Os equipamentos culturais na transformação do espaço público da cidade contemporânea

Casos portugueses

Joana Isabel Correia Mota

Setembro de 2016

Dissertação de Mestrado em Arquitetura apresentada à
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Doutor João Rodrigo Parreira Coelho

Notas prévias:

(i) A presente dissertação encontra-se ao abrigo do novo Acordo Ortográfico.

(ii) Ao longo do corpo de texto, as citações destacadas encontram-se na língua original.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Rodrigo Coelho.

Aos meus pais e à minha irmã.

À minha família.

Aos meus amigos.

Resumos

Abstract

In the 90s, there are new urban policies, which tend to value the culture, leading to the cities to assert itself as cultural "brands". To achieve that, they contributed the redesign and organization of international events which promotes the (re)definition of urban image, bringing prestige and media coverage to the cities and encouraging the construction of cultural equipments. Thus, the present study focuses on the role that cultural equipments play in the transformation of the public space of the contemporary city.

In contemporary times, the restructuring and revitalization of the city reaches its peak with the construction of equipment dedicated to culture, viewed as sociocultural values generators, being able to renew the its image, establishing itself as architectural landmarks. The public space generated by them, establish the connection with the network of urban public spaces and rehabilitate the needs of the environment, improving urban infrastructures. Therefore, the public gaines a new meaning with the introduction of the collective equipment, which tends to improve the quality of public space and to justify its prolonged occupation.

Due to the cultural, architectural and urban planning changes in recent decades, in the second part of the work, will be state the Portuguese context and will be analysed three interventions proposed in three different circumstances where the cultural equipments were able to generate public space and foster economic, cultural and social urban areas are implanted. The case studies are: Casa da Música, Rem Koolhaas (1999-2005) – in the context of Porto 2001 –; Platform of Arts and Creativity, Pitágoras Arquitectos (2011-2012) – under the Guimarães 2012 –; Cultural Centre in Castelo Branco, Josep Lluís Mateo (2007-2013) – under the Polis Programme.

Resumo

Na década de 90, surgem novas políticas urbanas que tendem a valorizar a cultura, levando a que as cidades procurassem afirmar-se como "marcas" culturais. Para tal, contribuíram a reformulação e organização de eventos internacionais, que promovem a (re)definição da imagem urbana, trazendo prestígio e mediatização às cidades, e que incentivam à construção de equipamentos culturais. Deste modo, o presente estudo centra-se no papel que os equipamentos culturais desempenham na transformação do espaço público da cidade contemporânea.

Na contemporaneidade, a reestruturação e dinamização da cidade atinge o seu auge com a edificação de equipamentos dedicados à cultura, vistos como geradores de valores socioculturais, sendo capazes de renovar a imagem da cidade, estabelecendo-se como marcos arquitetónicos. O espaço público por eles gerado estabelecerá a ligação com a rede de espaços públicos urbanos e reabilitará as carências da envolvente, melhorando as infraestruturas urbanas. Assim sendo, o espaço público adquire um novo significado com a implantação de equipamentos coletivos. Cuja presença tende a melhorar a qualidade do espaço público e a justificar uma ocupação mais prolongada do mesmo.

Face às transformações culturais, arquitetónicas e urbanísticas das últimas décadas, na segunda parte do trabalho, aborda-se o contexto português e analisa-se três intervenções, propostas em três circunstâncias diferentes, em que os equipamentos culturais foram capazes de gerar espaço público e dinamizar económica, cultural e socialmente as áreas urbanas onde se implantam. Os casos de estudo são: a Casa da Música, Rem Koolhaas (1999-2005) – no âmbito da Porto 2001 –; a Plataforma das Artes e da Criatividade, Pitágoras Arquitectos (2011-2012) – no âmbito da Guimarães 2012 –; o Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, Josep Lluís Mateo (2007-2013) – no âmbito do Programa Polis.

Sumário

Introdução 11

Parte I | Os Impactos Culturais na Arquitetura Contemporânea 21

1. Os efeitos da globalização cultural na cidade contemporânea 21
    1.1. A emergência da cidade criativa 22
    1.2. O urbanismo contemporâneo 29
    1.3. A difusão cultural e o consumo arquitetónico 42

2. As transformações culturais, arquitetónicas e urbanísticas no espaço público 51
    2.1. A cidade e o espaço público 52
    2.2. O espaço público e a relação com os equipamentos 62

Parte II | O Caso Português 81

3. A promoção e mediatização da cultura arquitetónica portuguesa 81
    3.1. Casa da Música, Porto 98
    3.2. Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães 108
    3.3. Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco 118

Considerações Finais 129

Bibliografia 135
    Referências Bibliográficas 136
    Créditos de Imagem 142

Introdução



Img. 1 - Queda do Muro de Berlim próximo da Porta de Brandemburgo
Fotografia de Fabrizio Bensch, 9 de novembro de 1989

Enquadramento introdutório

"Si el siglo XX termino el 9 de noviembre de 1989, los noventa pertenecen en rigor al siglo siguiente: no son la última década del siglo del que fingen formar parte, sino la década inicial del XXI; y sus contornos no definen un periodo que se cierra, sino que prefiguran los rasgos de la época histórica que se inicia." (Fernández-Galiano, 1999, p. 17)

O crítico de arquitetura Luís Fernández-Galiano aponta metaforicamente o dia de 9 de Novembro de 1989, assinalado pela Queda do Muro de Berlim, como o último dia do século XX, que veio acelerar a desintegração da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.) e alterar a própria ideia de "Ocidente". Deste modo, é possível afirmar que o fim da U.R.S.S., é o momento em que a condição pós-moderna passar a ser também "global", validando conceitos como o de "aldeia global"[1], desenvolvido na década de 60 por Marshall McLuhan, que explicita os efeitos da massificação da comunicação sobre a sociedade contemporânea.

Na obra *La era de la información: economia, sociedad y cultura* (1997), o sociólogo Manuel Castells relaciona, por um lado, o desmoronamento da U.R.S.S. – a incapacidade deste apreender o informacionalismo, cujos líderes estagnaram o crescimento económico e os seus erros sucessivos levaram ao colapso do comunismo e império soviético –, por outro lado, a assinatura do Tratado de Maastrich (Dezembro de 1991) – que assinalava o firmamento da União Europeia –, com o efeito que resulta do culminar de três fatores, representando este novo período: a "economia informacional" – "revolução da tecnologia da informação" –, a crise do "Estado-nação" – "crise económica do capitalismo e do estatismo e a sua reestruturação" – e o surgimento de uma "sociedade em rede" – "o apogeu dos movimentos socioculturais, tais como o libertarismo, os direitos humanos, o feminismo e o ambientalismo". Estes três processos além de desencadearem uma nova estrutura social, uma nova economia, estimularam também

1. *"La aldea global (...) muestra cómo la cultura mundial está cambiando para poder aceptar un modo de percepción totalmente distinto; el modo de los distintos núcleos dinámicos."* (McLuhan & Powers, 1989, p. 15)

o aparecimento de uma nova cultura – a realidade virtual. (Castells, 2003, p. 458)

A nível económico assistiu-se a uma passagem do "capitalismo industrial" ou do "tardocapitalismo" para um "capitalismo informacional" de índole global, dependente dos novos meios tecnológicos de informação e da sua integração em diversas redes financeiras à escala global. Do ponto de vista político, como mencionado anteriormente, presenciou-se a crise do "Estado-nação", que não aguentaram a pressão global, dando lugar ao "Estado em rede", caracterizado pela partilha de poder numa rede, constituindo-se como a resposta dos sistemas políticos à globalização, assim definido por Manuel Castells. (Castells, 2003, pp. 459, 460, 471)

É com base nos dois últimos pontos, que surge a nova estruturação social e cultural, a "sociedade em rede", verificando-se mudanças nos modos de espacialização da sociedade, sendo esta "constituída por redes de produção, poder e experiência, que constroem a cultura virtual nos fluxos globais que transcendem o tempo e o espaço" (Castells, 2003, p. 476).

Como consequência, os rápidos processos de transformação territorial, a evolução tecnológica da informação, a nova ordem económica e a nova estruturação social e cultural entre cidades, países e continentes resultaram numa nova perceção do mundo. Consolidou-se um conhecimento mais sustentado e crítico sobre o domínio da Cultura Ocidental, surgindo uma nova consciência: por um lado, a herança deixada pelos Estados europeus ex-colonistas nas regiões e culturas ex-colonizadas; por outro, uma lenta emancipação cultural após independência.

Em 1994 e com base na obra *Orientalism*[2] (1978, obra de análise pós-colonial) da autoria de Edward Said, Homi Bhabha publicou o livro *The Location of Culture,* onde propõe um novo lugar para a cultura mais híbrido na articulação cultural das diferenças e identificações, não se fixando no polo das culturas nacionais homogéneas, mas num "terceiro espaço", "transnacional" e "transrelacional" (Bhabha, 1994, pp. 5, 245). Esta visão permitiu à cultura constituir-se no "espaço-entre" ou "interstício", Bhabha sugeriu assim o termo "transculturalismo".

Tal como Homi Bhabha, o filósofo Wolfgang Welsch entendeu o "transculturalismo" como ação da mobilidade geográfica e da flexibilidade cultural no seio da globalização. Welsch defendeu que "o conceito de transculturalidade esboça uma imagem diferente da relação entre culturas", promovendo o intercâmbio e a interação cultural, não a separação, o isolamento ou o conflito. (Welsch, 2000) Ou seja e de acordo com o filósofo alemão, com o "transculturalismo" estabelece-se uma nova condição global a "cultura em rede", que se instala num "terceiro espaço" através desse "espaço-entre".

Em 1991, surgiu uma nova classe profissional, que o sociólogo Mike Featherstone

2. O livro *Orientalism* faz parte do campo de Estudos Culturais onde emergiram os "Estudos pós-coloniais", forçando o reposicionamento da historiografia ocidental, obrigando-a a confrontar-se com a simultaneidade de inúmeras culturas "outras" (Grande, 2009, p. 444). Nesta obra, Said introduziu uma nova visão para o entendimento da cultura num âmbito global, na perceção e do olhar dos "outros". Esta nova visão, com base nos domínios político, científico ou económico, redefiniu uma nova posição do protagonismo da cultura na nova "sociedade em rede", denominada a partir de então de sociedade "multicultural".

denominou como "novos intermediários culturais"[3], que se converteram nos principais meios de divulgação, aferição e reabastecimento da diversidade de valores simbólicos, presentes na "cultura em rede" (Featherstone, 1999, p. 35). Esta nova classe profissional intervém nas áreas da comunicação social, crítica, criação e produção cultural, tendo um papel fundamental na afirmação do que o sociólogo Featherstone designou de "terceiras culturas" (Featherstone, 1997, pp. 88, 89).[4]

"Novos intermediários culturais"

Do ponto de vista da socióloga Laura Bovone, "os intermediários culturais são, sem dúvida, agentes de comunicação, ligados, de forma geral, aos sistemas de comunicação de massas" (Bovone, 1997, p. 114). Como os "novos intermediários culturais" estão, em alguns casos, próximos da categoria dos artistas – publicitários*, designers* ou arquitetos –, Bovone atribui-lhes um papel fundamental na criação e intermediação artística e arquitetónica na afirmação do "transnacionalismo" e do "transculturalismo" do fim do século XX. Estes contribuem para o denominado *"star-system"*, contagiado pela mediatização e pela espetacularização tanto da obra como do autor. A mediatização do "intelectual" pós-moderno lembra o papel do cosmopolitismo[5] na intermediação social e cultural.

A arquitetura no contexto da cultura global

Segundo Nuno Grande, uma "cultura em rede" depende da "ética cosmopolita" dos "novos intermediários culturais" e da sua capacidade de se mover através das "terceiras culturas" (Grande, 2009, p. 450).[6] A coesão de cada "nó" dessa rede influenciará as ligações dessa rede cultural (global), assumindo as cidades um papel estratégico.

Na nova sociedade e cultura em rede, o efeito mediático está muito presente, resultado da evolução tecnológica e da consequente expansão dos *media*, dando origem a uma nova projeção universal da arquitetura. O papel dos *media* acaba por ser fundamental, influenciando as decisões políticas e transformando a sociedade numa sociedade do consumo.

A nova dimensão espetacular da arquitetura tem origem nos "grandes-eventos", criados com o intuito de promover as cidades, passando estas a desempenhar um papel estratégico na globalização cultural, o que conduziu à crescente competição entre cidades. A competição global entre as cidades, em processo de renovação/revitalização, tem consequências na arquitetura local, procurando o reforço da imagem ao aproveitar o poder comercial das "arquiteturas-icónicas". Estas são arquiteturas projetadas por arquitetos de

3. Conceito original de Pierre Bourdieu. (Bourdieu, 1984)
4. Os diferentes continentes, países, regiões aproximam-se através das relações financeiras, comerciais, desenvolvimento tecnológico – concebendo meios de comunicação mais eficazes e rápidos – e conflitos armados, gerando uma maior densificação de trocas e de experiências culturais – intensificação de encontros transnacionais. Tudo isto, contribuiu para o desenvolvimento das "terceiras culturas", todas as manifestações culturais posicionadas no "terceiro espaço", cuja "função de mediação comparável aos conflitos jurídicos entre pessoas de culturais nacionais diferentes" (Featherstone, 1997, pp. 88, 89), afirmando a condição pós-moderna.
5. "*O uso do termo "cosmopolitismo" para descrever práticas e discursos de resistência contra as trocas desiguais no sistema mundial tardio pode parecer inadequado em face da sua ascendência modernista (...). Emprego-o, contudo para assinalar que, contrariamente à crença modernista (particularmente no momento de fin-de-siècle), o cosmopolitismo é apenas possível de um modo intersticial, nas margens do sistema mundial em transic*ção, como uma prática e um discurso contra-hegemónicos gerados em coligações progressistas de classes ou grupos s*ubalternos e seus aliado."* (Sousa Santos, 2001)
6. Com a emergência da cultura global, promoveu-se a constituição da condição cosmopolita e a competência técnica dos profissionais das terceiras culturas – ligação estabelecida pelos sociólogos Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (Fortuna & Silva, 2001).

renome internacional, que desempenham o papel de novos intermediários culturais, como já mencionado.

Com o progressivo interesse pelas "arquiteturas-ícone", as cidades investem na construção de edifícios de imagem forte e com formas espetaculares, assinadas por um "arquiteto-estrela", assumindo-se como "marcas", que procuram a aceitação da sociedade em geral e garantem publicidade e prestígio à cidade. Constitui-se assim o *"star-system"*, sustentado pelo processo mediático, que reforça a posição da arquitetura no mercado de consumo e pela atribuição de prémios internacionais, transformando-se no principal motor de propaganda da arquitetura.

O efeito da globalização trouxe para as cidades uma crescente preocupação com a qualidade da sua imagem, provocando uma reação social e cultural no espaço público, esquecido no período pós-II Guerra Mundial. A partir da década de 70 e, sobretudo, na de 80, o espaço público deixou de ser apenas o espaço livre que resultava da implantação de um edifício e o espaço viário, assistindo-se à redefinição desses espaços urbanos nas áreas centrais e, posteriormente, nas áreas de crescimento.

Estes efeitos sentiram-se nos espaços públicos, conduziram a um processo de revalorização dos mesmos, como indicadores de qualidade urbana, elementos estruturantes e hierarquizadores da cidade. Deste modo, a cidade contemporânea traz consigo novas realidades e novos usos para os espaços públicos urbanos, considerando a integração de distintas funções de vida coletiva e a criação de lugares onde as pessoas possam reunir. Desenvolveram-se, assim, sistemas de espaços públicos, capazes de coser a malha urbana através dos vários fragmentos livres.

Nas últimas décadas, a criação de um espaço público qualificado, concebido como lugar marcante com atributos visuais e sociais, que estimule a cultura, é essencial. A este processo – em que o espaço público assume o papel de relacionar física e simbolicamente os sectores urbanos envolventes – está associado a implantação de equipamentos, que promovem a regeneração urbana e potenciam o desenvolvimento local, trazendo prestígio à cidade.

Em Portugal, sentiram-se estes efeitos, não com a mesma intensidade que em outras cidades europeias – como Berlim, Barcelona ou Bilbao –, mas houve uma clara intenção de dar visibilidade internacional às cidades. Além de Portugal organizar eventos universais, também existiram programas internos que promoveram intervenções urbanísticas, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida e reforçar o sistema urbano nacional. Ou seja, promoveu-se a construção de equipamentos culturais, que integrassem o sistema de espaços públicos urbanos, apontando para o desenvolvimento regional e aumentando a competitividade entre os pólos urbanos nacionais.

Assim, a principal motivação deste estudo é perceber os impactos destes

processos na cultura arquitetónica e urbana, restringindo o tema aos equipamentos culturais e às transformações que se geraram no espaço público envolvente, evidenciando-se, posteriormente, casos em Portugal.

Objeto e Objetivos

A dissertação tem como objeto de estudo a relação entre os equipamentos culturais e o sistema de espaços públicos urbanos, procurando:

• analisar estes processos de regeneração, explicitando os fatores que contribuíram para a gestão e promoção da cultura arquitetónica e urbana atual;

• refletir sobre a transformação da arquitetura do espaço público, à luz da influência política, cultural, social e económica;

• estudar as mudanças do papel do espaço público na integração da sociedade e na relação com a cidade contemporânea, analisando a relação entre o espaço público urbano e os equipamentos culturais;

• refletir sobre as transformações culturais, a promoção e mediatização da arquitetura em Portugal e estudar casos de equipamentos culturais recentes no território nacional.

Metodologia/Descrição Sumária

Para atingir as metas delineadas, julga-se essencial cruzar duas aproximações distintas para obter maior rigor, objetividade e clareza do assunto abordado.

Primeiramente, procura-se uma aproximação à realidade através da investigação, partindo da leitura e análise bibliográfica, monográfica e consulta de artigos, sobre diversos campos disciplinares. Desde a Teoria, História e Crítica da Arquitetura à Antropologia, Sociologia e Economia, sendo que estas disciplinas tem o propósito de informar sobre as problemáticas da Arquitetura e do Espaço Público e a sua relação com o fenómeno da Globalização Cultural.

A par da investigação, cruza-se o desenvolvimento e análise de casos de estudo, pretendendo-se uma abordagem específica, relativa as referências enunciadas anteriormente, mas também uma leitura e interpretação das mesmas.

A presente dissertação organiza-se em duas partes. A primeira parte é dividida em dois capítulos e aborda-se, em primeiro lugar, as transformações culturais, arquitetónicas e urbanísticas na cidade contemporânea e as consequências que estas provocaram no espaço público quando associado aos equipamentos culturais, num panorama internacional. A segunda parte é constituída por um só capítulo, no qual se analisa o caso português.

No primeiro capítulo, são abordados os efeitos da globalização na arquitetura, qual o papel das cidades, qual a relação da arquitetura com a cultura e o consumo e qual o papel do arquiteto. Estes efeitos conduziram a processos de regeneração urbana, para os quais contribuíram três condicionantes, que serão estudadas: os “grandes-eventos”, ligados a processos de renovação/revitalização das cidades; a “arquitetura-ícone”, ligada ao investimento na construção de equipamentos, relacionados com a cultura e o consumo; o “arquiteto-estrela”,

uma arquitetura de autor associada à reestruturação das cidades e a influência dos media na escolha do mesmo.

No segundo capítulo, reflete-se sobre a transformação da arquitetura do espaço público, as mudanças do seu papel na integração da sociedade e na relação com a cidade. Serão investigados o impacto dos efeitos culturais arquitetónicos e urbanos atuais no espaço público. Primeiramente, procura-se entender como estes contribuíram para as transformações na definição público/privado e como o espaço urbano se adapta às necessidades da sociedade. Seguidamente, analisa-se a relação entre o espaço público e os equipamentos culturais. Deste modo, averigua-se os efeitos que a implantação dos equipamentos culturais gera no espaço envolvente, como é que o espaço aberto dos equipamentos pode integrar o sistema de espaço públicos da cidade e, se cada vez há uma maior exploração individual desses espaços, como é que as pessoas os utilizam e quais os critérios que definem um espaço público de qualidade.

No terceiro capítulo, são estudados a promoção e mediatização da arquitetura em Portugal, os eventos internacionais organizados e as medidas políticas tomadas para a promoção cultural. Neste ponto, analisam-se três casos de equipamentos culturais recentes portugueses, tendo em conta o fenómeno de promoção da cultura e as consequentes transformações do espaço urbano: (1) Casa da Música, Rem Koolhaas (1999-2005) – projeto no âmbito do evento Capital Europeia da Cultura, Porto 2001 –; (2) Plataforma das Artes e Criatividade, Pitágoras Arquitectos (2011-2012) – projeto no âmbito do evento Capital Europeia da Cultura, Guimarães 2012 –; (3) Centro Cultural de Castelo Branco, Josep Lluís Mateo (2007-2013) – projeto no âmbito do Programa Polis.

Parte I | Os Impactos Culturais na Arquitetura Contemporânea

1. Os efeitos da globalização cultural na cidade contemporânea



Img. 2 - Londres
Fotografia de Hayes Davidson, S.d.



Img. 3 - Rua de Nova Iorque
S.d.

1.1. A emergência da cidade criativa

No fim do século XX, tal como anteriormente mencionado, as cidades assumem um papel estratégico na globalização cultural, o qual resulta de um primeiro protagonismo no seio do que Castells denominou de "sociedade da informação". No final da Guerra Fria, com a "crise do Estado-nação", emergiram dois territórios de relação: um de carácter supranacional, espaço criado entre os novos mercados eletrónicos globais; outro de carácter sub-nacional, no qual se denota uma forte competição entre regiões, principalmente, entre cidades, na captação de fluxos e investimentos.

Cidade global

No início da década de 90, na obra *The Global City*, a socióloga e economista Saskia Sassen designou as cidades que comandavam essa "competição" enquanto "cidades globais" – Nova Iorque, Londres, Paris e Tóquio –, conceito investigado pela autora. Estas ditas "cidades globais" passaram a reunir novas empresas financeiras multinacionais e conjuntos de serviços e multiplicadores de mais-valias económicas, o que possibilitava a oferta de emprego no sector terciário. Como consequência da oferta de emprego, a cidade atraía novos habitantes para os seus centros ou para as frentes logísticas e portuárias em desuso, entretanto, em processos de reconversão. (Sassen, 2005, pp. 37-39)

As grandes metrópoles são lugares estratégicos da nova economia global, acolhendo diversas comunidades de imigrantes, transformando-se em territórios "desnacionalizados", ou seja, em "caldos culturais" compostos por distintos grupos. São lugares onde as pessoas se cruzam e onde as diversidades culturais podem ser experimentadas por cada cidadão no quotidiano.

Estas cidades globais apresentam uma nova economia informal que faz parte do capitalismo avançado, expandindo oportunidades e potenciais redes e possibilitando que os "novos intermediários culturais" trabalhem informalmente, pelo menos parcialmente. Esta condição permite aos "novos intermediários culturais" operarem nos interstícios dos espaços

urbanos e organizacionais, muitas vezes, dominados por grandes agentes corporativos e para fugir da corporatização do trabalho criativo (Sassen, 2006, pp. 29, 43).

Introdução do princípio criativo

No seio das organizações institucionais e corporativas da cidade global surge assim uma diferente "criatividade" social e cultural, através da qual o poder concentrador de "fluxos", "redes", "alteridades" e "transculturalidades" se sustenta e manifesta nos seus interstícios (Grande, 2009, p. 453). Com o fim do século XX, promoveu-se o aparecimento de espaços culturais de "interstício"[7], que vieram ocupar diversos vazios urbanos, áreas industriais em desuso, os centros históricos que até então tinham sido abandonados ou os pequenos vazios da malha urbana deixados por investimentos imobiliários e infraestruturas.

Todos estes fatores vieram promover o inter-relacionamento entre as novas comunidades "transculturais" e os "novos intermediários culturais", interessados em encontrar objetos para o seu trabalho criativo. A partir do início da década de 90, a cidade deixava de ser percebida apenas a partir do conceito síntese do global e aprendeu a ler as diferenças e a absorver os diversos fatores internos – como o contexto e a história –, que contribuíram para uma nova política urbana, como, até então, havia assimilado fatores vindos do exterior.

Em meados da década de 90, através de Franco Bianchini e Charles Landry – com o seu projeto *COMEDIA (Communication + Media)*[8] –, existia uma forte tentativa de valorização da dimensão cultural nas cidades, informando sobre as políticas urbanas que propunham e o modo como a "criatividade" poderia transformar uma cidade no futuro. Estes autores não se interessavam apenas pela revitalização de grandes cidades, mas também pela revitalização de cidades de escala intermédia, cidades essas que também seriam "nós" da "cultura em rede".

Franco Bianchini, na sua obra *Cultural Planning for Urban Sustainability* (1999), escrevia sobre as políticas culturais urbanas, o modo como estas incentivavam as pessoas a serem criadoras em vez de simples consumidoras de arte e cultura e como poderiam ter um papel fundamental no desenvolvimento de três componentes de capital humano (conhecimento, habilidade, motivação), de capital social e de capital organizacional. Na perspetiva de Bianchini, o planeamento cultural, fixado na perceção dos recursos culturais locais e das cidades como

7. Conceito definido por Homi Bhabha também como "espaço-entre" – mencionado anteriormente.
8. COMEDIA foi fundada por Charles Landry, em 1978, cujo nome representa os interesses da própria organização, uma combinação de 'comunicação' e *'media'*. Um projeto que crescia há medida que se ampliava a comunicação nas cidades e a preocupação da forma como as pessoas e as instituições passavam a sua mensagem com imaginação e inspiração, e como os seus cidadãos poderiam moldar mais ativamente o seu futuro. Este projeto tem trabalhado com bastantes instituições – grandes ou pequenas. A partir de pequenas empresas criativas, em que mais do que meras consultoras são vistas como "amigos críticos", para cidades como Helsinki, Adelaide, Johannesburg ou Glasgow. O ano de 2000 assinala o ponto de viragem para COMEDIA. Nesse mesmo ano Landry publicou a obra "The Creative City", baseada num curto ensaio de Franco Bianchini, com o mesmo título em 1995. Ao longo das últimas décadas, existe a necessidade de as empresas serem mais criativas e as pessoas mostram-se cada vez mais interessadas no modo como a imaginação está associada a artistas, cientistas ou investigadores, podendo ser útil para as cidades face à intensa competição. Em relação ao trabalho desenvolvido pela COMEDIA, o conceito de cidade criativa está agora associado ao conceito de guarda-chuva e estrutura as possíveis transformações nas cidades: documentos de visão, estratégias sectoriais, políticas culturais e pesquisas de mercado. (COMEDIA: Thinking about creative cities, S.d.)

entidades culturais, poderia contribuir para o entendimento das necessidades e desejos locais, de forma a assegurar o pluralismo cultural, dinamizando a vida cultural, social e política dos cidadãos, e formular estratégias para o futuro, para a reabilitação física da cidade e económica.

Cidade criativa

Em 2000, Charles Landry escreveu a obra "The Creative City", na qual o autor acrescenta uma nova condição à condição global, a "criativa". As cidades deixam de se mover só pela lógica económica informacional e concentram-se na produção e propagação da cultura e do conhecimento, deixando de ser apenas "marcas" financeiras e querendo serem vistas como "marcas" culturais.

"Cities want to know how well they are doing (...). We live in a world of measurement. We are entranced by measuring things: by length, volume, income, size, energy or some other aspect of reality. We measure wealth and poverty, happiness and depression, whole societies, economies and now even cities. This helps position a city and to aspire to do better." (Landry, 2015)

Landry sugeriu implementar um "pensamento criativo" nas diferentes áreas de planeamento e gestão urbanas, o que permite aos gestores compreender o lugar no qual iriam atuar e de que forma. O autor compararia as políticas de (re)equipamento e de infraestruturação urbana ao *hardware*[9] informacional, dimensionado em função de um programa de adaptação, e ao *software*[10], tendo em conta os diversos contextos culturais, sociais e económicos das cidades. Para Landry, uma infraestrutura criativa seria a combinação perfeita entre o *hard* e *soft*.

O autor defende ainda a necessidade de existirem lugares na cidade onde seja possível condensar e cruzar ideias e invenções criativas, beneficiando do "transculturalismo" e do "transnacionalismo" dos criadores e gestores urbanos, com as novas formas de intermediação e cosmopolitismo cultural, consequentes da facilidade de acesso e mobilidade dos "novos intermediários culturais", contribuindo para o sucesso económico.

Para tal e ainda durante a década de 90, assistiu-se à reformulação do conceito das Exposições Universais – a tratar mais à frente –, à criação de novos eventos internacionais e à construção de novos equipamentos culturais, com o objetivo de reforçar a "cultura em rede" tanto das grandes metrópoles como em cidades de escala intermédia.

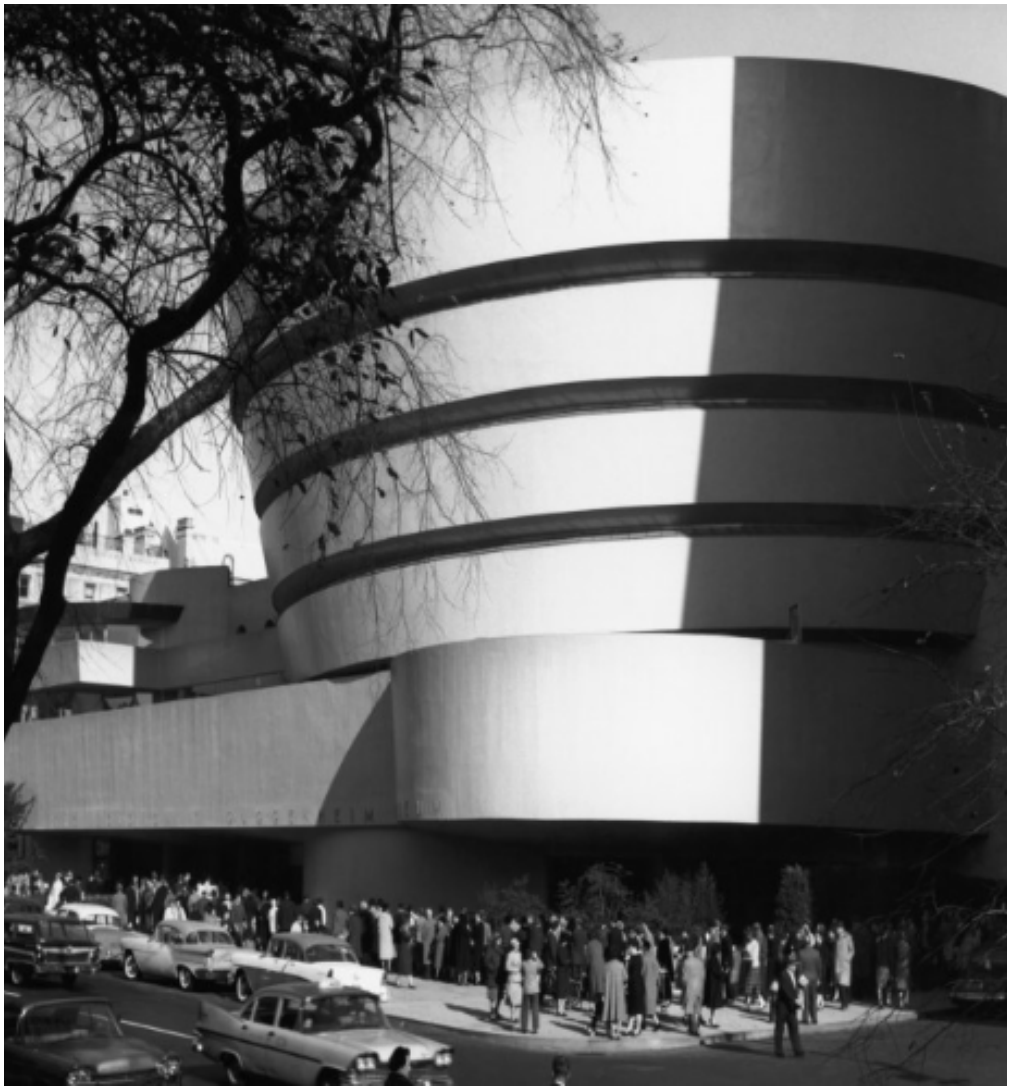
A crise no urbanismo contemporâneo

Os anos 90 assinalam um período de transitoriedade, um período de supremacia das cidades desde o ponto de vista financeiro, político e sociocultural, mas também um período de conflito civilizacional, devido à globalização. Para Luís Fernández-Galiano, essa fase de

9. "*"Hard" infrastructure is the nexus of buildings and institutions such as research institutes, educational establishments, cultural facilities and other meeting places as well as support services such as transport, health and amenities."* (Landry, 2008, p. 133)
10. *""Soft" infrastructure is the system of associative structures and social networks, connections and human interactions that underpins and encourages the flow of ideas between individuals and institutions."* (Landry, 2008, p. 133)



Img. 4 - Vista aérea de Manhattan após Ataque de 11 de setembro de 2001
15 de setembro de 2001



Img. 5 - Museu Solomon R. Guggenheim (1943-1959)
Arquiteto Frank Lloyd Wright

transitoriedade começa dia 9 de Novembro de 1989 com a queda do Muro de Berlim e termina no dia 11 de Setembro de 2001 com a queda das "torres gémeas" do New York World Trade Centre.

"Aunque todavía resulta difícil creer que esos iconos hayan desaparecido definitivamente del perfil de la ciudad, las imágenes apocalípticas de una Nueva Iorque que ha reemplazado el pánico de las multitudes por el silencio polvoriento de las ruinas recientes, nos obligan a aceptar que si el siglo XX terminó el 9 de noviembre de 1989, con la caída de muto de Berlín y el final de la guerra fría, el siglo XXI ha comenzado el 11 de septiembre de 2001, con la escenificación cruel y devastadora de la vulnerabilidad del centro medular de ese imperio económico y militar que el terrorismo musulmán singulariza como el Gran Satán. Por más que los hitos arrasados no sean sino nodos esenciales de una red resistente y difusa que enmadeja el conjunto del globo." (Fernández-Galiano, 2001, p. 28)

Este ataque terrorista a Nova Iorque não foi apenas um ataque à cidade "global", mas também à cidade "criativa", à estimulação para uma mente aberta, para a imaginação ou para a participação do público no quotidiano urbano.

Com base no fundamento teórico de Landry, Alain Bourdin, no seu livro *O urbanismo depois da crise* (2010), volta a abordar a questão da criatividade no urbanismo contemporâneo, explicando como a competição entre cidades conduz à criatividade e inovação. Perante uma população que cada vez mais anseia pela inovação, é fundamental criar um lugar com um ambiente propício ao desenvolvimento desta, que atraia a população criativa e, no fundo, que conduza a cidade à "culturização". Neste sentido e com as tecnologias cada vez mais presentes no quotidiano da cidade, a "culturização" converte esse lugar num lugar de destaque, num lugar que possa responder a todas as necessidades da sociedade contemporânea com uma oferta diversificada.

Como anteriormente mencionado, a valorização do sector cultural teve um forte crescimento nas últimas décadas, adquirindo um papel essencial na vida da população em geral. A sociedade "apelava" à cultura, uma cultura espetacular, que conseguisse atrair as mentes criativas e também amadores que apreciassem a cultura e inovação, através da realização de "grandes-eventos" e de projetos arquitetónicos excecionais.

1.2. O urbanismo contemporâneo

A partir dos anos 80 e com maior incidência na década de 90, as políticas urbanas afastaram-se da visão modernista e adotaram métodos de gestão mais flexíveis. Durante o século XX, as cidades sofreram as maiores transformações, sobretudo, por competirem globalmente entre si, tanto a nível financeiro como cultural, assistindo-se a alterações no papel de gestão e a um esforço renovado das mesmas, para reforçarem o seu estatuto internacional.

