental.

Portanto, naturalmente que se fizer um projecto de cidade, ou se fizer um projecto de rua ou de praça, pode e deve entrar em diálogo. Eu, enquanto escultor, ou outro artista... estamos à espera que sugira qualquer coisa que possa implicar a nossa participação essencial.

Eu nunca faço nenhuma escultura pública, seja onde for — no cimo do monte como já fiz, ou na cidade como já fiz —, sem perceber muito bem o sítio onde vou fazer a escultura. O sítio é o primeiro ponto de contacto com a realidade da minha própria obra, é a realidade espacial onde ela vai viver. Isso é-me fundamental para poder chegar ao sítio e concebê-la.

É possível 'tocar', ou seja, 'intervir' na memória da cidade?

Sim, todas as vezes que introduzir qualquer coisa, que sublinhe, que ponha em causa ou altere as relações... Sim, é possível mexer, é possível avivar, é possível mudar e é possível esquecer. Agora tudo depende do fito, isto é, do objectivo que se tem. Quando faço qualquer coisa, a minha atitude difere consoante desenhe ou faça escultura. Primeiro a realidade espacial e a matéria é completamente diferente mas não é nesse sentido. No desenho estou muito mais à vontade porque desenho com completa liberdade, sem programa, isto é... *(gesticula o acto do rabiscar sobre um papel aleatório)* Quando faço uma escultura aqui no meu *atelier* já não é assim, a realidade da matéria é diferente, é como a árvore... No entanto, se estiver a trabalhar sobre o papel estou livre de construir as árvores que quiser porque só a minha imaginação comanda as operações. Ainda que o acto de desenho seja muito mais catártico que o acto da escultura. O acto no desenho é à partida muito mais intuitivo do que na escultura. Vastas são as implicações que a história gera.

Com a doença enchi cadernos e cadernos de desenho porque precisava de estar activo, precisava que a minha imaginação estivesse activa, constantemente. O gesto de riscar... *(gesticula novamente o acto do rabiscar)* sobre a folha de papel, para que depois ao olhar começasse a desenhar, recomeçasse a construir uma imagem com um sentido determinado. Na escultura não é assim porque eu tenho de programar alguma coisa antes, tenho de afiar as ferramentas, tenho que lidar com a gravidade, com o peso da matéria...

Parece-me ser possível fazer uma certa associação do seu processo criativo com o de um arquitecto.

Sim, o desenho é o começo, o princípio de tudo. O desenho é o instrumento fundamental para começar tudo e para pôr em causa tudo, seja o que for. Nas minhas aulas, o papel vegetal como instrumento do desenho era fundamental porque o aluno rabiscava, rabiscava e de seguida colocava o papel vegetal por cima do anterior retirando o lixo gráfico que perturbava a percepção do desenhado. Costumava dizer-lhes: '— Guarda o primeiro desenho, esquece o primeiro.'; '—Faz isso sucessivamente.'; '—Agora vai buscar o primeiro, o segundo, o terceiro, o quarto, o quinto, o sexto...'; À maior parte dos alunos caíam-se-lhes os olhos porque percebiam o que era essencial e o que não era. Mas percebiam também que o que não tinha sido essencial estava a meio caminho para chegar e que para tal era fundamental pôr a imaginação a funcionar de forma a criar estímulos à própria imaginação. O processo criativo é este. Foi assim que o Homem saiu da lura e começou a viver, começou a criar o mundo que temos hoje. *(pausa, aponta para a biblioteca)* ...está tudo por aí. *(risos)*

Assim, será o desenho um genuíno acto de brincar?

Sim, o próprio desenho é um acto de brincar, se não for é grave.

Sim, razão e intuição. Mas não se esqueça que a arquitectura tem a função como uma espécie de barra constante à própria realidade criativa.

Embora não seja esse comprometimento uma restrição (?)

É evidente que não é restrição, se for não faz sentido. O Homem evoluiu exactamente porque considerou sempre que no limite não havia restrições.

Na sua opinião, trabalhar para a cidade nos dias correntes, implica ter de lidar com muitas restrições?

Não sei, não tenho prática de arquitecto mas... existem, naturalmente. Mas é possível vencer as restrições. Vá falar com o Siza — ou com uma pessoa assim que tenha a obra que tem, como arquitecto — e verifica que foi muitas vezes pela persuasão, pela força do argumento, que ele levou as pessoas a aceitar determinado tipo de coisas.

ANGLÈS, Magda, PUIG, Rosa (coord.), *In Favour of Public Space. Ten Years of the European Prize for Urban Public Space*, Barcelona: ACTAR, 2010.

ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.

ASCHER, François, *Novos princípios do urbanismo, seguido de, Novos compromissos urbanos, um léxico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2ªedição, 2010.

ASCHER, François, APEL-MULLER, Mireille, *The street belongs to all of us*, Paris: Èditions au diable vauvert, 2007.

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi, 3ªed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALTANÁS, José, *Walking throught Le Corbusier: a tour of his masterworks*, London: Thames & Hudson, 2005.

BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, trad. Rui Eduardo Santana Brito, Lisboa: Edições 70, 1984.

BORJA, Jordi, MUXÍ, Zaida, *El espacio publico: ciudad y ciudadanía*, Barcelona: Electa, 2003.

CACCIARI, Massimo, *A cidade*, trad. José J. C. Serra, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

CAILLOIS, Roger, *Os Jogos e os Homens. A máscara e a vertigem*, trad. José Garcez Palha, Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Formas Urbanas*, Porto: Edições Asa, Concreta 2002.

CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Eduardo Souto de Moura, a arquitectura do Metro: obras e projectos na área Metropolitana do Porto*, Porto: Civilização, 2006.

CARNEIRO, Alberto, *Campo sujeito e representação no ensino e na prática de desenho-projecto*, Porto: Faup Publicações, 1995.

CASTANHEIRA, Carlos (coord. e edição), *Álvaro Siza : vinte e dois projectos recentes*, V. N. Gaia: CasadArquitectura, 2007.

C.I.A.M, *A Carta de Atenas*, trad. Maria de Lourdes e F. Castro Rodrigues, 1941.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*, trad. Isabel Correia e Carlos Macedo, Lisboa: Edições 70, 1984.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, disponível em: guy-debord.blogspot.com

DELEUZE, Gilles, GUATTARRI, Félix, *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela, Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

DERRIDA, Jacques, *Escritura e Diferença*, São Paulo: Perspectiva, 1971.

