

Labirinto da Memória

[Notas Sobre a Memória Colectiva na Arquitectura e nas Artes Plásticas]



Filipa de Paiva Ardérius

Dissertação de Mestrado

Departamento de Arquitectura da FCTUC

Sob a orientação do Professor Doutor Paulo Providência

Julho de 2010

André Lafon escrevera em 1913:

*Sonho com uma morada, casa baixa de janelas
Altas, três degraus gastos, rasos e esverdeados.*

[...]

*Morada pobre e secreta com ar de gravura antiga
Que só vive em mim e onde eu entro às vezes,
Sentando-me para esquecer o dia cinzento e a chuva.*

André Lafon, "Poésies. Le rêve d'un logis",
citado por Gaston Bachelard, em "A Poética do Espaço", p. 65.

Agradecimentos

Ao arquitecto Paulo Providência, o meu sincero agradecimento por ter aceite orientar esta tese e por toda a dedicação e entusiasmo manifestado.

Aos meus pais, pelo exemplo que me deram ao longo da vida, constante estímulo e dedicação.

Ao Nuno, por todas as conversas dedicadas ao tema e incansável apoio ao longo deste período.

A todos os meus amigos que foram estando presentes, bem como aqueles que longe, estiveram a acompanhar esta fase.

Aos colegas, funcionários, professores, família, a todos os que fizeram parte do meu percurso, ajudando a construir o que hoje sou, um grande Bem Hajam!!!

Sumário

5	Agradecimentos
9	Prefácio
13	Introdução
17	I. Memória
27	1.1 Memória Individual
29	1.1.1 Memória [bergson.henri]
29	1.1.2 Memória-Hábito versus Memória-Recordação [bergson.henri]
35	1.2 Memória Colectiva
37	1.2.1 Memória [halbwachs.maurice]
41	1.2.2 Memória Individual e Memória Colectiva [bergson.henri][halbwachs.maurice]
45	1.2.3 Memória Social [fentress.james] [wickham.chris]
47	1.2.4 Memória Cultural [assmann.jan]
51	1.2.5 Tempo [halbwachs.maurice]
51	1.2.6 Espaço [halbwachs.maurice]
53	1.3 Memória e Imagem
57	1.3.1 O Inconsciente Colectivo [jung.carl]
61	1.3.2 A Cultura [warburg.abby]
67	1.3.3 A Poética do Espaço [bachelard.gaston]
77	Notas
83	II. “Memória Colectiva” nas Artes e na Arquitectura
87	2.1 Artes
87	2.1.1 Memória e Arte [interface]
89	2.1.2 Escultura Social [beuys.Joseph]
95	2.1.3 Ícone [warhol.andy]
99	2.2 Arquitectura
99	2.1.1 Memória e Arquitectura [interface]
105	2.2.3 A Alma da Cidade [rossi.aldo]
119	2.2.4 A Imagem do Passado [venturi.robert]
131	Notas
133	III. Dois Casos de Estudo
133	3.1 Pedro Cabrita Reis
139	3.1.1 Paisagem [True Gardens]
143	3.1.2 Urbano [Blind Cities]
147	3.1.3 Arte [Um Quarto Dentro da Parede]
151	3.2 Álvaro Siza Vieira
155	3.2.1 Paisagem [Piscina de Leça da Palmeira]
161	3.2.2 Urbanismo [Bairro da Malagueira]
167	3.2.3 Arquitectura [Casa Alves Costa]
173	Notas
177	Bibliografia
179	Ilustrações

Prefácio

Sensações [isto sim, é poesia]

Lembro como se fosse hoje... Numa tarde de começo de Inverno (deveríamos estar em finais de Novembro), na sala pequenina junto ao bar, com vista para o Claustro, foi onde tudo começou. Eu e o Professor Paulo Providência, já tínhamos conversado outras vezes sobre a prova, mas essa tarde, tornou-se especial.

Abordando os mesmos temas de anteriores reuniões, a Arquitectura, as Artes Plásticas, arquitectos, artistas, as suas obras, o público... dei por mim, a descrever a minha primeira visita à Casa de Chá da Boa Nova... Há alguns anos atrás, antes de alguma vez ter lido fosse o que fosse sobre esta obra do arquitecto Siza Vieira, fui um dia passear até Leça da Palmeira, com curiosidade para ver as suas obras. Dirigi-me primeiro à casa de Chá, onde desde início tinha decidido ir almoçar, para poder passar o máximo de tempo no seu interior e ter acesso a todos os espaços possíveis. Num gesto de subtilidade, tenho diante de mim uma casa que em nada se impõe ou demarca a sua existência. Simples, sóbria, sem pretender chamar à atenção, parece emergir do terreno, num gesto único, como se sempre ali tivesse estado. Num terreno frente ao mar, onde predominam rochas, espaços verdes, água, o ruído das ondas e do vento e em que o céu é o limite. Caminho em direcção às escadas, directa a uma parede cega. Deixo de avistar o mar. Só o oiço. O mar e o vento. Subo as escadas lentamente, como que a desfrutar de cada momento, tentando compreender tudo o que tinha diante de mim. À medida que venço cada degrau da escada, a pouco e pouco, vou avistando o horizonte, o mar, as rochas, como se diante de mim se abrisse outro mundo, outra dimensão do real... No fim do primeiro lance das escadas, detenho-me com uma paisagem