Difusão cultural

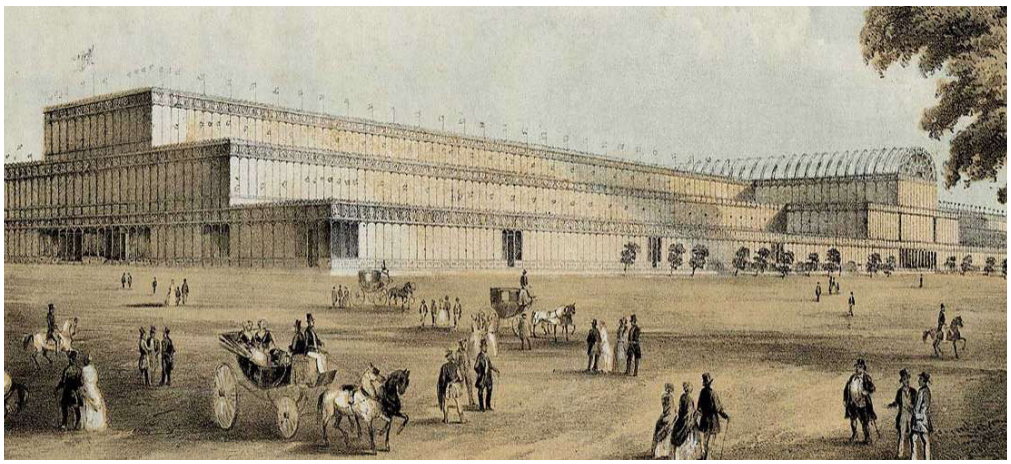
"A globalização cultural assumiu um relevo especial com a chamada "viragem cultural" da década de oitenta, ou seja, com a mudança de ênfase, nas ciências sociais, dos fenómenos socioeconómicos para os fenómenos culturais." (Sousa Santos, 2001)

Como já referido pela socióloga Laura Bovone, o papel dos novos intermediários culturais ganha outra importância. A competição artística entre as diversas cidades tem a mesma lógica que a competição económica entre as cidades globais, dessa forma, começam a surgir novas cidades relevantes no panorama mundial.

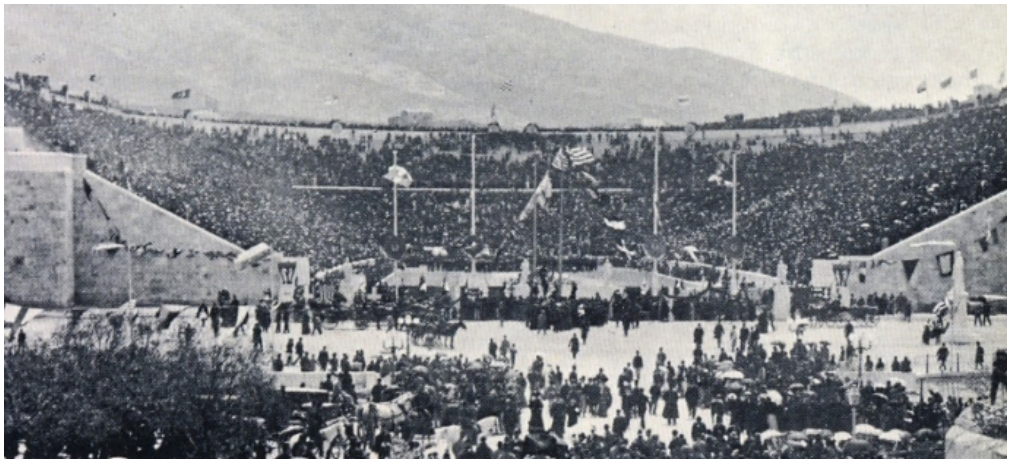
Para Boaventura Sousa Santos, é difícil conceber que apenas uma só cultura global pertence ao sistema mundial. Este autor defende as "culturas globais parciais" e acredita que "cultura é, em sua definição mais simples, a luta contra a uniformidade" (Sousa Santos, 2001). É com base em diferentes fatores que as cidades competem para alcançar o estatuto de globais: umas competem através da economia; outras pela força dos atores políticos; e, ainda, outras competem pelo campo artístico. Como tal, torna-se evidente que a economia, a arte e a política necessitam de serem pensadas em conjunto, para que uma cidade possa competir e integrar uma dinâmica global.

Processos de reurbanização

As primeiras metrópoles surgiram no século XIX e eram capitais europeias, como Paris ou Londres – onde decorreu a primeira exposição internacional –, já durante o século



Img. 6 - Primeira Exposição Universal 1851 | Palácio de Cristal, Londres
Arquiteto Joseph Paxton



Img. 7 - Primeiros Jogos Olímpicos 1896 | Estádio Panathenaic, Atenas
Arquitetos Anastasios Metaxas e Ernst Zille | Fotografia de Public Domain

que se seguia, eram as cidades americanas, como Nova-Iorque ou Chicago, que se impunham como referências universais, tanto a nível estrutural como conceptual. O panorama mundial é cada vez mais complexo, é cada vez mais difícil uma cidade encontrar a sua própria identidade. Perante este cenário, durante as últimas décadas, inúmeros autores questionaram-se sobre as transformações e o futuro da cidade contemporânea; alguns autores viam as novas intervenções como oportunidades de desenvolvimento, enquanto outros viam-nas com um certo pessimismo, conduzindo a diversos debates sobre a preservação ou não do património histórico.

Os processos de reurbanização do final do século XX surgem de oportunidades, de inesperados financiamentos públicos e/ou privados, sustentados pelo *marketing* político, adotando novas medidas de gestão urbanística, em que o importante é causarem um impacto mediático. Para tal contribuíram três fatores, que serão abordadas ao longo do capítulo: os "grandes-eventos"; a "arquitetura-ícone"; o "arquiteto-estrela" como "novo intermediário cultural".

"Grandes-eventos"

Durante o século XX e com maior intensidade no final do mesmo, a imagem da cidade foi-se (re)definindo através da realização de "grandes-eventos", desde os Jogos Olímpicos às Exposições Universais e Mundiais. Um fenómeno que influencia o desenvolvimento da cidade e que foi designada por Francesco Indovina como "cidade ocasional", podendo esta designação ter um duplo sentido: por um lado, de "terreno de ocasiões", ou seja, que se constrói em função das oportunidades; por outro lado, "cidade que se desenvolve de maneira ocasional", ou seja, que se transforma em função das ocasiões (Indovina, 1998, p. 26).

"Neste contexto, tiveram um papel relevante os chamados "grandes eventos". Trata-se de uma categoria muito pouco homogénea onde as Olimpíadas estão ao lado das reuniões dos chefes de estado do G8, os campeonatos mundiais de futebol com o concerto dos três tenores mais famosos do mundo, o Ano Santo com a Exposição Universal, etc.... Alguns sustentam que muitos destes eventos, que reivindicam uma tradição antiquíssima, hoje perderam qualquer significado intrínseco e têm relevo apenas na medida em que estão em condições de "movimentar" milhões de pessoas e em que permitem construir centenas de milhares de metros cúbicos." (Indovina, 1998, p. 26)

Como resultado, os "grandes-eventos" trazem prestígio e mediatização às cidades, atraindo a população e, especialmente, visitantes. Ao mesmo tempo e ainda segundo Indovina, estes aliciam investidores financeiros para a realização de obras de infraestruturação e construção de novos equipamentos, que de outra forma não investiriam. Este fenómeno também foi abordado pelo arquiteto Bernard Tschumi, que o denomina de "*Event-Cities*"[11].

11. "*In Event-Cities, we distinguished between the categories of urban planning, architectural urbanism, urban architecture, and transient events. Defined by the respective scale of operation, each Project was a generator of sorts, playing a role in the making of the city though the combination of its spatial and programmatic agenda: "architecture is both about space and about the events that take place in the that space"."* (Tschumi, 2000, p. 12)



Img. 8 - Expo 1889 | Torre Eiffle, Paris
Arquitetos Gustavo Eiffle e Stephen Sauvestre



Img. 9 - Expo ‘62 | Space Needle, Seattle
Arquitetos John Graham & Associates

Apesar das diferentes finalidades dos "grandes-eventos", desde motivos desportivos, políticos, religiosos, destacam-se, no fim do século XX, os eventos de carácter lúdico-cultural, como as *Expos*, as Capitais Europeias da Cultura e as Bienais de Arte. No entanto, os Jogos Olímpicos de 1992, em Barcelona, são o exemplo de como o planeamento antecipado da estratégia do projeto urbano pode ter um impacto considerável na malha urbana e um enorme efeito mediático (Indovina, 1998, p. 30).

Exposições Universais e Mundais

As *Expos*, que têm origem em Londres no século XIX, têm vindo a evoluir ao longo dos tempos, transformando e dinamizando as cidades que as acolhem, e sofreram a primeira regulamentação em 1928, numa Convenção em Paris. Nesta convenção foram criadas regras para a sua organização, as candidaturas, tendo sido também criada a instituição responsável para a seleção das cidades, *Bureau International des Expositions* (BIE)[12]. Contudo, foi a partir do fim da II Guerra Mundial que se verificaram as maiores transformações políticas e estruturais nas estratégias de desenvolvimento das cidades organizadoras, como programas preparados pelas políticas urbanas dessas cidades.

"Ao longo da segunda metade do século XX (...) as Exposições Internacionais foram sendo cada vez mais programadas como instrumentos de requalificação urbana e de promoção internacional das cidades. A cidade foi-se equiparando, e por vezes mesmo sobrepondo à nação como entidade de referência da conceção e programação local de eventos." (Ferreira C. , 2002, p. 284)

Redefinição do conceito original

Num primeiro momento, as Grandes Exposições apenas aconteciam em grandes cidades mundiais. Mas a partir da segunda metade do século XX, de acordo com o sociólogo Claudino Ferreira, assistiu-se a um segundo momento, onde já não são só as grandes cidades capitais a organizarem este evento, como também são escolhidas cidades "periféricas" no contexto internacional. Este "grande-evento" estaria assim na origem de processos de renovação/revitalização dessas cidades, atraindo investidores, que contribuem para a reabilitação dos tecidos industriais e transformação dos vazios-urbanos abandonados em novas centralidades, como por exemplo Barcelona 1929.

A possibilidade de as cidades "mais periféricas" organizarem as *Expos*, trouxe mudanças também ao nível cultural e simbólico. Estes eventos tiveram a capacidade de se adaptar aos tempos e às mudanças ideológicas, passando a ser espaços de encontro, de trocas culturais e de cooperação política em volta de problemas mundiais. Ao mesmo tempo, segundo Claudino Ferreira, foi necessário ajustar as estratégias de sedução e propagação junto dos visitantes, reforçando e articulando a dimensão lúdica com as tradicionais dimensões

12. BIE, criada em 1928 por 31 países, cresceu para 168 estados-membros, dado ao seu sucesso e ao apelo de *Expos*. Todas as decisões sobre a BIE são tomadas pelos estados-membros e estes esforçam-se para melhorar continuamente a qualidade das exposições. A organização está sedeada em Paris. (BIE, S.d.)



Img. 10 - Expo ‘92 Sevilha | Pavilhão do México
Arquiteto Pedro Ramírez Vázquez



Img. 11 - Expo 2010 Shangai | Pavilhão da Dinamarca
Arquitetos BIG



Img. 12 - Glasgow ‘90, Capital Europeia da Cultura | Glasgow Royal Concert Hall
Arquiteto Leslie Martin

comerciais, ligadas à divulgação e ao consumo (Ferreira C. , 2002, p. 297).

Com as novas estratégias, existe a necessidade de adaptar a "arquitetura das *Expos"*, quer a nível formal e espacial, quer das diferentes interações entre o "tema" escolhido para a Exposição e o "espetador", despertando tanto a vertente sensorial como a lúdica. Desta forma, o sociólogo apresenta duas arquiteturas distintas, a "arquitetura representacional" do passado e a "arquitetura do entretenimento", em que a conceção e o planeamento dos espaços e elementos físicos estão dependentes dos elementos lúdicos, espetaculares e decorativos (Ferreira C. , 2002, p. 298).

Numa outra perspetiva portuguesa, António Mega Ferreira, comissário da *Expo'98,* defende a articulação entre a "especularização", "comunicação" e "entretenimento" nas Exposições Universais – que se traduz no *"comutainment"* ('comunicação' + 'entretenimento') termo por ele designado (Ferreira A. , 1996, p. 9). De acordo com o comissário da *Expo'98*, o tratamento do espetacular e didático dos temas deveriam delinear novas perspetivas políticas, económicas e culturais de resolução dos problemas.

A proposta de Mega Ferreira evidencia uma nova condição "transcultural" à condição "transnacional" para as *Expos*, permitindo que tanto os problemas à escala mundial como à escala local se dessem a conhecer globalmente. As Exposições Universais e Mundiais chegavam assim ao final do século XX com um conceito diferente daquele que lhe deu origem.

Capitais Europeias da Cultura

Na Europa, surge uma nova iniciativa que visa a projeção internacional das cidades no mapa das "redes globais", as Capitais Europeias da Cultura – institucionalizadas em 1985 –, um projeto que resulta da unificação económica, política e cultural. Segundo os sociólogos Eric Corijn e Sabine van Praet, os ministros responsáveis pelo departamento cultural da época consideraram que este "grande-evento" deveria ser reflexo de uma cultura caracterizada tanto pelo comum como pela riqueza que provém da diversidade (Corijn & van Praet, 1997, p. 139). O evento seria anual e rotativo na escolha das cidades.

Como as cinco primeiras capitais nomeadas foram escolhas "seguras", capazes de garantir programas culturais diversificados, só em 1990 foi possível verificar a eficácia do evento, com a seleção de Glasgow para Capital Europeia da Cultura, uma cidade que passou pelo processo da desindustrialização. A nomeação trouxe reconhecimento e publicidade à cidade, uma nova dimensão global, o que proporcionou a regeneração dos tecidos urbanos e de instituições, a requalificação cultural da cidade e a construção de novos equipamentos, destacando-se o *Glasgow Royal Concert Hall*, o momento mais simbólico até à data.

Conforme explicaram Corijn e van Praet, Glasgow conseguiu oferecer "uma face diferente ao mundo exterior" ao demonstrar o espírito criativo da cidade e reforçou a nova imagem através da reforma de infraestruturas. Desta forma, promovendo o desenvolvimento



Img. 13 - Weimar 1999, Capital Europeia da Cultura
Ilustração de dpa - Fotoreport



Img. 14 - Primeira Bienal de Arte de São Paulo, 1951
Ilustração de Antonio Maluf

da economia regional e dando "um impulso a longo prazo ao turismo e à criação de empregos dentro da cidade". (Corijn & van Praet, 1997, p. 146)

A experiência de Glasgow transformou o modo como as cidades candidatas encaravam a nomeação. Não se preocupavam apenas com o período de transitoriedade do evento, mas também com o período pós-evento, como se poderiam sustentar e manter os programas propostos de melhoria e/ou renovação de equipamentos culturais e de outras infraestruturas com carácter perene.

Redefinição do conceito original

Durante a década de 90, o conceito de "Capital Europeia da Cultura" afastou-se do seu conceito inicial e aproximou-se da imagem das Exposições Universais e Mundiais. O evento é, então, visto como uma oportunidade de requalificação urbana, desde o tecido às instituições, como uma "ocasião" de promoção da cultura arquitetónica e urbana nas "redes globais". Se em 1996, se alargaram as candidaturas a Capitais Europeias da Cultura a cidades pertencentes a Estados democráticos e fora da União Europeia, que só se concretizou, realmente, no ano de 2000, tendo sido uma das nomeadas Reykjavík.

Em 1999, o Conselho Europeu de Ministros da Cultura manifestaram uma vontade política de alteração da seleção de novas "capitais", a um conjunto de cidades mais periféricas. Segundo Nuno Grande, o Conselho Europeu propunha a nomeação quer de capitais administrativas, quer de "segundas cidades", quer, mesmo, de um símbolo político e cultural da reunificação alemã, no novo mapa europeu – como Weimar 1999 (Grande, 2009, p. 466).

O novo século trazia também uma nova perspetiva para as nomeações seguintes, já não seria apenas uma cidade a receber o evento, mas poderiam ser duas ou mais cidades em rede, com contextos culturais diferentes, com vista ao intercâmbio e coprodução entre os programas, medida que foi logo implantada em 2000. Em 2001 e com o novo formato, destaca-se a nomeação do Porto[13], que juntamente com Roterdão, foi nomeado para Capital Europeia da Cultura.

Bienais de Arte e Arquitetura

Com origem no século XIX em Veneza e muito próximas do que eram as Exposições Universais da época, as Bienais de Arte são outro "grande-evento", que procuravam estimular a competição dos Estados-nação ocidentais ao nível de produção artística, expandindo-se geograficamente. Tal como as *Expos*, também as Bienais se destacaram durante a 2.ª metade do século XX, promovendo globalmente a arte e a cultura urbana entre as diversas cidades participantes. Em 1951 e com o fim da II Guerra Mundial, foi organizada em São Paulo a versão sul-americana do modelo original. A base conceptual era diferente, em São Paulo pretendia-se a harmonia entre culturas em vez da competição. (Enwezor, 2003, pp. 6-31)

Alteração do modelo original

Após as críticas ao conceito inicial, a partir de 1972 a Bienal de Veneza variava entre

13. Já em 1994, a cidade de Lisboa foi nomeada para Capital Europeia da Cultura e, para além das "duas grandes cidades nacionais", também Guimarães foi Capital Europeia da Cultura em 2012 – temas a tratar na segunda parte.



Img. 15 - Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2013



Img. 16 - Bienal de Arquitetura de Veneza, 2016

o tributo e a experimentação artística, em comunhão com as perspetivas introduzidas nas décadas seguintes. (Robecchi, 2003, pp. 86, 87) Assim, em 1980, o formato do evento alterava-se e passou a ser alargado à arquitetura, em edições intercaladas com a arte, primeiro em Veneza e depois em São Paulo, no ano de 1995.

Nas últimas duas décadas do século XX e devido ao papel que a cultura vinha a alcançar no quadro político global, assistiu-se à difusão mundial deste tipo de evento, com uma série de novas bienais organizadas em diversas cidades, localizadas nos diversos continentes. A diversidade produzida nas bienais, entre as polaridades culturais Ocidentais e as polaridades emergentes Orientais, incentivou uma relação de cariz transnacional e transcultural entre artistas, obras, produtores e críticos, dando sentido ao conceito de "cultura em rede".

O crítico de arte Okwui Enwezor escreveu sobre este fenómeno das bienais em cidades periféricas, vendo nelas uma mudança de paradigma na intermediação entre o espetador e o criador. Enwezor acredita que o espetador é capaz de descobrir muitas culturas experimentais e não as possuir, uma descoberta e experiência da arte contemporânea. (Enwezor, 2003, pp. 27, 28)

A importância da imagem nas cidades contemporâneas

"(...) la imagen deviene estratégica en lucha para atraer capitales, personas, empresas, y el imaginario es un factor decisivo para "vender" la ciudad y sus partes." (Amendola, 2000, p. 292)

Como mencionado e sobretudo durante a década de 90, a competição global entre cidades conduziram a que estas procurassem renovar a sua imagem, aspirando alcançar o estatuto de cidade ideal para viver, criar e competir. Neste sentido e como defende Giandomenico Amendola, a qualidade de vida e a imaginação são dois fatores fundamentais para a difusão e reconhecimento da imagem urbana e os "grandes-eventos" desempenham um papel essencial (Amendola, 2000, p. 294).

Graças à capacidade de organização e produção de "grandes-eventos", aliada ao *marketing* e às transformações urbanas, a cidade assumiu um papel determinante tanto a nível financeiro como cultural, capaz de seduzir e atrair visitantes, convencendo-os a ficar e a voltar. Deste modo e como já referido, as intervenções urbanas, especialmente de instituições ou áreas prestigiadas, têm grande impacto mediático e popular.

Cidade como lugar turístico

Os gestores urbanos aproveitam os "grandes-eventos" para valorizar ou criar a imagem da cidade, procurando "estabelecer uma relação sedutora, forte e estável entre esta e as pessoas". Neste sentido, pretendem convertê-la numa "cidade turística", projetando o seu espaço urbano como "lugares turísticos". E os espaços lúdico-culturais tendem a converter-se em pontos turísticos, onde todos podem ser turistas, inclusive os seus próprios habitantes. (Amendola, 2000, p. 299)

Os "grandes-eventos" – nomeadamente as exposições universais –, considerados



Img. 17 - Disneylândia Los Angeles
Fotografia aérea de 1956

ambientes temáticos, integram o *theming*[14], conceito definido por John Urry e Jonas Larsen (Urry & Larsen, 2011, pp. 125, 132). Antes do apogeu dos "grandes-eventos", a produção de ambientes temáticos ficou marcada pela abertura Disneylândia em Los Angeles, na década de 50, que assinalava o início de uma nova época para os parques temáticos.

Ambientes temáticos

Nos parques temáticos, o imaginário contemporâneo é fortemente explorado e o seu espírito está presente na cidade atual, que procura adotar as suas inovações (Amendola, 2000, p. 211). Estes oferecem diversas atrações e são projetados como lugares para contemplar, experimentar, comprar e até mesmo comer, e como lugares onde a distinção entre o sonho e a realidade tende a dissipar-se. Assim e como mencionado, a cidade deve apresentar-se como um lugar vibrante e estimulante, capaz de atrair continuadamente visitantes.

Os novos parques temáticos viriam a assinalar uma nova era do turismo mundial, devido, essencialmente, à popularidade adquirida nos anos 80, que resultou da evolução tecnológica e da expansão dos *media*. Estes lugares, tal como os espaços lúdico-culturais construídos na contemporaneidade, caracterizam-se pelo grande investimento financeiro efetuado, sendo acima de tudo construídos para o "olhar do turista".

Pós-turismo

John Urry e Jonas Larsen consideram que se pode ter perdido a individualidade do "olhar do turista", durante as últimas décadas. Os autores acreditam que se pode estar a presenciar o "fim do turismo", uma vez que "as pessoas são turistas a maior parte do tempo", quer através de experiências de mobilidade, quer através de experiências simuladas. Desta forma, segue-se o pós-turismo que transforma os sistemas para os quais o "olhar do turista" é produzido e consumido. (Urry & Larsen, 2011, pp. 113, 155)

Consequentemente, maior parte das intervenções contemporâneas são projetadas para o olhar e para a contemplação, emergindo como "lugares turísticos". Lugares que devem de ser capazes de mobilizar pessoas, desenhados "não só como centros de produção ou símbolos de poder, mas como lugares de prazer" (Urry & Larsen, 2011, p. 124). No entanto, a imagem das cidades é fundamental para reforçar o estatuto a nível global destas e impulsionar o turismo, procurando trazer reconhecimento imediato e desempenhando também a cultura um papel de crucial – como se verá em seguida.

14. *Theming* – um dos dois aspetos específicos da arquitetura contemporânea definidos por Urry e Larsen – implica o uso de um tema abrangente, que visa criar uma organização espacial global e integrada, procurando estimular a sensação visual do turista através do espetáculo e dos sinais previsíveis e conhecidos. *Malls* – segundo aspeto específico da arquitetura contemporânea – atribuem um novo sentido de espaço coletivo e pretendem ultrapassar as barreiras de distância e de lugar, substituindo as relações espaços reais por relações do espaço imaginados através da oferta de ambiente encenados. (Urry & Larsen, 2011, pp. 125, 128)



Img. 18 - Mediatização da Arquitetura
Três revistas internacionais: *Wallpaper*; L' Architecture Aujourd' Hui; Arquitectura Viva*



Img. 19 - *Performances* de Rua
Times Square, Nova Iorque

1.3. A difusão cultural e o consumo arquitetónico

"As cidades são, talvez desde sempre, o lugar privilegiado da arte e da cultura. (…) enquanto contextos privilegiados da produção e da criação artística e cultural; enquanto palcos ou cenários principais da apresentação e da performance, da participação e do consumo culturais; e, por último, enquanto objectos, em si mesmas, de representação estética e de valor artístico, cuja singularidade reside tanto na sua configuração arquitectónica como nas formas da vida social e cultural que pulsam no seu interior." (Abreu & Ferreira, 2003)

Durante as últimas décadas do século XX e com a crescente competição global entre cidades – como anteriormente referido –, a cultura obtém um lugar de destaque na sociedade contemporânea e nas próprias políticas urbanas. A revolução tecnológica e a consequente expansão dos *media* contribuíram para a projeção de uma nova imagem da arquitetura nas cidades, cuja mediatização contribuiu para a consolidação social do campo da cultura arquitetónica.

Sociedade do consumo

Ao mesmo tempo e com a expansão dos meios de comunicação, surgia uma nova estratégia de produção aliada ao espetáculo, à sedução e ao consumo. Deste modo, a sociedade convertia-se na "sociedade das sensações" – conceito definido por Gerhard Schulze e retomado por Daniel Innerarity –, "que tudo espetaculariza, dramatiza e converte em experiência sensacional" (Innerarity, 2006, p. 40). O espetáculo é global e globalizante, a população vê através das imagens espetaculares proporcionadas pelos *media*, que alargaram os produtos culturais e arquitetónicos aos profissionais e ao público consumidor. A seleção de imagens, que tende a substituir a realidade, faz com que esta se distinga cada vez menos do espetáculo oferecido pelo mercado de consumo.

Assim, a experiência na cidade tende a converter-se numa experiência individual e o consumo de mercadorias é tido como uma necessidade na sociedade contemporânea, conhecida também como sociedade do consumo. Perante este cenário, a competição entre

cidades para alcançar um estatuto global é conseguida através da concentração na produção de objetos espetaculares em massa. A própria perceção do mundo foi alterada, a sociedade contemporânea anula "a distância geográfica, amplia a distância interior, na forma de uma separação espetacular" (Debord, 2003, p. 131), promovendo uma perceção desmaterializada.

Arquitetura enquanto espetáculo

Para Polyxeni Mantzou, a "invenção do evento" – já abordado anteriormente – contribuiu para animação e vivência da arquitetura como espetáculo. O autor faz referência a Albert Speer, que já em 1935 admirava a capacidade da arquitetura "construir acontecimentos", considerando que a maior arquitetura é aquela que demonstra o consumo gratificante de prazer. (Mantzou, 1999, pp. 46, 47)

Ao longo do tempo e num mundo do espetáculo, a arquitetura viu-se obrigada a interpretar questões relacionadas com a produção de imagens mediáticas e os próprios arquitetos, como intermediários culturais, alcançaram uma crescente influência universal e começaram a preocupar-se com a dimensão espetacular da arquitetura.

"La realidad no existe previamente esperando que nosotros nos acerquemos a contemplarla, sino que se produce a través de los medios que construimos para acceder a ella. Producción del medio y producción de la experiencia son dos caras de un mismo proceso. La arquitectura y el paisaje urbano son a la vez el medio y el resultado de esta mediación para hacer de los lugares, lugares; de lo informe, forma; de lo ininteligible, inteligible." (Solà-Morales I. , 2004, p. 208)

Ignasi Solà-Morales assinala que não existe apenas necessidade de mediação, e que é essencial que exista uma condição mediática, uma representação de uma realidade espetacular, uma criação "ficcional", que é agora própria da arquitetura e da paisagem urbana (Solà-Morales I. , 2004, p. 211). Deste modo, todas as intervenções urbanas consistem na produção mediatizada de objetos arquitetónicos e paisagísticos atrativos, onde a distinção entre o real e o virtual passa a ser um desafio permanente para a imaginação, uma condição do produto.

Esta condição é imposta pelos investidores, públicos ou privados, que visam a valorização das cidades, enquanto "marcas", pelas qualidades ambientais e simbólicas dos seus espaços urbanos. Com a intenção de potenciar e de mediatizar as intervenções financiadas, os promotores optam por arquitetos de prestígio, cuja assinatura funciona como "marca" e a sua linguagem única é usada como recurso de "venda" da imagem da cidade.

Durante as últimas décadas, as cidades ditas globais contam no mínimo com uma obra de um arquiteto célebre, de modo a reforçarem o seu estatuto universal. Nesta apologia pela "marca", Michael Sorkin considera que a arquitetura perde a sua função social e passa a ser associada à publicidade, ao reforço do poder político e económico:

"The advocacy of branding is a sellout in architecture, reducing its meanings to mere advertising, a fine obliviousness to large social implications of architectural practice. No amount of bilious

insistence that brand is simply the equivalent of culture and its styles of inventing identity can obliterate the transformation. (…) Branding is just another excuse for power's concentration at the top." (Sorkin, 2005, pp. 30, 31)

Um projeto de um "arquiteto-estrela" apresenta-se como um ato cultural e mediático, respeitando os interesses do público e caracterizando-se pela sua atratividade, exuberância e pelo sucesso de gestão urbana. Normalmente, é um edifício ousado, que se destaca da envolvente e cuja qualidade arquitetónica nem sempre é o fator determinante na seleção para os investidores, durante os concursos públicos.

Do ponto de vista de Oriol Bohigas, "as empresas e os promotores têm de assumir a pretendida qualidade da arquitetura como um fator decisivo mesmo nas suas previsões económicas e nas suas funções administrativas" (Bohigas, 2004, p. 55). Neste sentido e devido à expansão mediática, a arquitetura converte-se num fator de valorização económica, nas negociações imobiliárias, e o papel do arquiteto veio enaltecer o processo de produção. Apesar de considerar que todo este processo trouxe prestígio ao campo arquitetónico, nos processos de construção e urbanização, Bohigas lembra que isto não acontece em todos os projetos, "apenas naqueles que a representatividade permite pagar os custos exorbitantes de publicidade"[15].

Como tal, Oriol Bohigas condena as escolhas privadas, que optam sempre por arquitetos célebres, mesmo que um projeto não seja o mais indicado (Bohigas, 2004, p. 54). Contudo, na atualidade, a gestão e a promoção da cultura arquitetónica e urbana é uma das prioridades económicas nas cidades, assim, ser membro do "*star-system*" acaba por ser uma condição determinante na seleção de um arquiteto.

Por outro lado, a constituição e popularização do denominado "*star-system*" deve-se principalmente à atribuição de prémios internacionais da arquitetura, destaca-se o *Pritzker Prize*[16], o mais reconhecido galardão arquitetónico, designado por muitos como o "Nobel da Arquitetura". A atribuição do *Pritzker Prize* de 1989 a Gehry levou a que outros arquitetos, enquanto artistas e cuja carreira se baseava na procura e experimentação de uma expressão, viessem a ser premiados pela sua individualidade, entre outros, interessa destacar Rem Koolhaas, nomeado para o *Pritzker Prize* de 2000[17].

15. *"Los grandes negocios inmobiliarios que trabajan en el apresuramiento de los paisajes y los suburbios continúan, más que nunca, olvidando la arquitectura, menospreciando los entornos y destruyendo el paisaje. La fuerza del prestigio de la calidad está cada vez más lejos de aquella arquitectura corriente (…), e incluso parece que todo el mundo se ha conformado con una cómoda clasificación: la arquitectura manida y torpe para las grandes masas y el exabrupto "artístico" para los procesos económicos y publicitários de gran envergadura "* (Bohigas, 2004, p. 55).
16. O *Pritzker Prize* é um prémio que congratula o trabalho construído de arquitetos, que demonstre uma combinação de qualidades – talento, visão e compromisso – e que se revele uma "contribuição coerente e significativa para a humanidade e para o ambiente construído através da arte da arquitetura". O prémio foi criado pela família Pritzker de Chicago através da *Hyatt Foundation*, em 1979, e é concedido anualmente. (The Hyatt Foundation, Purpose, 2015) O primeiro arquiteto premiado foi Philip Johnson, em 1979, e até à década de 90, a atribuição do prémio foi marcada por opções seguras e de consagração de arquitetos notáveis da modernidade e outros protagonistas do debate do pós-moderno. O ano de 1989 foi assinalado pela nomeação de Frank Gehry, descrito como controverso e iconoclasta pelo júri, elogiando o espírito inquieto de Gehry, sempre aberto à experimentação, que "fez os seus edifícios uma expressão única da sociedade contemporânea e os valores ambivalentes" (The Hyatt Foundation, Jury Citation, 2015).
17. No discurso de aceitação do *Pritzker*, Koolhaas fez uma crítica ao cenário atual da arquitetura, o que primeiro era sobre uma comunidade de arquitetos, agora é sobre um indivíduo, sobre temas que este inventa e sustenta nas suas

Are the buildings fashion victims or trendsetters? (…) architectures most radically entrenched in materiality, tactility, and gravitas are most quickly pressed into the service of spectacle. (Fernández-Galiano, 2005, p. 3)

"Arquitetura-icónica"

Como assinala Luís Fernández-Galiano, a criação de edifícios icónicos, por muitos dos arquitetos *Pritzker,* trazem consigo um valor comercial e simbólico acrescido. Ao mesmo tempo, vêm reforçar a imagem das cidades, incorporados num sistema de produção espetacular consumido pelos *media* e pelo público em geral. Desta forma, na contemporaneidade, é impensável ignorar o termo "espetáculo", assistindo-se a uma progressiva associação entre "arquitetura" e "espetáculo mediático", o "*architainment"* – uma nova arquitetura de imagens efémeras –, termo definido por Fernández-Galiano. (Fernández-Galiano, 2005, pp. 2, 3) Assim, como já referido, a arquitetura converte-se no meio procurado para melhor "fazer" cidade, obrigando-a a romper com os seus dogmas, a oferecer aos governos e aos *media* uma "cidade de ícones".

Nuno Portas também defende que as experiências arquitetónicas, os ícones, contribuem para a credibilidade do discurso de requalificação, renovação e revitalização das cidades, após a desindustrialização (Portas, 2004, p. 221). Para este autor, num período de oportunidades ocasionais, a prioridade deveria ser a reabilitação dos espaços urbanos, a difusão da cultura através de equipamentos públicos, ainda que este êxito pertença a um círculo limitado de profissionais:

"La plusvalía de las intervenciones de prestigio debería beneficiar más los tejidos no intervenidos que la imagen de la arquitectura y sus "vedettes" (políticos incluidos)." (Portas, 2004, p. 222)

A preocupação (talvez) excessiva com a imagem na arquitetura, a questão icónica e o modo de produção arquitetónica têm sido criticados durante a última década. Se, para uns, o edifício icónico estava para acabar, tendo mesmo Rem Koolhaas anunciado a "morte do ícone"; para outros, ele veio para ficar, já que é uma das condições criadas pelo arquiteto contemporâneo na história recente, como declarava Charles Jencks, no livro *The Iconic Building* (2005).

Já Luís Santiago Baptista considera que a discussão dos ícones "manifesta acima de tudo os dilemas de consciência dos arquitetos perante o modo de produção, distribuição, mediatização e consumo do capitalismo tardio, no rescaldo traumático das promessas disciplinares falhadas do projeto da modernidade que assumiram para si" (Santiago Baptista, 2015, p. 21).

"mitologias privadas", nas suas especializações (Koolhaas citado por The Hyatt Foundation, 2015). Uma vez que os clientes, na maioria empresas privadas, procuram mediatismo através de projetos excecionais, pretendendo ver a sua "marca" associada a um autor de prestígio.

Com a crise económica de 2008 há uma quebra de financiamentos públicos na Europa, a economia estagnou e, consequentemente, a arquitetura passou por um período de alguma instabilidade. Segundo Jorge Figueira, os arquitetos assumiram uma posição mais contida, depois de críticas sucessivas às intervenções arquitetónicas e urbanísticas das últimas décadas, em que o ícone era tido como a solução para todos os problemas, sendo que "hoje", essas operações são vistas como provas incriminatórias do investimento público (Figueira citado por Santiago Baptista & Melâneo, 2015, p. 31).