GEHL, Jan, *La humanización del espacio urbano : la vida social entre los edificios*, trad. María Teresa Valcarce, Barcelona : Reverté, 2005.

JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*, trad. Carlos S.Mendes Rosa, 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, 6ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2009.

LE CORBUSIER, *Urbanismo*, trad. Maria Ermantina Galvão, 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes trópicos*, Lisboa: Edições 70, 1981.

LEFAIVRE, Liane, DÖLL, *Ground-up City. Play as a Design Tool*, Rotterdam: 010 publishers, 2007.

LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002.

LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *Aldo van Eyck, Humanist Rebel*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN Francis, *Aldo van Eyck – Writings, vol. 1: "The Child, the City and the Artist"*, Amsterdam: Uitgeverij, SUN publishers, 2008.

MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura e crítica*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

MONTANER, Josep Maria, MUXÍ, Zaida, *Arquitectura y Política. Ensaios para mundos alternativos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, Rotterdam: 010 publishers, 2009.

MUMFORD, Eric, *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

NORBERG-SCHULZ, *Christian, Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, trad. Anna Maria Norberg-Schulz, Milano : Electa, 1986.

OLIVEIRA, Olivia de, *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitectura*, São Paulo: Edições Romano Guerra, 2006.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.

PORTAS, Nuno, *Os tempos das formas: a cidade feita e refeita*, Guimarães : DAAUM, 2005.

PORTOGHESI, Paolo, *Depois da arquitectura moderna*, Lisboa: Edições 70, 1999.

ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade*, trad. Eduardo Brandão, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, disponível em: www.cronologiadourbanismo.ufba.br.

ROVIRA, Josep M., *José Luís Sert: 1901—1983*, trad.Irene Inserra, Milano: Electa, 2000.

RUDOFSKY, Bernard, *Streets for people, a primer for Americans*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1982.

RUDOFSKY, Bernard, *Architecture sans architects: brève introduction à l'architecture spontanée*, trad. Dominique Lebourg, Paris: Chêne, 1980.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

SMITHSON, Alison and Peter, *The Charged void: urbanism*, New York: The Monacelli Press, 2005.

STEVENS, Quentin, *The Ludic City, exploring the potential of public spaces*, London: Routledge.Taylor & Francis Group, 2007.

STRAUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *The Shape of Relativity*, Amesterdam: Architectura & Natura, 2002.

TANIZAKI, Junichiró, *Elogio da Sombra*, trad. Margarida Gil Moreira, Lisboa: Relógio d'água, 2008.

TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. a lição das constantes*, Porto: Faup publicações, 1993

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto: Faup publicações, 1962.

TONUCCI, Francesco, *Se i bambini dicono: adesso basta!*, Bari: Editori Laterza & Figli, 2002.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Aprendendo com Las Vegas*, trad. Pedro Maia Soares, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, trad. Astrid Grabow, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Dissertações:

COSTA, Ana Catarina Dinis, *Informar despertadores de projecto: restolho e duração*, docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Porto: Faup, 2010.

DAVI, Laura Mardini. *Alison e Peter Smithson: uma arquitectura da realidade*, docente acompanhante Prof. Cláudia Costa Cabral, Porto Alegre: Faculdade de Arquitectura, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitectura, 2009.

Doutoramentos:

MENDES, Manuel Augusto Soares Mendes, *Do esquecimento para além da arte: do nomadismo ao erotismo*, Porto : FAUP, 2010.

PINTO DA SILVA, Maria Madalena Ferreira, *Forma e circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea*, Porto: Faup, 2009.

Artigos, Sítios e Publicações:

ALBA, Antonio Fernández (dir), *Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Ciudad Pública - Ciudad Privada* – ASTRAGALO, Madrid: Celeste Ediciones, 1997.

ALBA, Antonio Fernández (dir), *Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Espacios Lúdicos* – ASTRAGALO, Madrid: Celeste Ediciones, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas (vol 1), Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. Sérgio Paulo Rouanet , 1940. Consultado em Maio de 2012, disponível em guy-debord.blogspot.com.

CÂMARA, Leandro Calbente, *Derrida e o Jogo das Estruturas*. Consultado em Maio de 2012, disponível em pt.scribd.com/doc/19863278/Derrida-e-o-jogo-das-estruturas

CAMARGO, Flávio Pereira, "Marcel Proust e o triunfo da memória", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Consultado em Maio de 2012, disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero41/proustme.html

FRANCO, Luiz Fernando, "Casa de Vidro de Lina Bo Bardi", *Instituto Lina Bo e P.M. Bardi*. Consultado em Julho de 2012, disponível em www.institutobardi.com.br/instituto/atividades/iphan.htm

JACQUES, Paola Berenstein, "Breve histórico da Internacional Situacionista", *Arquitextos*, 2003.Consultado em Maio de 2012, disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696

JAPPE, Anselm, "A arte de desmascarar", *MAIS!*,1997. Consultado em Maio de 2012, disponível em guy-debord.blogspot.pt/2009/06/arte-de-desmascarar.html

KOZLOVSKY, Roy, "A criança enquadrada no CIAM. A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra", *IN SI(S)TU*, nº7, 8, Agosto, 2004.

LEFEBVRE, Henry, "Lefebvre on the Situationnists: an interview", October, n. 79, MIT Press, Winter 1997, Kristen Ross, trad.Cláudio Roberto Duarte. Consultado em Maio, disponível em guy-debord.blogspot.pt/2009/06/henri-lefebre.html

MIGLIACCIO, Luciano, RODRIGUES, Mayra de Camargo, "Exposições de Lina Bo Bardi", *Trabalho final de graduação/publicação online*, São Paulo: FAUUSP. Consultado em Julho de 2012, disponível em www.usp.br/fau/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html

MORAN, Joe, "Seen from the window", *Joe Moran's blog* (site)16 Outubro 2011. Consultado em Maio de 2012, disponível em joemoransblog.blogspot.com

NUÑEZ, Ana, "De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (posible) sobre Henri Lefebvre", *THEOMAI, Estúdios sobre Sociedad y Desarollo*, nº20, segundo semestre, 2009.