Fig. 1 | Siza Vieira. Casa de Chá da Boa Nova, 1958-1963

maravilhosa, que antes parecia não ter visto. A casa??? Está agora atrás de mim. O lugar, como é de uma extraordinária beleza o lugar. Parto para o segundo lance em direcção à casa. Passo por mais dois ou três degraus. Sedenta de mais. Tenho a entrada à minha frente. Sinto-me grande, sendo pequena. Estou próxima do tecto, num espaço acolhedor e familiar. Sinto-me em casa. Um turbilhão de Memórias apodera-se de mim, trazendo ao de cima Memórias Colectivas. Despeço-me do mar e entro. Deixei de o ver. Para onde foi??? Aquele mar, aquela paisagem... Fugiu outra vez. Estou num hall pequeno, mas sinto-me confortável. Parece um espaço onde já estive. Começo a descer as escadas, olhando para todos os lados. Procuro o mar. À medida que vou descendo, este vai aparecendo... Aparece dentro de uma moldura, como se de um quadro se tratasse. Como se naquele momento, Siza nos quisesse mostrar só aquele pedacinho de céu e de mar. Lindo. Que gesto lindo. Estou fascinada. A cada passo que dou, sinto sensações novas, para as quais não tenho um nome, não sei explicar. Mas uma coisa eu sei... Gosto. Gosto Muito. Um senhor aparece à entrada do espaço do restaurante. Digo-lhe que sim, que venho almoçar. Sento-me numa mesa. Claro, à janela. Fico adormecida, a olhar o mar. O senhor volta. Ainda não sei o que vou comer. Qualquer coisa poderia servir. Afinal nem tenho fome. Só queria estar ali. Escolho um peixe. Passo a refeição dividida. A paisagem, os quadros de Siza ou o interior do espaço onde estou, a riqueza dos seus detalhes. No fim da refeição, faço alguns desenhos. Sou a última a sair do restaurante. Já passa das quatro da tarde. Digo boa tarde e agradeço o serviço. Percorro os outros espaços. Detenho-me na paisagem. Tiro fotos. Mas afinal, já tinha tudo guardado, no principal arquivo, a Memória. Saio ainda absorvida de um sonho. Tudo me pareceu perfeito. Perfeito de mais. Como pode tal coisa ser possível?! Como pode uma obra transmitir tantas sensações. Evocar constantemente momentos tão díspares, mistério, esconder, revelar, dar um bocadinho de cada vez, fazer-nos desejar por mais, enaltecer o existente num gesto de humildade, dilatar-se como se fizesse parte daquelas raízes, evocando as Memórias mais íntimas. Isto sim. É poesia. Senti que tudo fazia sentido. A história não podia ser contada de outra maneira, sem ser pelas mãos de Siza Vieira...

Acordada do sonho... O professor Paulo Providência ali estava à minha frente. Tinha-se tornado um ouvinte paciente. Sinto um olhar cúmplice. Gostou do meu devaneio. Sentiu afinidades com a minha descrição. E eu fiquei contente por esta empatia.

Introdução

Um problema comum às artes plásticas e à arquitectura é precisamente o da aceitação da obra realizada; aceitação significa, neste contexto, a forma concreta como as obras são apreciadas, compreendidas, ou inseridas no universo próprio do utilizador ou comunidade que as encomendou, comprou, ou que de alguma forma se depara com a obra. O universo de significados de uma obra arquitectónica ou de artes plásticas não se resume ao que dela possam dizer o autor, ou o crítico, o historiador de arte; ela adquire significados outros para o universo dos destinatários (muitas vezes incertos); para que a obra opere algum nível de comunicação (ou produção de sentido), e independentemente das analogias que se possam estabelecer entre a produção artística/arquitectónica e a linguagem (estabelecidas, por exemplo, pelas teorias semióticas), o que aqui interessa é assinalar que a recepção da obra implica um determinado conjunto de valores comuns entre os operadores (estéticos, arquitectónicos) e o receptores. Ora entre esse conjunto de valores (que no caso da arquitectura vão da adequação, à funcionalidade, à expressão dos materiais, ou à solidez da construção, e no caso da produção artística vão desde a expressão ao conteúdo da obra), sobressai a capacidade da obra entrar em diálogo com outras obras, ou antes, a capacidade da obra de evocar a produção anterior, ou com ela entrar em diálogo; este aspecto, que em muitos casos leva, por exemplo, à citação de obras anteriores, é um aspecto particular da gestão da memória que fazemos, quando apreciamos uma obra de arquitectura ou uma obra de arte.

Assim, podemos dizer que a memória é um factor fundamental na apreciação das obras, mas também na incorporação de significados. Claro que a memória a que aqui nos referimos não é apenas a memória pessoal, embora

não exista memória fora da esfera pessoal; a memória que nos permite aceder a um conjunto de significados partilhados poderá ser descrita como Memória Colectiva. No que concerne à arquitectura, é talvez na capacidade de construção de lugares significantes que melhor se revela a tal Memória Colectiva; a capacidade de interpretação de um contexto topográfico, com a sua história própria de assentamentos e utilizações por parte de uma comunidade rural ou outra, a capacidade de entrar em diálogo com um passado actualizando-o, a capacidade de compreender as linhas de força de uma paisagem, ou ainda a interpretação de um contexto de intervenção urbano carregado da memória dos utilizadores anteriores da área ou bairro, etc. Na produção artística, também se assiste a uma vontade de relacionamento com o local, por exemplo nas obras *site-specific*, ou na incorporação de tecnologias pobres, tornando a obra mais próxima de um quotidiano ou da memória de comunidades que até agora não tinham acesso à produção artística (como ocorre, por exemplo, na *Arte Povera*), ou ainda através da introdução de conteúdos claramente políticos, fazendo por isso recurso a uma memória recente de espoliação ou exploração.