Para Rui Gilman, tanto o "arquiteto-estrela" como a "arquitetura icónica" não irão desaparecer, mas a sua produção diversificar-se-á em duas formas distintas: uma representará a rutura formal – edifícios "Anti-Ícones" – que se afirma através da imagem e contraria as perspetivas correntes da arquitetura icónica, assentando "numa geometria de sólidos platónicos puros e usam valores como a repetição e a dimensão"; outra representará a rutura real – os "Ícones Divergentes" – que mesmo adotando uma arquitetura icónica, esta preserva a relação com o lugar. (Gilman, 2015, p. 104) Deste modo, Gilman considera que:

"A ascensão e queda do ícone, é a ascensão e a queda dos nossos sonhos e utopias de liberdade (...) Reinventar o Ícone é assim reinventar a utopia, é reinventar a esperança, é reinventar um novo lugar para a arquitetura e o arquiteto, (...)." (Gilman, 2015, p. 103)

Apesar da "quebra" sofrida com a crise económica de 2008, tanto os ícones arquitetónicos como os "arquitetos-estrela" continuam a merecer um lugar de destaque no seio da sociedade universal. Os ícones, edifícios-icónicos, são vistos como criadores de valores culturais pelos investidores, como já apontado, e a população continua a vê-los como algo desejável.

Logo, continua-se a responder às necessidades impostas pela sociedade contemporânea e às lógicas do mercado global, em que a cultura arquitetónica contribui para o desenvolvimento urbano e para a integração de distintas funções da vida coletiva no espaço urbano.

Consumo cultural e arquitetónico

A prática da arquitetura ocorre em contextos cada vez mais complexos, alvos de uma progressiva construção de objetos singulares com programas também únicos, que fomentam a cultura de consumo. No âmbito da produção arquitetónica, Pedro Gadanho classificou o consumo cultural em seis categorias, tendo em conta as diferentes mediações – social, económica ou cultural, entre a produção arquitetónica e os respetivos consumos –, sendo elas: o efeito *MoMA*, o efeito *Beaubourg-Bilbao*, o efeito *Casabella*, o efeito *Wallpaper*, o efeito *Prada* e o efeito *Zara*.[18]

18. De acordo com Pedro Gadanho, o efeito Casabella dá-se com a divulgação da revista *Casabella*, em que "discurso arquitetônico mantem-se estritamente na esfera da mediatização e do consumo especializado e, deste modo, das discussões autônomas de tendências". Da mesma maneira, o efeito *Wallpaper* dá-se com a propagação da revista *Wallpaper*, em que a arquitetura é "alvo de um consumo inteiramente mediatizado e não-especializado, associado à criação de estilos de vida e identidades". Já o efeito *Zara* é o consumo da arquitetura no quotidiano, "de modo banal e por recurso a estilos variados produzidos ou não por arquitetos profissionais". (Gadanho, 2007, p. 17)



Img. 20 - Programa *Bilbao Ría 2000* | Metro Bilbao
Arquiteto Norman Foster



Img. 21 - Programa *Bilbao Ría 2000* | Ponte Pedonal Campo Volantin
Arquiteto Santiago Calatrava



Img. 22 - Programa *Bilbao Ría 2000* | Museu Guggenheim Bilbao
Arquiteto Frank Gehry

Interessa destacar, para este estudo, o efeito *MoMA* – onde a representação cultural da arquitetura acontece através da mediação de exposições ou eventos –, o efeito *Beaubourg-Bilbao* – onde a produção arquitetónica é vista como um gesto cultural transformador, um elemento de *marketing* e de regeneração urbana –, e o efeito *Prada* – onde a valorização da arquitetura alcançou uma posição de consumo de luxo com recurso ao "*star-system"* internacional, oferecendo uma imagem mais exigente, uma experiência de arquitetura de vanguarda aliada à experiência comercial. (Gadanho, 2007, p. 17)

Efeito Bilbao

O consumo cultural e arquitetónico atingiu o seu auge com o fenómeno de Bilbao, uma iniciativa que se converteu numa referência universal. Na década de 90, Thomas Krens, curador da *Guggenheim Foundation*, aproveitou as políticas neoliberais para fundar um novo museu na Europa, com o objetivo de divulgar e reforçar o estatuto empresarial da fundação. Inicialmente, a nova sede do museu seria em Salzburgo, no entanto, não conseguiu os apoios esperados. A cidade de Bilbao manifestou interesse na sua implantação e possuía os requisitos exigidos, uma cidade periférica, que passou por um intenso processo de desindustrialização e que carecia de projetos para a regeneração urbana e valorização social e cultural.

Nesse período, os governantes de Bilbao adotaram novas políticas urbanas, visando captar novos investidores, e em conjunto com outros promotores públicos/privados estabelecerem o programa *Bilbao Ría 2000*. Para a execução deste programa, foram tomadas medidas de *marketing* urbanístico, associando o simbolismo da regeneração urbana à assinatura de diferentes "arquitetos-estrela", desde Norman Foster, James Stirling e Santiago Calatrava (Grande, 2009, pp. 479, 480). A escolha do arquiteto, a implantação e materialização do novo museu e a nomeação do diretor local e administração do museu ficaram a cargo da *Guggenheim Foundation*, durante os primeiros 25 anos.

A imagem do novo museu tinha que ser sedutora, ser vista como arte, ser um ícone. Foi aberto um concurso limitado três arquitetos, Arata Isozaki, Coop Himmelblau e Frank Gehry, o último acabaria por vencê-lo. A inauguração do *Guggenheim Museum Bilbao* foi em outubro de 1997 e, de imediato, se tornou numa referência da obra de Frank Gehry e num sucesso de Thomas Krens, o curador que reinventou a "marca" *Guggenheim* na Europa.

Desde então que as cidades mais periféricas, um pouco por todo o mundo, procuram o seu *"efeito Bilbao".* Através da projeção de equipamentos culturais por arquitetos celebrizados, procuram uma nova identidade cultural para a cidade e o aumento da atividade turística, convertendo-se, praticamente, em produtos comerciais, nas quais "os visitantes tratam as suas experiências como um 'assunto para o consumo'" (Urry & Larsen, 2011, p. 152). Estas realizações não tinham em conta apenas o edifício como objeto isolado, mas a sua capacidade de transformar e integrar o sistema de espaços públicos das diversas cidades.

2. As transformações culturais, arquitetónicas e urbanísticas no espaço público



Img. 23 - Urbanização extensiva
Porto, 2013

2.1. A cidade e o espaço público

"El espacio público es el de la representación, en el que la sociedad se hace visible. (...) es a partir de estos espacios que se puede relatar, comprender la historia de una ciudad. Estampas gloriosas y trágicas, antiguas y modernas, se suceden en los espacios públicos de la ciudad." (Borja & Muxí, 2003, p. 7)

Num período de rápidos processos de transformação territorial, de constante evolução tecnológica, de uma nova ordem económica e de uma estruturação social e cultural entre cidades – como já referido –, as cidades existentes perdem a sua capacidade de autorrepresentação ao darem prioridade à edificação. Como solução, Jordi Borja e Zaída Muxí apontam o regresso ao espaço público, ao alegar que, atualmente, este é capaz de renovar e qualificar as cidades e, ao mesmo tempo, definir a qualidade das mesmas (Borja & Muxí, 2003, pp. 8, 9).

Se, antigamente, era possível representar/descrever *"cidade"* como quem pinta o que vê, atualmente, já não o é. Com a nova realidade urbana, sem limites e sem forma, surge a nova imagem para a cidade (ou para o urbano): que tem vindo a sofrer processos de expansão, fragmentação e privatização; e, onde o "espaço (público) urbano, enquanto sistema espacial contínuo – enquanto traçado que regia os crescimentos da cidade – perde legibilidade, a hierarquia e continuidade (...), dando lugar a uma disparidade de formas, escalas e tipos arquitetónicos (...)" (Coelho, 2011, p. 85).

Ao analisar a crescente expansão urbana e as mutações que podem gerar na estrutura urbana, Álvaro Domingues relaciona o aparecimento dos novos espaços (públicos) urbanos à implementação de "equipamentos/funções de maior importância", ou, a "intervenções de qualificação do espaço público". (Domingues, 2011, p. 76) Deste modo, esses novos espaços urbanos podem surgir dos interstícios da construção de edifícios isolados e autónomos ou de infraestruturas. Contrariamente do que acontecia na cidade tradicional, onde os vazios eram

escavados a partir do denso edificado.

Consequentemente, Jordi Borja e Zaída Muxí entendem que o verdadeiro desafio das metrópoles contemporâneas é estabelecer uma ligação entre as diversas centralidades e a mobilidade. E, nesse sentido, veem o espaço público como um fio condutor por "lugares produtores de sentido" (Borja & Muxí, 2003, p. 14).

No entanto, Oriol Bohigas alega que os defensores da urbanização extensiva ao não estabelecerem nenhum dos princípios do modelo da cidade tradicional, acabam por desintegrar a cidade contemporânea. O arquiteto defende ainda que a construção de "volumes autónomos não chegam a definir nenhum espaço público, nem facilitam a integração de distintas funções na vida coletiva" (Bohigas, 2004, p. 134).

Transformações do conceito e formas do espaço público

Com as transformações urbanas e, por conseguinte, com a nova organização da "sociedade em rede", dissipa-se o modo de espacialização dos indivíduos, altera-se o modo como estes se movem e a experiência na cidade passa a ser individual, como já mencionado. Estas transformações têm repercussões no espaço público, "já não existe o cidadão como habitante do espaço público no qual eram discutidos e resolvidos os conflitos entre a vida, a economia, a política e a cultura" (Innerarity, 2006, pp. 132, 133). Como consequência, gerou-se uma apropriação instantânea do privado nos espaços públicos urbanos.

As mudanças culturais e sociais na metrópole contemporânea e a privatização do espaço público conduziram a modificações na dimensão sociocultural do mesmo, que "tradicionalmente propicia o contacto entre a esfera pública e privada e é o catalisador dos processos de sociabilização e de reprodução do sistema social" (Gonçalves, 2006, p. 47). Aponta-se que uma das principais consequências destas alterações terá sido a "desertificação do espaço público"; ao mesmo tempo, que se verificam mudanças na organização física do espaço urbano e na esfera pública/privada.

Do ponto de vista do filósofo Daniel Innerarity, a distinção entre o espaço público e o espaço privado está a tomar contornos estreitos na cidade atual, ou seja, é cada vez mais difícil defini-los. O autor não acredita no fim do público ou do privado, mas sim no "decurso de uma enorme transição da relação entre o que deve ser considerado privado e o que deve ser considerado público". Innerarity descreve este fenómeno como uma correlação entre a "privatização do público" e a "politização do privado", que dada a dificuldade em separar o que é público e o que é privado – como referido –, constitui-se o que considera como "uma esfera íntima total". Por um lado, a "privatização do público" dá-se em colaboração com os *media*, que tornam públicos fenómenos da vida privada; por outro, assiste-se à "politização do privado", uma vez que os maiores problemas públicos estão ligados à vida privada. (Innerarity, 2006, pp. 11, 31-33)

Apesar das mudanças a que o espaço público está sujeito, mesmo que a procura e frequência deste tenha diminuído – chegando a ser considerado como um espaço urbano

residual –, não deixa de ser visto como um espaço de integração e interação social. A sua condição "pós-urbana" que está "ligada a uma apropriação individual, funcional e circunstancial do espaço público, parece pois ganhar na cidade atual, um peso crescente no confronto com os valores morfológicos, éticos, culturais, sociais, religiosos e políticos do passado, onde o respeito e a vontade de conservação e de expressão da memória coletiva se inscreviam inquestionavelmente na forma urbana da cidade (e se traduziam na identificação dos seus habitantes com o espaço público e com os lugares" (Coelho, 2011, p. 94).

A cidade não deixa de ser um lugar de expressão da memória, essa está concentrada e reduzida nos objetos, nos monumentos que transformam o espaço urbano (Sztulwark, 2006). No entanto, o espaço público já não é "habitado", como no passado, converteu-se num espaço utilizado de modo especializado e superficial para satisfazer interesses individuais, e sempre dependente da *imagem* para atrair utilizadores.

Assim, torna-se essencial recuperar o sentido estruturador e articulador do espaço público, capaz de relacionar a cidade consolidada e as partes mais recentes. Alguns dos elementos fundamentais do espaço público da cidade tradicional adquirem um novo significado na contemporaneidade, como por exemplo: a praça que, na metrópole, aparece associada a programas específicos, nomeadamente a equipamentos; o parque que surge como novo programa, como "a praça re-inventada" (Coelho, 2011, p. 103); e o passeio marginal que, no contexto contemporâneo, apresenta-se como uns dos sectores estratégicos para a (re)construção da cidade.[19]

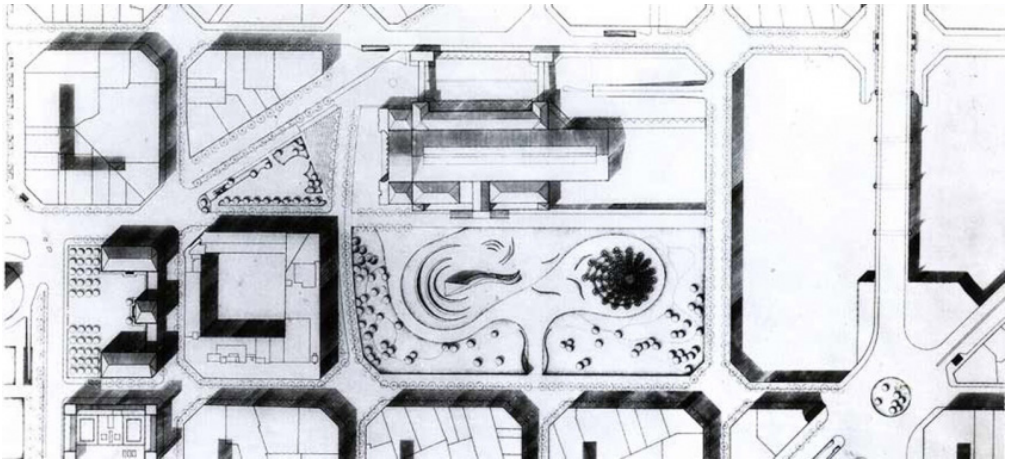
O espaço público não perdeu, na totalidade, importância na cidade contemporânea, como previam alguns teóricos da década de 60. Essas previsões baseavam-se no aparecimento das grandes superfícies comerciais – com origem nos Estados Unidos da América e se alastraram pelo mundo –, que pretendiam representar num espaço fechado um "fragmento" de cidade real e conduziriam ao enfraquecimento do espaço público, enquanto expressão da vida coletiva (Bohigas, 2004, p. 119).

A revalorização do espaço público

Face à evolução/transformação urbana – às novas dinâmicas socioeconómicas e às necessidades culturais da sociedade contemporânea –, os processos de construção e modelos de organização tradicionais revelaram-se desajustados na leitura e no desenho do espaço público na metrópole. Os teóricos das décadas de 60 e parte de 70 preocupavam-se com a perda de legibilidade, de identidade e de qualidade no espaço público urbano, causadas, principalmente, pela ausência de escala humana.

Neste período, no campo da sociologia, apontava-se para a perda de significado sociopolítico e desvalorização do espaço público. Já no campo disciplinar da arquitetura e do urbanismo, verificava-se um interesse crescente pelo mesmo, como espaço de intervenção e

19. No presente estudo voltar-se-á a abordar, com maior ênfase, o tema da praça associada a equipamentos culturais.



Img. 24 - Planta do Parc de l'Estació del Nord (1989-1991)
Arquitetos Arriola & Fiol



Img. 25 - Projeto urbanístico da Villa Olímpica (1987-1992)
Frente marítima Barceloneta



Img. 26 - Parc Diagonal Mar (1997-2002)
Arquitetos EMBT | Enric Miralles & Benedetta Tagliabue

espaço de resolução dos problemas da metrópole.

Como tal, na década de 60, pode-se destacar a visão de Aldo Rossi, que propunha a valorização do espaço público e dos monumentos – como "sinais de vida coletiva" (Rossi, 1997, pp. 36, 37). Na década de 70, evidencia-se o ponto de vista de Rob Krier, que valorizava o regresso das "tipologias tradicionais" e defendendo que as intervenções no espaço público deviam considerar como elementos fundamentais a rua e a praça (Krier, 1997, p. 59).

Na década seguinte e com uma visão mais abrangente, Jan Gehl não defende o retorno aos modelos tradicionais de espaço público. Defende, antes de mais, a conceção de um espaço atrativo, que possa integrar diferentes atividades e promover a vida social, e com qualidade arquitetónica, que transmita sensações de bem-estar, "a sensação de que um espaço é (...) um lugar agradável para estar". Apesar de Gehl considerar que a estrutura física não tem influência direta na vida social do espaço público urbano, admite que tanto os arquitetos como os urbanistas podem influenciar o modo como as pessoas se encontram, o que observam ou ouvem. (Gehl, 2006, pp. 21, 195) Deste modo e na perspetiva de Jan Gehl, mais do que projetar edifícios de forma individualizada, importa projetar edifícios que contribuem para uma apropriação do espaço público envolvente e que possam incentivar a vivência do espaço entre eles, cujos espaços interiores dos mesmos devem-se complementar com as zonas exteriores públicas.

Barcelona | A questão dos grandes-eventos nas intervenções do espaço público

É, nestas circunstâncias, que na Europa se dão início na década de 60 as ações de intervenção no espaço público. Contudo, é a partir da década de 80 e com maior incidência na década de 90, assente na adoção de métodos de gestão mais flexíveis pelas políticas urbanas, que o espaço público se revela o centro da discussão arquitetónica e urbana. Como refere Joan Busquets e Felipe Correa, o debate sobre a importância da arquitetura do espaço público na (re)construção da cidade contemporânea ganhou força em Barcelona:

"Barcelona puso, al final de los ochenta, un gran énfasis en la reconfiguración de sus espacios públicos de pequeñas dimensiones. (...) La mejorar del espacio público ha promovido incluso proyectos de reforma de mayor escala, de la ciudad en su conjunto." (Busquets & Correa, 2007, p. 142)

Em Barcelona, propunha-se a criação de uma nova imagem, um novo estilo e novas lógicas de mobilidade/acessibilidade através da reconfiguração do espaço público. Oriol Bohigas, responsável pelo departamento de urbanismo no início da década de 80, foi um dos arquitetos mais influentes para o reconhecimento do espaço público, enquanto elemento fundamental na renovação da cidade. A estratégia defendida por Bohigas "parte da necessidade de construir sobre o construído: melhorar e transformar o existente adotando uma perspetiva global, segundo um "urbanismo metastático, estratégico e reconstrutivo", que possa conferir

legibilidade e criar identidade urbana" (Coelho, 2011, p. 122).

Barcelona foi assim a cidade pioneira. O conjunto de intervenções, que tiveram início nos anos 80, contribuíram para que o debate sobre o papel do espaço público na (re)construção urbana se alastrasse para outras cidades, estabelecendo um novo padrão para operações urbanas, que atingiu o seu apogeu no ano de 1992 com a realização dos Jogos Olímpicos. A partir desse momento, expandiu-se a discussão e a revisão do conceito do espaço público para nível metropolitano, com a realização de "grandes-eventos" ganhou também um papel de destaque na redefinição da imagem das cidades – como anteriormente referido.

O espaço público no contexto da cidade contemporânea

Num período de oportunidades ocasionais aliadas ao discurso de requalificação, renovação e revitalização das cidades – como já mencionado –, o planeamento e a construção de infraestruturas e equipamentos coletivos vieram estimular o desenvolvimento de "novos" espaços públicos, que devido à especialização que apresentam, distinguem-se pelo uso descontínuo e intenso – como se verá mais à frente. As infraestruturas e os equipamentos são vistos como elementos catalisadores, capazes de transformar partes emblemáticas da cidade, reestruturar o sistema de espaços públicos e, ao mesmo tempo, conceber estratégias que respondem às exigências globais (Busquets & Correa, 2007, pp. 53, 69).

Revalorização do espaço público

Os "novos" espaços públicos ocuparão os vazios, que se formaram aquando o fenómeno de urbanização extensiva e que, até então, eram considerados espaços residuais, podendo esses espaços atribuir uma nova identidade às metrópoles. Joan Busquets e Felipe Correa defendem que o espaço público, na atualidade, "deve ir mais além da sua mera presença física e deve incluir programas e usos, para atrair mais utilizadores e permanecer ativo em diferentes momentos do dia" (Busquets & Correa, 2007, p. 142).

Bernardo Secchi afirma que a instabilidade gerada pelas transformações constantes, na cidade contemporânea, conduziu à progressiva destruição de valores ideológicos (nomeadamente, a mudanças do regime político) e à destruição de sistemas consolidados de valores simbólicos e económicos. Na contemporaneidade, as respostas apresentadas como solução aos problemas eram temporárias e a democratização do espaço urbano foi inevitável, o que se refletiu em diferentes ações sociais, políticas e culturais. (Secchi, 2004, p. 153)

Devido às transformações urbanas, partes consideráveis da cidade contemporânea deixam de identificar o espaço público "tradicional", enquanto sistema contínuo e bem delimitado. Os novos espaços públicos perdem coesão e densidade, estruturam-se a partir de grandes espaços abertos, assumindo grandes cenários naturais como fundo e como uma prolongação. Do ponto de vista de Secchi:

"La ciudad contemporánea es (…) una ciudad invertida, que tiene en el propio centro el vacío e no lo lleno (…)." (Secchi, 2004, p. 153)

Tal como Bernardo Secchi, Oriol Bohigas é um dos autores que defende a ideia de que o espaço público urbano "determina a forma, a imagem e o entendimento da cidade" e que a cidade "deveria projetar-se a partir do espaço público, isto é, do "vazio" e não da massa autónoma dos edifícios". Deste modo, acredita ser importante que esses espaços sejam de fácil leitura e identificação, através de uma forma física bem definida e coerente. E considera que dar continuidade às "velhas" tipologias do espaço público, é fundamental para a "reivindicação da cidade definida por um projeto formal". (Bohigas, 1999, pp. 21, 24)

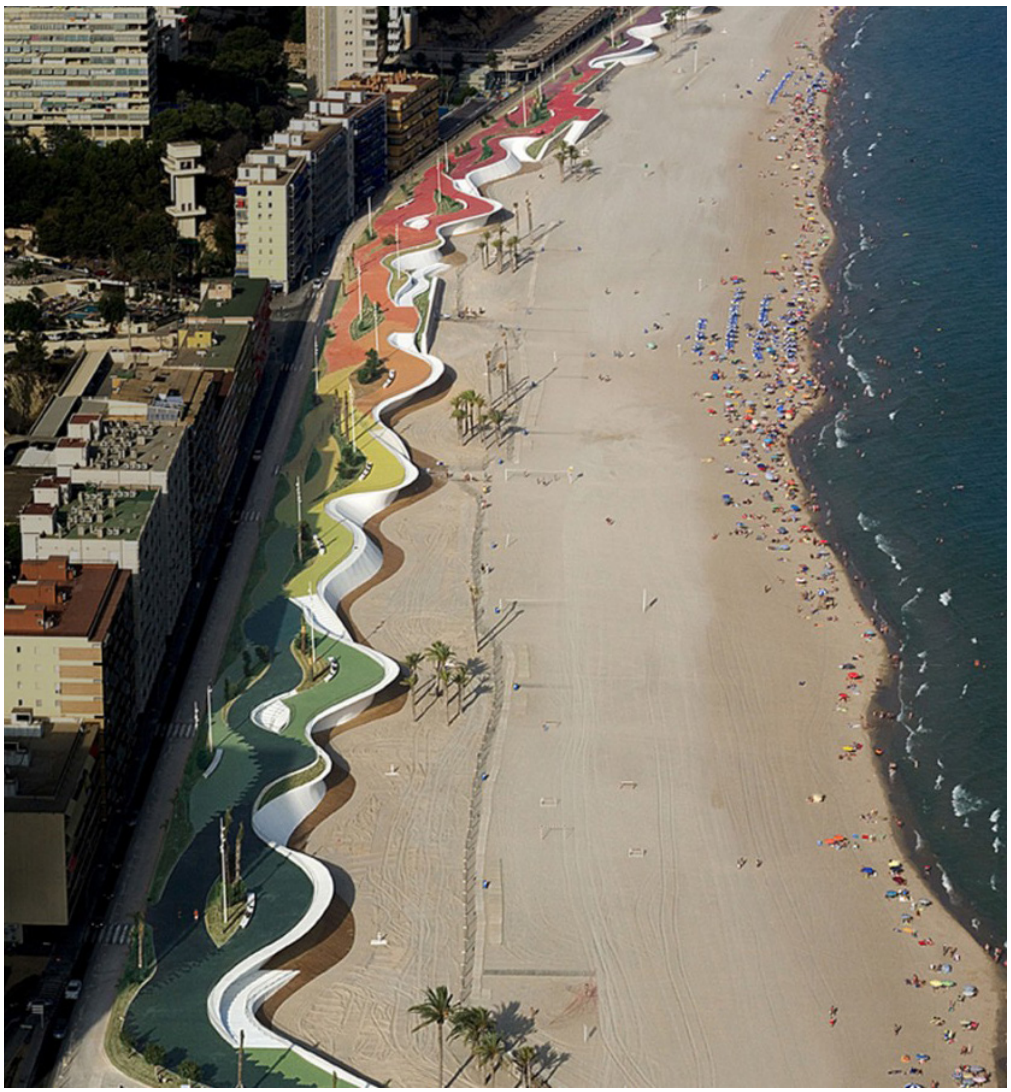
Josep Maria Montaner defende igualmente que "a realidade é feita do vazio, embora o que os nossos sentidos percebam sejam os objetos", que a capacidade de articular a complexidade entre os objetos, os projetos, provém do "vazio". Acredita, ainda, que as experiências de Barcelona nas intervenções do espaço público desencadearam um novo fenómeno, convertendo-o "no contexto e na matéria básica dos sistemas arquitetónicos contemporâneos", das paisagens urbanas. (Montaner, 2015, pp. 19, 22)

A partir das décadas de 60 e 70 para dar resposta aos programas culturais complexos, surgem as megaestruturas que colocariam em ênfase o uso e as atividades do espaço público urbano envolvente – como por exemplo o Centro Pompidou, em Paris, a tratar mais à frente. Alguns autores, como Nuno Portas, viriam a defender a revalorização do espaço público como elemento estratégico na cidade emergente e que a (re)configuração deste "ainda que realizado por partes ou fragmentos deverá fazer referência aos traçados mais gerais das redes das cidades assumidas como elementos fixos, de longa duração, (...), em contrapartida da mesma flexibilidade dos espaços servidos" (Portas, 1999, p. 57).

A estratégia passaria por redefinir e reforçar as diversas centralidades da urbanização extensiva, em que o espaço público desenharia uma imagem reconhecível para cada sector da cidade, não tendo necessariamente que desenhar edifícios. Perspetiva que vai de encontro com a visão de Bernardo Secchi, quando, em 1986, escreveu um artigo intitulado de "Progetto di Suolo". Secchi acredita que o facto de a cidade contemporânea ter negligenciado o "desenho do chão", contribuiu para a redução do uso e da legibilidade do espaço urbano e para a dificuldade em relacionar a cidade compacta com as partes mais recentes (Secchi, 2006, p. 287).

Há intervenções contemporâneas em que a estrutura da cidade define o modo como os diferentes elementos se conectam, procurando intervir com base na memória coletiva e estabelecendo sempre relação com o existente. Ao mesmo tempo, o espaço público recupera o sentido articulador e estruturador entre os diferentes sectores da metrópole, dando coesão à condição urbana fragmentária – onde o espaço público se assume enquanto de suporte. Essa condição fragmentária – já abordada ao longo do capítulo –, imposta pelo processo de urbanização, conduz à criação de sistemas que visam a reorganização de elementos dispersos.

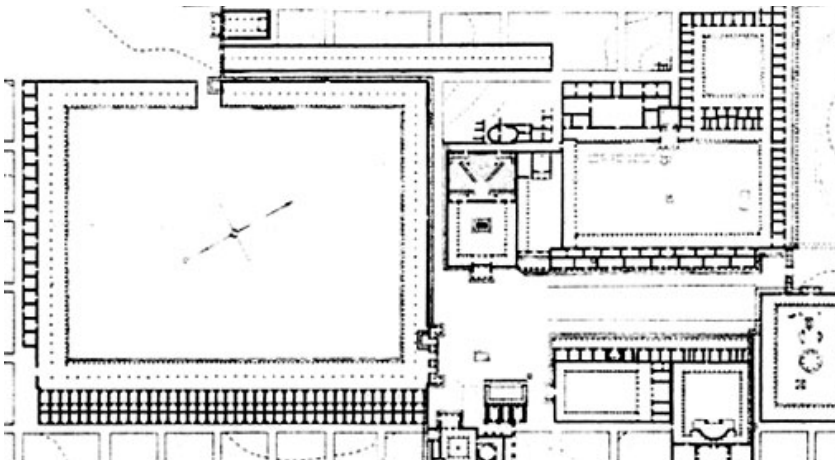
Neste sentido e de acordo com Montaner, a rejeição do contexto que leva à fragmentação, pode dar-se em dois extremos: (1) na articulação de fragmentos de um modo coerente, fundamentado na sobreposição e interação dos diversos elementos, resultando



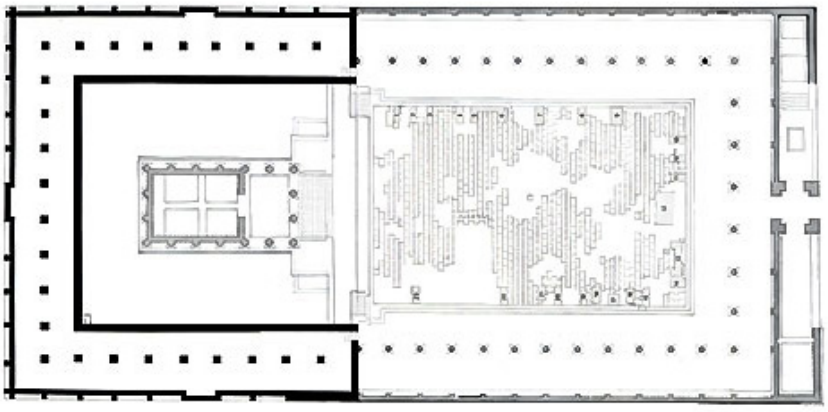
Img. 27 - Passeio Marítimo da Praia de Poente de Benidorm (2005-2009)
Arquitetos Carlos Ferrare e Xavier Martí | Fotografia de Alejo Bagué, S.d.

numa nova identidade formal; (2) na dissipação irreparável de peças autónomas e segregadas. No mundo contemporâneo, perante todo complexo heterogéneo, as formas do caos – dobras, fractais e rizomas – permitem criar lógicas de projeto dentro das metrópoles cada vez mais desordenadas e polarizadas. Isto, a partir de métodos anti-representativos, de caos, de imprevisão, de individualidade e de transitoriedade e fluidez. (Montaner, 2015, pp. 149, 174) Ao mesmo tempo, torna-se difícil expressar a monumentalidade de objetos nestas formas.

Assim, durante a contemporaneidade, surgem novos valores associados à cidade e também uma nova imagem do espaço público. No ponto seguinte, estudar-se-á as mudanças no espaço urbano contemporâneo, destacando o papel dos equipamentos culturais na transformação do espaço público.



Img. 28 - Ágora de Mileto
Século II



Img. 29 - Planta do Fórum Romano de Conimbriga
Século I

2.2. O espaço público e a relação com os equipamentos

"(...) a permanente reconfiguração física e social da cidade nunca deixou de implicar mudanças mais ou menos profundas nos espaços deixados livres pela construção e até no seu usufruto." (Gonçalves, 2006, p. 102)

Desde sempre que o espaço público urbano desempenha um papel crucial na cidade, pela maneira que relaciona os diferentes elementos urbanos e como influencia o funcionamento e organização da sociedade e da economia.

Cidade antiga

É na cidade antiga, principalmente quando as civilizações gregas se deslocam para junto dos rios, que surgem os primeiros indícios de cidadania com a formação da ágora. Um espaço aberto que – inicialmente, servia de mercado – permitia o encontro e a troca de informações entre os habitantes da cidade ou os comerciantes vindos de fora. (Goitia, 2003, p. 47) Ao longo do tempo, a ágora ou praça pública foi acumulando funções, nomeadamente políticas, que aparecem com o desenvolvimento da democracia nas cidades-estado gregas, anunciando uma maior participação dos cidadãos na vida coletiva e conduzindo à construção de novos equipamentos dedicados ao serviço público em torno desse espaço.

Com a formação da cidade romana, os modos de vida alteram-se e a ágora transforma-se, dando lugar ao fórum. O fórum perde algumas das funções da ágora, designadamente a de assembleia, e adquire novas atividades de recreio e lazer. (Goitia, 2003, pp. 55, 56) Se no início era marcado pelos espetáculos que acolhia, com o passar do tempo, perdeu essa essência, começando a ter um uso específico ligado aos equipamentos públicos e religiosos envolventes.

Cidade medieval

Após as invasões bárbaras, alteraram-se os modos de habitar, que conduziram, mais uma vez, a mudanças na organização urbana. Apesar da expansão das áreas rurais, na cidade medieval houve um "encolhimento" do urbano, fortificando-se a cidade. O espaço público urbano desenvolveu-se a partir dos grandes monumentos – reforçando a sua importância e valor estético. (Goitia, 2003, p. 89) Ao mesmo tempo, que estes potenciavam o aparecimento de



Img. 30 - Piazza del Campo, Siena
Fotografia de AFP/Getty, S.d.



Img. 31 - Interior do Arcade Providence (1828)



Img. 32 - Mercado “Encants” (2008)
b720 Fermin Vazquez Arquitectos | Fotografia de Rafael Vargas, 2013

praças ou pracetas com identidades próprias.

Cidade renascentista e cidade barroca

No Renascimento, a descoberta da perspetiva conduziu a inovações no urbanismo, enquanto "produtora" imagens, estabelecendo relações de proporção, dimensões e características físicas. No Barroco, "a cidade fica marcada pela abertura de enormes vias de circulação que convergem para um centro carregado de um enorme significado político" (Gonçalves, 2006, p. 123). Durante este período, houve uma passagem progressiva do comércio para espaços interiores e as necessidades de demonstração de poder conduziram ao traçado de espaços públicos únicos. Espaços que incorporavam novos usos e novas formas, com destaque expressivo na estrutura urbana e sempre associados a edifícios ou monumentos notáveis.

Cidade moderna

Desde o início do século XIX até meados do século XX, a cidade moderna, fortemente influenciada pelas revoluções industriais e guerras mundiais, revelou-se uma "nova cidade" que "(...) se densifica económica e demograficamente e que torna mais complexas as relações de sociabilidade à escala inter-classista" (Gonçalves, 2006, p. 132). Foi, neste contexto, que o espaço público se "autonomizou" e algumas funções sociais foram, parcialmente, transferidas para o domínio privado, convertendo-se num espaço com usos diferentes, num espaço de "fluxos". Este "abandono" do "espaço público aberto" conduziu ao aumento das ofertas privadas – espaços fechados de utilização coletiva que induzem ao consumo.

O espaço público enquanto espaço coletivo

Cidade contemporânea

Nas últimas décadas, verifica-se uma vontade enorme em melhorar as condições da vida contemporânea e, por conseguinte, em melhorar a qualidade dos espaços urbanos, aumentando a oferta de espaços de domínio público, como já referido. A preocupação crescente com a dimensão espetacular da arquitetura – e a consequente descontextualização – conduziu, como já referido, a que os arquitetos procurassem estratégias capazes de explicar a integração de objetos no tecido urbano e as diferentes ligações entre estes e os sistemas de objetos do território metropolitano.