PINTO BASTO, Sónia (2006), FILIPE, Ana (2008), FIGUEIREDO, Rute (2010), "Bairro SAAL da Bouça". *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*. Consultado em Agosto de 2012, disponível em www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=25032

VSBA, Venturi, Scott Brown e Associates, projecto: "BASCO". Consultado em Maio de 2012, disponível em www.vsba.com

WIKIARQ, "MASP-Museu de Arte de São Paulo"/ "Casa Chame-Chame" / "Sesc Pompeia". Consultado em Julho de 2012, disponível em www.wikiarq.com

WOLLEN, Peter, *Los Situacionistas y la Arquitectura*, consultado em Maio de 2012, disponível em www.newleftreview.es

ZOLLINGER, Carla, "Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidro, 1964: Niente Vetri (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)". Consultado em Julho de 2012, disponível em www.vitruvius.com.br

Exposição

F 1 Autor: Bernard Rudofsky. RUDOFSKY, Bernard, *Streets for people, a primer for Americans*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1982, pág.234-235.

F 2 *Idem*, pág.232..

F 3 *Idem*, pág.241.

F 4 Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_di_Niccolò_Mansuet, consultado em Setembro de 2012.

F 5 Autor: Bernard Rudofsky. RUDOFSKY, Bernard, op.cit., pág.244.

F 6 *Idem*, pág.275.

F 7 *Idem*, pág.222.

F 8 *Idem*, pág.245.

F 9 *Idem*, pág.107.

F 10 *Idem*, pág.320.

F 11 *Idem*, pág.161.

F 12 *Idem*, pág.284..

F 13 *Idem*, pág.211.

F 14 *Idem*, pág.200.

F 15 RUDOFSKY, Bernard, *op.cit.*, pág.173

F 16 *Idem*, pág.126.

F 17 Autor: Bernard Rudofsky. RUDOFSKY, Bernard, *op.cit.*, pág. 192.

F 18 *Idem*, pág. 190.

F 19 *Idem*, pág. 193.

F 20 *Idem*, pág. 101.

F 21 *Idem*, pág. 103.

F 22 *Idem*, pág. 100.

F 23 *Idem*, pág. 267.

F 24 *Idem*, pág. 195.

F 25 *Idem*.

F 26 *Idem*, pág. 260.

F 27 *Idem*, pág. 230.

F 28 *Idem*, pág. 60.

F 29 *Idem*, pág. 217.

F 30 *Idem*, pág. 318.

F 31 *Idem*, pág. 225.

F 32 *Idem*, pág. 272.

F 33 *Idem*, pág. 55.

F 34 *Idem*, pág. 75.

F 35 *Idem*, pág. 70.

F 36 *Idem*, pág. 251.

F 37 *Idem*, pág. 189.

F 38 *Idem*, pág. 97.

F 39 *Idem*, pág. 81.

F 40 *Idem*, pág. 242.

F 41 *Idem*, pág. 238.

F 42 *Idem*, pág. 264.

F 43 *Idem*, pág. 236.

Desenvolvimento

F 1 Autor: Sérgio Catumba.

F 2 *Idem*.

F 3 Disponível em linabobarditogether.com/2012/08/26/1950/

F 4 Autor: Lina Bo Bardi. Disponível em www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf

F 5 Autor: Damian Webb. "Learning Playtimes: a century of children's games and rhymes" disponível em www.bl.uk/playtimes

F 6 Autor: Pedro Luis Raota. Disponível em www.martinrueda.com.ar/2010/07/pedro-luis-raota.html

F 7 Autor: Paul Hocker. Disponível em streetplaylondon.blogspot.pt/2010/07/july-2010-street-play-images.html

F 8 Autor: 'Érinn Cunningham'. Disponível em www.flickr.com

F 9 Autor: 'ChobiWaLa'. Disponível em www.flickr.com/photos/chobiwala/3983762941/in/set-72157618673155729/

F 10 Autor: 'Cliff'. Disponível em www.flickr.com/photos/nostri-imago/4439634192/in/faves-playgroundology/

F 11 Foto: Pedro Serrenho. Disponível em olhares.sapo.pt/lotaria-popular-foto5239591.html

F 12 Disponível em www.pokermoscow.ru/blogs/alexoxol/7054.htm

F 13 Disponível em mrmunford.blogspot.pt/2011_10_01_archive.html

F 14 Autor: 'Grupo Tá na Rua'. Disponível em coisasdeteatro.blogspot.pt/2011/08/edital-da-6-mostra-de-teatro-de-rua.html

F 15 Autor: Helen Levitt. Disponível em www.google.com/imgres?imgurl=http://www.moma.org/collection_images/resized/759/w500h420/CRI_186759.jpg&imgrefurl=http://www.moma.org/collection/browse_results

F 16 Autor: 'Jumpin'Jack'. Disponível em www.flickr.com/photos/jumpinjack/211280476/

F 17 Autor: 'radfordred'. Disponível em www.flickr.com/photos/radfordred/411322432/in/photostream

F 18 Autor: Rebecca Lepkoff. Disponível em www.coactivate.org/projects/nycstreets/play-on-their-own-blocks

F 19 Autor: Robert Doisneau. Disponível hypescience.com/robert-doisneau-fotografo-fotojornalismo/

F 20 Autor: 'Ronn aka "Blue" Aldaman'. Disponível em www.flickr.com/photos/12392252@N03/4759288193/in/photostream/

F 21 Autor: Pietro Francesco Dettori. Disponível em flickrhivemind.net/User/.Pitch/Interesting

F 22 Autor: Lina Bo Bardi. OLIVEIRA, Olivia de, *Lina Bo Bardi : sutis substâncias da arquitectura*, São Paulo: Edições Romano Guerra, 2006.pág.120

F 23 *Idem*. pág. 177

F 24 *Idem*. pág.160

F 25 Autor: Lina Bo bardi Disponível em jeffcelophane.wordpress.