O tema da Memória Colectiva foi sendo tratado de forma pertinente, ao longo da segunda metade do século XX; autores como Aldo Rossi, ou Robert Venturi, exploram a questão tanto nos seus escritos como nas suas obras; também no campo da produção artística, artistas como Josephh Beuys, ou Andy Wahrol, para citar apenas uma corrente europeia e outra americana, exploram as memórias colectivas das sociedades respectivas (a Europa e os EUA). Mas, para além destes nomes, muitos outros surgem, com as suas perspectivas próprias; de certa forma, pode dizer-se que também Peter Zumthor explora as memórias de infância, que afinal são comuns a uma cultura ocidental europeia; ou Fernando Távora, ou Álvaro Siza; e nas artes plásticas, idênticamente as obras de Anselm Kiefer, Louise Bourgeois, Pistoletto, ou ainda Donald Judd, exploram ou utilizam determinadas Memórias Colectivas no sentido de refazer os nossos olhares sobre a realidade.

Torna-se assim urgente compreender a origem do conceito de Memória Colectiva, e de que forma este conceito nos permite entender melhor os caminhos que a produção arquitectónica e artística têm traçado em Portugal. Para tal socorre-se de três obras de Álvaro Siza Vieira e de três obras de Pedro Cabrita Reis.

I. Memória

[...] paradoxalmente, não são aqueles que se esforçam por invalidar e superar o passado os que propõem as grandes inovações, mas sim os que vivem mais enraizados no passado e na tradição, já que, quando «se decidem por uma inovação, modificam não apenas o futuro, mas também e muito especialmente o passado».

José Ferrater Mora, citado por Joseph Maria Montaner, em “*Arquitectura Crítica*”, p. 30.

A Memória pode traduzir-se pelas reminiscências do passado, que afloram na consciência de cada um, no momento presente. Contribuem para ela diversos factores que nos circundam e que entram em contacto connosco, tendo nós consciência disso ou não. A memória faz parte de cada um de nós desde o início da vida e para sempre ao nosso lado permanece em silêncio, formando e fortalecendo o crescimento de cada ser, permitindo que cada indivíduo construa a sua própria identidade.

Encerrando em si, um sem fim de ligações, está relacionada com tudo à nossa volta, porque está em nós. A cada passo que damos, a cada situação que vivenciamos ou presenciamos, ou mesmo no silêncio, sempre muda, ela está presente. No âmago de várias conexões possíveis, as nossas atenções centram-se em dois círculos fundamentais, na Memória Individual e na Memória Colectiva. Igualmente, cada um deles, tem em si enraizado, outro sem fim de ligações das quais tentaremos clarificar as mais pertinentes para a compreensão da apropriação destas por parte da produção artística.

A Memória Individual, centra-se no indivíduo e só a ele diz respeito, fazendo parte desta, entre outras, a Memória Auditiva, Visual, Olfactiva, Táctil, Reprimida, Consciente, Inconsciente, Involuntária, Hábito, Recordação. No final de contas, a Memória Individual, abrange todas as Memórias que estão

relacionadas unicamente com o indivíduo, como ser único, sem envolver mais ninguém. Contrariamente à Memória Individual, a Memória Colectiva, envolve terceiros, as pessoas à volta, com quem habitamos, convivemos, que nos rodeiam e, que fazem parte do nosso crescimento “como seres humanos”, da nossa formação. A esta estão relacionadas as vivências de cada um em sociedade, destacam-se a Memória Social, a Memória Cultural e a Memória Histórica.

Henri Bergson (1859-1941) é um dos autores que se dedicou ao estudo da Memória, em particular, a Memória Individual, referindo na sua obra “*Matière et Mémoire*” a existência de uma Memória-Hábito, referente ao corpo, de natureza mecânica e, de uma Memória-Recordação, referente à alma, uma Memória pura, situada no inconsciente.

A Memória Colectiva é um conceito desenvolvido por Maurice Halbwachs (1877-1945), no início do século XX. É formado pela família, pelos grupos onde nos inserimos ao longo da vida, pela sociedade, ou seja, à qual pertencem as memórias comuns de diferentes grupos sociais. Trata de pensamentos e vivências comuns a um grupo de pessoas, sendo uma forma de identidade entre estes como grupo. Segundo Maurice Halbwachs, todos os grupos sociais desenvolvem uma memória do seu próprio passado colectivo e essa memória é indissociável da manutenção de um sentimento de identidade que permite identificar o grupo e distingui-lo dos demais. Neste sentido, o conceito de Memória Colectiva é próximo da Memória Social; de facto, antes de desenvolver o conceito de Memória Colectiva, Halbwachs estuda a Memória Social, como memória de um grupo, e as implicações sociais da memória (“*Les cadres sociaux de la mémoire*”, 1925).

A Memória Involuntária bem como a Memória Inconsciente (desenvolvidos nos estudos de Freud 1856-1939 e Jung 1875-1961), pertencentes ambas ao campo da Memória Individual, são manifestações de fenómenos artísticos, inerentes muitas vezes ao acto de criação do artista e do arquitecto, coabitando-o intensamente nos seus mundos. Acto este, projectado para um público, para uma sociedade e, segundo uma aprendizagem que está na origem de cada ser, da formação do artista, do arquitecto. O indivíduo, como ser único, com base no passado, na sua formação, e envolto numa sociedade, membro de vários grupos, está constantemente a reinterpretar as situações que vive apoiando-se nas experiências passadas, das situações que lhe são familiares, em resposta a informações novas, do presente.