Espaços coletivos

Deste modo, surgem na contemporaneidade visões como a de Manuel de Solà-Morales – no artigo *"Espacios Públicos/Espacios Colectivos",* publicado originalmente no Jornal *La Vanguardia,* em maio de 1992 –, ligada à "dimensão coletiva do espaço público", enquanto espaço intermédio articulador de áreas privadas. Com o intuito de valorizar o domínio público face aos investimentos privados, Solà-Morales reconhece a importância do espaço coletivo, como elemento capaz de relacionar entre si os diversos espaços privados. Se, por um lado, o espaço coletivo dará um carácter público aos edifícios privados; por outro lado, a urbanização do privado converterá os edifícios privados em parte do público. Um fenómeno que está na origem do que Manuel de Solà-Morales denomina como espaços coletivos, espaços que "não são públicos nem privados, mas a mesma coisa ao mesmo tempo". (Solà-Morales, 2008, p. 187)

Os espaços coletivos são lugares de interesse comum, partes estimulantes do tecido urbano onde se desenvolve a vida coletiva e, possivelmente, constituem a estrutura da cidade futura, sendo que uma das condições para a qualidade coletiva é a qualidade individual de cada objeto (Solà-Morales, 2008, pp. 189, 190). Também Sergio Crotti considera esses "lugares coletivos" como espaços simbólicos e impulsionadores no processo social da urbanização, ocupando, muitas vezes, os espaços intermédios – nem sempre identificados como públicos, mas com carácter atrativo – e transformando-os em lugares comuns (Crotti, 1999, pp. 39, 40). Na cidade contemporânea, estes espaços acabam por obter grande importância na organização do espaço social e de encontro, configurando uma "nova forma de espaço público" – a abordar mais à frente.

A recente produção de espaço público encontra-se, em muitos casos, associada a peças isoladas do contexto, combinando "coisas urbanas", "materiais físicos que são capazes de criar uma ideia percetível de cidade" (Solà-Morales, 2010). A condição urbana atual, ao privilegiar a singularidade, dá origem a projetos de espaços públicos urbanos autorreferenciados: por um lado, o lugar transforma-se numa plataforma de experimentação, onde podem ser introduzidos programas desajustados à realidade; por outro lado, o lugar pode perder a legibilidade das formas e dos conteúdos. O que face aos fenómenos de fragmentação e privatização, levou Francisco Barata Fernandes a afirmar que:

"Com fragmentos de arquitectura nunca se fez cidade, porque aquilo que sempre foi fundamental à construção foi a existência de espaço público consolidado, de traçados realizados e perceptíveis que dessem uma dimensão urbana ao fragmento da arquitectura." (Barata Fernandes, 1999, p. 305)

Como já mencionado, a construção do espaço público contemporâneo nem sempre tem em conta as tipologias tradicionais, acabando por dificultar a conceção coerente e significativa do mesmo. Todavia, os "espaços públicos continuam a desempenhar o papel de "fórum público"" (Gehl & Gemzoe, 1999, p. 67), enquanto lugares de expressão de vida coletiva. É neste sentido que autores como Jordi Borja e Zaída Muxí, Oriol Bohigas, Nuno Portas ou Joan Busquets e Felipe Correa, defendem a requalificação e revitalização urbana a partir de intervenções no espaço público e construção de novos edifícios públicos, com o objetivo de estimular o uso coletivo e o reconhecimento e identificação simbólicos.

Devido à utilização especializada e superficial do espaço público, a qualidade da imagem passou a ser tão importante como a dimensão física, motivos que "supõem naturalmente a necessidade de atrair a presença de público(s) diferentes, potenciando densidade e complexidade funcional baseada na mistura de usos distintos (onde desempenham um importante papel os equipamentos de uso coletivo)" (Coelho, 2011, p. 196). Neste sentido e segundo Aldo Aymonino, a arquitetura deve criar espaços que mudem a sociedade, não

necessariamente através da conceção de formas urbanas significativas, mas através das relações entre mobilidade, espaços comuns e espaços privados, passando o espaço público, concebido com "arquitetura sem volume" – "*Un-vol Architecture*"[20] – a desempenhar o papel de mediador cultural entre um erudito e uma arquitetura popular. (Aymonino, 2006, pp. 18, 22)

"*Un-vol Architecture"* aspira melhorar a qualidade de vida e mudar o espaço do mundo, intervindo no vazio. De acordo com Pippo Ciorra, esta posição tem como fundamento dois argumentos: o primeiro relacionado com questões políticas e ecológicas, que tentam impedir a "construção em demasia", incentivando as intervenções no vazio; e o segundo associado a eventos, reflexões e projetos que pretendiam "familiarizar" a sociedade à ideia de uma arquitetura desmaterializada, com tendência para uma arquitetura do vazio, de elementos contínuos com princípios e formas significativos (Ciorra, 2006, pp. 315, 316). Sendo que o importante é o espaço público não perder a essência de espaço coletivo, por excelência, um lugar de encontro.

A afirmação dos equipamentos culturais na contemporaneidade

Tal como referido no primeiro capítulo, a escolha de arquitetos de prestígio para liderar a regeneração urbana – cuja assinatura funciona como "marca" – é uma estratégia de "venda" da imagem da cidade, utilizada pelos promotores públicos ou privados. A produção arquitetónica é vista como um gestor cultural, um elemento de *marketing*, traduzindo-se no denominado "*efeito Beaubourg-Bilbao*".

"(...) proyectos de regeneración de áreas deprimidas suelen estar formados mayoritariamente por arquitetos. (...), basta insertar algunos edificios de nueva arquitectura o reabilitar alguno ya existente de reconocido mérito de arquitectónico, y añadir algún parque o plaza de diseño, para que la zona em cuestión se ponga de moda, atrayendo nuevos proyectos de compañías constructoras y aumentando el valor del suelo." (Lorente, 1997, p. 11)

Se, por um lado, Jesús-Pedro Lorente considera que os museus e arte pública podem desempenhar um papel importante na renovação arquitetónica e urbana e, consequentemente, na revitalização económica. Por outro lado, o autor alerta para o facto de que quanto maior for o sucesso dessa regeneração urbana, os habitantes da zona poderão ter que abandonar a área, "porque os arrendamentos subiram demasiado ou porque terão vendido as suas casas a especuladores imobiliários", o que poderá não solucionar o problema de deterioração da zona, mas deslocá-lo para outra área da cidade, a chamada "gentrificação". (Lorente, 1997, p. 11)

20. *"(...) it can be said that Un-vol was born, as a systematic approach, in the 19th century in the paradoxical and magnificent era of enormous and permanent territorial changes on the one hand, and of the ephemeral transformed, through the spectacle provided by the universal exhibitions, into a mass phenomenon on the other.*
In fact, while Stonehenge, many urban porticoes of the Greeks and Romans, some of the "barchesse" of Palladio's villas, Bernini's colonades for St. Peter's and Jai Singh's astronomical observatories in Jaipur and Delhi are technically Un-vol, it seems difficult, given the dependence of these parts on the main architectural element or functions connected with whole, to assign to these works of architecture that degree of functional "superfluity", that propensity for hybridization and multiple use and that capacity to generate autonomously wich are typical Un-vol." (Aymonino, 2006, p. 16)



Img. 33 - Centro Pompidou (1971-1977)
Arquitetos Richard Rogers & Renzo Piano



Img. 34 - Piso térreo do Centro Pompidou funciona como uma extensão do espaço público exterior
Fotografia de Martin Charles, S.d.

Arte enquanto catalisadora urbana

Nas décadas de 60 e 70, a arte surge como catalisadora da renovação urbana e, como resposta aos programas culturais complexos ou de consumo, desenvolveram-se "megaestruturas", – normalmente volumes multifuncionais –, cuja intenção é converter a arquitetura em cidade – ideia originalmente desenvolvida nos projetos do Grupo Archigram e dos metabolistas japoneses. Esta nova visão de reestruturação da cidade atinge o seu auge com a criação de equipamentos dedicados à cultura, podendo ter origem em duas formas distintas: numa primeira alternativa, a presença de artistas estimula a criação de espaços dedicados à cultura, não tendo os arquitetos e os urbanistas qualquer tipo de controlo[21]; numa segunda versão, a conceção dos equipamentos – financiados por promotores públicos ou privados – conduz à instalação de atividades artísticas na área envolvente (Lorente, 1997, pp. 16, 17).

Centro Pompidou

Neste sentido e tendo em vista a renovação arquitetónica e revitalização económica, o presidente Georges Pompidou, em 1969, escolheu a esplanada de Beaubourg, em Paris, como o lugar para a construção do novo centro cultural multidisciplinar. (Centre Pompidou, S.d.) O Centro Pompidou, construído nos anos 70 por Renzo Piano e Richard Rogers, foi o edifício pioneiro da nova geração de equipamentos dedicados à cultura – cuja propagação se dá essencialmente durante os anos 80 e 90. O edifício caracteriza-se pela sua identidade arquitetónica inovadora e revolucionária, onde a própria envolvente alcançou "uma relevância que ultrapassou o seu carácter meramente residencial e de comércio seletivo, atraindo assim visitantes" (Busquets & Correa, 2007, p. 43). Espaços culturais, como o Centro Pompidou, desempenham assim um papel importante na regeneração urbana e na dinamização social.

Como mencionado, a "arquitetura-icónica", nomeadamente os edifícios emblemáticos vistos como criadores de valores culturais, tem a capacidade de potenciar intervenções urbanas com uma imagem atrativa e atribuir uma nova dimensão na requalificação das cidades, independentemente da escala ou localização das mesmas. Estes edifícios, além de renovarem a imagem da cidade, contribuem para uma parte da sua história, sendo uma forma de expressão coletiva, marcos arquitetónicos da memória coletiva que se constroem sobre o território, através dos quais alcançam reconhecimento global.

Museu Guggenheim Bilbao

"Lo que de hecho amplió dramáticamente el campo de la arquitectura fue el inmenso éxito crítico y popular del Guggenheim bilbaíno, que Frank Gehry inauguró en 1997, alterando festivamente las reglas del juego con ayuda del programa Catia, y provocando un alud icónico que há tenido a Zaha Hadid y a su socio Patrik Schumacher (que se apresuró a proponer el 'parametricismo' como soporte conceptual de las formas fluidas de la arquitecta angloiraqui) entre sus protagonistas estelares: en este terreno alabeado y fracturado se encuentran hoy

21. Numa primeira alternativa desta nova visão, pode-se destacar o New Museum of Contemporary Art. [*When Tucker officially founded the New Museum on January 1, 1977, it was the first museum devoted to contemporary art established in New York City since the Second World War. Positioned between a traditional museum and an alternative space, the New Museum's stated mission was to be a catalyst for a broad dialogue between artists and the public by establishing "an exhibition, information, and documentation center for contemporary art made within a period of approximately ten years prior to the present."* (New Museum, 2012-2016)]



Img. 35 - Plano urbano estratégico da Ria de Abando, Bilbao
Projeto de Balmori Associates, Pelli Architects e Eugenio Aguinaga



Img. 36 - Museu Guggenheim e Passeio da Ribeira, Bilbao
Arquiteto Frank Gehry

nuestros iconos expandidos." (Fernández- Galiano, 2015)

Como já mencionado, o Museu Guggenheim, projetado no início dos anos 90 por Frank Gehry, é o maior exemplo desta linha de projetos de reestruturação urbana; enquanto elemento central da requalificação e revitalização de todo o processo, o museu – integrado no plano estratégico do Espaço da Ria de Abando – conseguiu atrair visitantes à cidade e uma maior visibilidade mediática. O Museu destaca-se pela sua imagem forte, para tal contribui o grande espaço público que o rodeia, enfatizando a exuberância do edifício que se ergue na margem da Ria de Abando – que delimita a fachada norte. Como referido, a norte, o edifício é delimitado pela Ria de Abando e sobre esta ergue-se o Passeio da Ribeira – que interliga toda a marginal –; a sul, destaca-se a presença de um tecido urbano mais consolidado; a oeste, localiza-se o Parque República de Abando, que abriga alguns equipamentos públicos; por fim, a este, existe um parque de estacionamento e estabelece-se também ligação com o Passeio da Ribeira.

Segundo Nuno Portas, nesse projeto estratégico para o Espaço da Ria de Abando, recorreu-se a "cenários visionários perspetivas que representam infraestruturas de transporte, espaços públicos pedonais e sistemas de áreas verdes, como fatores de inovação e identidade e como os elementos estruturantes das futuras transformações e modelo urbano inerente à conceção"[22] (Portas, 1998, p. 72).

Os equipamentos culturais e o sistema de espaços públicos urbanos

Henri Ciriani acredita que um edifício emblemático atua como catalisador estratégico, no sentido que irá transformar a estrutura urbana e influenciar o carácter do tecido, assumindo "um papel superior ao do programa", devido ao espaço público ou semipúblico que é capaz de gerar, reabilitando as fragilidades da envolvente. Tendo do ponto de vista disciplinar, a função de melhorar as qualidades urbanas e reconhecer-se nesses espaços características da cidade tradicional – como fácil legibilidade, fácil localização, conforto. (Ciriani, 1999, p. 27)

Para garantir o equilíbrio, a harmonia urbana e a unidade do conjunto e continuidade espacial, o arquiteto defende que um edifício emblemático deve de obedecer a quatro regras, embora estas regras possam não ser viáveis em todos os casos: (1) "identidade exterior" – o objeto arquitetónico deve destacar-se do contexto onde está inserido; (2) "um interior" – o espaço interno da "peça" deve referenciar o conjunto inteiro, ser parte da cidade, uma contribuição aos espaços públicos; (3) "reserva verde" – um terço da superfície da intervenção, no mínimo, deve ser reservada para uma zona verde, com o objetivo de não prejudicar a qualidade do espaço; (4) "figura simples" – o objeto deve responder às necessidades de racionalização. (Ciriani, 1999, pp. 27, 28) Deste modo, mais importante do que o programa pode

22. De acordo com o mesmo autor, na contemporaneidade, nas frentes de água das cidades encontram-se oportunidades de libertação e reocupação, através da requalificação e revalorização dos vazios urbanos ou de edifícios em desuso. Desta forma, criavam-se condições para albergar novos programas – culturais, de lazer ou de serviços educativos ou empresariais –, novos cenários atrativos que moldavam as frentes de água, transformando-as em lugares privilegiados com uma imagem renovada. (Portas, 1998, p.5)

oferecer à cidade, são as transformações no espaço público urbano e o aumento da qualidade do mesmo que a construção do equipamento pode gerar.

"O vazio ou o espaço é o centro da arquitectura, mas o vazio é também aquilo que espera pela vida." (Aires Mateus citado por Salema & Carvalho, 2015)

A ligação entre o espaço público e os equipamentos existe desde as primeiras cidades, sendo que os edifícios de exceção – como equipamentos, mercados, igrejas ou estações ferroviárias – são os elementos que mais atraem visitantes ao lugar público e justificam uma eventual permanência. Josep Maria Montaner e Zaída Muxí vão mais longe ao afirmar que a qualidade do espaço público é reforçada pela presença de edifícios públicos, que "atuam como praças cobertas, espaços de transição, intermédios entre o interior e exterior, de limites permeáveis e transparentes" (Montaner & Muxí, 2010). É esta relação entre o equipamento e o espaço público urbano que interessa analisar no presente estudo, e o modo como o espaço aberto e o espaço interior do edifício se integra e se difunde no espaço urbano, criando uma plataforma que enquadra a intervenção no sistema de espaços públicos da cidade.

A implantação dos equipamentos coletivos gera repercussões no carácter dos espaços públicos ao alterar a rede de espaços públicos urbanos e as tipologias tradicionais adquirem um novo significado na contemporaneidade – como já referido a propósito, por exemplo, do Centro Pompidou. A relação entre o edifício e o ambiente urbano envolvente define a relação entre a sociedade e o espaço público, espaço que procura ir mais além da opção estética, procurando diferentes características socioculturais. Se uma arquitetura singular contribui positivamente para o contexto e para a definição de domínio público, são as pessoas e as atividades que atribuem o significado aos lugares.

Na obra "*Public Places – Urban Spaces*" (Carmona, Heath, Oc & Tiesdell, 2003), os autores alertam para a importância dos detalhes da pequena escala, principalmente, à cota zero do edifício, uma vez que serão esses detalhes a promoveram a curiosidade e o interesse dos peões e a induzirem o movimento do domínio público para o privado ou semipúblico, facilitando a integração e harmonização entre o edifício e o contexto. Para as pessoas, a permeabilidade visual do espaço – que contribui para determinar a densidade de fluxos e as frequências de encontro – e a ligação com o contexto são fatores decisivos para o sucesso da integração no sistema de espaços públicos urbanos. (Carmona, Heath, Oc, & Tiesdell, 2003, p. 171)

Um edifício público, por norma, é complementado por espaço público e é fundamental que esse espaço seja acompanhado de um bom desenho. Como Pedro Brandão refere é unânime, "a ideia de que os espaços públicos de qualidade podem ajudar as cidades a criar e manter locais de forte credibilidade, qualidade ambiental, competitividade económica e política" (Brandão, 2002, p. 17).

Deste modo, é fundamental que os espaços públicos – gerados pela implantação de objetos arquitetónicos – não sejam produzidos enquanto elementos isolados. Mas sim como elementos integradores de um sistema global, assegurando ligações com elementos da rede preexistente e promovendo o desenvolvimento social.

Para um bom desenho do espaço público, Brandão apresenta critérios de avaliação de qualidade dos projetos organizados em dois níveis: critérios gerais que visam responder aos parâmetros qualitativos para a sua integração – "identidade", "continuidade", "mobilidade", "acessibilidade", "permeabilidade", "segurança", "conforto e aprazibilidade", "inclusão social", "legibilidade", "diversidade", "adaptabilidade", "robustez", "durabilidade" e "sustentabilidade" –; e critérios específicos das áreas a intervir – "elementos e estruturas naturais", "elementos de expressão artística", "elementos e sistemas de comunicação", "equipamento e mobiliário urbano", "estruturas e elementos de iluminação" e "infraestruturas viárias e de transporte". (Brandão, 2002, p. 33) Sendo que é essencial que um projeto de espaço público contribua para a melhoria da qualidade de vida e para a harmonia do meio urbano.

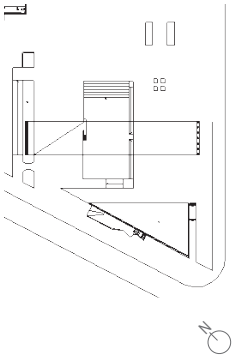
Se o Centro Pompidou, em Paris, foi o equipamento pioneiro dedicado à cultura, a Ópera de Sydney – projetada entre o final dos anos 50 e início da década de 70, por Jörn Utzon – foi o primeiro edifício a "atuar como uma praça", apresentando uma plataforma monumental com vista ao porto de Sydney. A localização estratégica e a qualidade arquitetónica do equipamento converteram-no num "ícone", num lugar de encontro, atraindo inúmeros turistas à cidade.

Centro Pompidou

Contudo, a década de 70 ficou marcada pela edificação do Centro Pompidou com a sua identidade inovadora e revolucionária – como já mencionado. O projeto de Richard Rogers e Renzo Piano teve grande impacto a nível urbano, os arquitetos não se limitaram a ocupar a área de intervenção com o edifício, ofereceram um espaço público à cidade. O Centro Pompidou é um edifício que cria espaço público, o desenho na "cota zero", a forma da praça exterior convida a entrar no edifício, apresentando uma nova praça, mas coberta. Até às reformas dos anos 90, era possível aceder livremente, através de uma escada tubular, a um terraço, onde era possível contemplar a cidade de Paris. De acordo com Francis Rambert, "este trabalho excecional sela o acordo em 1977 da parceria inevitável entre arquitetura e cidade, e abriu caminho para uma geração de edifícios complementados com espaço público" (Rambert, 2016).

Neste sentido e ao longo das últimas décadas, para além dos equipamentos culturais já mencionados, a nível internacional poder-se-á destacar o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e a Ópera de Oslo. Três intervenções urbanas compostas por edifícios autónomos, que se relacionam com a envolvente através do espaço público – pensado como lugar de encontro e promotor de vida coletiva –, procurando sempre estabelecer uma ligação com o sistema de espaços públicos urbanos já existente.

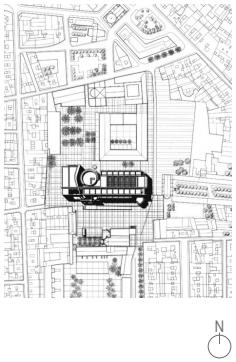
Implantação





Img. 37 - Museu Brasileiro de Escultura (1987-1995)
Arquiteto Paulo Mendes da Rocha | Fotografia de Paul Clemence, S.d.

Implantação





Img. 38 - Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (1991-1995)
Arquiteto Richard Meier

MuBE

O MuBe é um projeto de Paulo Mendes da Rocha, inaugurado em 1995, localizado no Jardim da Europa, em São Paulo, tendo vindo a ocupar um terreno vazio. Inicialmente, foi proposto para o lugar uma instalação comercial, no entanto, os residentes com maior poder financeiro pressionaram para projetarem antes uma praça pública, contratando Mendes da Rocha para desenhar do museu (Landon, 2013). A obra, em betão à vista, destaca-se da sua envolvente pelo bloco suspenso e perpendicular à rua principal, estando-se maior parte do museu enterrado ou semienterrado.

A transição entre os espaços ajardinados[23] e o topo do edifício é também bastante subtil, "as formas curvas da natureza dão lugar gradualmente ao betão", surgindo os acessos – rampas e degraus – que conduzem ao interior do museu semienterrado (Landon, 2013). Ao erguer o volume do solo, o arquiteto liberta e dá um maior protagonismo ao espaço público, criando uma área abrigada, que subtilmente define os espaços dos jardins de esculturas ao ar livre.

MACBA

O MACBA, projetado por Richard Meier e inaugurado em 1995, é um projeto que desempenhou um papel importante na reestruturação do Centro Cultural *Casa de la Caritat* e do Bairro Gótico de Barcelona, estabelecendo a ligação entre a malha urbana histórica da área e a arte contemporânea do interior do edifício (Meier, S.d.). Além da fachada branca que contrasta com a envolvente, o próprio edifício é uma combinação de elementos retilíneos e curvos, cujos movimentos são suavizados através da penetração da luz exterior.

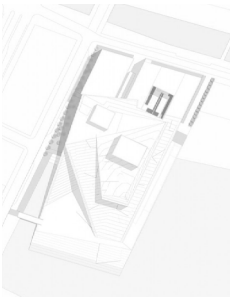
O museu, localizado numa área com bastante afluência, tem como grande espaço público de receção exterior a *Plaça dels Àngels*. A entrada, situada perto do centro da fachada, abre-se para a praça e marca também o início da passagem para o jardim atrás do equipamento. (arcspace, 2002) Depois de entrar no museu, os visitantes acedem através de uma rampa – que oferece uma visão alarga sobre a praça – aos espaços Interiores. De acordo com Meier:

"The ramp hall, which is primary circulation space, became that public space. You look out to the city on one side and into the galleries on the other side. As you move through the Museum, you are constantly aware of the ramp hall. It provides a space of orientation, a public space, a multi-use space, a space of access and circulation." (Meier citado por arcspace, 2002)

A *Plaça dels Àngels* foi criada com este projeto, convertendo-se num ponto importante de encontro, ligando os restantes passeios e espaços públicos da cidade. Ao mesmo tempo, o revestimento da praça é o mesmo que o do piso térreo do museu, dando a ideia que o espaço público se prolonga para o interior.

23. O jardim do museu foi projetado por Burle Max, revelando ser mais uma das atrações do equipamento (MuBE, S.d.).

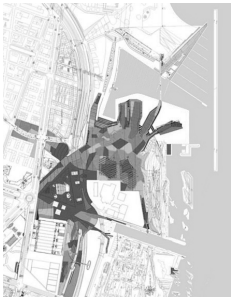
Implantação

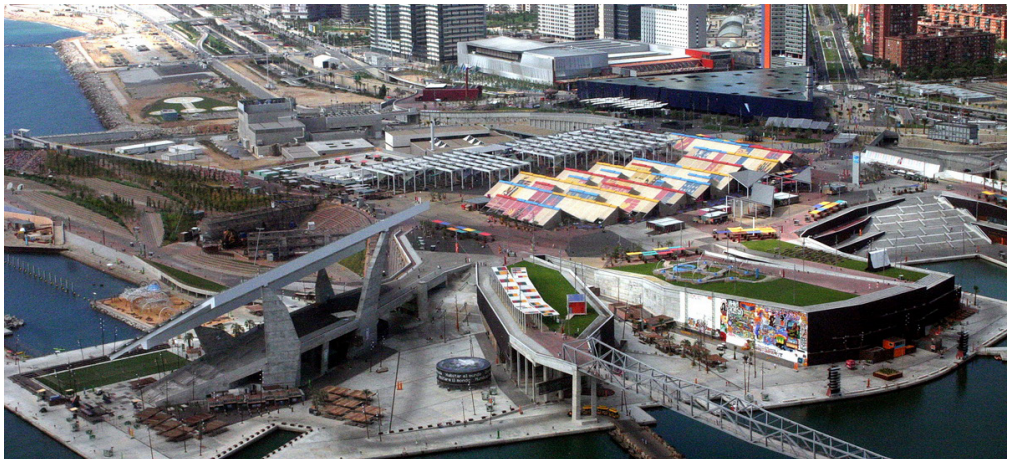




Img. 39 - Ópera de Oslo (2000-2008)
Arquitetos Snøhetta

Implantação





Img. 40 - Fórum Internacional das Culturas (2004)
Barcelona

Ópera de Oslo

A Ópera de Oslo, projetada pelo atelier Snøhetta e inaugurada em 2008, é o projeto vencedor de um concurso público e foi caraterizado pelo júri "como tendo temas fortemente identificáveis que ligam o edifício à sua cultura e ao mesmo tempo, apresentando uma expressão incomum e original que foi em várias formas nova e inovadora" (Snøhetta, S.d.). A Ópera de Oslo foi uma das óperas a inspirar-se na Ópera de Sydney e promoveu uma ação de renovação/revitalização da cidade ao reconstruir a Orla de Oslo – de natureza industrial –, convertendo-a num espaço urbano ativo.

O programa complexo deu origem a uma forma escultórica e intuitiva, permitindo modelar a forma exterior e, deste modo, possibilitando a criação de espaços públicos abertos, que convertem o edifício "num monumento social, em vez de escultural" e que estabelece uma forte relação visual com a cidade. A cobertura[24] do edifício constitui-se como uma grande plataforma acessível, pensada para ser usufruída durante todas as estações do ano, mesmo que a forma do edifício se altere com a acumulação de gelo ou neve, nos meses frios. (Snøhetta, S.d.) Se a imagem forte do equipamento é capaz de atrair mais visitantes, para além dos que vão assistir a peças de ópera ou ballet, também a presença de instalações comerciais à beira-mar contribuem para afluência de um público mais geral.

Fórum 2004

No início do século XXI, pode-se ainda destacar a intervenção urbana de cariz mais cultural em Barcelona, uma reconfiguração total da paisagem urbana, que cria um sector de cidade composta por diversos edifícios autónomos , procurando estes se relacionarem através do espaço público. O Fórum 2004 é uma intervenção no âmbito do Fórum Internacional das Culturas, uma intervenção que se caracteriza pela forma fragmentária como se implantam os diversos objetos arquitetónicos autónomos e isolados – assinados por arquitetos de prestígio. Tal acontece pelo simples facto de cada parte ter tido uma gestão independente e cada elemento se autojustificar, dificultando o desenho de um espaço público conjunto e coeso.

Por um lado, a produção de cidade e espaço público assente na individualidade e na espetacularidade das formas, revelou-se uma estratégia de intervenção frágil, que segundo Montaner e Muxí, remete para um "urbanismo fragmentário, conformado por objetos isolados sem nenhuma relação entre ele e, muito menos, com a envolvente" (Montaner & Muxí, 2002, p. 265). Por outro lado, esta estratégia pode ser entendida como uma oportunidade de experimentação e introdução de novos usos e linguagens no espaço público, que visam a criação de "marcas" na paisagem urbana. Neste sentido, o Fórum 2004 pode ser um espaço de reduzida utilização pelos habitantes de Barcelona, mas não deixou de ser um espaço que atraí inúmeros turistas e que revitalizou aquela zona da cidade.

Cada vez mais, se assiste à valorização da imagem arquitetónica e à capacidade expressiva da paisagem urbana, enquanto indicadores da qualidade do desenho dos

24. A cobertura acessível, revestida a mármore, foi projetada pelos artistas Kristian Blystad, Kalle Grude e Jorunn Sannes. (Snøhetta, S.d.)

espaços urbanos. Para tal e durante estas últimas décadas, os equipamentos culturais e o espaço público por eles gerado desempenham um papel fundamental na revitalização e dinamização das cidades, enquanto elementos que estimulam a vivência coletiva. As cidades portuguesas não são exceção, como se verá seguidamente através do estudo da promoção e mediatização da cultura arquitetónica no país, ilustrado com a análise de três equipamentos culturais construídos recentemente.

Parte II | O Caso Português

3. A promoção e mediatização da cultura arquitetónica portuguesa



Img. 41 - “Populares em festa num carro de combate”
25 de abril de 1974



Img. 42 - Assinatura do tratado de adesão de Portugal à CEE
12 de junho de 1985

Enquadramento

"Nas últimas décadas, Portugal tem vivido, para o bem e para o mal, transformações decisivas, (...). O território e a sua rede de cidade são, (...), profundamente diferentes do que eram há trinta, há vinte, ou mesmo há dez anos atrás. Tudo mudou: o Estado (com o poder local eleito), a sociedade (com a nossa entrada na Europa), a economia (com a globalização), a demografia, a educação, a cultura, o ambiente, os hábitos de vida, as exigências individuais e colectivas. E tudo continua a mudar." (Sánchez, 2007, p. 310)

O dia 25 de abril de 1974, também conhecido como o dia da *Revolução dos Cravos,* assinala a "queda" do Estado Novo português e o direito à liberdade de expressão do povo. Com a queda do regime, começaram a surgir mudanças no panorama arquitetónico nacional, os arquitetos passaram a ter acesso a livros e revistas e começaram a chegar referências internacionais ao território português.

Ao mesmo tempo que Portugal se conectava ao mundo globalizado e do mesmo modo que os arquitetos nacionais consumiam a cultura "exterior", os arquitetos estrangeiros começavam a interessar-se pela cultura portuguesa. Com a entrada para a Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1985, o estabelecimento de relações económicas e culturais a nível global foi facilitado, o que provocou um forte crescimento económico e, consequentemente, arquitetónico. Portugal passava a integrar a rede global e, como aconteceu em outras culturas, o arquiteto começava a desempenhar um papel importante na sociedade.

Para a internacionalização da arquitetura portuguesa, especialmente no mundo anglo-americano, contribuiu Kenneth Frampton, autor que nos anos 80 adaptou a corrente "regionalismo crítico" para a arquitetura (Figueira, 2014). Num período polémico e dicotómico entre o desejo de produção de edifícios com uma imagem forte – transformando o lugar – e o desejo de preservação da identidade do lugar – conservando a relação entre os edifícios e o contexto –, Frampton assinalava que "o sentimento pela paisagem (...) a manipulação da superfície da terra e a integração do edifício no solo" era uma característica que punha em



Img. 43 - Centro Cultural de Belém (1989-1992)
Arquitetos Vittorio Gregotti e Manuel Salgado | Fotografia de Fernando Guerra, S.d.



Img. 44 - Vista a partir do pátido do CCB
Fotografia de Fernando Guerra, S.d.

destaque a arquitetura portuguesa, em particular, Álvaro Siza e a *Escola do Porto* (Salema, 2013).

Consumo arquitetónico

As transformações culturais ocorridas na Europa nos anos 60 e 70 chegavam a Portugal na década de 80. A ideia de arquitetura enquanto objeto de consumo mediático teve a sua afirmação com o Complexo das Amoreiras, uma megaestrutura – composta por um centro comercial e, em cima, torres de escritórios e habitações – projetada por Tomás Taveira. Se, no campo generalista, o Complexo das Amoreiras, devido à sua translocalidade simbólica e urbana, foi um sucesso mediático, no campo da arquitetura, o edifício foi alvo de críticas, desde o programa – "capitalista e americano" –, o estilo – "pós-moderno" – e à integração no território – "o edifício parecia não ter nada que ver com a possibilidade de construir uma narrativa sobre uma arquitetura portuguesa" (Varela Gomes, 2007, p. 77).

A arte, enquanto catalisadora urbana, surgiu em Portugal no final da década de 80 e início da de 90, impulsionada pela entrada do país na CEE. Iniciou-se um novo ciclo na governação do espaço urbano, que Carlos Fortuna denomina de "Terceiro Ciclo de Governação Política das Cidades" (Fortuna, 2012). A estratégia política voltava-se para a cultura, com intenção de renovar as economias locais urbanas, dando origem a processos de revitalização e recriação de espaços públicos – que tornariam a cidade mais legível e atrativa –, enquanto se construíam infraestruturas e equipamentos. Esse período marcava a transição no campo arquitetónico, que ganhava destaque na vida pública portuguesa, e também os equipamentos culturais passavam a ter uma grande importância, enquanto elementos regeneradores de tecido urbano e dinamizadores da vida social coletiva.

Centro Cultural de Belém

Em 1989 iniciava-se a construção do Centro Cultural de Belém (CCB), projetado por Vittorio Gregotti e Manuel Salgado. De acordo com Paulo Varela Gomes, o CCB foi, provavelmente, o segundo edifício mais mediático da segunda metade do século XX e "destronou as Amoreiras como ícone arquitetónico" (Varela Gomes, 2007, p. 77). Com a cidade de Lisboa em expansão, o Centro Cultural de Belém viria revalorizar toda a área envolvente, situado a poente da Praça do Império, entre a Avenida da Índia e o Mosteiro dos Jerónimos. O CCB não se "fechou" para a cidade, integra-se no seu tecido urbano e oferece espaço público, convertendo-se numa "pequena cidade, com jardins, lagos, pontes, rampas, ruas, praças, cantos" (CCB, S.d.). A obra foi inaugurada em 1992 e tornou-se uma referência política e cultural.[25]

Arquitetura enquanto cultura

A estreita relação entre a cultura arquitetónica e os eventos sociais e culturais faz com que esta se distinga da "condição banal da construção corrente" (Gadanho, 2010, p. 59). E, ao mesmo tempo, essas iniciativas culturais procuravam acumular visibilidade junto dos eventos

25. Em 1992, o CCB serviu de sede à presidência portuguesa da União Europeia. O panorama nacional arquitetónico ficou também marcado pela atribuição do Prémio Pritzker 1992 a Álvaro Siza Vieira. O júri descrevia a obra de Siza como "declarações arquitetónicas únicas e credíveis", uma "arquitetura de vários respeitos: o respeito pelas tradições do seu país Portugal, (...); respeito pelo contexto, se é um prédio ou bairro, como o Bairro Chiado em Lisboa, ou a borda rochosa do oceano na Piscina das Marés, em Leça da Palmeira; e, finalmente, o respeito pelos tempos das atuais práticas arquitetónicas com todas as suas limitações e desafios" (The Hyatt Foundation, 2016).

arquitetónicos e a organização destes eventos obteria visibilidade junto dos *media*.

Deste modo e segundo Pedro Gadanho, "a ideia de arquitetura como cultura pode ir dos seus diferentes entendimentos (...) até às perceções dos problemas da cultura profissional ou aos eventos culturais que gera" (Gadanho, 2010, p. 58).