CRÉDITOS DE IMAGENS

com/2012/01/30/a-arte-popular-coletada-por-lina-bobardi-revive-em-exposicao-na-bahia/

F 26 Autor: Lina Bo Bardi. FERRAZ, Marcelo Carvalho(coord), Lina Bo Bardi, 3ª ed., S. Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.pág.242

F 27 Disponível em noticias.vidrado.com/eventos/exposicao-na-casa-de-vidro-de-lina-bo-bardi-tera-arquitetos-internacionais/

F 28 Autor: Nelson Kon. Disponível em vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.055/3136

F 29 Disponível em www.artesergioesteban.com/museu-de-arte-de-sao-paulo-masp/

F 30 Foto: Paolo Gasparini. Disponível em www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi1

F 31 Autor: Lina Bo Bardi. Disponível em www.wikiarq.com/projetos/1249/casa-chame-chame/

F 32 Autor: Lina Bo Bardi. Disponível em editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=lina-bo-bardi

F 33 Autor: Pedro Kok. Disponível em www.archdaily.com.br/46146/fotografia-e-arquitetura-pedro-kok/

F 34 Disponível em goodlistetal.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html

F 35 Disponível em jeffcelophane.wordpress.com/2012/01/30/a-arte-popular-coletada-por-lina-bobardi-revive-em-exposicao-na-bahia/

F 36 Autor: Pedro Kok. Disponível em teturaarqui.wordpress.com/2011/05/25/3315/

F 37 Disponível em goodlistetal.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html

F 38 Autor: Zé Celso, 1985. Disponível em teatroficina.uol.com.br/posts/578

F 39 Autor: Lina Bo Bardi. FERRAZ, Marcelo Carvalho(coord), Lina Bo Bardi, 3ª ed., S. Paulo:Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.pág.248

F 40 Autor: Lina Bo Bardi. Idem, pág.247

F 41 Autor: Lina Bo Bardi. Idem, pág.241

F 42 Disponível em jeffcelophane.wordpress.com/2012/01/30/a-arte-popular-coletada-por-lina-bobardi-revive-em-exposicao-na-bahia/

F 43 Autor: Lina Bo Bardi. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/265

F 44 Autor: Camille Pissarro. Disponível em www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Camille%20Pissarro&page=1&f=People&cr=1

F 45 Autor: Pablo Picasso. Disponível em www.pablopicasso.org/guernica.jsp

F 46 Disponivel em archpaper.com/news/articles.asp?id=5585

F 47 Disponível em pinterest.com/strollology/berlin-architecture/

F 48 Disponível em www.moma.org/collection/object.php?object_id=4044

F 49 Disponível em butdoesitfloat.com/filter/le-corbusier

F 50 Autor: Charles-Eduard Jeanneret. Disponível em www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6554&sysLanguage=fr-fr&itemPos=48&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=81&sysParentName=&sysParentId=69

F 51 Disponível em urbanismouz.blogspot.pt/2011_02_01_archive.html

F 52 KRIES, Mateo, MOSS, Stanislaus von, RÜEGG, Arthur, VEGESACK, Alexander von, Le Corbusier – The Art of Architecture, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007, pág.69

F 53 Disponível em medievalhistories.com/the-ideal-city/

F 54 Autor: Le Corbusier. Disponível em www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6426&sysLanguage=fr-fr&itemPos=214&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=216&sysParentName=&sysParentId=65

F 55 *Idem.*

F 56 *Idem.*

F 57 Autor: Le Corbusier. Disponível em laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.pt/2012/01/m-tafuri-la-crise-de-lutopie-le.html

F 58 Disponível em spacecollective.org/rene

F 59 Autor: Le Corbusier. KRIES, Mateo, MOSS, Stanislaus von, RÜEGG, Arthur, VEGESACK, Alexander von, Le Corbusier – The Art of Architecture, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007, pág.345

F 60 *Idem*, pág.331

F 61 Autor: Alberto Giacometti. Disponível em www.guggenheim-venice.it/collections/collection.php?id_cat=8

F 62 Autor: Le Corbusier. Disponível em www.ufrgs.br/propar/domino/2005_01/txt05_2005_01.htm

F 63 Disponível em www.dormivenice.com/services/guided-tour-venice-walking-tour

F 64 Disponível em sahcommunities.groupsite.com/beta/discussion/topics/563950/messages

F 65 Autor: Helen Levitt. Disponível em www.masters-of-photography.com/L/levitt/levitt_ny1942_full.html

F 66 *Idem.*

F 67 *Idem.*

F 68 *Idem.*

F 69 *Idem.*

F 70 *Idem.*

F 71 *Idem.*

F 72 Autor: Le Corbusier. Disponível em www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6437&sysLanguage=fr-fr&itemPos=11&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=11&sysParentName=Home&sysParentId=11

F 73 Autor: Le Corbusier. Disponível em expositions.bnf.fr/utopie/grand/4_59.htm

F 74 Autor: Le Corbusier. KRIES, Mateo, MOSS, Stanislaus von, RÜEGG, Arthur, VEGESACK, Alexander von, Le Corbusier – The Art of Architecture, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007, pág.374

F 75 *Idem*, pág.379

F 76 Autor: René Burri. Disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=SearchDetailPopupPage&VBID=2K1HZOGIZKDJC&PN=25&IID=2S5RYDY89VJU

F 77 *Idem.*

F 78 *Idem.*

F 79 *Idem.*

F 80 *Idem.*

F 81 *Idem.*

F 82 Disponível em www.heathershimmin.com/le-corbusier

F 83 Autor: L.Sciarli. Disponível em www.theatresatrisk.org/go/spip.php?article32

F 84 Autor: René Burri. Disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=SearchDetailPopupPage&VBID=2K1HZOGIZKDJC&PN=25&IID=2S5RYDY89VJU

F 85 *Idem.*

F 86 Autor: René Burri. Disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=SearchDetailPopupPage&VBID=2K1HZOGIZKDJC&PN=25&IID=2S5RYDY89VJU

F 87 *Idem.*

F 88 Disponível em proximasessao.wordpress.com/2012/04/03/the-wall-de-alan-parker/

F 89 Autor: Denise Colomb. Disponível em saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/2007_09_01_archive.html

F 90 Disponível em thesocietypages.org/cyborgology/2011/05/13/the-digital-image-of-the-city/

F 91 Autor: Robert Doisneau. Disponível em www.jacksonfineart.com/robert-doisneau-767.html

F 92 Autor: Constant Nieuwenhuis. Disponível em www.notbored.org/constant.html

F 93 Autor: Paul-Henry Chombart de Lauwe. Disponível em www.ethanzuckerman.com/blog/2011/01/03/games-that-help-us-wander/

F 94 Disponível em www.arcam.nl/default.lhtml?-session=arcam:C0A8013715ffe3421Emlxy553660&ref=publicaties&-sub=specials&specialid=83

F 95 Disponível em www.classic.archined.nl/news/0207/AldovanEyck_playgrounds_eng.html