Assim o fazem o artista e o arquitecto, no seu dia a dia, no acto de

criação, em resposta ao presente, reinterpretando constantemente todo o seu conhecimento, como seres que vivem em sociedade. O homem, de um modo diferente de todos os demais seres, fá-lo como o ser que tem Memória, que conserva o seu passado e o actualiza em todo o presente, que tem história e tradição. Segundo Bergson, simboliza a continuidade da pessoa, a realidade fundamental, a consciência da duração pura, o ser essencial do homem enquanto entidade espiritual, retratando-a de Memória-recordação.

Na produção artística, o acto da criação tanto dos artistas como dos arquitectos, está intrinsecamente ligado à sociedade, ao contexto físico, às Memórias do locus como símbolo identitário de uma cidade, “Os objectos que rodeiam o meu corpo reflectem a acção possível do meu corpo sobre eles”. (Bergson 1939: 16) A partir destes, nascem as premissas necessárias à criação da obra de arte.

O âmbito deste trabalho termina a partir do momento em que entramos pela disciplina da história tout court. É importante deixar desde já claro que não é a análise da Memória Histórica que nos vai interessar neste trabalho, pelo que apenas faremos uma breve distinção, entre a Memória Histórica e a Memória Colectiva. Podemos considerar que ambas actuam como registos, embora se centrem em premissas distintas. De uma forma muito pragmática, Halbwachs diz-nos inicialmente quanto à Memória Colectiva que “[...] Os marcos colectivos da memória não se reduzem a datas, nomes e fórmulas, representam correntes de pensamentos e experiência nas quais só encontramos o nosso passado porque foi atravessado por eles”. (Halbwachs 2004: 66) A Memória Colectiva não se trata de uma análise tão sintética como a memória apresentada pela história, não é tão linear como isso, há um conjunto de histórias vividas, de acontecimentos que fazem parte de cada um de nós, que nos formam. “A memória colectiva distingue-se da história [...] é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que não tem nada de artificial, já que do passado retém apenas o que ainda continua vivo deste, ou é capaz de estar vivo na consciência do grupo que a mantém”. (Halbwachs 2004: 81) Se observarmos atentamente, na Memória Colectiva “[...] Não há linhas de separação claramente traçadas, como na história, mas apenas limites irregulares e incertos”, (Halbwachs 2004: 84) contrariamente ao que observamos na Memória Histórica, em que esses limites aparecem desde o início, em esboços de frisos cronológicos antes de começar cada tema, como uma resposta pragmática. Na Memória Colectiva, “O presente (entendido como algo

que se estende ao longo de uma determinada duração, que interessa à sociedade actual) não se opõe ao passado do mesmo modo que se distinguem dos períodos históricos vizinhos. Visto que o passado já não existe [...] a memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde alcança a memória dos grupos que a compõem”. (Halbwachs 2004: 84) O passado não é encerrado como um capítulo que correu mal, não é inimigo, não é uma ruptura, o passado é uma “lição de vida” que nos traz sabedoria.

Em inícios do século XX, a memória tornou-se objecto de estudo científico¹, por Henri Bergson, no âmbito da filosofia, e por Freud, no âmbito da psicologia. Fortemente influenciado por Émile Durkheim² (1858-1917), entre a sociologia deste e a filosofia de Henri Bergson, destaca-se de forma relevante Maurice Halbwachs, com a introdução do conceito Memória Colectiva. É inquestionável a pertinência desta, quando se trata da reflexão Arquitectónica, do papel do arquitecto de reinterpretar o passado com base no presente, promovendo mudanças no futuro e no passado da sociedade. A situação é semelhante, quando abordamos a sua repercussão no panorama das Artes, concebida a obra na mesma para um público, para um indivíduo pertencente a uma sociedade e, como a presença deste conceito marca toda a diferença. “Um dos argumentos que tinha sido básico desde as vanguardas na evolução da arte do século XX – que a arte era exclusivamente mudança e novidade – entrou em uma evidente crise nos anos setenta. O mito do novo começa a ceder tanto diante da valorização da tradição histórica como do sentido comum”. (Montaner 2001: 110)

Os pensamentos destes autores, entre os anos vinte e trinta, do século XX, vêm influenciar o clima que se respirava de alheamento às referências culturais. Aby Warburg faz alusão à imagem sobrevivente, à memória como conhecimento recuperado de um arquivo. Havia a necessidade de retroceder, aos arquétipos, à “casa onírica”, como Gaston Bachelard (1884-1962) nos conduz, que permaneciam no subconsciente, segundo C. G. Jung. Saudoso da história, Aldo Rossi (1931-1997) elabora a sua obra mais emblemática “*A Arquitectura da Cidade*”, analisando a Memória Colectiva de Halbwachs, considerando-a responsável pela “alma da cidade”. (Rossi 2001: 192) Considerando cada homem um artista, Joseph Beuys (1921-1986) evoca a Memória Colectiva, através da “Escultura Social”. E do outro lado do Atlântico, Robert Venturi (1925-) reinterpreta a história recorrendo à manipulação de elementos clássicos indo ao encontro das referências colectivas, ao mesmo tempo que se desdobra na desmistificação e num desmontar da

eloquência de tais elementos, como experiências do presente. Demonstrando a mesma sedução de Venturi, pela cultura comercial, bem como pelos objectos de consumo que desta fazem parte, Andy Warhol (1928-1987) desenvolve as suas obras de arte em torno de ícones, estabelecendo assim a ligação à sociedade.