Lisboa '94, Capital Europeia da Cultura

Em 1994, Portugal acolhia o seu primeiro "grande evento" internacional, Lisboa Capital Europeia da Cultura. O evento tinha como objetivos "promover a dimensão cultural de Lisboa, procurando projetar uma nova imagem da cidade e da cultura portuguesa no contexto europeu; contribuir para melhorar o clima de criação cultural, apoiando artistas nacionais e organizando iniciativas que posicionassem as manifestações culturais portuguesas nos circuitos internacionais das grandes mostras culturais; estimulassem a criação de novos públicos para as atividades culturais; e, finalmente, realizar diversas intervenções no tecido urbano para a recuperação de edifícios, espaços públicos e equipamentos culturais" (Lisboa '94, 1994, p. 9).

Para combinar estes objetivos, a Sociedade Lisboa '94 optou por reunir uma equipa de entidades públicas, num efeito de conjunto institucional – Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, CCB, Museu Nacional de Arqueologia, Museu Nacional de Etnologia, Museu do Traje, Museu do Teatro, Museu do Azulejo, Museu da Música, Cinemateca Portuguesa, Teatros de S. Carlos e de D. Maria, Museu do Chiado e Culturgest – e, ainda, decidiu renovar o Museu Nacional de Arte Antiga e reabilitar o Coliseu dos Recreios – a "referência" arquitetónica da Capital Europeia da Cultura. Também os eixos históricos da cidade foram alvos de intervenção para o evento. Lisboa terminava 1994, lado a lado das outras capitais europeias, dotada de uma diversidade extraordinária de oferta institucional.

Medidas políticas para a internacionalização da cultura portuguesa

O ano de 1995 foi marcado pela mudança governamental, anunciando o fim do "cavaquismo" e uma nova maioria socialista assumiu a governação do país. Numa altura em que as influências internacionais não paravam de chegar e as lógicas de mercado e de cultura globais marcavam a década, o novo governo introduziu uma proposta reestruturadora das políticas públicas.

Uma das medidas foi a criação de dois Ministérios, o da Ciência e Tecnologia e o da Cultura, este último distribuiu, por distintas entidades, os diversos domínios culturais e artísticos: património, arquivos, bibliotecas, livros e imprensa, artes performativas, artes visuais, audiovisual e multimédia. Contudo, verificava-se estratégias comuns entre as entidades: promoção internacional da cultura portuguesa, desenvolvimento de equipamentos e redes culturais, valorização patrimonial, apoio à criação, educação artística e formação de públicos.

Como refere Nuno Grande, após dois anos da tomada de posse do novo governo, 1997 marcou o início da internacionalização da cultura portuguesa (Grande, 2009, p. 497). O país estava integrado no ciclo de debates arquitetónicos públicos e os arquitetos nacionais participavam

em exposições de arte e estavam presentes nas Bienais de S. Paulo e de Veneza.[26]

Expo '98

Em Portugal e de acordo com Pedro Gadanho, "o ano de 1998 assumiu-se como o primeiro ano de charneira que, após a viragem do início dos anos 90, assinalava a consagração definitiva da arquitetura no panorama cultural e mediado português" (Gadanho, 2010, p. 115). Nesse ano, decorreu o segundo evento internacional no país, e o que até então teria mais impacto, a Exposição Internacional de Lisboa, conhecida como a Expo '98.

"(...) a Expo '98 surge como uma afirmação inequívoca da modernidade do país e da sua capital: um duplo programa de celebração interna da modernização do país e de promoção externa de Portugal e Lisboa." (Ferreira, 1998, p. 53)

A Expo '98 decorreu entre 22 de maio e 30 de setembro e, além da afirmação e celebração da modernidade do país, comemorava os êxitos do passado, nomeadamente, o 500.º aniversário da chegada de Vasco da Gama à Índia (BIE, S.d.). Com o tema "Os oceanos: um património para o futuro", a organização tencionava promover a dimensão simbólica e cultural da cidade e do país, propor uma nova ética na relação do homem e do meio-ambiente e sensibilizar a população ao tema dos oceanos.

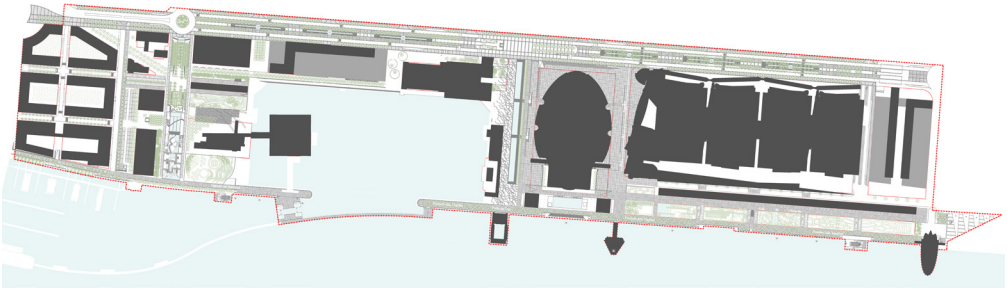
A Exposição contribuiu também para a propagação e projeção do campo arquitetónico português, tanto a nível nacional como internacional. As entidades competentes procuravam melhorar a arquitetura e reforçar a imagem local, adotando uma estratégia arquitetónica e urbanística que potenciasse a regeneração e dinamização da área oriental de Lisboa, que criasse uma nova centralidade, um novo espaço público. Em Lisboa, mais do que a ocasionalidade e a efemeridade do evento, a organização preocupou-se com o *"*dia seguinte*"*, sendo a ideia "fazer" cidade, transformar o recinto em cidade e criar uma animação pós-expo, transitando de um momento festivo para a normalidade do quotidiano, contrariamente ao que aconteceu na Expo '92 de Sevilha (Figueira, S.d., p. 153).

O geógrafo Jorge Gaspar considera que as intervenções para o recinto da Expo '98 permitiriam equilibrar as zonas oriental e ocidental da cidade (Gaspar citado por Figueira, S.d., p. 157). Um pouco à imagem do que havia sucedido em 1940, com a "Exposição do Mundo Português"[27] tinha revitalizado a zona ocidental – a área de Belém, junto ao Mosteiro dos Jerónimos.

Segundo Claudino Ferreira, a Expo '98 foi desenvolvida como um megaprojeto

26. Para a internacionalização da cultura arquitetónica portuguesa, também contribuiu o Prémio Pritzker 1992 atribuído a Siza Vieira – mencionado anteriormente.

27. *"A opção pela construção da Exposição do Mundo Português em Belém pretendia privilegiar a relação simbólica de Portugal com o rio Tejo, e mais especificamente com o local, de onde e desde o século XIV, partiam as embarcações para explorar mares e terras desconhecidos."* (1940 - A Exposição do Mundo Português, 2016)
Ao mesmo tempo e de acordo com Cottinelli Telmo, a Exposição Portuguesa viria realçar "a ideia de um estilo nacional" (Gonçalves & Pereira, 2015, p. 96).



Img. 45 - Plano urbanístico para o Parque Expo '98 (1994-1998)
Arquiteto Manuel Salgado_RISCO



Img. 46 - Parque das Nações
Antigo recinto da Expo '98



Img. 47 - Principais equipamentos que permaneceram no Parque das Nações
Pavilhão de Portugal; Oceanário; Pavilhão do Conhecimento e dos Mares; Meo Arena; Teatro Camões; Torre Vasco da Gama

cultural e urbanístico, decorrente de um modelo assente em três vocações: "vocação cultural" – capacidade de mobilizar a comunidade artística, nacional e internacional, e garantir ao público português diversas atividades, desde as artes, ao lazer e ao entretenimento –; "vocação urbanística" – a requalificação da área oriental da cidade e a criação de um novo espaço público urbano multifuncional de carácter lúdico-cultural, reforçado pelos equipamentos[28]implantados na zona e que permaneceram após o evento; "vocação estratégica" – a valorização e renovação da imagem arquitetónica, juntamente com o aumento da oferta cultural, contribuiria para a promoção de internacional de Lisboa e Portugal (Ferreira, 1998, pp. 52, 53).

Assim e depois da experiência com Vittorio Gregotti no projeto do Centro Cultural de Belém, Manuel Salgado foi escolhido para o cargo de arquiteto-coordenador do plano de pormenor do recinto da exposição – um espaço de traçado simples, modular e reticulado. No projeto do Parque Expo '98, assistiu-se ao esforço de transformação urbana e de desenho de infraestruturas, dotado de espaços públicos qualificados e de extensas áreas verdes com zonas de lazer e descanso. Os edifícios implantam-se numa área urbana uniforme, delimitada por ruas e alamedas hierarquizadas e por pontos de acesso estratégicos, sendo o objetivo do arquiteto-coordenador obter uma imagem unificadora desde o espaço público ao desenho dos equipamentos.

Programa Polis

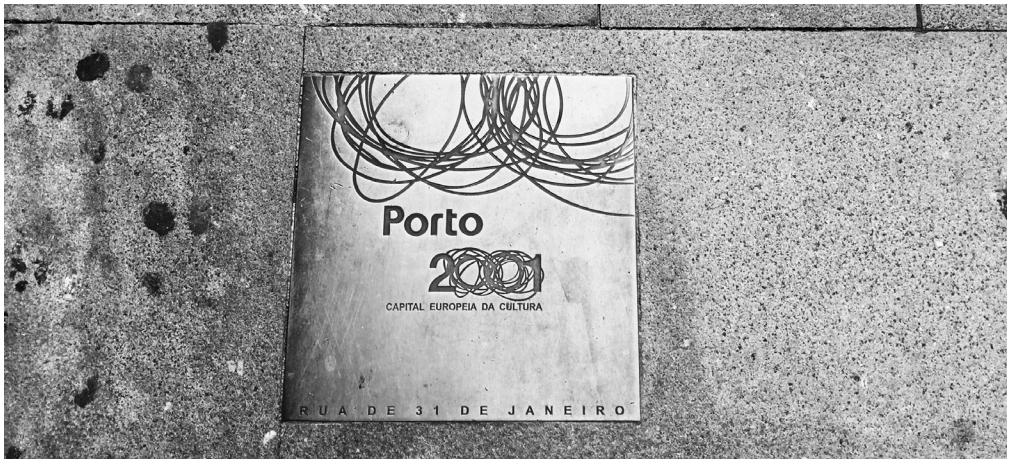
Após a Exposição Internacional de Lisboa, a arquitetura portuguesa contemporânea adquiriu grande visibilidade e reconhecimento nacional e internacional; "foi vista a educar a construir a ideia de cidade e, em correspondência, a sustentar a cultura cívica que a garante" (Gadanho, 2010, p. 88). Um dos grandes êxitos da intervenção foi o tratamento cuidado do espaço público, ideia que foi aplicada nas operações de requalificação urbana e valorização ambiental nas cidades portuguesas, no âmbito do Programa Polis – criado pelo Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território (ParqueExpo, 2016).

O programa foi concebido para melhorar a qualidade de vida nas cidades e contribuir para o aumento da atratividade, competitividade e desenvolvimento local e regional dos diversos pólos urbanos. O objetivo era desenvolver intervenções urbanas de requalificação e valorização ambiental, implementar medidas que promovessem a revitalização dos centros históricos, aumentassem as zonas verdes e áreas pedonais e, ao mesmo tempo, criassem novas centralidades urbanas.

Numa primeira fase, foram desenvolvidos 22 planos estratégicos para 22 cidades diferentes[29]. Após a elaboração desses planos, desenvolveram-se outras operações no âmbito

28. Os principais equipamentos que permaneceram no Parque Expo são: o Pavilhões de Portugal, de Siza Vieira; o Oceanário, de Peter Chermayeff; o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, de Carrilho da Graça; o Pavilhão Atlântico – atual Meo Arena – de Regino Cruz; o Teatro Camões, de Manuel Salgado/Risco; a Torre Vasco da Gama, do atelier SOM.

29. As 22 cidades foram: Agualva-Cacém, Albufeira, Aveiro, Beja, Bragança, Castelo Branco – mais à frente destacar-se-á uma das intervenções do plano na cidade –, Chaves, Coimbra, Costa da Caparica, Covilhã, Guarda, Leiria, Matosinhos, Portalegre, Setúbal, Silves, Tomar, Viana do Castelo, Vila Nova de Gaia, Vila do Conde, Vila Real e Viseu.



Img. 48 - Placa Porto 2001
Rua 31 de Janeiro



Img. 49 - Equipamentos reabilitados e projetados no âmbito da Porto 2001
Teatro Rivoli; Biblioteca Municipal; Casa do Infante; Biblioteca Almeida Garrett; Planetário; Teatro do Campo Alegre; Casa da Música



Img. 50 - Equipamentos requalificados e projetados no final da década de 90, Porto
Casa das Artes; Centro Português de Fotografia; Museu de Arte Contemporânea de Serralves

do Programa Polis: "Polis Litoral" – integrada na requalificação e valorização da frente marítima –; "Polis Rio" – integrada na requalificação e valorização dos rios portugueses –; "Centros Históricos e Desenvolvimento Territorial" – integrados na requalificação e revitalização urbana, articulando a dimensão funcional, social e simbólica dos territórios –; "Equipamentos Públicos" – integrados na qualificação e revitalização do territórios, em pequena ou grande escala, aumentando a sua competitividade e estabelecendo um "funcionamento global incluso, coeso, sustentável e mobilizador" (ParqueExpo, 2016).

Para Pedro Gadanho, o Programa Polis permite a modernização do país, ao promover a construção de equipamentos culturais locais. Os equipamentos nem sempre são projetados por autores de renome internacional, no entanto, não deixam de ser peças singulares e atrativas, confirmando, ao mesmo tempo, que "a arquitetura solidificou a sua presença enquanto produção cultural" (Gadanho, 2010, p. 81).

Porto 2001

A mudança no poder autárquico e a sua permanência, durante toda a década de 90, revelava-se fundamental para o desenvolvimento cultural da cidade do Porto. Nos primeiros mandatos, a situação alterou-se e um novo programa político previa intervenções na cidade histórica, facultando uma oferta cultural contemporânea. (Grande, 2009, p. 514) Desta forma, o novo programa propunha, entre outras, duas medidas de impacto público: (1) a reabilitação do Teatro Rivoli, projeto de Pedro Ramalho; (2) a requalificação da rede de bibliotecas e arquivos históricos – a reestruturação da Biblioteca Municipal, a projeção da Biblioteca Almeida Garrett, por José Manuel Soares, e a remodelação da Casa do Infante, atual arquivo histórico municipal. Numa parceria entre a autarquia e a Universidade do Porto, projetava-se o primeiro Planetário da região – obra de José Manuel Soares – e o Teatro do Campo Alegre – obra de Rogério Cavaca. Com a construção destes edifícios, pretendia-se o desenvolvimento cultural e a criação da Fundação Ciência e Desenvolvimento, assinalando o crescimento urbano na zona ocidental da cidade e integrando o Pólo Universitário.

Em 1997, o ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, comunicava que os investimentos culturais, no Porto, continuariam, nomeadamente, com a Casa das Artes – projeto de Eduardo Souto Moura –, um espaço ligado às artes experimentais, e com o Centro Português de Fotografia – última intervenção é um projeto de Eduardo Souto Moura e Humberto Vieira (Casa das Artes, S.d.). Passado dois anos, em 1999, inaugurava-se o Museu de Serralves – projetado por Álvaro Siza –, cuja construção se tinha iniciado em 1996 e se revelou como o mais importante museu de arte contemporânea português (Serralves, 2016).

No final do século XX e depois de Lisboa ter recebido dois eventos culturais internacionais, chegaria a vez de o Porto se preparar para ser Capital Europeia da Cultura, em 2001 – conhecida por 'Porto2001'. Contrariamente ao modelo adotado para a Expo '98, a Sociedade Porto2001 optou pela dinamização do evento a pensar na "cidade em rede", na "cultura em rede", e na "sociedade em rede", gerando-se efeitos contraditórios entre a

consolidação do tecido histórico e a requalificação do tecido físico da metrópole. Deste modo, as diversas operações urbanas aconteciam um pouco por todo o lado, ultrapassando os limites do centro histórico da cidade e apostando na renovação e revitalização da cidade periférica, podendo-se destacar os projetos no Campo Alegre e na Rotunda da Boavista.[30]

"(...) a Porto2001 orientou-se para uma transformação urbana que se prendia com o espaço público da cidade tradicional e da sua vida quotidiana. (...) a arquitetura passou a ter um certo apelo no âmbito do dia-a-dia." (Gadanho, 2010, pp. 131, 132)

Os projetos de requalificação urbana serviam-se deste evento internacional como incentivo à conclusão da rede de equipamentos, à dinamização da economia do comércio tradicional e à reabilitação do centro histórico, colocando em evidência a imagem global da cidade.[31] Segundo Claudino Ferreira, na estratégia programática da Porto2001, destacou-se a cooperação entre diversas instituições culturais da cidade, melhorando a programação do ano cultural, as condições de funcionamento e a visibilidade pública de cada uma das instituições. Ao mesmo tempo, destacou-se o investimento no novo equipamento, a Casa da Música – a abordar mais à frente –, projeto de Rem Koolhaas, que se evidenciou pelo seu carácter de excelência, tornando-se numa referência à escala nacional e internacional. (Ferreira, 2004, pp. 13, 14)

O Porto alcançaria assim o tão desejado "*efeito Bilbao*": por um lado, com o Museu de Serralves, uma obra serena e familiar, que reforçava a cultura sul-europeia; por outro lado, com a Casa da Música, uma obra que estabelecia uma rutura na forma e escala urbanas e que promovia a abertura de um espaço à cidade contemporânea.[32]

Entre o final do século XX e o início do século XXI, a cidade do Porto adquiriu o estatuto de "cidade-evento", exibiu a sua "arquitetura-ícone" e apresentou os seus "arquitetos-estrela". Simultaneamente, as oportunidades no mercado de trabalho cresceram para os arquitetos locais.

Para além da visibilidade alcançada pela Expo '98 e pela Porto2001, dois eventos

30. Apesar dos desfasamentos culturais presentes até grande parte dos anos 90, o Porto conseguiu recuperar e conquistar algumas das mais importantes nomeações no quadro da competitividade global. Em 1996, foi declarado Património da Humanidade UNESCO e, como já referido, foi nomeado para Capital Europeia da Cultura de 2001, pondo-se a par de outras cidades-médias europeias. A candidatura da cidade exaltava a rede de equipamentos culturais existentes e antecipava a inauguração de outros para 2001, as intervenções no espaço urbano eram vistas como "atos culturais".

31. As intervenções na Baixa foram projetadas, essencialmente, por arquitetos portuenses; a maioria formados na *Escola do Porto* e situavam-se em pontos estratégicos, escolhidos pela Sociedade Porto2001: Jardim da Cordoaria – arquitetos Francisco Barata e Camilo Cortesão/Mercês Vieira –; Praça Carlos Alberto – arquiteto Virgínio Moutinho–; Praça D. João I – arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez–; Praça da Batalha – arquitetos Fernando Távora e Adalberto Dias.

32. De acordo com Nuno Grande, no Porto, o "efeito Guggenheim" não deverá constituir-se como uma enfermidade, mas antes como uma cura, sedimentando, neste lado recente da cidade, uma pluralidade funcional e morfológica bem distinta da homogeneidade do centro histórico. Numa era de ícones, os edifícios tornam-se sérios se fizerem sentido e se souberem introduzir novos sentidos no nosso percurso cultural" (Grande, 1999).

culturais excecionais, foi com o Euro2004, um evento desportivo, que a arquitetura em Portugal atingiu um novo patamar na vida pública, promovendo-a fisicamente e simbolicamente.

Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007

Com o objetivo de reforçar a globalidade da arquitetura portuguesa e mantê-la no centro de debate público, em 2007, organizou-se a primeira Trienal de Arquitectura de Lisboa[33], acabando por se tornar um evento de prestígio internacional, com um programa de exposições, concursos e conferência. Já não eram apenas os arquitetos portugueses a deslocar-se a outros países, os arquitetos estrangeiros também começaram a vir a Portugal, permitindo reflexões sobre o estado atual da arquitetura e da sociedade.

A primeira Trienal de Arquitectura de Lisboa apresentou como tema central 'Vazios Urbanos', um dos temas mediáticos da discussão arquitetónica atual e uma questão que "ultrapassa em muito a arquitetura e a atividade profissional dos arquitetos" (Rodeia, 2007, p. 23). As intervenções – nestes espaços desocupados – revelavam-se verdadeiras oportunidades de regeneração do tecido urbano e de revitalização e competitividade económica e sociocultural das cidades.

Em Portugal, como em grande parte do território europeu, tem-se vindo a procurar estratégias para a requalificação do espaço urbano, desde a pequena escala até à grande escala. Muitos dos vazios deixados pela expansão territorial têm sido ocupados por equipamentos culturais, elementos catalisadores e regeneradores de espaço público urbano, como já referido.

Uma década depois do início do século XXI, Portugal é um dos países que absorve e influencia a arquitetura internacional. Apesar das diversas transformações, os arquitetos portugueses foram capazes de encontrar soluções às exigências da sociedade e das diversas entidades. Num momento em que se estabelecia a transição entre a continuidade e a rutura, a arquitetura portuguesa foi novamente reconhecida pela sua qualidade e pelo seu método, não sendo apenas um mero produto de marketing.[34]

Guimarães2012

Em 2012, Portugal acolhia novamente um evento internacional, desta vez em Guimarães[35], cidade nomeada para Capital Europeia da Cultura. Com uma visão crítica sobre

33. "*A Trienal de Arquitectura de Lisboa é uma organização sem fins lucrativos cuja missão é investigar, dinamizar e promover o pensamento e a prática em arquitetura, realizando a cada três anos um grande fórum de debate, reflexão e divulgação que cruza fronteiras disciplinares e geográficas"* (Trienal de Arquitectura de Lisboa, S.d.).

34. Foi, neste contexto, que Eduardo Souto Moura se tornou o segundo arquiteto português galardoado com o Prémio Pritzker 2011. Para o júri:
"Eduardo Souto de Moura's architecture it is not obvious, frivolous, or picturesque. It is imbued with intelligence and seriousness. His work requires an intense encounter not a quick glance. And like poetry, it is able to communicate emotionally to those who take the time to listen. His buildings have a unique ability to convey seemingly conflicting characteristics—power and modesty, bravado and subtlety, bold public authority and sense of intimacy—at the same time". (The Hyatt Foundation, 2016)

35. Devido a trinta anos de notável gestão municipal, a cidade de Guimarães foi capaz de promover investimentos



Img. 51 - Cinco intervenções realizadas no âmbito do concurso *Performance Architecture*
Construction with Clothes; Bodyphonic; AgriCultural Mountain; Unidade; Fountain Hacks



Img. 52 - Dois projetos de reabilitação no Centro Histórico de Guimarães
Praça do Toural; Plataforma das Artes e da Criatividade



Img. 53 - Dois projetos de reabilitação de equipamentos industriais
Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura; Fábrica ASA

o lugar – a cidade de Guimarães e o território do Vale do Ave –, o programa de Arte e Criação do evento interessou-se, obviamente, pela Arte e Arquitetura, no entanto, expandiu-se as diversas áreas, desde as Artes Performativas, o Cinema e Audiovisual e a Música. (Santiago Baptista, 2012, p. 20)

Gabriela Vaz-Pinheiro, coordenadora do evento, procurou desenvolver um programa pertinente e promover o debate público sobre a preparação da Guimarães2012. Relativamente à programação da Arte e Arquitetura, Vaz-Pinheiro refere que:

"O Programa de Arte e Arquitetura acima de tudo inscreveu-se e foi construído a partir das práticas culturais encontradas no contexto, sempre mantendo sob escrutínio a sua ressonância num contexto mais alargado, europeu e mundial." (Vaz-Pinheiro citado por Santiago Baptista & Melâneo, 2012, p. 56)

Neste sentido, mais do que a perspetiva tradicional da arquitetura – "entendida como a instauração material e física do perene" (Santiago Baptista, 2012, p. 21) –, Gabriela Vaz-Pinheiro propunha, para Guimarães2012, uma relação mais intensa com o espaço público, uma arquitetura que pudesse ser entendida como uma prática social e cultural e que trazia a arte para o espaço público. Para produção de arte e arquitetura no espaço público, destacaram-se projetos como os de ReaKt e o conjunto de intervenções no âmbito do concurso *Performance Architecture*[36] – com o objetivo de debater aspetos da vida na cidade –, comissariado por Pedro Gadanho (Baldaia, 2013).[37]

Para cumprir a tradição arquitetónica do que é uma Capital Europeia da Cultura, em Guimarães, ao contrário do que se passou em Lisboa e no Porto, apenas duas intervenções foram pensadas para prolongar a efemeridade do evento. Uma delas foi a renovação da Praça do Toural, projeto integrado numa intervenção mais alargada e coordenado por Maria Manuel Oliveira / CE-EAUM, que "toma o chão como infraestrutura extensível, pronta a invadir o espaço público das cidades, absorvendo as suas topografias e os seus lugares num "momento contínuo""; a outra intervenção foi a Plataforma das Artes e da Criatividade – obra a estudar mais à frente –, projeto do atelier Pitágoras, um edifício simbólico ligado à cultura. (Baldaia, 2013) Pode-se ainda destacar o CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura) – projeto do atelier NAAA Arquitectos Associados - Neiva + Areias, um espaço que estimula a criação e a produção artística, ocupando o edifício de uma antiga fábrica têxtil – e a Fábrica ASA – também uma antiga fábrica de têxteis que acolheu o Laboratório de Curadoria, um espaço expositivo e

na região, apresentando vitalidade económica, juventude e desenvolvimento. Evidenciava-se a "qualidade formal e espacial, criação ou reabilitação de espaços verdes, espaços de fruição que pontificam no contínuo urbano, ligando a cidade nova e esta à cidade de sempre, mantendo-a sossegada, aberta, relacionada". (Guimarães, 2007, p. 284)

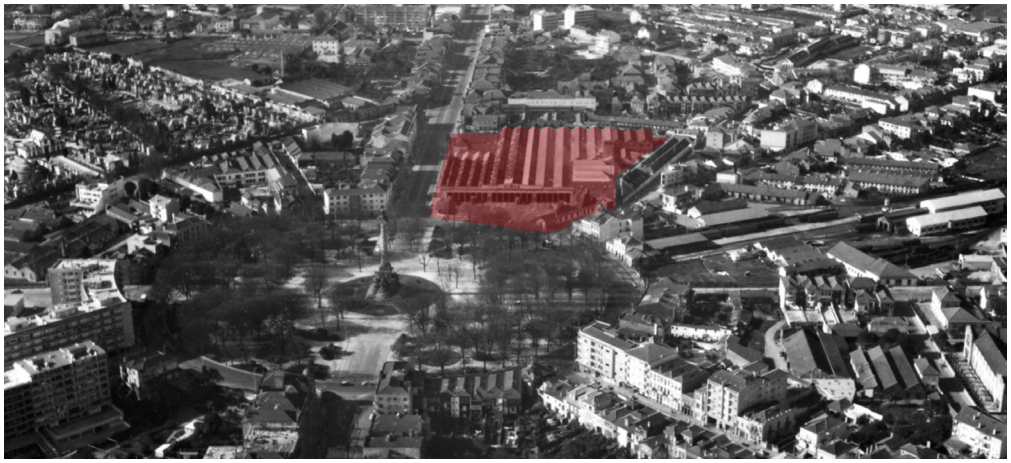
36. O concurso *Performance Architecture* abrigou as seguintes intervenções: *Construction with Clothes*, de Dantiope; *Bodyphonic,* de Grilo, Foyedo, Pinho, Tavares, Sepúlveda e Brito; *AgriCultural Mountain,* de Grupo IUT*; Unidade,* de Pedrita + Ricardo Jacinto; por fim, *Fountain Hacks,* de LIKEarchitects + Ricardo Dourado.

37. Na programação de Arte e Arquitetura, a ideia de contexto foi, claramente, explorada e, tendo em conta que se tratava de um evento internacional, pensou-se na dicotomia global/local, apesar da localização periférica de Guimarães. Como tal, Vaz-Pinheiro considerava ser fundamental reconhecer a identidade da cidade e implementar o seguinte pensamento: "trazer o mundo a Guimarães para levar Guimarães ao mundo" (Vaz-Pinheiro citado por Santiago Baptista & Melâneo, 2012, p. 59).

com salas de criação e produção artística. (NAAA, 2012, pp. 66-70; Vaz-Pinheiro, 2012)

Em seguida e tendo em conta as medidas de promoção cultural adotadas em Portugal e as consequentes transformações urbanas, analisam-se três equipamentos culturais: (1) Casa da Música, Porto; (2) Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães; (3) Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco. Os três equipamentos foram construídos em diferentes circunstâncias, desde o evento, à seleção do arquiteto e à localização, mas com os mesmos objetivos: revitalizar e dinamizar a cidade, transformando o tecido urbano.

Como tal, com estes casos de estudo pretende-se analisar a capacidade regeneradora dos equipamentos culturais na sua relação com o espaço público urbano e compreender em que sentido estes foram catalisadores e capazes de valorizar a área urbana em que se inserem e promover a diversidade social e cultural. Por fim, pretende-se analisar a qualidade do projeto do espaço público com base em critérios gerais – que visam responder aos parâmetros qualitativos de integração urbana – e critérios específicos das áreas a intervir, tendo como base autores já abordados no presente estudo, como Pedro Brandão – na sua obra *"O chão da cidade: guia de avaliação do design de espaço público"* (2002) – e por Jan Gehl – na sua obra *"La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios"* (2006).



Img. 54 - Estação Terminal dos Eléctricos do Porto
1964



Img. 55 - Casa da Música
Fotografia de Christian Richters, 2005



Img. 56 - Casa da Música | Vista a partir da Rotunda da Boavista
2016

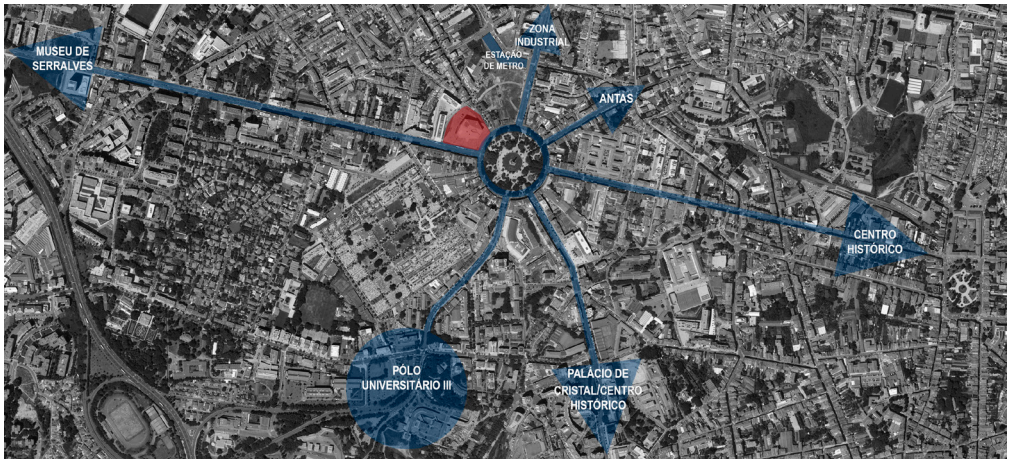
3.1. Casa da Música, Porto

Após a nomeação para Capital Europeia da Cultura, uma das iniciativas da Sociedade Porto 2001 era construir a Casa da Música, "um edifício de características únicas onde a Música teria uma residência" (Casa da Música, S.d.). O ano 1999 revelou-se bastante atribulado. Por um lado, em março de 1999, a Porto 2001 negociava com o Município a cedência do terreno a construir – localizado junto à Praça Mouzinho de Albuquerque, mais conhecida por Rotunda da Boavista –, tendo esta hipótese bastantes implicações, uma vez que que era necessário demolir a Estação Terminal dos Eléctricos do Porto, pertencente à STCP. Por outro lado, apenas em meados de 1999 foi convocado o concurso para o projeto da Casa da Música, que supostamente teria de estar concluído em 2001: numa primeira foram apresentadas 26 candidaturas; numa segunda fase, devido ao curto prazo, passaram apenas sete arquitetos – Norman Foster, Dominique Perrault, Peter Zumthor, Rafael Viñoly, Rem Koolhaas, Toyo Ito e Rafael Moneo –; na terceira e última fase, foram apresentados apenas projetos de três arquitetos, Rafael Viñoly, Dominique Perrault e Rem Koolhas, este último vencedor do concurso, que apresentava uma abordagem totalmente diferente.[38] De acordo com Pedro Gadanho:

"A apresentação pública do projecto vencedor de Rem Koolhaas era descrita como tendo sido feita perante uma plateia "absolutamente rendida". Com chamada de capa a indicar que "Casa da Música é como uma peça de cristal", iniciava-se uma projecção mediática do edifício que passava por descrições como "um objecto, uma pedra, um meteorito, um sólido transparente, uma escultura que se abre para a rua… enfim, um espectáculo"." (Gadanho, 2010, p. 142)

Idealizada como um edifício emblemático da paisagem urbana portuense, a Casa da Música foi o primeiro edifício construído em Portugal dedicado unicamente à música – seja

38. "*El jurado —del que formaba parte el arquitecto de Oporto Eduardo Souto de Moura— eligió el proyecto del último, diseñado originalmente para una casa llamada Y2K por la obsesión de su dueño con el cambio de milenio, y que ante las premuras del concurso se recicló como auditorio multiplicando su escala doméstica hasta alcanzar el tamaño de un edificio público".* (Fernández-Galiano, 2005)



Img. 57 - Casa da Música | Ligações com a cidade



Img. 58 - Casa da Música relação com a envolvente próxima



Img. 59 - Uma das entradas para o parque de estacionamento subterrâneo
Rua 5 de Outubro

no domínio da apresentação e uso público, seja no campo da formação e criação artística –, inaugurada no dia 15 de abril de 2005 (Casa da Música, S.d.). O projeto integrou o processo de renovação urbana, reestruturando a rede de equipamentos culturais à escala metropolitana e convertendo-se, ao mesmo tempo, numa referência nacional e internacional, numa "afirmação simbólica do campo arquitetónico perante a cidade do Porto" (Gadanho, 2010, p. 142), assumindo-se assim como um exemplo extraordinário de cultural global.

O equipamento

A Casa Música é uma grande estrutura de betão armado branco, que se evidencia pela sua forma não identificável, assimétrica e recortada. Ao mesmo tempo, a obra revela-se como uma verdadeira exceção, não só pela sua imagem excêntrica, mas também pela forma como surge no centro terreno, distinguindo-se totalmente dos volumes adjacentes que circundam a Rotunda da Boavista. Neste sentido, Álvaro Siza chegou mesmo a considerar que apesar de a Casa da Música ser um "magnífico projeto", não era apropriado à sua localização (Siza citado por Lusa, 2003).