F 96 Autor: Aldo van Eyck. LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002, pág.35

F 97 *Idem*, pág.34

F 98 *Idem*, pág. 30

F 99 *Idem*, pág. 31

F 100 Disponível em www.visual-art-research.com/2010/04/van-eyck-at-zeedijk/

F 101 Disponível em www.tumblr.com/tagged/aldo-van-eyck?before=1342412232

F 102 LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002, pág.14

F 103 *Idem*, pág. 15

F 104 *Idem*, pág. 56

F 105 *Idem*, pág. 57

F 106 *Idem*, pág. 22

F 107 *Idem*, pág. 23

F 108 *Idem*, pág. 12

F 109 *Idem*, pág. 13

F 110 *Idem*, pág. 50

F 111 *Idem*, pág. 51

F 112 *Idem*, pág. 54

F 113 *Idem*, pág. 55

F 114 *Idem*, pág. 20

F 115 *Idem*, pág. 21

F 116 *Idem*, pág. 18

F 117 *Idem*, pág. 19

F 118 *Idem*, pág. 52

F 119 *Idem*, pág. 53

F 120 Autor: Cecily Layzell. Disponível em ireport.cnn.com/blogs/ireport-blog/2012/02/10/snowstorms-jetpacks-and-more-the-best-of-ireport-this-week

F 121 Autor: Hendrick Avercamp. Disponível em markcnewton.com/2011/12/29/winter-landscape-with-iceskaters-hendrick-avercamp/

F 122 Disponível em www.nederlandstegelmuseum.nl/Museum/Geschiedenis_English.htm

F 123 Autor: Cas Oorthuys. Disponível em www.vaneesterenmuseum.nl/index.php?id=179

F 124 Disponível em www.tumblr.com/tagged/aldo-van-eyck?before=1332271265

F 125 Autor: Violette Cornelius. Disponível em bernardleupenarchitectuurfotograaf.blogspot.pt/2011_02_01_archive.html

F 126 Autor: Piet Mondrian. Disponível em www.moma.org/modernteachers/large_image.php?id=95

F 127 Autor: Aldo van Eyck. LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002, pág.90

F 128 *Idem*, pág. 43

F 129 Autor: Walter Daran. Disponível em www.guardian.co.uk/books/2009/sep/12/jane-jacobs-new-york-history

F 130 Autor: Ron Brown. Disponível em www.preservationnation.org/resources/case-studies/modernism-recent-past/la-laguna-de-san-gabriel.html

F 131 Autor: Robert Doisneau. Disponível em www.robert-doisneau.com/fr/portfolio/enfants.htm

F 132 LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002, pág. 72

F 133 *Idem*, pág.88

F 134 Autor: Ledermann. Disponível em www.architekturfuerkinder.ch/index.php?/pioniere/le-corbusier/

F 135 Disponível em hasxx.blogspot.pt/2011/09/amsterdam-orfanato-aldo-van-eyck.html

F 136 *Idem.* (pintada pelo autor da tese)

F 137 Autor: Alison e Peter Smithson. HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam: NAi

Publishers, 2005, pág. 30-31

F 138 Autor: Nigel Henderson. Disponível em architecture-plus.blogspot.pt/2010/10/pravo-na-grad-ove-2.html

F 139 Autor: Violette Cornelius. LEFAIVRE, Liane, ROODE, Ingeborg de, *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam e NAi Publishers, 2002, pág. 117

F 140 Autor: Aldo van Eyck. HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam: NAi Publishers, 2005, pág. 56

F 141 *Idem.*

F 142 *Idem*, pág.57

F 143 *Idem.*

F 144 Autor: Eduardo Paolozzi. Disponível em www.artscouncilcollection.org.uk/showWork.do?id=618

F 145 Autor: Alison Smithson / Peter Smithson. SMITHSON, Alison and Peter, *The Charged void: urbanism*, New York: The Monacelli Press, 2005, pág.28

F 146 Autor: Alison e Peter Smithson. Disponível em guide.supereva.it/creativita/interventi/2008/07/334071.shtml

F 147 Autor: Nigel Henderson. Disponível em fingersports.blogspot.pt/2010/12/nigel-henderson.html

F 148 Autor: Alison Smithson. SMITHSON, Alison and Peter, *The Charged void: urbanism*, New York: The Monacelli Press, 2005, pág.35

F 149 Autor: Peter Smithson. *Idem*, pág. 27

F 150 Autor: Alison e Peter Smithson. Disponível em www.behance.net/gallery/The-Myth-About-Corridors/2104080

F 151 Autor: Alison e Peter Smithson. Disponível em www.tumblr.com/tagged/allison-and-peter-smithson

F 152 Autor: Alison e Peter Smithson. SMITHSON, Alison and Peter, *The Charged void: urbanism*, New York: The Monacelli Press, 2005, pág.29

F 153 Autor: Alison e Peter Smithson. Disponível em www.cleandesign05.co.uk/Architectural%20Solutions%20for%20Urban%20Housing.htm

F 154 Autor: Alison e Peter Smithson. (pintada pelo autor da tese) Disponível em socks-studio.tumblr.com/

F 155 Autor: Alison e Peter Smithson. Disponível em www.behance.net/gallery/The-Myth-About-Corridors/2104080

F 156 Autor: Alison e Peter Smithson. Disponível em archiflux.wordpress.com/2010/09/

F 157 *Idem.*

F 158 Autor: Aldo van Eyck. Disponível em paulobrienarchitects.tumblr.com/page/2

F 159 Autor: Jencks. Disponível em andreasangelidakis.blogspot.pt/2007/08/aldo-van-eyck.html

F 160 Disponível em fuckyeahbrutalism.tumblr.com/post/29709417673/sculpture-pavilion-arnheim-netherlands-1965-66

F 161 Autor: Pau Sarquella Fabregas. Disponível em www.flickr.com/photos/pausf/4826621148/

F 162 Autor: Michiel van Raaij. Disponível em www.eikongraphia.com/?p=146

F 163 Disponível em www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck/13-180/

F 164 Disponível em www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck/11-219/

F 165 Autor: Aldo van Eyck. (pintada pelo autor da tese) Disponível em www.cleandesign05.co.uk/Architectural%20Solutions%20for%20Urban%20Housing.htm