Em tom de conclusão, nos anos 60, o surto de transformações e, a elevação de valores adormecidos pelo tempo, leva Montaner a afirmar que estes anos são os anos da formação da cultura de massas, em que há um desejo da socialização do saber, e dos processos técnicos, mas também a eminência do perigo de manipulação, da homogeneidade e do consumo. (Cfr.: Montaner 2001: 138) Na arquitectura, cresce o interesse pela cultura, pela dimensão social, pelo homem, pelo colectivo, pela cultura e construções anónimas. Nos anos cinquenta e sessenta, o conceito de cultura amplia-se à cultura material e simbólica, mudança esta que vem no seguimento de estudos humanistas, como é o caso da obra de Lévi-Strauss (1908-2009) abordando o pensamento antropológico e etnológico. Através desta e de outras análises neste campo, Lévi-Strauss, introduz esta nova dimensão da cultura técnica e simbólica com o intuito de explicar os processos da arte e da cultura nos povos primitivos. “É evidenciado nestes anos e está de acordo com a corrente tipológica que reivindica a arquitectura vernácula, a permanência das tipologias urbanas e a lógica colectiva da construção da cidade frente a antiquadas visões centradas somente nas linguagens pessoais e nos estilos. Esta revalorização da Memória Colectiva teve a sua expressão no campo da história moderna nas propostas da chamada “história das mentalidades”. (Montaner 2001: 138) Estes estudos vão centrar-se na presença da Memória Colectiva na Arquitectura e nas Artes, como elo comum de criação, atribuindo importância desta para o homem.

Surpreendentemente ou talvez não, o arquitecto Siza Vieira (1933-) parece receptivo às ideias de Robert Venturi, como se pode observar na sua obra de recuperação da Cooperativa Domus, em 1972/1973 e nos esboços desta, com a imposição forte do lettering, um dos temas fetiche deste. Contudo, não é nestas premissas de comparação de trabalhos ou influências, que nos pretendemos centrar, mas sim, na recuperação das memórias, da Memória Colectiva, da identidade, na emoção, inclusa na afinidade dos trabalhos de Siza Vieira e Cabrita Reis (1956-) que permitem esta transversalidade entre Arquitectura e Artes.



Fig . 02 | Imagem metafórica à construção de uma Memória Individual.

1.1 Memória Individual

[...] a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjectivo de nosso conhecimento das coisas [...]

Henri Bergson, em “*Matière et Mémoire*”, p. 31.

Bergson é uma personagem incontornável para se perceber esta teia de teorias que envolve a memória. Só principiando esta análise pelo seu percurso, desde finais do século XIX, até aos estudos de Aldo Rossi e Robert Venturi, nos anos 60, é possível compreender a arquitectura e artes na contemporaneidade, como veremos posteriormente.

Na sua obra mais notável “*Matière et Mémoire*” revela-se o pioneiro no estudo das relações metafísicas entre o corpo e a alma, centrando as suas atenções na análise da Memória Individual, tendo com o seu trabalho influenciado vários filósofos e sociólogos.

A Memória Individual tem a ver com o indivíduo e com o seu “eu” interior, com os episódios e vivências que só a si dizem respeito, não tendo mais nenhum interveniente na acção, nem remetendo para situações que englobem terceiros. Abarca em si, um sem número de sensações, sentimentos, espaços, contextos, que incluem a própria pessoa, abrangendo, entre outras, uma multiplicidade de Memórias, tais como a Memória Reprimida, Consciente, Inconsciente, Involuntária, Hábito, Recordação.

Estes são alguns dos diferentes tipos de memória que influenciaram e que continuam a dominar a vida e obra de arquitectos e artistas, que muitas vezes sem ser perceptível, aí alicerçaram e sustentaram os seus trabalhos. O consciente e o inconsciente estão incontestavelmente presentes na obra destes arquitectos e artistas que abordo, não se podendo dissociar deles, tanto em relação ao seu mundo interior, que com eles coexiste, como em relação ao mundo exterior que os rodeia, uma vez que trabalham para grupos de indivíduos, pertencentes à sociedade, como se conclui observando as obras de diferentes pensadores, como Bergson, Proust, Freud, Halbwachs, Durkheim, Bachelard, Claude Lévi-Strauss.

1.1.1 Memória [bergson.henri]

No centro deste círculo de relações sociais, de onde sobressaem Freud, Durkheim, Proust, Jung, Halbwachs e do fervilhar pela ânsia de “mais”, através de uma linguagem plástica e simples, Henri Bergson faz uma reaproximação ao espiritualismo, em antítese ao materialismo, ao positivismo e ao agnosticismo metafísico em geral. Tenta resolver o enigma entre o espiritual e o terreno, entre alma e corpo, sendo a intuição o contacto imediato com a realidade em nós. É, em primeiro lugar, o conhecimento do espírito pelo espírito, mas também o conhecimento da matéria e da vida, por também sermos vida e matéria. A metafísica é esse contacto interior imediato com a realidade. A limitação da vida do espírito à acção é a função do corpo, o nosso espírito sempre “inquieto” vive de “mil e uma coisas”, sendo o corpo que o limita, e que, pela sua posição no espaço e através da selecção das recordações úteis no momento actual, determina a parte do universo sobre a qual se exercerá a sua acção, assumindo-se o corpo como um centro. O corpo, e nele, o cérebro e sistema nervoso, são apenas um instrumento de acção, não tendo capacidade para produzir uma representação. (Cfr: Bergson 1939: 14) Todo o processo de percepção transcende o carácter mecânico do corpo: não é puro, no sentido em que implica uma associação não apenas sensorial, mas também espiritual. Segundo Bergson, que sustenta a origem da materialidade como degradação da vida, por simples interrupção de um processo criador, todos experimentamos em nós mesmos a criação, sendo o verdadeiro acto aquele que é matéria e forma (e não só forma) como são as nossas criações pessoais.