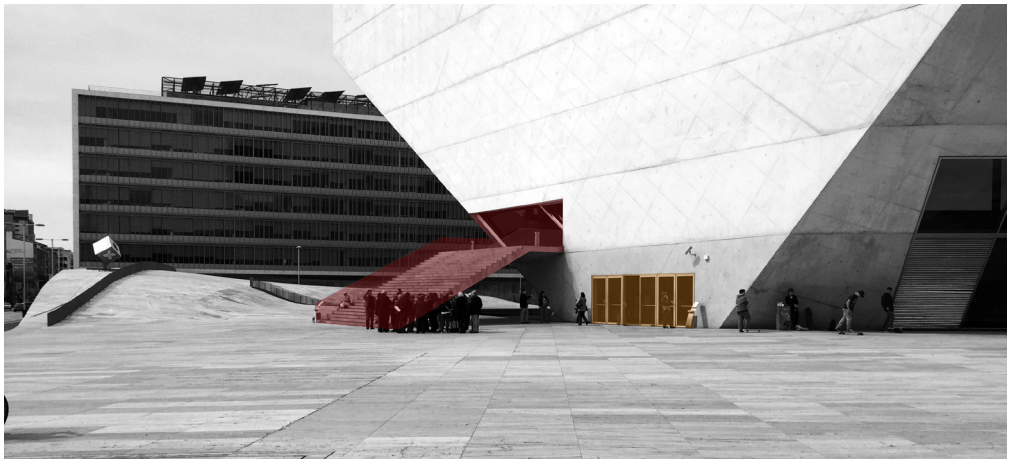
Para Montaner e Muxí, a Casa Música "não deixa de ser um mega-objeto isolado, seguindo a tradição moderna do objeto autónomo, depositado como algo estranho num lugar urbano" (Montaner & Muxí, 2010). Do ponto de vista de Nuno Grande:

"A nova Casa da Música, (...), estabelece uma ruptura de forma e escala com um contexto urbano que nunca chegou a ter força para o ser verdadeiramente, dando-lhe, por isso, um sentido, um futuro. É uma obra que se esventra para o exterior convidando-o a invadi-la, a absorvê-la". (Grande, 1999)

Koolhaas projetou um edifício completamente diferente do que existia ou existe na cidade, uma obra que ao não desvalorizar a imagem, prima pela função. Um volume abstrato que no interior se organiza em torno do grande auditório, ligando todos programas públicos e restantes espaços através de um percurso contínuo – escadas, plataformas e elevadores.[39]

Ao nível programático, o edifício é composto por duas salas de concerto, uma maior e outra mais pequena, salas de ensaio, salas técnicas e de transporte, salas de repouso, uma cafetaria e um restaurante que dá acesso ao terraço na cobertura. Ao nível da sua materialidade, no interior, mais especificamente nas áreas de convívio criadas, pode-se destacar a aplicação de azulejos tradicionais e uso de mobiliário antigo; o revestimento exterior é em betão à vista e pode-se destacar o uso de vidro curvo autoportante no vão virado para a Rotunda da Boavista. Assim, "o edifício revela assim o seu conteúdo à cidade sem ser didático; e ao mesmo tempo, a cidade está exposta ao público a partir do interior como nunca antes tinha acontecido" (Casa da Música, Porto, Portugal - 1999/2005, 2007, pp. 210, 211).

39. Destaca-se a forma como Koolhaas conseguiu transformar o conceito de uma sala de concertos, com a Casa da Música. Ao criar um vazio no interior do edifício, o arquiteto conseguiu "ganhar" a luta contra o mito da "caixa de sapatos", desenhando um auditório com as proporções ideais, um espaço acusticamente perfeito (OMA, 2005).



Img. 60 - Acessos para o público
Entrada Principal Entrada Secundária



Img. 61 - Entrada Principal | Vista a partir do Átrio



Img. 62 - Espaço Público Urbano
Áreas Verdes Circulação Pedonal Circulação Automóvel

O espaço público

A Casa da Música não é uma mera articulação entre o antigo e o novo tecido urbano, mas o encontro entre os dois tecidos da cidade. Ao ser "depositado como algo estranho num lugar urbano" e o facto de o edifício não ocupar todo o terreno disponível, possibilitou a criação de uma plataforma pública à sua volta. Um espaço de exceção numa zona regular e representativa do Porto, que se converteu "num grande centro cultural e social, símbolo da modernização e vanguardismo arquitetónico" (Montaner & Muxí, 2010).

O edifício – situado no centro do quarteirão – "aproxima-se" da envolvente através da modelação da plataforma pública, que dá forma aos acessos do parque de estacionamento subterrâneo[40] e a duas áreas cobertas – utilizadas para comércio. A cobertura curva desses espaços funciona como uma continuação da plataforma, cujo desenho potenciou novos usos, como a ocupação do espaço por jovens *skaters*, aumentando a visibilidade do espaço entre essa faixa etária.

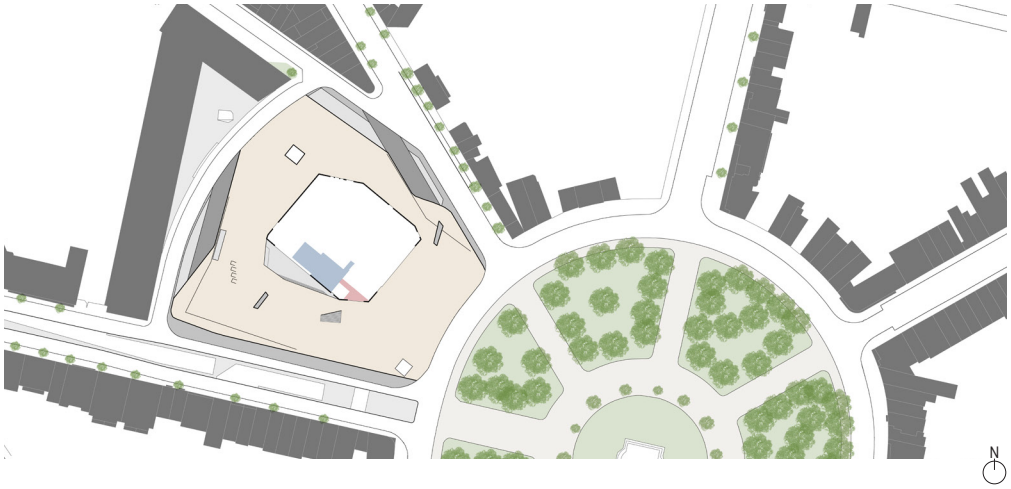
O acesso principal ao equipamento é feito através de uma escada exterior que dá acesso ao átrio, no piso 1, destaca-se o modo como o arquiteto conseguiu captar, quase que emoldurar no vão, a imagem e a alma da cidade portuense (representadas na img. 66). À cota da praça, existe uma entrada secundária que possibilita o acesso a todo o edifício através de elevador, que permite o acesso ao átrio e ao parque de estacionamento através de escadas interiores e que também dá acesso a um espaço de cafetaria/restauração; a partir do qual se vê a praça, permitindo o acesso à mesma, normalmente, durante os meses mais quentes.

O espaço público da Casa Música é delimitado por vias de trânsito, com tráfego bastante intenso, contudo é um espaço bastante permeável com limites bem percetíveis, criados pela mudança de pavimento. A norte, a plataforma pública do edifício é delimitada pela Rua 5 de Outubro e, a sul, é delimitada pela Avenida da Boavista, cujos edifícios respeitam a frente de rua. A poente, a sede da EDP recua e cria um pequeno espaço aberto de receção e resguardado; por fim, a nascente, destaca-se a proximidade da Rotunda da Boavista, um espaço verde e mais preservado, contribuindo para isso o maciço arbóreo junto às vias, que libertam o interior da mesma. Se a Rotunda da Boavista representa a celebração do passado – nomeadamente a vitória portuguesa sobre os invasores franceses –, a Casa da Música celebra a contemporaneidade. As diferentes características contribuem para que tanto o jardim da Rotunda como a plataforma pública da Casa da Música sejam usufruídos de uma forma mais intensa, integrando a rede de espaços públicos urbanos.

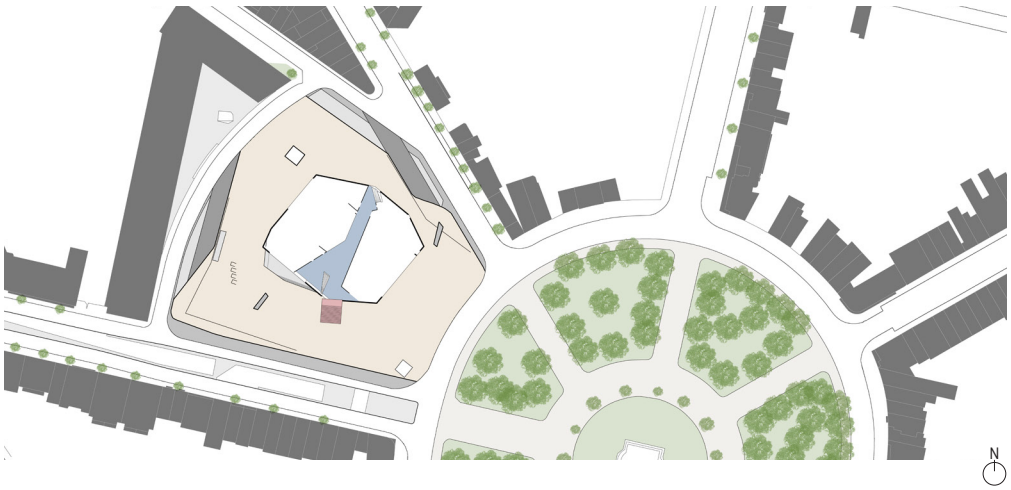
Critérios de qualificação do espaço público

Como já mencionado, o edifício não ocupou todo o terreno disponível, dando possibilidade de criar uma plataforma pública, não existindo qualquer indício do que anteriormente ocupava o espaço. E com a intenção clara de se tornar um "símbolo de

40. O acesso do peão ao parque de estacionamento pode ser pelo interior da Casa da Música ou por um volume exterior, revestido pelo mesmo material do pavimento da praça e situado na zona de carregas e descargas.



Img. 63 - Casa da Música | Planta: Piso 0
Entrada Secundária Cafetaria/Restauração



Img. 64 - Casa da Música | Planta: Piso 1
Acesso Principal Átrio



Img. 65 - Plataforma Pública

modernização e vanguardismo arquitetónico", "o volume recusa a erguer-se sobre o meticuloso pavimento tradicional português"[41] (Fernández-Galiano, 2005). Desta forma, tanto a imagem da plataforma, tal como a do próprio edifício, acaba por contrastar com a restante imagem da cidade do Porto, o que promoveu a renovação urbana e dinamização social de toda a área envolvente.[42]

Acessos e ligações

Apesar do efeito de "onda" que desenha a cobertura das instalações comerciais e provoca variações de cota na plataforma, esta é de fácil acesso, encontrando-se todos os limites ao mesmo nível que as ruas circundantes. Se, por um lado, a plataforma é facilmente acessível, por outro, a circulação nem sempre é fácil para uma pessoa com dificuldades de locomoção. Uma vez que existem locais que não são facilmente acessíveis por todos, tendo mesmo que percorrer um caminho alternativo, como por exemplo o acesso ao átrio, que tem que ser feito obrigatoriamente pela entrada secundária e usando o elevador, ou o acesso ao topo das coberturas curvas.

Todavia, o espaço público mantem uma relação direta com a envolvente, sem barreiras físicas ou visuais, caracterizando-se pela sua permeabilidade e amplitude. Converte-se num lugar de contemplação, enfatizando a exuberância do edifício que nele se ergue. E, independentemente da sua localização mais periférica, a área, conhecida como sendo o centro empresarial do Porto, estabelece ligações viárias ou pedonais com toda a cidade. Ao mesmo tempo, destaca-se a proximidade da estação de metro "Casa da Música", uma estação intermodal que liga a toda a área metropolitana portuense, através de metro ou autocarro.

Sociabilização

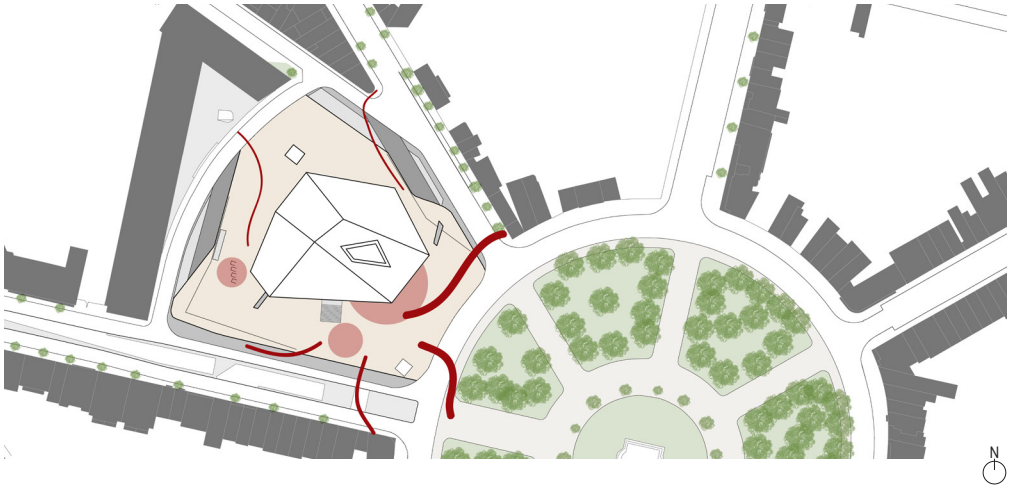
O desenho simples, sem obstruções e a permeabilidade visual oferecem ao espaço público uma sensação de segurança. É um lugar atrativo que promove o encontro entre diferentes grupos sociais e de diferentes faixas etárias, destacando-se a apropriação feita por jovens *skaters* e, ainda, os inúmeros turistas que passam por lá diariamente.

Enquanto equipamento cultural é importante promover a coesão social, no entanto, esta promoção tem mais relevância quando se realizam eventos no espaço exterior, como é o caso do *Verão na Casa*, que aumenta a permanência de mais pessoas, durante maior tempo e simultaneamente, na plataforma. Ao ser capaz de transformar o espaço e acolher um palco, demonstra a capacidade de adaptabilidade a diferentes atividades.

Conforto e imagem

Para além da permeabilidade espacial, o uso de um pavimento diferente da envolvente contribui para uma clara perceção dos limites da plataforma, que transmite ao peão uma sensação de conforto e convidam-no a utilizar aquele espaço público. É um espaço bem iluminado, em torno da praça existem vários postes de iluminação artificial, a luz vinda

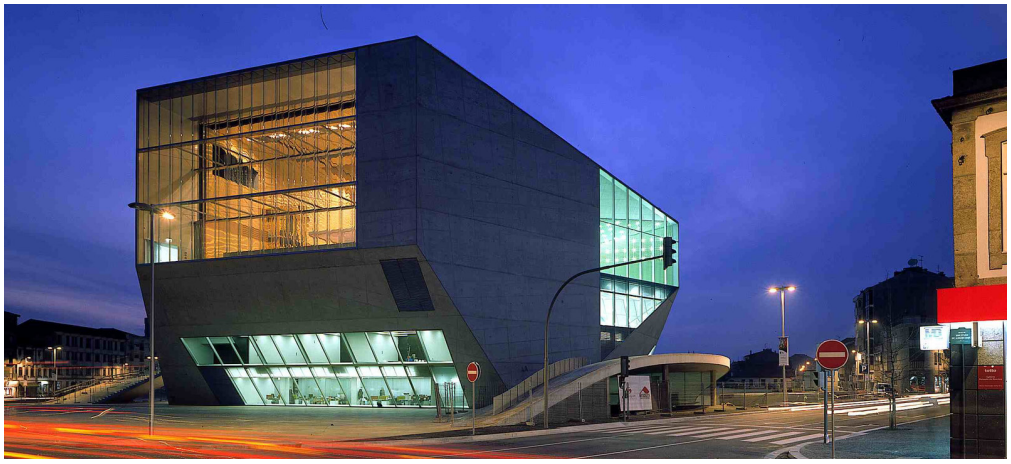
41. Nos limites norte e sul do terreno, o pavimento dos passeios é microcubo, estabelecendo-se uma ligação com grande parte dos espaços urbanos públicos da cidade.
42. Se a Rotunda da Boavista era a principal referência urbana da zona, com a construção da Casa da Música e a consequente reabilitação do espaço público, não só aquela área ganhou uma nova referência, como também a cidade do Porto adquiriu uma nova visibilidade a nível internacional.



Img. 66 - Esquema de Mobilidade
Fluxos Permanência



Img. 67 - Escadaria principal
Fotografia de Rodrigo Coelho, 2016



Img. 68 - Iluminação
Fotografia de Christian Richters, 2005

do interior do próprio edifício também contribui para a iluminação do espaço público e junto às instalações comerciais foram instalados focos na cobertura. De um modo geral, a iluminação é feita de uma forma equilibrada, virada tanto para o interior da praça como para a rua, não existindo zonas completamente escuras.

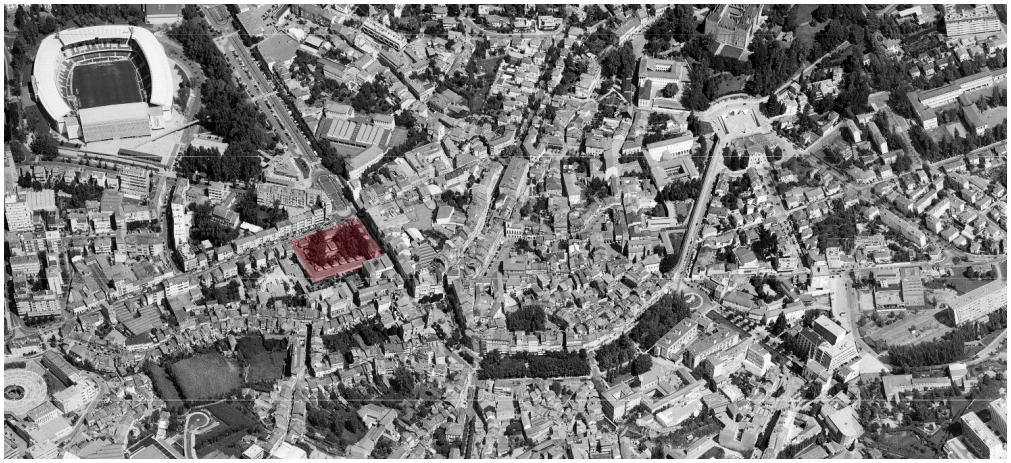
O espaço público da Casa da Música não contém qualquer elemento vegetal e apenas tem uma zona exterior que permite às pessoas se sentarem, à exceção nos meses quentes em que instalam uma esplanada no exterior. Nesses meses, a falta de áreas de sombra revela-se um problema, sendo que a existência das mesmas depende da orientação solar – o próprio edifício cria zonas sombreadas – ou da instalação de proteções. Estes dois fatores podem prejudicar a permanência de pessoas no espaço exterior do edifício, especialmente durante os meses mais quentes, convertendo-se, muitas das vezes, num mero espaço de contemplação e distribuição.

Grande parte dos acessos à praça são feitos pelo lado norte/este, ou seja, pelo percurso mais curto que liga à estação de metro ou pela Rotunda da Boavista. Embora seja na área sul/este que se verificam os maiores movimentos e se situam as zonas de maior permanência, correspondentes ao local de entrada no equipamento e às zonas próximas das coberturas curvas que os *skaters* ocupam.

Em suma, a Casa da Música é um edifício singular, de enorme visibilidade mediática e com a capacidade de revitalizar e dinamizar a área urbana envolvente, sendo, atualmente, um dos pontos estruturantes da rede equipamentos e espaços públicos da cidade. Apesar da sua localização mais periférica, a área é bem abastecida de infraestruturas viárias e redes de transportes públicos, favorecendo a utilização do espaço.

Contudo, o tempo de permanência na praça é, muitas vezes, condicionado, já que o espaço nem sempre tem capacidade para acolher atividades básicas[43]. Por um lado, destaca-se a falta de zonas de estar e a falta de zonas sombreadas, limitando o desenvolvimento de atividades como comer, ler, passar tempo, apanhar sol, conversar, e levando as pessoas a ocuparem, muitas vezes, a escadaria principal ou a sentar no chão junto ao edifício. Por outro lado, a qualidade espacial estimula a ocupação permanente da área, mesmo que por curtos períodos de tempo. Para tal, contribuem fatores como a permeabilidade espacial e visual – como já referido –, permitindo contemplar o edifício e a envolvente, sendo possível parar, estar de pé e conversar.

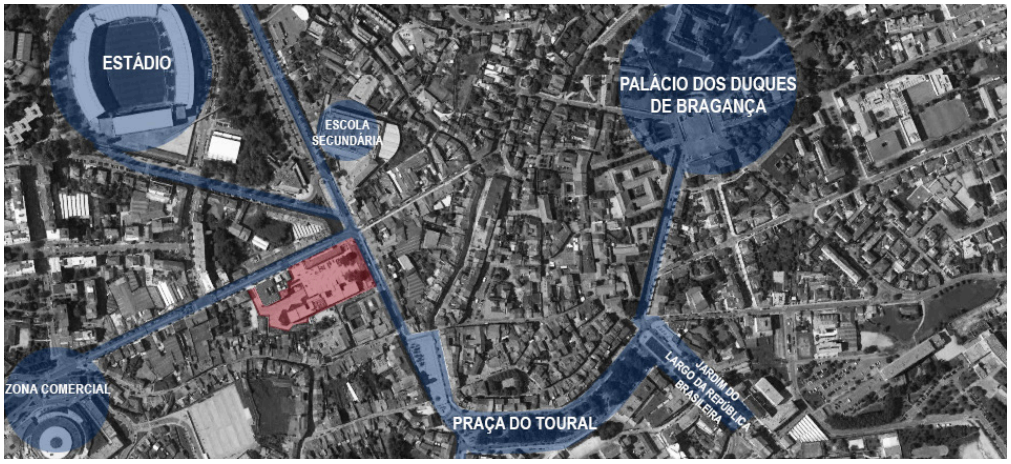
43. Jan Gehl entende como atividades básicas: caminhar, estar de pé e sentar, assim como ver, ouvir e falar (Gehl, 2006, p. 145).



Img. 69 - Antigo Mercado Municipal, Guimarães
S.d.



Img. 70 - Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães
Fografia de João Morgado, 2012



Img. 71 - Plataforma das Artes e da Criatividade | Ligações com a cidade

3.2. Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães

No planeamento estratégico para Guimarães 2012 – como já referido – mais do que uma vontade construtiva provocada pela efemeridade do evento, procurava-se melhorar a qualidade urbana, pensando no que e quais as dinâmicas permaneceriam pós-evento. Uma dessas iniciativas é a Plataforma das Artes e da Criatividade, que responde ao "desejo de um programa, de um edifício simbólico, de uma oportunidade" dos responsáveis da Guimarães 2012 (Baldaia, 2013).

Ao mesmo tempo que este projeto veio ocupar uma fração do antigo mercado municipal, permitiu recuperar e requalificar todo o quarteirão, situado numa área primordial da cidade, próxima da Praça do Toural e do Centro Histórico vimaranense. O anteprojeto foi encomendado pelo município a um atelier local, o Pitágoras Arquitectos, a construção teve início em março de 2011 e o equipamento foi inaugurado em julho de 2012. (Pitágoras, 2012, p. 34; Merlo, 2012)

A obra alberga exposições temporárias e uma exposição permanente do artista plástico José de Guimarães, "um conjunto de obras de arte que abrangem um "leque-atlas" histórico que vai do neolítico até à contemporaneidade isto é cerca de 7000 anos" (Guimarães, 2012). Para o artista plástico:

"(...) a arquitectura [edifício] *no seu equilíbrio – eternidade, é desequilibrada, intensifica o real, perturba, integra desintegrando – interagem é uma pertinência programática e profética, como um claro-escuro. (...) Tudo o que disse eu vejo e identifico nesta excelente obra de arquitectura (...)."* (Guimarães, 2012)

Mais do que um ícone, um símbolo da contemporaneidade em Guimarães, a Plataforma das Artes e da Criatividade procurou através de um gesto vanguardista preservar o passado, nomeadamente através da "praça" – designação que adquiriu com o antigo mercado,



Img. 72 - Plataforma das Artes e da Criatividade
Praça à cota superior



Img. 73 - Plataforma das Artes e da Criatividade
Praça à cota inferior



Img. 74 - Acesso a partir da Avenida Conde de Margaride

sendo um elemento caracterizador da paisagem urbana vimaranense –, "reintegrando-a física e funcionalmente na malha urbana" (Pitágoras, 2012, p. 34).

O equipamento

A Plataforma das Artes e da Criatividade[44] é um edifício de forma regular e assimétrica, que contrasta com a envolvente pela sua imagem. No edifício, destaca-se o revestimento utilizado nas fachadas, grelhas de perfis metálicos em latão e vidro cromatizado. Este vive dos efeitos provocados pelo brilho do latão, utilizado como revestimento e como iluminação noturna colorida para o espaço da praça.

A nível programático, foram definidos três grandes espaços: (1) centro de arte composto por três áreas que albergam a exposição permanente – e que apresenta, como referido, as obras de arte de José de Guimarães –, as exposições temporárias e os espaços polivalentes – destinados a apresentações e espetáculos; (2) laboratórios criativos que permitem a instalação e o desenvolvimento de projetos empresariais inovadores; (3) ateliers emergentes de apoio à criatividade são espaços de trabalho de domínio criativo, que ajudam ao desenvolvimento de projetos de jovens investigadores, com carácter temporário. Para além destes programas ligados à arte, a Plataforma apresenta uma série de serviços complementares e um parque de estacionamento subterrâneo (Pitágoras, 2012, p. 34).

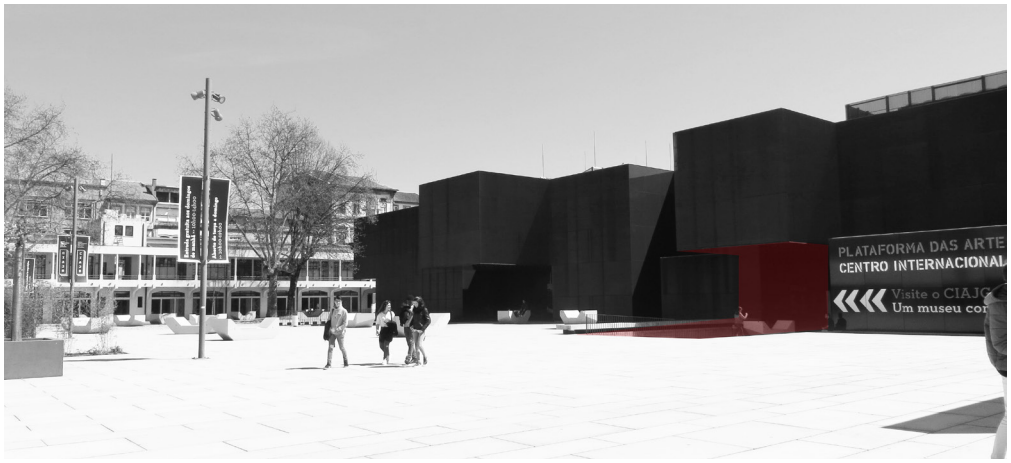
Como mencionado, mais do que a construção de um só equipamento, o projeto requalifica todo o quarteirão do antigo mercado, cujo interior se apresentava completamente descaracterizado face à ocupação feita por uma indústria de transformação de mármores. A intervenção permitiu reabilitar tanto o espaço aberto no interior, designado como "praça", bem como o edificado existente: na ala nascente, conservaram-se os materiais e as texturas e reformulou-se o piso 0; na ala norte, restaurou-se a fachada voltada para a Avenida Conde de Margaride, enquanto que a fachada virada para a praça e o interior foram quase demolidos na totalidade (Pitágoras, 2012, p. 34).

De acordo com os autores do projeto, pretendeu-se manter a escala e as relações formais, ao mesmo tempo, propondo "uma nova solução para o edifício que potencia uma forte relação com a praça e acentua a relação desta estrutura com o espaço exterior" (Pitágoras, 2012, p. 34). A intervenção veio oferecer à cidade um espaço multiusos, que prima pela integração e coesão social, destinado à cultura e à criação artística.

O espaço público

A Plataforma das Artes e da Criatividades tem vindo a assumir "a sua vocação de

44. Em 2012, o equipamento venceu um concurso promovido pela revista *Detail:*
"(...) Awarded the DETAIL Reader Prize, the Platform of Arts and Creativity in Guimarães, Portugal, owes its character and existence to the exact local knowledge of its architects Pitágoras. It shows that not everyone can build everywhere but that smaller communities can profit from their own dedicated architects – aesthetically, socially, sustainably and economically". (Detail Like music: Interview with the Portuguese architects' office Pitágoras, 2012)



Img. 75 - Acesso para o público
Entrada principal



Img. 76 - Espaço Público Urbano
Áreas Verdes Circulação Pedonal Circulação Automóvel

equipamento âncora da CEC [Capital Europeia da Cultura], reforçando o papel do espaço público da cidade como palco de eventos" (Universidade do Minho, 2013, p. 32). A praça, desenvolvida em dois níveis, apresenta uma imagem contrastante comparada com os volumes que a envolvem, caracterizando-se pelo o seu desenho 'limpo', sem obstáculos.

A composição volumétrica do edifício – caracterizada pelos constantes avanços e recuos – cria uma tensão entre o volume e o espaço da praça, acontecendo especialmente na plataforma superior, onde a praça assume o papel de espaço de receção ao equipamento. A entrada principal do edifício é feita pela plataforma superior a uma cota inferior, assinalada pelo recuo – no piso 0 – e avanço – no piso 1 – do volume. Ao mesmo tempo, o espaço de receção avança sobre praça e é delimitado por um pequeno espelho de água, que estabelece uma ligação visual com o espelho de água criado na plataforma inferior, circunscrevendo o volume a norte e a poente.

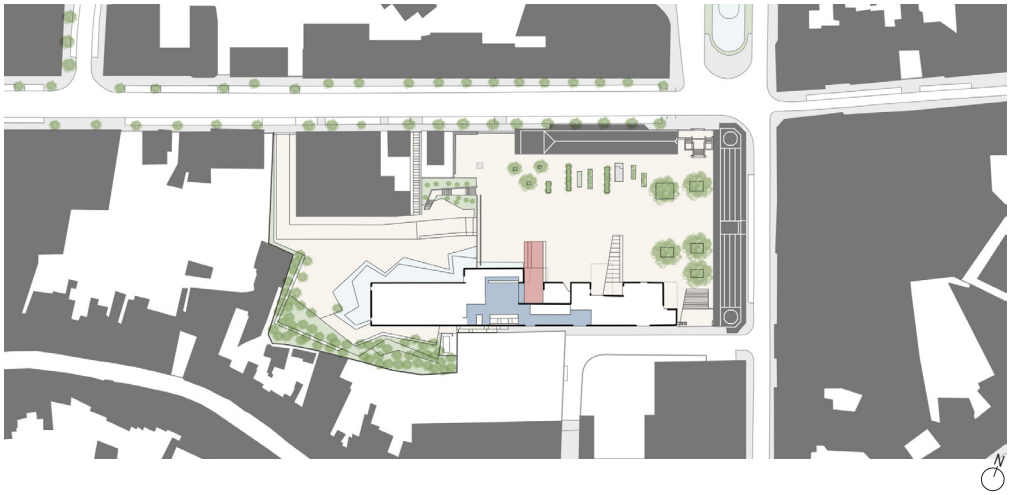
Uma das principais características das referidas plataformas é a sua polivalência, já que são áreas com pouco mobiliário urbano e o existente pode ser movido. Para a multifuncionalidade dos espaços, também contribui o facto de a vegetação estar colocada estrategicamente, ocupando os limites do espaço livre: na plataforma superior, foram preservadas as árvores de grande porte junto à ala nascente e foram introduzidos novos elementos vegetais junto à ala norte; na plataforma inferior, foram implantados novos elementos vegetais a sul e junto às escadas que dão acesso à cota superior.

A praça é um lugar resguardado e os acessos são feitos pontualmente, recuperando algumas das entradas do antigo mercado. Na Rua Dr. Avelino da Silva Guimarães, localizam-se dois acessos, através do qual se acede por escadas para as plataformas, superior e inferior; na Rua Paio Galvão situa-se a entrada principal do antigo mercado, que dá acesso a uma varanda com vista para a plataforma, sendo o acesso feito pelas laterais; na Avenida Conde de Margaride, existem quatros pontos a partir dos quais se podem aceder à praça, destaca-se a entrada principal – o único ponto de acesso para pessoas com dificuldades de locomoção – e a entrada para o estacionamento subterrâneo, feito através da plataforma inferior.

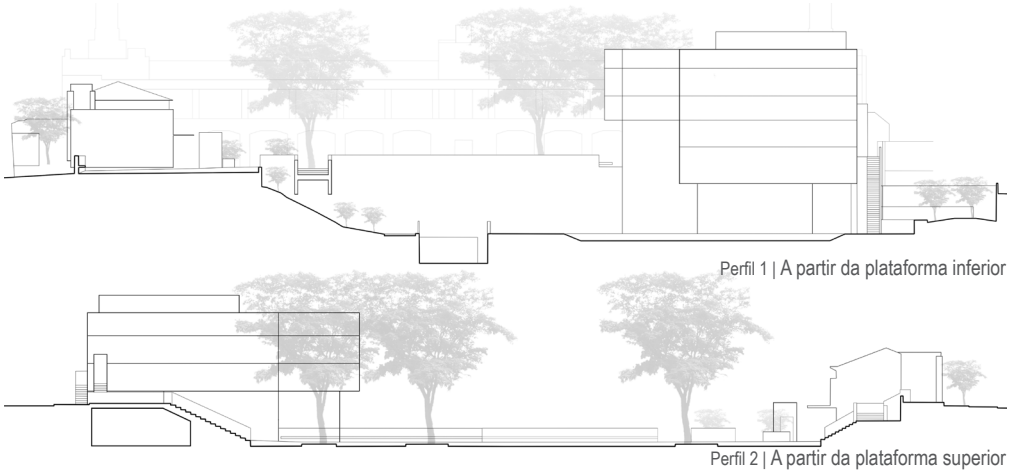
Apesar das ruas circundantes serem bastante movimentadas, o espaço público é sossegado e reservado, para tal contribuem os volumes que o envolvem, constituindo uma espécie de barreira visual e sonora. A sua localização central favorece a ocupação do espaço, destacando-se a proximidade da Escola Secundária Francisco de Holanda, uma vez que muitos dos estudantes trazem vida à praça nas horas livres.

Critérios de qualificação do espaço público

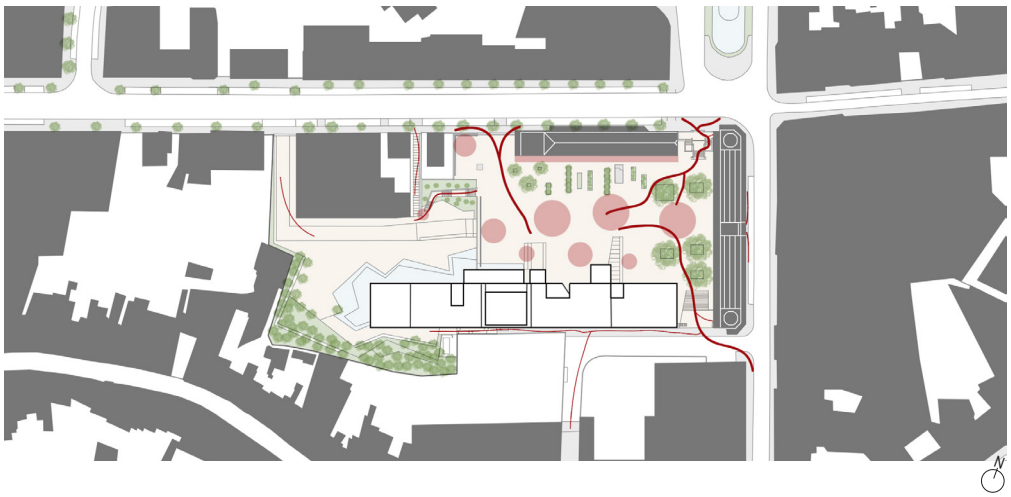
Com uma clara intenção de preservar a essência do lugar, a implantação do edifício da Plataforma das Artes e da Criatividade, no limite sul do quarteirão, permitiu requalificar a "praça do antigo mercado municipal" e recuperar um novo espaço público para a cidade –



Img. 77 - Plataforma das Arte e da Criatividade | Planta: Piso 0
Acesso ao equipamento Átrio



Img. 78 - Relações Topográficas



Img. 79 - Esquema de Mobilidade
Fluxos Permanência

como já referido. Um espaço com uma imagem renovada, revestido em grandes lajes de betão em vez da tradicional calçada portuguesa. Desta forma, tal como edifício, também a imagem da praça acaba por se diferenciar dos restantes espaços públicos.