F 166 Disponível em picasaweb.google.com/varastres/AldoVanEyckHUBERTUSHUIS

F 167 Disponível em joemoransblog.blogspot.pt/2011/10/seen-from-window.html

F 168 Disponível em elintrepidosaltomortaldelexcentrismo.blogspot.pt/2010/02/aldo-van-eyck-expone-en-oterloo-en-1959.html

F 169 Disponível em picasaweb.google.com/varastres/AldoVanEyckHUBERTUSHUIS

F 170 Autor: Aldo van Eyck. Disponível em www.cleandesign05.co.uk/Architectural%20Solutions%20for%20Urban%20Housing.htm

F 171 Autor: Maurits Cornelis Escher. Disponível em walyou.com/mc-escher-waterfall-illusion-remakes/

F 172 Autor: William Penn. Disponível em news.haverford.edu/blogs/special/tag/maxfield-parrish/

F 173 Autor: René Burri. Disponível em www.loma.ch/?attachment_id=533

F 174 Autor: René Burri. Disponível em projecaoconstrutiva.blogspot.pt/2012/04/brasilia-por-rene-burri.html

F 175 Autor: Louis Kahn. Disponível em www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2964&page_number=59&template_id=1&sort_order=1

F 176 Disponível em sc4bm.wordpress.com/2010/11/26/case-study-about-light/

F 177 Autor: Louis Kahn. Disponível em www.yangsquare.com/my-architect-louis-kahn/

F 178 Disponível em 1066interests.tumblr.com/page/2

F 179 Autor: Solveig Grothe. Disponível em www.theredmountainpost.com/devastation-of-war-archival-discovery-3626/

F 180 Autor: Giorgio Zucchiatti. Disponível em cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=10

F 181 Disponível em storiesofhouses.blogspot.pt/2005/11/vanna-venturi-house-in-philadelphia-by.html

F 182 Disponível em www.myspace.com/bobanddenise/photos/1791485#{%22ImageId%22%3A2449089}

F 183 Autor: Venturi e Scott Brown. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.86

F 184 *Idem.*

F 185 *Idem*, pág.101

F 186 *Idem.*

F 187 *Idem.*

F 188 Disponível em archi.ru/foreign/news/news_present_press.html?nid=191

F 189 Autor: George Pohl. Disponível em www.museomagazine.com/SCOTT-BROWN-VENTURI

F 190 Disponível em venturiscottbrown.org/pdfs/FranklinCourt01.pdf

F 191 Disponível em www.nps.gov/

archeology/pubs/techbr/tch3.htm

F 192 Disponível em www.myspace.com/grandsrestaurant/photos/albums/my-photos/707188

F 193 *Idem.*

F 194 Autor: Venturi e Scott Brown. Disponível em www.mascontext.com/tag/las-vegas/

F 195 *Idem.*

F 196 *Idem.*

F 197 *Idem.*

F 198 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.128

F 199 Autor: Venturi e Scott Brown. Disponível em www.mascontext.com/tag/las-vegas/

F 200 Autor: Andy Warhol. Disponível em www.goart.com.br/category/arte/page/2/

F 201 Autor: Marcel Duchamp. Disponível em www.videoartworld.com/artist_408.html

F 202 Autor: Venturi, Scott Brown e Izenour. Disponível em www.myspace.com/bobanddenise/photos/1791450#{%22ImageId%22%3A1791450}

F 203 Disponível em www.myspace.com/bobanddenise/photos/1791485#{%22ImageId%22%3A1791485}

F 204 Disponível em www.flickr.com/photos/my_vegas/favorites/page10/?view=ju

F 205 Disponível em www.flickr.com/photos/78469770@N00/434377730/

F 206 Autor: Venturi, Scott Brown and Associates. Disponível em blog.art21.org/2011/01/14/las-vegas-studio/

F 207 Disponível em architectureandbranding.wordpress.com/tag/best-products/

F 208 Disponível em rotwandentertainment.blogspot.pt/

F 209 Disponível em www.metropolismag.com/images/vsba_images/Basco_3.jpg

F 210 Disponível em www.myspace.com/bobanddenise/photos/2449083#{%22ImageId%22%3A2449083}

F 211 Autor: Stephen Hill. Disponível em savingliebhouse.com/about/lieb-house/

F 212 Autor: Stephen Hill. Disponível em www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas/

F 213 Disponível em funnelpages.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/01/webventuri.jpg

F 214 Autor: Paul Rudolph. Disponível em prudolph.lib.umassd.edu/node/4563

F 215 Disponível em www.jacksonryan.com/index.php/portfolio/item/childrens_museum_of_houston/P0/

F 216 *Idem.*

F 217 *Idem.*

F 218 Autor: Howard Grey. Disponível em www.howardgrey.com/sets/tokyo-street-signs/

F 219 *Idem.*

F 220 Autor: Kawasumi. Disponível em www.artnet.com/magazineus/news/artnetdesign/artnetnews5-31-07_detail.asp?picnum=7

F 221 Autor: Venturi e Scott Brown. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.93

F 222 Autor: Venturi, Scott Brown and Associates. Disponível em www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas/

F 223 *Idem.*

F 224 Autor: Venturi, Rauch and Scott Brown. Disponível em abitlate.tumblr.com/post/9940238446/archiveofaffinities-venturi-rauch-and-scott

F 225 Autor: OMA. Disponível em oma.eu/projects/2005/casa-da-musica

F 226 *Idem.*

F 227 *Idem.*

F 228 Autor: Rem Koolhaas. Disponível em bulletproof-stilettos.blogspot.pt/

F 229 Autor: OMA. Disponível em www.archdaily.com/191077/rothschild-bank-headquarters-oma/

F 230 Autor: OMA. Disponível em oma.eu/projects/1989/video-bus-stop

F 231 *Idem.*

F 232 Disponível em www.myspace.com/bobanddenise/photos/2449096#{%22ImageId%22%3A2449096}

F 233 Autor: Venturi, Scott Brown and Associates. Disponível em data.greatbuildings.com/gbc/drawings/Allen_Art_Plan_2.jpg

F 234 Autor: 'beanplum'. Disponível em www.flickr.com/photos/beanplum/501796460/

F 235 Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696

F 236 Autor: Violette Cornelius. Disponível em www.nederlandsfotomuseum.nl/index.php?option=com_nfm_collection&sub=result&Itemid=152&method=extra&met_beeld=1&naam=Cornelius,%20Violette