1.1.2 Memória-Hábito versus Memória-Recordação [bergson.henri]

Na sua obra “*Matière et Mémoire*”, de 1896, Bergson faz alusão ao “cone” de recordações (Cfr: Bergson 1939: 180-181), diferenciando uma memória-hábito e uma memória-recordação. A primeira, designada por memória-hábito, caracteriza-a como psicofisiológica, mecânica, de natureza corporal, voluntária e útil. Permite aprender uma lição repetindo-a e reconhecer o mundo familiar efectuando neste gestos conhecidos. “Nós dizemos que o corpo interpõe entre os objectos que agem sobre ele e aqueles que ele influencia, não é senão um condutor,

encarregado de recolher os movimentos, transmiti-lo a certos mecanismos motores, determinando se a acção é reflexa, escolhida ou voluntária”. (Bergson 1939: 81) Em relação à segunda, memória-recordação, descreve-a como uma memória pura, genuína, localizada não no cérebro mas no inconsciente, de onde as recordações surgem consoante as necessidades da acção do presente, constituindo a própria essência da consciência involuntária contemplativa, que conserva esta ou aquela leitura apreendida da lição no respectivo momento. A memória pura seria, fundamento da memória propriamente psicológica, isto é, da memória enquanto retenção, repetição e reprodução dos conteúdos passados. Mas, ao mesmo tempo, esta memória representaria não só o reconhecimento do passado, mas também o reviver afectivo, mesmo sem consciência da sua anterioridade, o “re-cordar” no sentido primitivo do vocabulário como reprodução de estados anteriores ou, melhor dizendo, como vivência actual que leva no seu seio todo o passado ou parte dele. “De facto, não há percepção que não esteja impregnada de recordações: às percepções imediatas dos sentidos associamos milhares de detalhes da nossa experiência passada. Frequentemente essas lembranças deslocam as percepções reais e apenas retemos algumas indicações, «signos» destinados a recordar-nos imagens antigas”. (Bergson 1939: 30)

Bergson acredita na possibilidade de aceder a uma “realidade numérica”³, mas este regresso ao conhecimento metafísico, está bloqueado pela inteligência que, feita para as necessidades da vida prática, cristaliza o real em vista da acção – como Nietzsche⁴ (1844-1900) e os cépticos tinham pressentido. É principalmente a ciência que, metodicamente, analisa para prever, reduzindo o complexo ao simples. Fugindo à natureza própria do tempo, em que por causa de um objecto utilitário (ou outra coisa qualquer), nos perdemos num tempo abstracto e regular, muito diferente da duração vivida, que a experiência interior nos sugere, feita de mudanças qualitativas à novidade imprevisível. Ao contrário do que defende Darwin⁵ (1809-1882), o passado (hereditariedade, meio, etc.) como explicação da evolução, Bergson atesta a existência de um elo vital, inicialmente sentido em nós próprios (instinto de conservação) que é criador de meios que permitem que a vida dure e se revista das formas mais variadas. O futuro do mundo vivo faz nascer a inteligência segundo uma linha de evolução distinta da do instinto.

Esta duração, matéria do nosso eu, dá lugar a uma metafísica da mudança generalizável ao conjunto das coisas. Se a duração está assim no coração do real, é preciso, para a apreender, recorrer a um novo processo de conhecimento: a

intuição, definida como “a percepção imediata” que, libertada do método analítico, ultrapassará o conhecimento intelectual para atingir o ser profundo das coisas. Este novo modo aplica-se primeiro aos dados da experiência íntima: os “dados imediatos da consciência” que têm, essencialmente, uma dimensão temporal. Ela escapa ao universo da quantidade, e o nosso eu profundo é feito à base de duração vivida em termos qualitativos. A intuição também nos permite enquadrar melhor o problema da liberdade, logo, a percepção real sobre o mundo exterior é infinitamente menor comparada com tudo aquilo que a nossa memória lhe acrescenta, o que faz com que se assuma de maior utilidade que a própria intuição, cujo papel, é agora o de evocar lembranças, alojá-las, activá-las e torná-las actuais. A percepção e recordação interpenetram-se, compondo-se mutuamente, numa espécie de simbiose. (Cfr.: Bergson 1939: 69) A memória é que confere a subjectividade na percepção, logo, não é história. Passando da percepção pura para a memória, deixa-se definitivamente a matéria pelo espírito. (Cfr.: Bergson 1939: 265) Quanto ao problema da memória, é importante resolvê-lo por questões metafísicas: conceber a sobrevivência da alma exige a presença de todo o passado, que se acumula constituindo uma “bola de neve”; é preciso, pois, explicar não a conservação das recordações, mas o esquecimento, factor de descontinuidade. Esta faz-se por meio do corpo, o sistema nervoso selecciona as razões úteis à acção; dá lugar a uma memória biológica que retém apenas hábitos, automatismos, que são alteráveis. Em compensação, mantém-se, independentemente do corpo, uma memória pura inalterável, capaz de conservar indefinidamente os elementos da história individual. Marc Augé cita Pierre Nora, que no livro “*Lieux de Mémoire*”⁶ refere que “o que procuramos na acumulação religiosa dos testemunhos dos documentos, das imagens, de todos os «signos visíveis do que foi», é a nossa diferença, e «no espectáculo dessa diferença o fulgor súbito de uma identidade inencontrável. Já não uma génese, mas a decifração do que somos à luz do que já não somos»”. (Augé 1992: 25)

Na abordagem desta temática, é pertinente referir uma das conclusões que Bergson apresenta em “*Matière et Mémoire*”, “A verdade é que a memória não consiste de todo numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, é uma progressão do passado no presente”. (Bergson 1939: 269) ao contrário da história. Os casos apresentados pela análise de exemplos concretos, distinguem o corporal e o incorporeal, cuja relação ocorre no instante em que se consuma. Nesta obra afirma-se ao mesmo tempo a realidade do espírito e da matéria e



Fig . 03 | Imagem evocativa de Memórias Colectivas. Grupo. Tempo. Espaço.

determinam-se as relações de uma com a outra no exemplo preciso da memória.