Acessos e ligações

Apesar da localização central do equipamento, a relação entre a envolvente e a praça é feita pontualmente e os diversos pontos que nem sempre estabelecem uma ligação direta com a rua, devido às variações topográficas da mesma, dificultando o acesso à praça de pessoas com mobilidade reduzida. Simultaneamente, encontra-se num local bem servido por infraestruturas viárias que ligam a toda a cidade e infraestruturas pedonais, destacando-se a proximidade a outros espaços públicos, como a – já mencionada – Praça do Toural.

Embora a relação com a cidade seja limitada visualmente pela presença dos volumes envolventes, com exceção do limite poente, a praça é ampla e desafogada, um espaço desenvolvido em duas cotas que permite contemplar e enfatizar a sua relação com o edifício. Na plataforma superior, é possível ter uma visão alargada sobre toda a intervenção, é um espaço que tem uma ligação fácil e contínua com a rua e que permite o acesso do público ao equipamento, aos edifícios pré-existentes, ao parque de estacionamento – através de escadas ou elevador – e à plataforma inferior através de umas escadas exteriores.

A partir da plataforma inferior, é possível os automóveis acederem ao parque de estacionamento e a uma instalação comercial de um edifício envolvente, localizado no limite norte; nesta plataforma, tanto o vidro cromatizado como o espelho de água refletem o espaço envolvente. Contudo, é na plataforma superior que se verifica uma maior afluência, para onde grande parte dos utilizadores acede diretamente, predominantemente pela Avenida Conde de Margaride.

Sociabilização

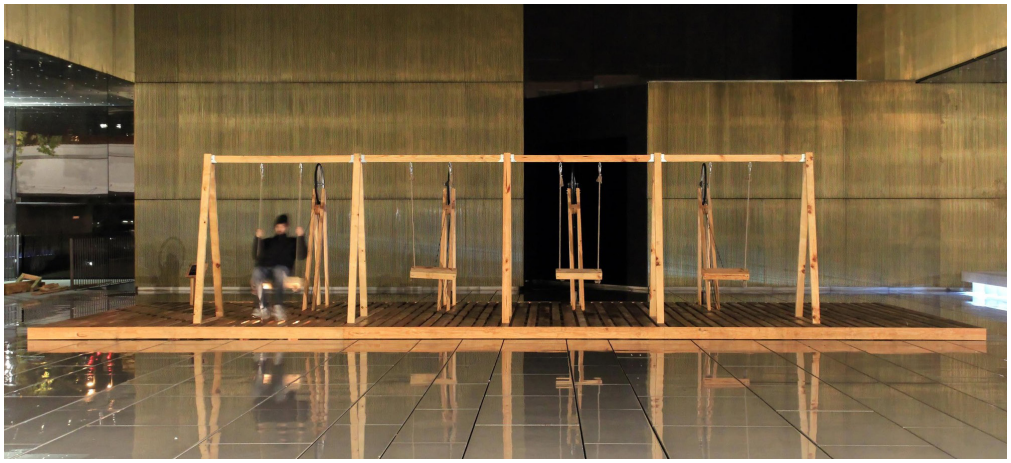
O desenho claro, sem obstruções e com permeabilidade visual, proporciona aos utilizadores do espaço uma sensação de segurança e conforto, um lugar agradável para o encontro entre diferentes grupos e de diferentes faixas etárias, no qual se destaca a presença de jovens e adultos. Para tal e além da Plataforma das Artes e da Criatividade, também contribui a permanência de instalações comerciais, cuja principal intenção é continuar a levar as pessoas a esse espaço como "quem vai ao mercado".[45]

Como equipamento cultural, o edifício é capaz de promover a coesão social, tendo esta maior relevância em momentos que o espaço exterior acolhe eventos, demonstrando a capacidade de adaptação a diferentes usos e de promover a permanência de um maior número de pessoas, simultaneamente, na praça. Os elementos naturais implantados estrategicamente e o mobiliário urbano móvel garantem uma maior percentagem de espaço livre, possibilitando a transformação espacial.

Conforto e imagem

A plataforma pública superior é dotada, junto aos volumes a nascente e a norte, por

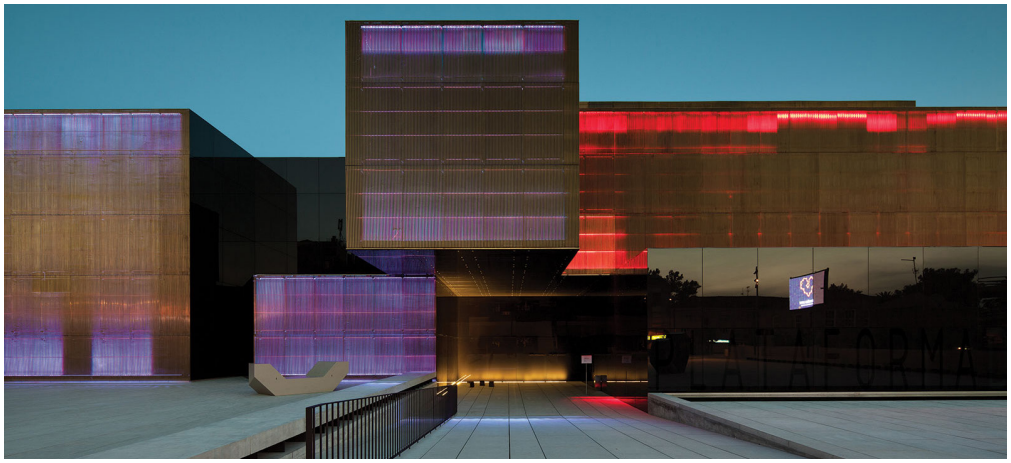
45. A requalificação dos edifícios a norte e a nascente e a preservação de algumas árvores de grande porte são marcas de memória do lugar.



Img. 80 - Instalação *"Swing"*
Arquitetos Moradavaga | Fotografia de Cortesia Moradavaga, 2012



Img. 81 - Praça à cota inferior



Img. 82 - Fachada iluminada
Fotografia de José Campos, 2012

árvores e por inúmeros bancos que permitem as pessoas sentarem-se, estando dispostos ao longo do espaço – tanto em áreas sombreadas como ensolaradas –, acolhendo ainda uma esplanada junto ao edifício a norte. A plataforma pública inferior não dispõe de zonas de estar, que favoreçam a permanência dos utilizadores durante um maior período de tempo, no entanto, tem uma pequena área relvada e composta por árvores no limite sul. As zonas de estar e os elementos naturais são dois dos fatores que contribuem para a afluência e permanência na praça, em particular, na plataforma superior.

A praça é um espaço confinado com os limites bem percetíveis, transmitindo dessa forma uma sensação de conforto aos utilizadores. É um espaço bem iluminado, existindo ao longo do espaço público vários postes de iluminação artificial e à noite as fachadas são iluminadas através de painéis de luzes LED, ficando coloridas. De um modo geral, a praça é um espaço iluminado, oferecendo uma sensação de segurança aos visitantes.

Em síntese, a Plataforma das Artes e da Criatividade assumiu-se como o novo pólo cultural vimaranense, um edifício com grande impacto a nível internacional, embora pouco divulgado a nível nacional, e que permitiu recuperar um espaço que já fazia parte do quotidiano dos habitantes. É um dos pontos estruturantes da rede de equipamentos e espaços públicos da cidade, dada a sua localização central – uma área bem servida por infraestruturas viárias e a rede de transportes públicos –, a sua capacidade de adaptação a diferentes usos, por contribuir para o aumento da diversidade cultural e por ser um espaço onde as pessoas podem passar, estar e ficar.

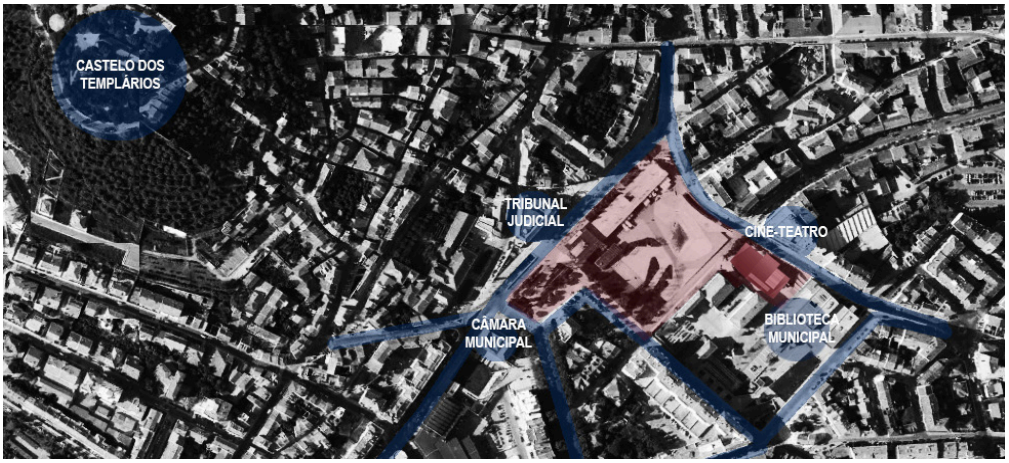
Apesar de o acesso à praça ser condicionado, basicamente, a uma só entrada para pessoas com dificuldades de locomoção, o espaço amplo e permeável permite disfrutar e contemplar o equipamento, revelando-se quase como um refúgio em pleno centro da cidade. A qualidade espacial estimula a ocupação constante da praça, permitindo o desenvolvimento de atividades simples como comer, ler, passar tempo, apanhar sol, conversar, por curtos ou longos períodos de tempo.



Img. 83 - Largo da Devesa, Castelo Branco
S.d.



Img. 84 - Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco
Fotografia de Adrià Goula, 2013



Img. 85 - CCCB | Ligações com a cidade

3.3. Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco

Castelo Branco é uma das vinte-e-duas cidades para a qual foi desenvolvido um plano estratégico no âmbito do Programa Polis. A intervenção propunha a requalificação e revitalização do centro cívico e histórico da cidade, pretendia-se criar parques de estacionamento subterrâneos, pedonalizar algumas ruas, recuperar o espaço público e criar equipamentos e parques urbanos (ParqueExpo, 2016).

No presente estudo, interessa destacar a operação urbana na praça Largo da Devesa, um espaço público central e de grandes dimensões, localizado no tecido histórico, que se encontrava num avançado estado de degradação e de desuso, carecendo de medidas de transformação e modernização (Bordas, S.d.). Para a execução do projeto de revitalização do Largo da Devesa, o município convidou Josep Lluís Mateo, acreditando que o arquiteto seria capaz de garantir a elaboração de um plano urbano fundamentado e articulado com a área envolvente (Figueiro, 2009, p. 25).

Mateo planificou a requalificação de toda a área da Devesa, um espaço desqualificado – ocupado por uma bomba de gasolina e que servia de estacionamento – entre diversos serviços públicos como a Câmara Municipal, o Tribunal, o Cine-Teatro Avenida e o antigo Quartel, atualmente, o espaço é ocupado pela Biblioteca Municipal (2002-2008) – projetada por Carlos Figueiredo[46] – e pelas instalações da RTP. Esta operação urbana desenvolveu-se em duas fases: na primeira fase, entre 2003-2006, revitalizou-se a praça; na segunda fase, entre 2007-2013, construiu-se o Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco (CCCB), previsto desde o início do projeto em 2000.

O CCCB, inaugurado em outubro de 2013, é visto como o projeto que contribui para o aumento da atratividade, competitividade e desenvolvimento local e regional, um

46. Arquiteto português que colaborou com Josep Lluís Mateo no projeto do Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco.



Img. 86 - Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco
2016



Img. 87 - CCCB relação com os edifícios públicos
A partir do Largo da Devesa (no primeiro plano vê-se a instalação de Didier Faustino)



Img. 88 - CCCB relação com os edifícios públicos
A partir da Rua Senhora da Piedade

edifício emblemático que marca a paisagem urbana albicastrense. A intervenção obteve reconhecimento internacional, tendo sido finalista em 2008 para o Prémio Europeu de Espaço Público Urbano e, em 2015, esteve nomeada para o Prémio de Arquitetura da União Europeia Mies van der Rohe (Bordas, S.d.; Rohe, 2014).

O equipamento

O Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, situado no centro histórico, caracteriza-se pela sua imagem exuberante e extravagante que contrasta com a restante envolvente. O volume, revestido a zinco e madeira, está suspenso em dois apoios de betão armado, destacando-se pela sua forma não identificável, assimétrica e facetada.

"Visto lá de cima, do Castelo dos Templários, o CCC [Centro de Cultura Contemporânea] *é um rasgo refulgente na paisagem".* (Rato, 2013)

Josep Lluís Mateo desenhou um edifício que se evidencia pela sua imagem singular, mas que não define limites e funciona como um filtro entre a praça e a biblioteca, alinhado pelos volumes envolventes.

O equipamento desenvolve-se em quatro pisos, um deles subterrâneo e os restantes à superfície. O piso -1, ao qual se acede através de uma rampa gerada pelas dobras no pavimento da praça ou por elevadores a partir do piso 0, é composto pela zona de receção, um espaço expositivo, a área administrativa e, ainda, garante o acesso ao parque de estacionamento subterrâneo, que se desenvolve por baixo do volume e da praça. (Mateo, 2015, p. 50)

No piso 0, o edifício está suspenso em dois apoios de betão armado que funcionam como núcleos de comunicação vertical – o de sudeste é para acesso do público –, sendo que a área livre é ocupada por uma pista coberta de patinagem no gelo e por um pequeno anfiteatro, junto à biblioteca. Este espaço livre caracteriza-se por ser uma área de transição que dá continuidade ao grande espaço público envolvente e por criar uma "outra parte da praça, com base na tradição portuguesa de patinagem e no clima continental frio", convertendo-o num "centro de atividades". Nos pisos 1 e 2, encontra-se o programa principal do equipamento, o auditório e a sala de exposições – coberta por uma grande claraboia que permite a entrada de luz natural –, sendo que ambos os espaços têm pé direito duplo e os acessos são feitos pelo núcleo vertical ou pela rampa – que "acompanha a estrutura do edifício" e liga os pisos na área da galeria. O piso 1 alberga ainda os camarins e garante acesso direto ao palco. E o piso 2 tem ainda uma área de bar, junto à entrada principal do auditório e uma sala polivalente, entre o auditório e a a sala de exposições. (Mateo, 2015, p. 50)

O espaço público

Como já referido, a intervenção no Largo da Devesa decorreu em duas fases, numa



Img. 89 - Acessos para o público
Entrada Principal Entrada Secundária



Img. 90 - Espaço Público Urbano
Áreas Verdes Circulação Pedonal Circulação Automóvel

primeira fase, assistiu-se à renovação da praça, e, numa segunda fase, construiu-se o Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco e segundo Josep Lluís Mateo:

"The project appeared as a continuation of our remodelling of Praça Largo da Devesa, a large public space. It sets out to complete it, then, to continue it". (Mateo, 2013)

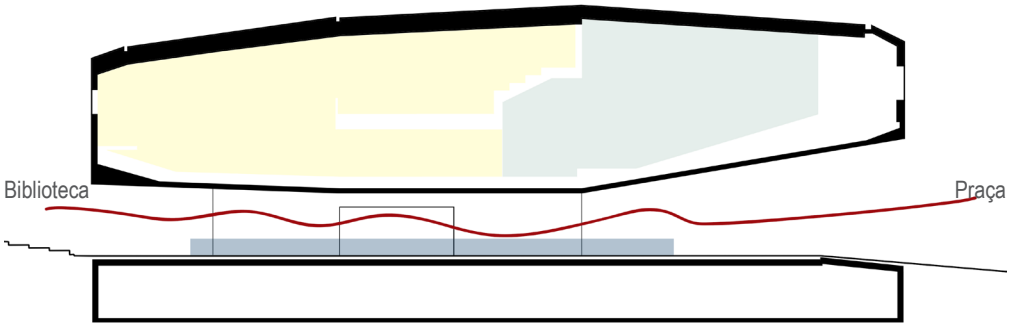
Na primeira fase, Mateo definiu as variações topográficas, pensando nas relações entre as diversas cotas – os limites ocidentais estão três metros acima da zona central – e ao mesmo tempo que essas variações permitissem prolongar a relação com o movimento da água, que se concentrará no terreno (Figueiro, 2009, p. 29). Se, por um lado, no limite noroeste manteve-se o alinhamento de estabelecimentos comerciais e lúdicos semienterrados, dando origem a um miradouro – junto a Alameda da Liberdade – composto por mobiliário urbano fixo e móvel e tem ao centro umas escadas que ligam à área central da praça; por outro lado, no limite sudoeste, a diferença de cotas é vencida suavemente, através de um talude verde e por uma rampa escalonada, dando ainda origem a um anfiteatro exterior.

A nordeste situa-se o único limite curvo do Largo da Devesa, delimitado por uma estrutura assente em pilares metálicos e inclinados, que abriga num dos extremos uma peça em madeira e um dos acessos ao parque de estacionamento subterrâneo. Todo o espaço central, pavimentado em calçada tradicional portuguesa, tem uma pequena inclinação que convergem num ponto da praça, capaz de acumular a água das chuvas e onde está também instalado um chafariz, com o objetivo de formar uma pequena "lagoa", independentemente do clima. Nessa área, encontram-se ainda dois acessos ao estacionamento subterrâneo, estrategicamente, integrados no limite dos canteiros ajardinados.

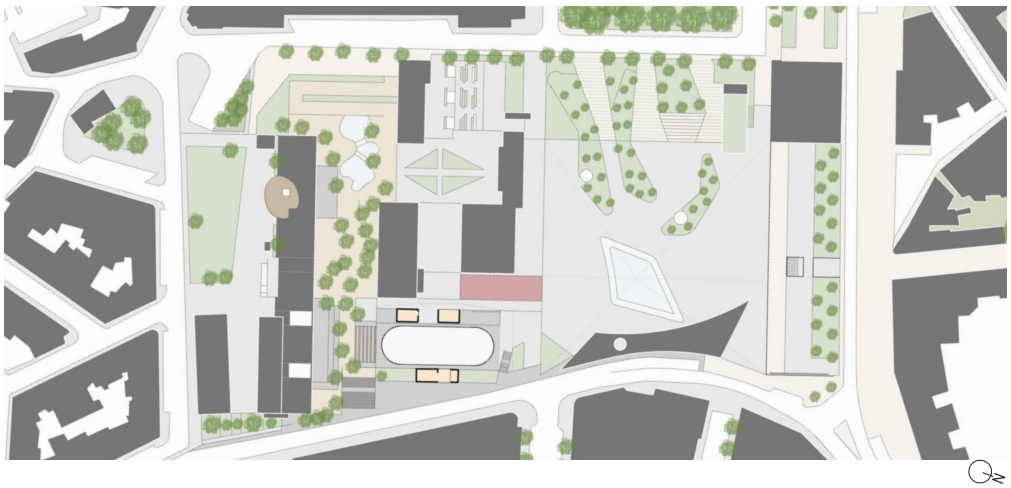
A segunda fase da intervenção corresponde à edificação do CCCB e à consequente redefinição do limite sudeste da praça. A construção do Centro Cultural conduziu ao encerramento da Rua João de Deus, o que possibilitou a unificação do Largo da Devesa, tornando-o de uso exclusivo para peões. O equipamento localiza-se numa cota superior à da zona central da praça, permitindo ter uma visão alargada sobre esta e sobre toda a colina do castelo (Mateo, 2015, p. 30).

Como mencionado, o edifício é vazado e sustentado por dois apoios de betão armado, protegendo uma pista de patinagem no gelo, no piso 0, e ainda um pequeno anfiteatro exterior a sudeste da mesma. Josep Lluís Mateo, ao elevar o edifício do solo, garante permeabilidade e continuidade dos espaços públicos adjacentes. Desta forma, é reforçada a ligação física da praça com a Biblioteca Municipal e com a Rua Senhora da Piedade.

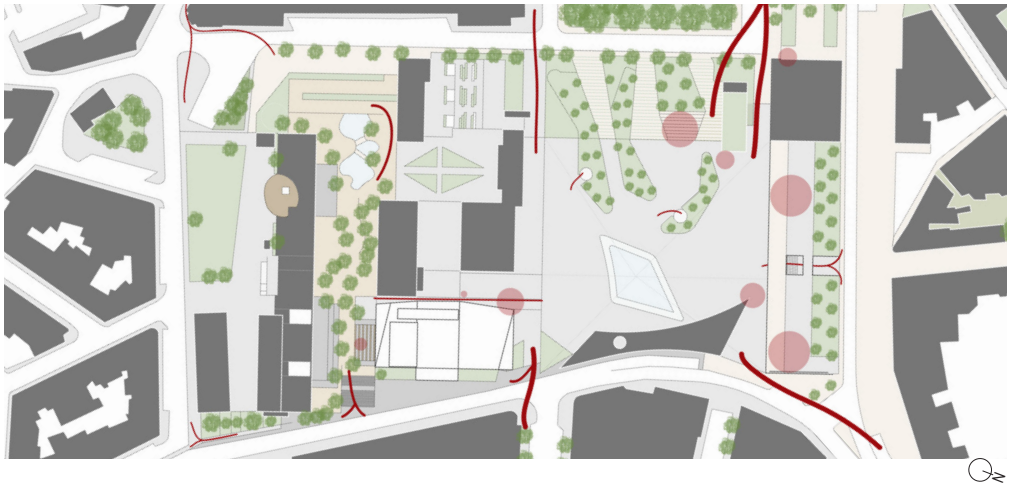
Se a primeira fase da intervenção revitalizou e requalificou uma grande parte do espaço público do centro histórico albicastrense, a segunda fase, com a construção do CCCB, trouxe uma maior dinamização a esse espaço e aumentou a afluência do mesmo, contribuindo para o desenvolvimento cultural e económico da cidade.



Img. 91 - Corte transversal CCCB | Relação de permeabilidade entre a Biblioteca Municipal e a praça
Pista de Patinagem no Gelo Auditório Sala de Exposições



Img. 92 - CCCB | Planta: Piso 0
Acesso ao equipamento Acessos aos pisos superiores



Img. 93 - Esquema de Mobilidade
Fluxos Permanência

Critérios de qualificação do espaço público

Inserção urbana

Com o objetivo de requalificar e valorizar o centro histórico da cidade e promover o desenvolvimento cultural, a intervenção no Largo da Devesa estabeleceu um novo centro cívico e transformou a escala do espaço público, dotando-o de usos culturais e lúdicos, cujo principal promotor é o Centro de Cultura Contemporânea (Planeamento estratégico: Castelo Branco 2020, S.d.). Se, por um lado, a imagem extravagante do equipamento é um símbolo de modernização, por outro lado, grande parte do espaço público é revestido com o pavimento tradicional português. Desta forma, denota-se uma vontade de transformação e inovação, mas sem recusar a "herança cultural".

Acessos e ligações

Dada a localização central da intervenção, esta mantém uma relação direta com a envolvente, sem barreiras visuais ou físicas. Como tal, caracteriza-se pela sua amplitude e permeabilidade espacial, convertendo-se num lugar de contemplação, enfatizando, no limite sudeste, a exuberância do CCCB e, a noroeste, o emblemático Castelo dos Templários.

Apesar das variações topográficas, os limites da praça encontram-se à mesma cota que as ruas circundantes, o que facilita a acessibilidade ao espaço, mesmo de pessoas com mobilidade reduzida – existindo sempre alternativas às escadas. Ao mesmo tempo, encontra-se numa área bem servida de infraestruturas viárias que ligam à restante cidade, destacando-se a proximidade a edifícios de serviços públicos pré-existentes – Câmara Municipal, Tribunal Judicial ou Cine-Teatro – e, ainda, a facilidade de estacionamento devido ao parque subterrâneo no Largo da Devesa.

Se a relação visual com a cidade é bastante permeável, também a praça é ampla e desafogada, caracterizando-se pelo traçado simples e sem obstáculos. Neste sentido, destaca-se a relação visual que a elevação do CCCB proporcionou entre a Biblioteca e o restante terreno, evidenciando a clara intenção de o espaço público se assumir como protagonista de toda a intervenção.

Sociabilização

A ausência de barreiras visuais, na praça ou na relação entre esta e a envolvente, transmite uma sensação de segurança e conforto aos utilizadores, um lugar aprazível que convida ao encontro entre diferentes grupos e de diferentes faixas etárias, destacando-se a presença de jovens e adultos nas horas livres. Se, por um lado, a oferta cultural do CCCB convida as pessoas a deslocarem-se até ao Largo da Devesa, são a pista de gelo sintética e as instalações comerciais que contribuem para aumentar o tempo de permanência na praça.

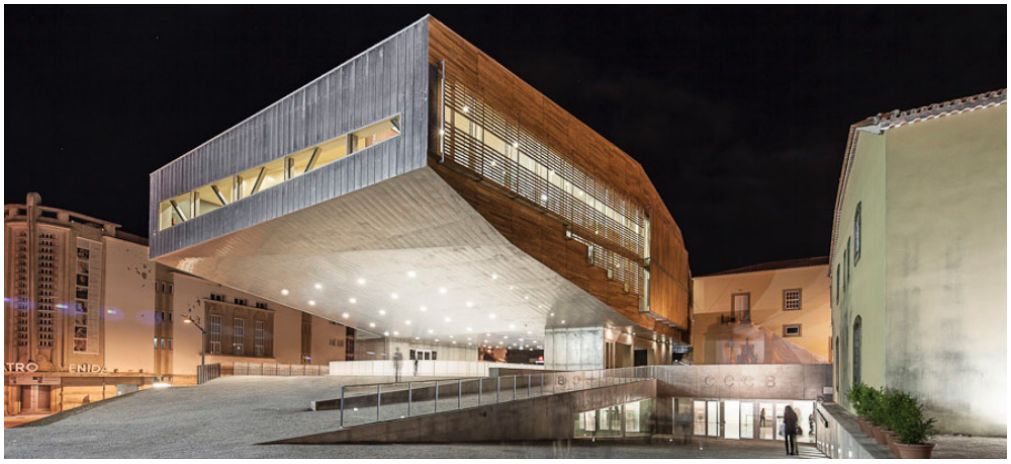
Enquanto equipamento cultural, o CCCB veio promover a coesão social, especialmente, pela sua capacidade de acolher diferentes tipos espetáculos artísticos e atividades recreativas, como a patinagem, e, consequentemente, diferentes públicos. Mas é desde a inauguração da praça, correspondente à primeira fase das intervenções, que o espaço público tem ganho vida. Sobretudo, nas noites de verão, onde "as conhecidas "docas secas" se enchem de animação e cor por quem (...) vem (...) conhecer o centro cívico de Castelo Branco, um coração novo a pulsar na cidade, após a intervenção Polis" (Veloso, 2006).



Img. 94 - Largo da Devesa | Visto a partir do CCCB
2016



Img. 95 - Pista de patinagem no gelo
Fotografia de Adrià Goula, 2013



Img. 96 - Iluminação
Fotografia de Adrià Goula, 2013

Como já mencionado, o Centro Cultural e as instalações comerciais contribuem para uma maior afluência e permanência na praça, assim como os elementos naturais e o mobiliário urbano que se revelam dois dos fatores fundamentais. Ao longo do Largo da Devesa, encontram-se inúmeros elementos naturais – sendo que a maior percentagem de vegetação se encontra no limite sudoeste – e diversos tipos de mobiliário urbano que permitem às pessoas sentarem-se, tanto em áreas sombreadas como ensolaradas – porém, as pessoas tendem a ocupar, em maior percentagem, os limites a poente.

Além da permeabilidade visual, o uso de pavimentos diferentes nos limites e no interior do grande espaço público contribui para que a praça seja um espaço bem confinado e de limites bem percetíveis, transmitindo desse modo uma sensação de conforto aos usuários. É um espaço bem iluminado, existindo postes de iluminação artificial, tanto nos limites como no interior do Largo, e, à noite, o próprio edifício ilumina o exterior: a rampa da entrada principal é iluminada com luz vinda do interior e por pequenos focos; e a pista de patinagem é iluminada por focos instalados na cobertura do piso 0. De um modo geral, a iluminação da praça é equilibrada, proporcionando aos utilizadores uma sensação de segurança.

Em resumo, o Centro de Cultura Contemporânea assumiu-se como o pólo cultural da cidade, um edifício singular que conseguiu dinamizar toda a região, sendo um dos pontos estruturantes da rede de equipamentos e espaços públicos da cidade. É um espaço onde as pessoas podem passar, estar e ficar, para isso contribui a sua localização central – uma área bem servida de infraestruturas viárias e rede de transportes públicos – e a sua diversidade lúdico-cultural – apesar de a pista de patinagem no gelo não estar sempre aberta ao público. A qualidade espacial da praça e do equipamento, a capacidade de adaptabilidade do espaço e a possibilidade de desenvolver atividades simples – como comer, ler, passar tempo, apanhar sol ou conversar – incentiva a uma ocupação constante da praça por população de diferentes faixas etárias.

Considerações Finais

Ao longo das últimas décadas, as questões sobre a massificação cultural e arquitetónica e os processos de urbanização têm estado no centro de debate disciplinar. Num período em que cada vez mais se valoriza a imagem da arquitetura, enquanto elemento indicador de qualidade urbana, e numa era de produção de ícones, o espaço público é apontado como a solução para a renovação e qualificação das cidades, especialmente, quando surge associado a equipamentos coletivos.

Desde sempre que a relação entre os equipamentos – destacando, neste estudo, os culturais – e o espaço público tem sido fundamental na estruturação da cidade, sobretudo, na contemporaneidade – como já referido –, período em que estes dois elementos obtêm cada vez mais protagonismo, enquanto dinamizadores urbanos, tendo repercussões no sector económico e na coesão social. Uma vez que os equipamentos culturais são elementos que despertam o interesse das pessoas, atraindo visitantes ao lugar público, reforçando a qualidade do espaço público e justificando uma eventual permanência.

Nas cidades portuguesas, embora com uma intensidade diferente do que sucede em outras cidades europeias –, devido, essencialmente, à crise financeira que o país tem vindo a atravessar –, os equipamentos culturais e o espaço público a eles associado desempenham também um papel essencial na regeneração urbana. Neste sentido e após a análise dos três casos de estudo, julga-se importante perceber: quais as transformações que os equipamentos culturais proporcionaram no espaço público; que impactos geraram na envolvente próxima; se o espaço público integra o sistema de espaço públicos urbanos; se este é ou não "habitado"; no fundo, quais os impactos que a implantação dos equipamentos culturais teve no espaço público urbano e na vida coletiva.

Dos três equipamentos culturais abordados, a Casa Música é o que obteve maior destaque nacional e internacional, projetada por Rem Koolhaas – galardoado com o Prémio

Pritzker em 2000. Com a sua imagem forte e contrastante com a sua envolvente urbana, veio potenciar o desenvolvimento económico e social do espaço, agora ao serviço da comunidade.

Como já mencionado, o edifício, ao localizar-se no centro do terreno e ao não ocupar todo o espaço disponível, possibilitou a criação de uma plataforma pública. É um espaço que as pessoas utilizam independentemente da presença do equipamento, evidenciando-se pela sua singularidade e identidade, um local que as pessoas reconhecem facilmente.

A Casa da Música conseguiu, através da sua imagem exuberante e do seu espaço público, promover a diversidade social e cultural, integrando o sistema de espaços públicos urbanos e melhorando a qualidade da vida coletiva. Para tal, contribuiu a qualidade do desenho do espaço, uma vez que possibilita o desenvolvimento de diferentes usos e garante a acessibilidade a todos os utilizadores, independentemente da sua condição física.

A Plataforma das Artes e da Criatividade, projetada pelo atelier local Pitágoras Arquitectos, destaca-se, não pela sua forma impactante. Mas sim pela sua expressão arquitetónica e pela sua capacidade regeneradora ao transformar todo o quarteirão, permitindo recuperar um espaço que já fazia parte do quotidiano vimaranense e potenciar o progresso económico e social.

Sem grande impacto físico na sua envolvente próxima, a intervenção voltou-se para o interior do quarteirão, construindo o novo equipamento no limite sul, reabilitando os edifícios pré-existentes e a praça, um elemento característico da paisagem urbana da cidade. É um espaço que procura preservar em certa medida a identidade do antigo mercado e, desta forma, trazer as pessoas à praça, independentemente do interesse ou não pela cultura.

No entanto e apesar das dificuldades de acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida, a Plataforma das Artes e da Criatividade é capaz de promover a diversidade social e cultural através dos usos e da adaptação que possibilita. A qualidade do desenho do espaço exterior e a sua capacidade de transformação espacial promovem a ocupação da praça, permitindo melhorar a qualidade de vida urbana e possibilitando a integração no sistema de espaços públicos da cidade.

O Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco é único dos três casos de estudo que não foi construído no âmbito de um evento internacional, mas sim ao abrigo de um programa interno, tendo, no entanto, objetivos idênticos aos outros dois casos: promover o desenvolvimento regional e aumentar a competitividade entre os pólos urbanos nacionais. A construção do equipamento, projetado por Josep Lluís Mateo, veio dar uma nova vida ao Largo da Devesa, concebido numa primeira fase pelo mesmo arquiteto, potenciando, ainda mais, o crescimento económico e social de toda a área – devido à sua capacidade de atrair possíveis investidores e utilizadores.

O equipamento, localizado num dos limites da praça, está suspenso em dois apoios de betão, garantindo a continuidade e permeabilidade da praça, com o objetivo claro de o espaço público se assumir como protagonista. Ao abrigar uma pista de patinagem no gelo,

no piso 0, cria um espaço de lazer, um espaço que as pessoas podem usufruir, tendo ainda acesso a uma zona de descanso, independentes do equipamento.

Desta forma, quer a imagem singular do equipamento cultural, quer o espaço público mais lúdico, promovem a diversidade social e cultural, complementando a praça já integrada no sistema de espaços públicos urbanos. O desenho do espaço veio melhorar a qualidade urbana e trazer vida ao centro histórico albicastrense, conseguindo garantir a acessibilidade de todos utilizadores.

Os três equipamentos apresentam características bastante distintas, desde o modo como se implantam, influenciando a forma como geraram espaço público. Apesar da qualidade do desenho do espaço público gerado pelas três intervenções, podem ser identificadas algumas "falhas", destacando-se: na Casa da Música, a falta de zonas de descanso exteriores e áreas sombreadas, principalmente no outono, inverno e primavera, quando a esplanada não está instalada; na Plataforma das Artes e da Criatividade, o grande número de acessos à praça limitados a pessoas com dificuldades de locomoção; no Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, a pista artificial de gelo, que fundamenta a elevação do volume e permite a continuidade do espaço público, nem sempre está aberta ao público, levando as pessoas a ocuparem mais o espaço gerado na primeira fase da intervenção.

Porém, os equipamentos culturais têm potenciado o crescimento da área urbana onde se inserem e destacam-se pela sua imagem forte e contrastante com a envolvente próxima. Os espaços públicos gerados são espaços utilizados, quer por habitantes, quer por visitantes, independentemente da utilização dos equipamentos. Deste modo, são capazes de promover a integração social, especialmente, pelas suas capacidades de adaptabilidade a diferentes usos.