F 237 *Idem.*

F 238 Autor: Ralph Rumney. Disponível em www.notbored.org/cosio.gif

F 239 Disponível em www.artotheque-lafenetre.fr/Josse-Annino/Le_nouveau_pays_de_tendre

F 240 Disponível em www.tumblr.com/tagged/doors-karnak-egypt

F 241 Autor: K. Baedeker. Disponível em picasaweb.google.com/lh/photo/ZAf0uiIjehvZaah5ImoH1w

F 242 Autor: Georgio de Chirico. Disponível em uppwords.blogspot.pt/

F 243 Autor: Guy Debord. Disponível em www.ryanraffa.com/portfolio/20/urban-drifts/

F 244 Autor: Ed van der Elsken. Disponível em iconolo.gy/archive/love-left-bank-ed-van-der-elsken/1766

F 245 Autor: Emmy Andriesse. Disponível em acravan.blogspot.pt/2012/01/greyscale-masters-gare-du-nord-dutch.html

F 246 Autor: Ed van der Elsken. Disponível em kasiabobula.blogspot.pt/2010/05/ed-van-der-elsken.html

F 247 Autor: Ed van der Elsken. Disponível em iconolo.gy/archive/love-left-bank-ed-van-der-elsken/1766

F 248 *Idem.*

F 249 *Idem.*

F 250 Autor: Wolinski, Cohn-Bendit, Cabu, Gebé, Siné, Cavanna. Disponível em dimensaoestetica.blogspot.pt/2008/07/posters-maio-68.html

F 251 *Idem.*

F 252 *Idem.*

F 253 *Idem.*

F 254 *Idem.*

F 255 Autor: Constant Nieuwenhuys. Disponível em janub.wordpress.com/2011/02/09/new-babylon-constant-nieuwenhuys/

F 256 Autor: Constant

Nieuwenhuys. Disponível em www.plataformaarquitectura.cl/2009/03/27/constant-y-la-internacional-situacionista/

F 257 *Idem.*

F 258 Disponível em chroniques-rebelles.info/spip.php?article383

F 259 Disponível em occupywallst.org/article/6-ways-to-get-ready-may-1st-general-strike/

F 260 Autor: Eric Drooker. Disponível em fairandunbalancedblog.blogspot.pt/2012/04/occupy-may-day.html

F 261 Autor: Adriana Oliveira. Disponível em barometro.com.pt/archives/415

F 262 Autor: Venturi e Scott Brown Associates. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.127

F 263 Autor: Paul Klee. Disponível em pinterest.com/pin/263882859386852819/

F 264 Autor: Venturi e Scott Brown Associates. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.120

F 265 *Idem*, pág.121

F 266 Autor: Venturi, Scott Brown e Izenour. Disponível em lessadjectivesmoreverbs.tumblr.com/post/6111492432/archiveofaffinities-robert-venturi-and-denise

F 267 Autor: Venturi, Scott Brown e Izenour. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.125

F 268 *Idem.*

F 269 *Idem*, pág.126

F 270 *Idem.*

F 271 *Idem.*

F 272 *Idem.*

F 273 *Idem*, pág.127

F 274 *Idem.*

F 275 *Idem*, pág.130

F 276 *Idem.*

F 277 Disponível em mgerwingarch.com/2010/11/27/enfilade-architects-glossary/

F 278 Autor: Venturi e Scott Brown Associates. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág.134

F 279 *Idem.*

F 280 *Idem*, pág.136

F 281 *Idem.*

F 282 *Idem.*

F 283 *Idem*, pág.138

F 284 *Idem.*

F 285 *Idem*, pág.139

F 286 *Idem.*

F 287 Disponível em www.smithgroup.com/index.aspx?id=410&section=38

F 288 Autor: Karl Leif Bates. Disponível em www.ur.umich.edu/0203/June30_03/23.shtml

F 289 Disponível em pictures.4ever.eu/buildings/cities/times-square-158094

F 290 Disponível em www.nyctourist.com/map.asp

F 291 Autor: Gentile Bellini. Disponível em www.arte.it/opera/processione-in-piazza-san-marco-883

F 292 Autor: Antonio Quadri. Disponível em upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Quadri-Moretti%2C_Piazza_San_Marco_%281831%29%2C_01.jpg

F 293 Autor: Geograph Anst.v.Wagner & Debes, Leipzig.(1885). Disponível em www.mereweather.net/venicemapxl.htm

F 294 Disponível em cartogis.org

F 295 Autor: A.B. (ilustrador), 'Venezia'.

F 296 Do autor da tese.

F 297 *Idem.*

F 298 Autor: 'Wolfsraum'. Disponível em www.flickr.com/photos/wolf-rabe/3159780064/in/photostream/

F 299 Do autor da tese.

F 300 *Idem.*

F 301 *Idem.*

F 302 *Idem.*

F 303 *Idem.*

F 304 *Idem.*

F 305 *Idem.*

F 306 Autor: 'Fausto'. Disponível em alloggibarbaria.blogspot.pt/2010/12/acqua-alta-venezia-3-dicembre-2010.html

F 307 Autor: Nicoletta Petralla. Disponível em www.flickr.com/photos/23807216@N02/2270092932/

F 308 Do autor da tese.

F 309 Autor: 'Wolfsraum'. Disponível em www.flickr.com/photos/wolf-rabe/3159776806/in/photostream/

F 310 Do autor da tese.

F 311 Disponível em mapas.owje.com/img/Mapa-de-los-Parques-de-la-Ciudad-de-Nueva-York-Estados-Unidos-1880-8538.jpg

F 312 Disponível em mapas.owje.com/maps/9728_new-york-city-map-new-york-united-states-1880.html

F 313 Autor: Charles Fazzino. Disponível em www.hsart.com/index.php?main_page=popup_image&pID=777

F 314 Do autor da tese.