Na realidade, podemos reconhecer na memória um contributo da consciência individual para a percepção, seja enquanto recobre de lembranças, um fundo de apreensão imediata, ou enquanto concentra e contrai uma multiplicidade de momentos.

1.2 Memória Colectiva

Não se trata de uma simples harmonia e correspondência física entre o aspecto dos lugares e a gente, senão que cada objecto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, nos lembrem uma forma de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, quando a nossa atenção se centra em cada uma das suas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as aporções de diversos grupos.

Maurice Halbwachs em “*La Mémoire Collective*”, p. 132.

É na comunicação e construção de um “espaço intelectual” comum que a memória transpõe a sua natureza pessoal para se converter num agregado de acontecimentos e referências partilhadas por um grupo, bairro ou população de uma nação, passando-se da Memória Individual para a Memória Colectiva. A Memória não é um tema apenas de psicologia individual, como dissecamos no capítulo anterior, desempenha também um papel fundamental na consciência e percepção da realidade, uma vez que a memória de cada individuo é constituída socialmente, inscrevendo-se em “*Os quadros sociais da memória*”⁷. A memória diz igualmente respeito à sociedade, à memória dos grupos que a compõem, tratando-se de um fenómeno social, “o social começa com o individuo” (Augé 1992: 21), sendo relevante para este trabalho a abordagem da Memória Colectiva ou Memória Social, da Memória Cultural e da Memória Histórica. “A experiência do facto social total é duplamente concreta (e duplamente completa): experiência de uma sociedade precisamente localizada no tempo e no espaço, mas também de um qualquer individuo dessa sociedade”. (Augé 1992: 22)

Na esfera da produção cultural, a arquitectura e a arte são dos meios mais complexos e particulares de expressão associada à sociedade. A resposta às inquietações contemporâneas parece não estar no futuro, mas num passado mais ou menos recente, adquirindo a Memória Colectiva um papel fulcral na evocação dos acontecimentos compreendidos pela sociedade. Sociedade esta, na

qual arquitectos e artistas, têm que ter uma comunicação eficaz, atendendo ao papel crucial que representam, pois é nela que se inscrevem os seus trabalhos e é para ela que são pensadas e materializadas as suas obras, “[...] as formas arquitectónicas podem, em certo sentido, determinar o comportamento humano, e que os bons projectos contribuem para um mundo melhor. Esta é uma suposição [...] que percorre toda a história do discurso da arquitectura”. (Leach 2005: 58) A pós-modernidade veio enfatizar que os indivíduos podem pertencer a uma pluralidade de grupos e de identidades e que, as suas memórias são construídas de forma dinâmica, selectiva e ideológica, não se fixando à configuração imposta por um grupo específico.

1.2.1 Memória [halbwachs. maurice]

Maurice Halbwachs, influenciado pelo sociólogo Émile Durkheim de cuja escola fez parte, desenvolveu o conceito Memória Colectiva, na qual considera essencial os marcos sociais – que servem de pontos de referência para a reconstrução do que chamamos memória – como ponto de recordação e localização das lembranças (Cfr: Halbwachs 2004: 8), como é o caso de festas, acontecimentos públicos, que marcam a nossa relação com terceiros. “Durkheim [...] insistia veementemente no facto dos sistemas de classificação social e mental assentarem sempre em «meios sociais efervescentes»”⁸. A sua teoria da memória baseia-se em factos sociais, interpretando o suicídio “[...] ligado à «solidão social» («temos tão pouco de nós»)”⁹. O homem vive em sociedade, rege-se por parâmetros que esta determina, que permitem a interacção e a fusão no seu seio, como são exemplo as horas também preestabelecidas por esta, que tornam possível o fluir do dia a dia entre os cidadãos. A sociedade assume uma dimensão fulcral na vida de cada um de nós, “Não podemos pensar em nada, não podemos pensar em nós próprios senão através dos outros, é a condição deste acordo substancial que, através do colectivo, persegue o universal e distingue, tal como insistiu repetidamente Halbwachs, o sonho da realidade, a loucura individual da razão comum”¹⁰. Conforme vem referido na obra “*La Mémoire Collective*”, “Durkheim traz a razão da sociedade, e Halbwachs demonstra que a razão é o resultado desta forma humana que realiza e constantemente dá vida á existência social”¹¹. Recorre para isso à exploração de distintos conceitos

que permitem as vivências sociais do ser humano e que foram alvo dos seus estudos enquanto elementos de relação com a Memória Colectiva, como são o caso da Memória Individual, Memória Histórica, do Tempo e do Espaço. Refere as influências da sociedade na vida de cada indivíduo, “Demonstra-nos como a memória familiar é determinada pela sociedade, no que reproduz «das regras e dos costumes que não dependem de nós, que fixam o nosso local». Por outro lado, a memória individual não é nunca uma simples rememoração do passado, mas sempre uma reconstituição, em função de interesses presentes, determinados pela nossa pertença ao grupo”.¹² Maurice Halbwachs, sintetiza a Memória Colectiva com a seguinte afirmação, “Toda a memória se estrutura em identidades de grupo: recordamos a nossa infância como membros da família, o nosso bairro como membros da comunidade local, a nossa vida profissional em função da comunidade da fábrica ou do escritório e/ou de um partido político ou de um sindicato, e assim por diante; que estas recordações são essencialmente memórias de grupo e que a memória do individuo só existe na medida em que esse individuo é produto provavelmente único de determinada intersecção de grupos”. (Fentress; Wickham 1992: 7) Para Halbwachs, as memórias subsistem porque fazem parte de um conjunto de valorações e acepções que são comuns a todos os membros do grupo, deixando de existir à medida que este grupo vai desaparecendo, ou porque se desfez, ou porque simplesmente as pessoas deixam de existir.