A construção destes espaços lúdico-culturais tem vindo a valorizar a sua envolvente próxima, bem como a cidade. Por um lado, a sua capacidade de atração permitiu a regeneração do tecido social. Por outro lado, depara-se com uma mobilização dos residentes locais com menor poder económico e uma chegada e substituição por novos residentes de uma classe económica superior, bem como uma implantação de novas instituições empresariais. Contudo, destaca-se o serviço que estes espaços prestam à comunidade, possibilitando o seu desenvolvimento, a requalificação do espaço urbano e a oferta lugares de encontro.

Deste modo, é possível afirmar que os três equipamentos culturais vieram reforçar o estatuto a nível nacional e internacional das cidades portuguesas onde se localizam. Estes impulsionaram o turismo e concederam espaços de domínio público qualificados, que desempenham o papel de "fórum" público. Além do novo programa e do novo espaço público que os equipamentos culturais ofereceram às cidades, a presença de utilizadores é, muitas vezes, justificada pela qualidade arquitetónica das intervenções.

Bibliografia

Referências Bibliográficas

1940 - A Exposição do Mundo Português. (2016). Acedido em março de 2016, de Padrão dos Descobrimentos: http://www.padraodosdescobrimentos.pt/pt/monumento/1940-a-exposicao-do-mundo-portugues

(setembro/outubro de 2015). *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Portugal Internacional, 120*.

(maio/junho de 2015). *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Ícones Tardios, 118*.

About The Opera House: Hystory and Architecture. (S.d.). Acedido em maio de 2016, de Den Norske Opera & Ballett: http://operaen.no/en/Learn-more/About-the-Opera-House/#sectionOsloOperaHouseInTheOperaHouseTradition

Abreu, P., & Ferreira, C. (dezembro de 2003). Apresentação: a cidade, as artes e a cultura. *Revista Crítica de Ciências Sociais, 67*.

Alfaya, L., & Muñiz, P. (2009). *La ciudad, de nuevo global.* Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Amendola, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea.* Madrid: Celeste Ediciones.

architecturelab. (dezembro de 2013). *Cultural Center in Castelo Branco / Mateoarquitectura*. Acedido em abril de 2016, de architecturelab: http://architecturelab.net/cultural-center-in-castelo-branco-mateoarquitectura/

arcspace. (february de 2002). *Museum of Contemporary Art*. Acedido em março de 2016, de arcspace.com: http://www.arcspace.com/features/richard-meier--partners/museum-of-contemporary-art/

Arquitectura y Mass-media. (maio de 1999). *Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana, 11*.

Ascher, F. (2004). *Los Nuevos Principios del Urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Augé, M. (2012). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (3.ª ed.). Lisboa: Livraria Letra Livre.

Aymonino, A. (2006). More space, less volume. Em A. Aymonino, & V. Mosco, *Contemporary Public Space Unvolumetric Architecture.* Milano: Skira.

Baldaia, B. (abril de 2013). *Arquitectura em Guimarães 2012*. Acedido em dezembro de 2015, de Jornal Arquitectos: http://www.jornalarquitectos.pt/arquitectura-em-guimaraes-2012-notas-de-visita

Barata Fernandes, F. (1999). *Transformação e permanência na habitação portuense: as formas da casa na forma da cidade.* Porto: FAUP Publicações.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture.* London: Routledge.

BIE. (S.d.). *1998 Lisbon*. Acedido em março de 2016, de Bureau International des Expositions: http://www.bie-paris.org/site/en/expos/past-expos/expo-timeline/1998-lisbon

BIE. (S.d.). *Who we are*. Acedido em agosto de 2015, de Bureau International des Expositions: http://www.bie-paris.org/site/en/bie/who-we-are

Bohigas, O. (1999). La ciudad como espacio proyectado. Em *La Arquitectura del Espacio Público: Formas del Pasado, Formas del Presente.* Sevilla: Junta de Andalucia - Consejería de Obras Públicas y Transportes e Triennale di Milano.

Bohigas, O. (2004). *Contra la incontinencia urbana: reconsideración moral de la arquitectura y ciudad.* Barcelona: Electa.

Bordas, D. (S.d.). *Praça Largo da Devesa*. Acedido em maio de 2015, de Public Space: http://www.publicspace.org/es/obras/e063-praca-largo-da-devesa

Borja, J., & Muxí, Z. (2003). *El espacio público, ciudad y ciudadanía.* Barcelona: Electa.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* London: Routledge & Kegan Paul.

Bourdin, A. (2011). *O urbanismo depois da crise.* Lisboa: Livros Horizonte.

Bovone, L. (1997). Os novos intermediários culturais. Considerações sobre cultura pós-moderna. Em C. Fortuna, *Cidade, Cultura e Globalização.* Oeiras: Celta Editora.

Brandão, P. (2002). *O chão da cidade: guia de avaliação do design de espaço público.* Lisboa: Centro Português Design.

Busquets, J., & Correa, F. (2007). *Cities X Lines: A new lens for the urbanistic project.* Harvard University.

Carmona, M., Heath, T., Oc, T., & Tiesdell, S. (2003). *Public Places - Urban Spaces.* Oxford: Architectural Press.
Carvalho, N. (2006). *Cultura urbana e globalização*. Acedido em agosto de 2015, de http://www.bocc.ubi.pt/pag/carvalho-nuno-cultura-urbana-globalizacao.pdf
Casa das Artes. (S.d.). *A Casa*. Acedido em abril de 2015, de Casa das Artes: http://casadasartes.pt/casa-das-artes/
Casa da Música. (S.d.). *A obra*. Acedido em março de 2016, de Casa da Música: http://www.casadamusica.com/pt/a-casa-da-musica/a-obra/?lang=pt
Casa da Música. (S.d.).*Casa da Música*. Acedido em março de 2016, de Casa da Música: http://www.casadamusica.com/pt/a-casa-da-musica/?lang=pt
Casa da Música, Porto, Portugal - 1999/2005. (2007). *El croquis. AMO/OMA - Rem Koolhaas [II]: teoría y práctica, 134/135*.
Castela, C. (S.d.). *Centro de Cultura Contemporânea, o ícone de Castelo Branco*. Acedido em abril de 2016, de 30 anos lusa: http://www.30anoslusa.pt/centro-de-cultura-contemporanea-o-icone-de-castelo-branco/
Castells, M. (2003). *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura (Volume III: O Fim do Milénio).* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
CCB. (S.d.). *Historial*. Acedido em março de 2016, de CCB: https://www.ccb.pt/Default/pt/Inicio/Institucional/Historial
Ciorra, P. (2006). From propylea to clouds. Em A. Aymonino, & V. Mosco, *Contemporary Public Space Un-volumetric Architecture.* Milano: Skira.
Ciriani, H. (1999). La pièce urbaine. Em *La Arquitectura del Espacio Público: Formas del Pasado, Formas del Presente.* Sevilla: Junta de Andalucia - Consejería de Obras Públicas y Transportes e Triennale di Milano.
Coelho, R. (2011). *Formas e desígnios do espaço público na cidade contemporânea. O projecto do espaço público na construção da cidade: casos portugueses.* Porto: FAUP.
COMEDIA: Thinking about creative cities. (S.d.). Acedido em agosto de 2015, de COMEDIA: http://www.comedia.org.uk
Corijn, E., & van Praet, S. (1997). Capitais Europeias da Cultura e Políticas de Arte: O caso de Antuérpia 93. Em C. Fortuna, *Cidade, Cultura e Globalização.* Oeiras: Celta Editora.
Crotti, S. (1999). "Interespacios": de los lugares públicos a lugares comunes. Em *La Arquitectura del Espacio Público: Formas del Pasado, Formas del Presente.* Sevilla: Junta Andalucia - Consejería de Obras Públicas y Transportes e Triennale di Milano.
David, A. (2007). *Vazios Urbanos. Trienal de Arquitectura de Lisboa.* Casal Cambra: Caleidoscópio.
Debord, G. (2003). *A sociedade do espetáculo.* Obtido de http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf
Detail Like music: Interview with the Portuguese architects' office Pitágoras. (março de 2012). Acedido em abril de 2016, de Detail: http://www.detail-online.com/article/like-music-interview-with-the-portuguese-architects-office-pitagoras-16480/
Domingues, A. (2011). Da Cidade ao Urbano. Em N. Portas, A. Domingues, & J. Cabral, *Políticas Urbanas II - Transformações, Regulação e Projectos.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
El efecto de la globalización - Escenarios posurbanos. (dezembro de 1998). *Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana, 10*.
Enwezor, O. (2003). Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form. *Biennials, Manifesta Journal, 2*.
Featherstone, M. (1997). Culturas Globais e Culturas Locais. Em C. Fortuna, *Cidade, Cultura e Globalização.* Oeiras: Celta Editora.
Featherstone, M. (1999). *Cultura de consumo y posmodernismo.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.
Fernández- Galiano, L. (2015). *Iconos expandidos.* Acedido em setembro de 2015, de Arquitectura Viva: http://www.arquitecturaviva.com/media/public/img/sumarios/aviva/aviva_170_sumario.pdf
Fernández-Galiano, L. (1999). Split-screen. *Arquitectura Viva, 69*.
Fernández-Galiano, L. (2001). El Parque de Cristal, Una especie indómita en un mundo frágil. *Arquitectura Viva*.
Fernández-Galiano, L. (2005). Spectacle and Its Discontentes; or The Elusive Joys of Architainment. Em M. Saunders, *Commodification and Spectacle in Architecture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Fernández-Galiano, L. (abril de 2005). *Volúmenes en vilo.* Acedido em setembro de 2015, de Arquitectura

Viva: http://www.arquitecturaviva.com/Noticias.htm#volumenes
Ferreira, A. (1996). World Expo's: o que vale um tema. Em V. Rosa, & M. Toussaint, *Lisboa Expo '98.* Lisboa: Blau.
Ferreira, C. (junho de 1998). *A Exposição Mundial de Lisboa de 1998: contextos de produção de um mega-evento.* Acedido em março de 2016, de Revista Crítica de Ciências Sociais: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/10894/1/A%20Exposicao%20Mundial%20de%20Lisboa%20de%201998.pdf
Ferreira, C. (2002). Processos culturais e políticos de formatação de um mega-evento. Em C. Fortuna, & A. Silva, *Projecto e Circunstância.* Porto: Edições Afrontamento.
Ferreira, C. (2004). *Grande eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo '98 e da Porto 2001.* Acedido em março de 2016, de Território do Turismo: http://www.ces.uc.pt/nucleos/neccurb/media/territoriosdoturismo.pdf
Figueira, J. (fevereiro de 2014). *Kenneth Frampton. A arquitectura foi sempre uma arte burguesa.* Acedido em abril de 2015, de https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/kenneth-frampton-a-arquitectura-foi-sempre-uma-arte-burguesa-330532
Figueira, J. (S.d.). *A Expo '98 de Lisboa: projeto e legado.* Acedido em setembro de 2015, de Arqtexto: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/07_JF.pdf
Figueiro, C. (2009). Castelo Branco. Em J. Mateo, *Ocasiones.* Barcelona: Editorial Actar D.
Fortuna, C. (outubro de 2012). *Culturas urbanas e espaço públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico.* Acedido em abril de 2015, de Revista Crítica de Ciências Sociais: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/11614/1/Culturas%20urbanas%20e%20espaços%20públicos.pdf
Fortuna, C., & Silva, A. (2001). A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. Em B. Sousa Santos, *Globalização, Fatalidade ou Utopia?* Porto: Edições Afrontamento.
Gadanho, P. (2007). *Arquitectura e mediatização generalista, 1990-2005: uma crítica cultural do campo arquitectónico.* Porto: FAUP.
Gadanho, P. (2010). *Arquitectura em Público: 15 anos de expansão mediática nas páginas de um jornal português.* Porto: Dafne Editora.
Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios.* Barcelona: Editorial Reverté.
Gehl, J., & Gemzoe, L. (1999). *Public Space - Public Life, Copenhagen 1996* (2.ª ed.). Copenhagen: The Danish Press.
Gilman, R. (maio/junho de 2015). O Ícone está morto: Viva o Ícone. *ARQA revita de Arquitetura, 118*.
Goitia, F. (2003). *Breve história do urbanismo* (5.ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
Gomes, R., Lourenço, V., & Martinho, T. (2006). *Entidades culturais e artísticas em Portugal.* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
Gonçalves, J. (2006). *Os espaços públicos na reconfiguração física e social da cidade.* Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
Gonçalves, J., & Pereira, R. (setembro/outubro de 2015). Portugal Internacional. A validade contemporânea da dicotomia Nacional/Internacional. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Portugal Internacional, 120*.
Grande, N. (julho de 1999). *Porto 2001 e o efeito Guggenheum.* Acedido em abril de 2015, de http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/porto-2001-e-o-efeito-guggenheim-136199
Grande, N. (2009). *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço - Génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa.* Coimbra: FCTUC.
Guimarães. (2007). Em A. David, *Vazios Urbanos - Trienal de Arquitectura de Lisboa.* Casal Cambra: Caleidoscópio.
Guimarães, J. (julho de 2012). *Arquitectura pertubadora! Uma arquitectura para o século XXI*. Acedido em abril de 2016, de CIAJG: http://www.ciajg.pt/_arquitetura
Ibelings, H. (1998). *Supermodernismo, Arquitectura en la era de la globalización.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Indovina, F. (1998). Os "grandes acontecimentos" e a cidade ocasional. Em V. Rossa, & M. Toussaint, *Lisboa Expo '98.* Lisboa: Blau.
Innerarity, D. (2006). *O novo espaço público.* Lisboa: Teorema.
Jencks, C. (2005). *The iconic building: the power of enigma.* London: Frances Lincoln.

Koolhaas, R. (2010). *Três textos sobre a cidade.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Koopersmith, A. (2008). *From the creator of eventology*. Acedido em setembro de 2015, de http://adriennesiouxkoopersmith.blogspot.pt/2008/01/from-creator-of-eventology.html
Krier, R. (1997). The urban space. Em C. Jencks, & K. Kropf, *Theories and manifestoes of contemporary architecture.* Great Britian: Academy Editions.
Landon, R. (novembro de 2013). *Museu Brasileiro de Escultura (MuBE)/Paulo Mendes da Rocha*. Acedido em maio de 2016, de ArchDaily: http://www.archdaily.com/444881/museu-brasileiro-de-escultura-mube-paulo-mendes-da-rocha
Landry, C. (2008). *The Creative City, A Toolkit for Urban Innovators* (2.ª ed.). USA & UK: Earthscan Publications.
Landry, C. (2015). *Creative Cities Index*. Acedido em agosto de 2015, de http://charleslandry.com/themes/creative-cities-index
Leven, R. (2007). Casa da Música, Porto, Portugal - 1999/2005. (134/135, Ed.) *El croquis. AMO/OMA -Rem Koolhaas [II]: teoría y práctica*.
Lisboa '94, S. p. (1994). *Lisboa '94 Capital Europeia da Cultura, Memória Fotográfica.* Lisboa: Sociedade de Lisboa '94.
Lorente, J. (1997). Focos "artísticos" de revitalización urbana, espacios para el sincretismo. Em J. Lorente, *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana.* Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidade de Zaragoza.
Lusa. (outubro de 2003). *Siza Vieira: Casa da Música é um "magnífico projeto" mal localizado*. Acedido em maio de 2016, de https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/siza-vieira-casa-da-musica-e-um-magnifico-projecto-mal-localizado-1168716
MACBA. (2016). *Architecture and Spaces*. Acedido em maio de 2016, de MACBA: http://www.macba.cat/en/architecture
Mantzou, P. (maio de 1999). La arquitectura en la era de los media. *Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana, Arquitectura y Mass-media, 11*.
Mateo, J. (2013). *Museums: #3 Cultural Center in Castelo Branco*. Acedido em abril de 2016, de mateoarquitectura: http://www.mateo-arquitectura.com/museums-3-cultural-center-in-castelo-branco/
Mateo, J. (setembro/outubro de 2015). Centro Cultural, Castelo Branco, Portugal. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Portugal Internacional, 120*.
Mateo, J. (abril de 2015). Levantado del suelo - Cultural Center in Castelo Branco, Portugal. *Arquitectura Viva, Spain Abroad: Exporting Talent in the Global Scene, 173*.
McLuhan, M., & Powers, B. (1989). *La Aldea Global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (2.ª ed.). Barcelona: Editorial Gedisa.
Meier, R. (S.d.). *Barcelona Museum of Contemporary Art*. Acedido em maio de 2016, de Richard Meier & Partners Architects LLP: http://www.richardmeier.com/?projects=barcelona-museum-of-contemporary-art-2
Merlo, A. (setembro de 2012). *Plataforma das Artes: também há arquitetura na província*. Acedido em abril de 2016, de http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/4595/plataforma-das-artes-tambem-ha-arquitectura-na-quotprovinciaquot
Minho, U. d. (junho de 2013). Impactos, económicos e sociais. Relatório Executivo - Guimarães 2012 | Capital Europeia da Cultura.
Montaner, J. (2015). *Sistemas arquitetônicos contemporâneos.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Montaner, J., & Muxí, Z. (2002). *Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis.* Acedido em março de 2015, de Arizona Journal of Hispanic Cultura Studies: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=8BCC5D15C9E6B2E42CD91FE924FD8D1F.dialnet01?codigo=2570357
Montaner, J., & Muxí, Z. (setembro de 2010). *Edificios que crean plazas.* Acedido em janeiro de 2016, de ARQA: http://arqa.com/actualidad/colaboraciones/edificios-que-crean-plazas.html
MuBE. (S.d.). *Arquitetura - Referências e Curiosidades*. Acedido em maio de 2016, de Mube: http://mube.art.br/o-museu/arquitetura/
Museum, N. (2012-2016). *History*. Acedido em fevereiro de 2016, de New Museum: http://www.newmuseum.org/history
NAAA, N. +. (novembro/dezembro de 2012). CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, Guimarães. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Guimarães 2012, 104*.
OMA. (maio/junho de 2005). Casa da Música, Porto. *ARQA revista de Arquitectura e Arte, 31*.

Pacheco, A. (2016). “A Rússia é tão russa!” - John Updike. Em *Casa da Música 2016.*

ParqueExpo. (2016). *O que fazemos*. Acedido em abril de 2015, de Parque Expo: http://www.parqueexpo.pt/conteudo.aspx?lang=pt&id_class=371&name=O-que-fazemos

ParqueExpo. (2016). *Programa Polis*. Acedido em abril de 2016, de Parque Expo: http://www.parqueexpo.pt/conteudo.aspx?caso=projeto&lang=pt&id_object=577&name=Polis-Castelo-Branco

Pitágoras. (novembro/dezembro de 2012). Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Guimarães 2012, 104*.

Planeamento estratégico: Castelo Branco 2020. (S.d.). Acedido em abril de 2016, de Câmara Municipal de Castelo Branco: http://www.cm-castelobranco.pt/index.php?link=cb2020_16

Pompidou, C. (S.d.). *Historia*. Acedido em fevereiro de 2016, de Centre Pompidou: https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou/Historia

Portas, N. (1999). Espacio público y ciudad emergente. Em *La Arquitectura del Espacio Público: Formas del Pasado, Formas del Presente.* Sevilla: Junta Andalucia - Consejería de Obras Públicas y Transportes e Triennale di Milano.

Portas, N. (2004). De una ciudad a otra: perspectivas periféricas. Em A. Ramos, *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos.* Barcelona: ETSAB.

Portas, N. (1998). *Cidades e frentes de água.* Porto: FAUP Publicações.

Rambert, F. (janeiro de 2106). *When Architecture Speaks up for Public Space.* Acedido em março de 2016, de Public Space: http://www.publicspace.org/en/post/when-architecture-speaks-up-for-public-space

Rato, V. (dezembro de 2013). *Castelo Branco: a meio caminho entre Lisboa e Madrid*. Acedido em abril de 2016, de https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/castelo-branco-a-meio-caminho-entre-lisboa-e-madrid-328639

Raventós, A. (dezembro de 2011). *Historias del Team 10 y outras reflexiones.* Acedido em fevereiro de 2015, de http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14199/Historias%20del%20Team%2010%20y%20otras%20reflexiones_Aquiles%20Gonzalez.pdf?sequence=1]

Robecchi, M. (2003). Lost in Translation: The 34th Venice Biennale. *Biennials, Manifesta Journal, 2*.

Rodeia, J. (2007). Algumas considerações (muito) sumárias. Em A. David, *Vazios Urbanos. Trienal de Arquitectura de Lisboa.* Casal Cambra: Caleidoscópio.

Rohe, F. M. (2014). *Cultural Center*. Obtido em abril de 2016, de European Union Prize Mies Arch: http://www.miesarch.com/work/630

Rossi, A. (1997). The architecture of the city. Em C. Jencks, & K. Kropf, *Theories and manifestoes of contemporary architecture.* Great Britian: Academy Ediciones.

Sánchez, F. (2007). Uma iniciativa com fundamento e ambição. Em A. David, *Vazios Urbanos - Trienal de Arquitectura de Lisboa.* Casal Cambra: Caleidoscópio.

Salema, I. (dezembro de 2013). *Crítico Kenneth Frampton ganha prémio carreira da Trienal de Lisboa*. Obtido em abril de 2015, de https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/critico-kenneth-frampton-ganha-premio-carreira-da-trienal-de-lisboa-1616347

Salema, I., & Carvalho, R. (novembro de 2015). *Entrevista Aires Mateus: “O vazio é o centro da arquitectura”.* Acedido em novembro de 2015, de http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/aires-mateus-1713168

Santiago Baptista, L. (novembro/dezembro de 2012). Guimarães 2012: Arte e Arquitetura - Práticas espaciais para um contexto territorial em mutação. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Guimarães 2012, 104*.

Santiago Baptista, L. (janeiro/fevereiro de 2013). Portugal Cultural: A reorientação estratégica do arquiteto perante o conflito de culturas. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Portugal Cultural, 105*.

Santiago Baptista, L. (maio/junho de 2015). Ícones Tardios: Os bloqueios entre a prática arquitectónica, o discurso críticio e a mediatização. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Ícones Tardios, 118*.

Santiago Baptista, L., & Melâneo, P. (novembro/dezembro de 2012). Entrevista: Gabriela Vaz-Pinheiro - A programação de Arte e Arquitetura da Guimarães 2012. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Guimarães 2012, 104*.

Santiago Baptista, L., & Melâneo, P. (maio/junho de 2015). Entrevista: Jorge Figueira. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Ícones Tardios, 118*.

Santos, M., & Coelho, M. (2011). *Edifício.* Acedido em abril de 2015, de cfp: Centro Português de Fotografia: http://www.cpf.pt/edificio.htm

Sassen, S. (2005). *The Global City: Introducing a concept.* Acedido em setembro de 2015, de http://www.saskiasassen.com/pdfs/publications/the-global-city-brown.pdf

Sassen, S. (2006). Why cities matter. Em *Cities, Architecture and Society.* Venezia: Fondazione La Biennale.

Secchi, B. (2004). Ciudad moderna, ciudad contemporánea y sus futuros. Em A. Ramos, *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos.* Barcelona: ETSAB.

Secchi, B. (2006). Land Design 2. Em A. Aymonino, & V. Mosco, *Contemporary Public Space Un-volumetric Architecture.* Milano: Skira.

Serralves. (2016). *História.* Acedido em abril de 2015, de Serralves: http://www.serralves.pt/pt/fundacao/o-museu/historia

Shields, R. (1997). Spatial Stress and Resistance: Social Meanings of Spatialization. Em G. Benko, & U. Strohmayer, *Space and Social Theory.* Oxford: Blackwell.

Snøhetta. (S.d.). *Norwegian National Opera and Ballet*. Acedido em maio de 2016, de Snøhetta: http://snohetta.com/projects/42-norwegian-national-opera-and-ballet

Solà-Morales, I. (2004). Mediaciones en la arquitectura y en el paisaje urbano. Em A. Ramos, *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos.* Barcelona: ETSAB.

Solà-Morales, M. (2004). Contra el modelo de metrópolis universal. Em A. Ramos, *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos.* Barcelona: ETSAB.

Solà-Morales, M. (2008). Espacios públicos/espacios colectivos. Em M. Solà-Morales, *De cosas urbanas.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Solà-Morales, M. (2010). *The impossible project of public space.* Acedido em abril de 2015, de Public Space: http://www.publicspace.org/es/texto-biblioteca/eng/c006-l-impossible-projecte-de-l-espai-public

Sorkin, M. (2005). Brand Air; or The Lexus and the Guggenheim. Em M. (. Saunders, *Commodification and Spectacle in Architecture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sousa Santos, B. (2001). *Os processos da Globalização.* Acedido em setembro de 2015, de http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html

Sztulwark, P. (2006). *Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación.* Acedido em janeiro de 2016, de ARQA: http://arqa.com/actualidad/colaboraciones/ciudad-memoria-monumento-lugar-y-situacion-urbana.html

The Hyatt Foundation. (2015). *Ceremony Acceptance*. Acedido em novembro de 2015, de The Pritzker Architecture Prize: http://www.pritzkerprize.com/2000/ceremony_speech1

The Hyatt Foundation. (2015). *Jury Citation*. Acedido em novembro de 2015, de The Pritzker Architecture Prize: http://www.pritzkerprize.com/1989/jury

The Hyatt Foundation. (2015). *Purpose*. Acedido em novembro de 2015, de The Pritzker Architecture Prize: http://www.pritzkerprize.com/about/purpose

The Hyatt Foundation. (2016). *Jury Citation.* Acedido em março de 2016, de The Pritzker Architecture Prize: http://www.pritzkerprize.com/1992/jury

The Hyatt Foundation. (2016). *Jury Citation.* Acedido em março de 2016, de The Pritzker Architecture Prize: http://www.pritzkerprize.com/2011/jury

Trienal de Arquitectura de Lisboa. d. (S.d.). *Associação.* Acedido em abril de 2015, de Trienal de Arquitectura de Lisboa: http://www.trienaldelisboa.com/pt/#/about/mission

Tschumi, B. (2000). *Event-cities 2.* Cambridge Mass: The MIT Press.

Urry, J., & Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0.* London: SAGE Publications, Ltd.

Varela Gomes, P. (2007). A América. Em A. David, *Vazios Urbanos - Trienal de Arqutiectura de Lisboa.* Casal Cambra: Caleidoscópio.

Vaz-Pinheiro, G. (novembro/dezembro de 2012). Laboratório de Curadoria, Arte e Arquitetura, Guimarães 2012. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Guimarães 2012, 104*.

Veloso, L. (agosto de 2006). *Novas "docas secas" levam jovens ao centro de Castelo Branco*. Acedido em abril de 2016, de http://www.dn.pt/arquivo/2006/interior/novas-docas-secas-levam-jovens-ao-centro-de-castelo-branco-644367.html

Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1997). Learning from Las Vegas. Em C. Jencks, & K. Kropf, *Theories and manifestoes of contemporary architecture.* Great Britian: Academy Editions.

Créditos de Imagem

Img. 1: <http://g1.globo.com/mundo/fotos/2014/11/fotos-25-anos-da-queda-do-muro-de-berlim.html#F1408757>.

Img. 2: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3032452/More-200-tower-blocks-planned-London-s-skyline.html>.

Img. 3: <http://www.artsjournal.com/worth/2014/08/how-should-we-rank-the-culturalcreative-scenes-of-cities/>.

Img. 4: <http://www.history.com/topics/9-11-attacks/pictures/911-world-trade-center/aerial-view-of-manhattan-shows-smouldering-world-trade-city>.

Img. 5: <https://www.guggenheim.org/about-us>.

Img. 6: <http://www.bie-paris.org/site/en/expos/past-expos/expo-timeline/1851-london>.

Img. 7: <http://www.history.com/news/10-things-you-may-not-know-about-the-first-olympics>.

Img. 8: <http://www.bie-paris.org/site/en/expos/past-expos/expo-timeline/1889-paris>.

Img. 9: <http://www.bie-paris.org/site/en/expos/past-expos/expo-timeline/1962-seattle>.

Img. 10: <http://www.designcampuslive.com/seattle-skyline-picture/>.

Img. 11: <http://www.bie-paris.org/site/en/expos/past-expos/expo-timeline/2010-shanghai>.

Img. 12: <http://www.chambermusicians.org.uk/Sir%20Leslie%20Martin.htm>.

Img. 13: <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=3668>.

Img. 14: <http://bitsmag.com.br/artes/28a-bienal-de-so-paulo.html>; <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2266>.

Img. 15: <http://www.archdaily.com.br/br/01-144172/divulgada-a-programacao-da-x-bienal-de-arquitetura-de-sao-paulo/524c4a53e8e44eff02000431-divulgada-a-programacao-da-x-bienal-de-arquitetura-de-sao-paulo-imagem>.

Img. 16: <http://www.diarioimobiliario.pt/Arquitectura/Arquitectura-62-paises-vao-estar-na-Bienal-de-Veneza-2016>.

Img. 17: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Disneyland#/media/File:Disneyland_aerial_view_in_1956.jpg>.

Img. 18: <http://www.larchitectureaujourdhui.fr/shop/index.php?id_product=43&controller=product&id_lang=1>; <http://www.arquitecturaviva.com/es/Shop/Issue/Details/118>; <http://www.wallpaper.com/gallery/art/15-years-of-wallpaper-the-covers#68830>.

Img. 19: <http://www.waymarking.com/gallery/image.aspx?f=1&guid=ce9f18b0-f33c-497d-a9f0-19af6d7b269c>.

Img. 20: <http://www.fosterandpartners.com/projects/bilbao-metro/>.

Img. 21: <http://www.dezeen.com/2015/12/22/dezeen-a-z-advent-calendar-campo-volantin-footbridge-santiago-calatrava-bilbao/>.

Img. 22: <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/the-building/outside-the-museum/>.

Img. 23: Google Earth.

Img. 24: <http://arriolafiol.com/projects/city-park/parc-de-la-estacio-del-nord-barcelona/>.

Img. 25: <http://bcn87-92.tempusfugitvisual.com/sobre-la-web/informacion-sobre-el-proyecto-urbanistico-de-la-villa-olimpica/>.

Img. 26: <http://www.landezine.com/index.php/2009/09/park-diagonal-mar/parc-diagonal-mar-01/>.

Img. 27: <http://wp.ferrater.com/?oab_proyecto=benidorm&idioma=_en&idioma=_en#>.

Img. 28: <http://www.fhw.gr/choros/miletus/en/photos.php>.

Img. 29: <http://www.conimbriga.pt/portugues/ruinas23.html>.

Img. 30: <http://www.telegraph.co.uk/sport/picturegalleries/7950253/The-Palio-of-Siena-a-bareback-horse-race-around-a-square-in-a-medieval-town-in-Tuscany-Italy.html?image=12>.

Img. 31: <http://arcadeprovidence.com/history/>.

Img. 32: <http://www.publicspace.org/en/works/h078-nou-mercat-dels-encants>.

Img. 33: <http://www.rpbw.com/project/3/centre-georges-pompidou/#>.

Img. 34: <http://www.rsh-p.com/projects/gallery/?i=272&p=99_0169_1>.

Img. 35: <http://www.bilbaointernational.com/abandoibarra/>.

Img. 36: <http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/el-exterior/>.

Img. 37: <http://www.archdaily.com/444881/museu-brasileiro-de-escultura-mube-paulo-mendes-da-rocha/5273d2b0e8e44e88a0000764-museu-brasileiro-de-escultura-mube-paulo-mendes-da-rocha-photo>; < http://www.macamp.com.br/variedades/Mube.htm>.

Img. 38: <http://www.macba.cat/en/venue-hire>; < http://www.richardmeier.com/?projects=barcelona-museum-of-contemporary-art-2>.

Img. 39: <http://snohetta.com/projects/42-norwegian-national-opera-and-ballet>.

Img. 40: <https://spainconcerts.wordpress.com/parc-del-forum/>.

Img. 41: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=Galeria&pn=48&album=OperacoesMilitares>.

Img. 42: <http://ionline.sapo.pt/397028>.

Img. 43: <http://www.risco.org/pt/02_10_ccb.jsp#>

Img. 44: <http://www.risco.org/pt/02_10_ccb.jsp#>.

Img. 45: Produção própria com base na planta cedida pelo municipio de Lisboa em <http://www.cm-lisboa.pt/zonas/oriental/urbanismo/planos-eficazes>.

Img. 46: <http://www.inta-aivn.org/en/activities/exchange/roundtables/2011-lisbon>.

Img. 47: <http://www.archdaily.com.br/br/783137/classicos-da-arquitetura-pavilhao-portugues-na-expo-98-alvaro-siza-vieira/543b680cc07a80762d0000ea-pedro_ribeiro_simoes-jpg>; <http://www.travel-in-portugal.com/attractions/Lisbon-Oceanarium.htm>; <http://jlcg.pt/pcm>; <http://www.archdaily.com/172226/architecture-city-guide-lisbon/courtesy-of-flickr-cc-license-dynamosquito>;

<http://www.risco.org/pt/02_10_teatrocamoes.jsp#>; <http://invisiblegentleman.com/portfolio/torre-vasco-da-gama/>.

Img. 48: Produção própria.

Img. 49: Produção própria.

Img. 50: Produção própria.

Img. 51: <http://www.archilovers.com/stories/2264/guimaraes-2012-european-capital-of-culture.html>.

Img. 52: <http://cultour.com.pt/tours/guimaraes>; <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/5616/plataforma-das-artes-esta-em-todo-o-mundo>.

Img. 53: <http://www.naaa-arq.com/index.php?/institutional/caaa-/>; <http://www.fabricaasa.eu>.

Img. 54: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-descriptiondocuments/296233/?q=praça+mouzinho+de+albuquerque>.

Img. 55: Casa da Música, Porto, Portugal - 1999/2005. (2007). *El croquis. AMO/OMA - Rem Koolhaas [II]: teoría y práctica, 134/135*, p. 206.

Img. 56: Produção própria.

Img. 57: Google Earth, 2003.

Img. 58: Produção própria.

Img. 59: Produção própria.

Img. 60: Produção própria.

Img. 61:Produção própria.

Img. 62: Produção própria.

Img. 63: Produção própria.

Img. 64: Produção própria.

Img. 65: Produção própria.

Img. 66: Produção própria.

Img. 67: Fotografia cedida por Professor Doutor Rodrigo Coelho.

Img. 68: <http://oma.eu/projects/casa-da-musica>.

Img. 69: <http://www.bing.com/maps/>.

Img. 70: <http://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/plataforma-das-artes-e-criatividade>.

Img. 71: Google Earth, 2013.

Img. 72: Produção própria.

Img. 73: Produção própria.

Img. 74: Produção própria.

Img. 75: Produção própria.

Img. 76: Produção própria.

Img. 77: Produção própria.

Img. 78: Produção própria.

Img. 79: Produção própria.

Img. 80: <http://www.archdaily.com.br/br/767708/swing-moradavaga/55691c2ce58ece378c000078-swing-moradavaga-imagem>.

Img. 81: Produção própria.

Img. 82: <http://www.pitagorasgroup.com/project/plataforma-das-artes-e-da-criatividade/?lang=pt-pt>.

Img. 83: <http://memoriarecenteeantiga.blogspot.pt/2013/06/fotografias-de-castelo-branco.html>.

Img. 84: <http://www.adriagoula.com/ca/photos-commissioned-work/centre-cultural.html>.

Img. 85: Aplicação Mapas OSx.

Img. 86: Produção própria.

Img. 87: Produção própria.

Img. 88: Produção própria.

Img. 89: Produção própria.

Img. 90: Produção própria.

Img. 91: Produção própria.

Img. 92: Produção própria.

Img. 93: Produção própria.

Img. 94: Produção própria.

Img. 95: <http://www.adriagoula.com/ca/photos-commissioned-work/centre-cultural.html>.

Img. 96: <http://www.adriagoula.com/ca/photos-commissioned-work/centre-cultural.html>.