F 315 *Idem.*

F 316 *Idem.*

F 317 *Idem.*

F 318 *Idem.*

F 319 *Idem.*

F 320 *Idem.*

F 321 *Idem.*

F 322 *Idem.*

F 323 *Idem.*

F 324 *Idem.*

F 325 *Idem.*

F 326 *Idem.*

F 327 *Idem.*

F 328 *Idem.*

Re-Exposição

F 1 Autor: Alejo Bagué. Disponível em www.editorialpencil.es/wordpress/?p=3304

F 2 *Idem.*

F 3 ASCHER, François, APEL-MULLER Mireille, *The street belongs to all of us*, Paris: Èditions au diable vauvert, 2007, pág.218-219

F 4 *Idem.*

F 5 Autor: Christian Richters. Disponível em oma.eu/projects/2004/souterrain-tram-tunnel

F 6 Autor: OMA. Disponível em oma.eu/projects/2004/souterrain-tram-tunnel

F 7 Disponível em www.kcap.eu/en/projects/v/stadsbalkon/

F 8 Autor: KCAPArchitects&Planners. ASCHER, François, et.al., op.cit., pág.185

F 9 Autor: gmp-Architekten von Gerkan, Marg und Partner. Disponível em www.gmp-architekten.com/projects/berlin-central-station.html

F 10 *Idem.*

F 11 Disponível em

imagescollectionvince.blogspot.pt/2012/02/galleria-vittorio-emanuele-ii-milan.html.

F 12 Disponível em www.mallsguide.com/ShoppingCenter.aspx?sc_id=1773&title=The%20Piazza%20Shopping%20Centre

F 13 Autor: Soeters Van Eldonk architecten. Disponível em www.soetersvaneldonk.nl/nl/stedebouw/centrumplan/marienburg.html#afb8

F 14 *Idem.*

F 15 *Idem.*

F 16 Autor: Caruso St John Architects. Disponível em www.carusostjohn.com/projects/stortorget/

F 17 *Idem.*

F 18 Montagem e desenho diagramático do próprio autor. Auxílio: maps.google.pt

F 19 Autor: José Carlos Melo Dias. Disponível em www.flickr.com/photos/89707735@N00/131080806/in/set-72157594459539911

F 20 CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Formas Urbanas*, Porto: Edições Asa, Concreta 2002, pág.184.

F 21 Autor: José Carlos Melo Dias. Disponível em www.flickr.com/photos/89707735@N00/85416379/in/set-72157594459539911

F 22 Autor: José Carlos Melo Dias. www.flickr.com/photos/89707735@N00/261441487/in/set-72157594459539911

F 23 Autor: Rui Lebreiro. Disponível em www.flickr.com/groups/metroporto/pool/ohcaptain/with/283794497/lightbox/

F 24 *Idem.* Disponível em www.flickr.com/groups/metroporto/pool/ohcaptain/with/283794494/lightbox/

F 25 *Idem.* www.flickr.com/groups/metroporto/pool/ohcaptain/with/148388526/lightbox/

F 26 Autor: Eduardo Souto de Moura. CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, Eduardo Souto de Moura, *a arquitectura do Metro: obras e projectos na área Metropolitana do Porto*, Porto: Civilização, 2006, pág.51.

F 27 Autor: José Carlos Melo Dias. Disponível em www.flickr.com/photos/89707735@N00/2215612480/in/pool-12163835@N00/

F 28 Autor: José Pedro. Disponível em www.flickr.com/groups/sciencegroup/discuss/72157594209870340/

F 29 Autor: José Carlos Melo Dias. Disponível em www.flickr.com/photos/89707735@N00/128127852/in/set-72157594459539911

F 30 Do autor da tese. 2011/2012.

F 31 *Idem.*

F 32 *Idem.*

F 33 *Idem.*

F 34 *Idem.*

F 35 *Idem.*

F 36 *Idem.*

F 37 *Idem.*

F 38 *Idem.*

F 39 *Idem.*

F 40 *Idem.*

F 41 *Idem.*

F 42 *Idem.*

F 43 *Idem.*

F 44 *Idem.*

F 45 *Idem.*

F 46 *Idem.*

F 47 *Idem.*

F 48 Montagem e desenho diagramático do autor da tese. Auxílio: maps.google.pt

F 49 *Idem.*

F 50 Autor: Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora. CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima, *Formas Urbanas*, Porto: Edições Asa, Concreta 2002, pág.92.

F 51 Autor: Carlos Guimarães. Disponível em www.flickr.com/photos/gmcac/2723725072/

F 52 Autor: Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora. CANNATÀ, Michele, FERNANDES, 2002, *op. cit.*, pág.96-97.

F 53 Disponível em www.geolocation.ws/v/P/36152363/porto-igreja-sto-ildefonso-portugal/en

F 54 Do autor da tese, 2011/2012.

F 55 *Idem.*

F 56 *Idem.*

F 57 Autor: Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora. CANNATÀ, Michele, FERNANDES, 2002, *op. cit.*, pág.99.

F 58 Autor: Francisco Restivo. Disponível em www.geolocation.ws/v/P/61781471/praa-da-batalha-on-a-sunny-sunday/en

F 59 Autor: Adalberto Dias, Fernando Távora/José B. Távora. CANNATÀ, Michele, FERNANDES, 2002, *op. cit.*, pág.96-97.

F 60 Montagem e desenho diagramático do autor da tese. Auxílio: maps.google.pt

F 61 Autor: Leon. Disponível em www.flickr.com/photos/leonl/sets/72157627406185635/detail/

F 62 *Idem.*

F 63 Autor: Gabriele Scotti. Disponível em www.flickr.com/photos/gabrielescotti/1932017423/in/photostream/

F 64 Autor: Duccio Malagamba. Disponível em abduzeedo.com/architect-day-alvaro-siza

F 65 Autor: Dacian Groza. Disponível em www.flickr.com/photos/16163817@N00/5159039785

F 66 Autor: Leon. Disponível em www.flickr.com/photos/leonl/sets/72157627406185635/detail/

F 67 *Idem.*

F 68 Autor: Ana Pina. Disponível em www.flickr.com/photos/kuartzo/5363608600/

F 69 Autor: Leon. Disponível em www.flickr.com/photos/leonl/sets/72157627406185635/detail/

F 70 *Idem.*

F 71 *Idem.*

Coda

F 1 Disponível em www.designboom.com/history/aalto/paimio.html, consultado em Agosto de 2012.

F 2 Portal IUAV - DAS-Dipartimento de storia dell'architettura, Università IUAV di Venezia, 2003 disponível em: www.iuav.it/Ricerca1/Dipartimen/dSa/english-ve1/index.htm

F 3 CACCIARI, Massimo, A cidade, trad. José J. C. Serra, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, pág. 44.

F 4 - 36 Autor: crianças do projecto "O mundo à escolha", Junta de Freguesia de Miragaia.