Pode-se distinguir duas fases de pensamento, em Halbwachs, sobre a Memória Colectiva; numa primeira fase, mais centrada nos estudos sobre Paris (“*La population et les tracés de voies à Paris depuis cent ans*” – 1928), a Memória Colectiva é entendida, do ponto de vista urbano, como o conjunto de marcas sociais impressas na cidade, seja pelo conjunto de actividades aí desenvolvidas por grupos sociais específicos, seja pelos regimes de propriedade que a condicionam, seja pela instalação de determinadas classes económicas no seu espaço; numa segunda fase, os estudos de Halbwachs incidem sobre aspectos não materiais da memória colectiva, tal como ocorre no estudo de 1941, “*La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte; étude de mémoire collective*”. O trabalho editado postumamente em 1950 “*La mémoire collective*”, e que se encontrava em manuscrito aquando da sua morte em Buchenwald em 1945, engloba tanto a primeira como a segunda natureza da Memória Colectiva; e é no capítulo III desse trabalho que Halbwachs critica a noção de memória desenvolvida por

Bergson, de quem tinha sido aluno: “assim, uma análise mais detalhada da ideia de simultaneidade conduz-nos a descartar a hipótese das durações puramente individuais, impenetráveis uma à outra. A sequência dos nossos estados não é uma linha sem espessura onde as partes só têm a haver consigo próprias e com as que as precedem e sucedem. No nosso pensamento, na realidade, cruzam-se, em cada momento e em cada período do seu desenvolvimento, muitas correntes que vão de uma consciência a outra, e que nela são lugar de encontro”.

1.2.2 Memória Individual e Memória Colectiva [bergson.henri] [halbwachs. maurice]

Na sequência dos conceitos desenvolvidos por Bergson, em “*Matière et Mémoire*”, como vimos anteriormente, e das suas alusões ao espiritual e ao corporal, como forma de análise do indivíduo, Fentress e Wickham, aplicam-nos às vivências em sociedade “A memória exprime a ligação do nosso espírito ao nosso corpo e do nosso corpo com o mundo social e natural que nos rodeia”. (Fentress; Wickham 1992: 57) A Memória Individual converte-se em “Memória Social” através da partilha de lembranças com os outros, num contexto específico, de um determinado grupo social (em que estamos inseridos no momento), quer seja estruturado e duradouro ou informal e temporário – o que vamos partilhar –, é para eles relevante, “Com efeito, a experiência passada recordada e as imagens partilhadas do passado histórico são tipos de recordações que têm particular importância para a constituição de grupos sociais no presente”. (Fentress; Wickham 1992: 9) Este tipo de partilhas, de memórias, fortalece a relação dos grupos.

Na sua obra mais emblemática “*La Mémoire Collective*”, Halbwachs inicia o seu discurso abordando a Memória Colectiva e a Memória Individual, concluindo que antes da Memória Colectiva existe uma Memória Individual que faz parte de cada um de nós. Esta, agregada a outras, através da partilha das memórias de cada um com o seu grupo, emergindo em casos específicos, num momento e contexto cultural, devido à pertinência do tema em causa, quer aconteça de forma estruturada e duradoura ou informal e temporária, permite a formação da Memória Colectiva. Halbwachs torna claro que a Memória Colectiva, é unicamente recordada através dos elementos de um grupo, admitindo embora,

que é o indivíduo que relembra, ainda que apenas como membro de um grupo social. “Se a memória colectiva obtém a sua força e duração a apoiar-se num conjunto de homens, são os indivíduos os que a recordam, como membros do grupo. Desta mistura de recordações comuns, que se baseiam umas nas outras, nem todas terão a mesma intensidade em cada um deles. Deve-se referir que cada Memória Individual é um ponto de vista sobre a Memória Colectiva, e que este ponto de vista muda segundo o lugar que ocupa nela, e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantêm com os outros contextos”. (Halbwachs 1968: 50) Esta visão subentende uma sujeição das Memórias Individuais aos padrões colectivos, visto que, em última análise, o que recordamos, enquanto indivíduos, é sempre condicionado pelo facto de pertencermos a um grupo. A memória individual, segundo Halbwachs, torna-se por si mais difícil de ser alvo de recordação da nossa parte. Os momentos que só a nós próprios nos incluem, devem ao facto da recordação se situar na “fronteira” de todas as “interferências colectivas” que correspondem à vida dos grupos, situando-se na intersecção de diversas correntes do “pensamento colectivo”. (Cfr: Halbwachs 2004: 12) Conquanto exista uma estreita relação entre a Memória Individual e a Memória Colectiva as diferenças entre ambas são bem explícitas, conforme decorre da teoria de Halbwachs, que a seguir se transcreve:

Embora a memória individual se possa apoiar na memória colectiva, situar-se nela e confundir-se momentaneamente com ela para confirmar determinadas recordações, precisá-las, e inclusivamente para completar algumas lacunas, nem por isso a memória colectiva segue menos o seu próprio caminho, e toda esta aportação exterior é assimilada e incorporada progressivamente a sua substância. A memória colectiva, por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se deixa confundir com elas. Evolui segundo as suas leis, e embora algumas recordações individuais penetrem às vezes nela, mudam de face quando voltam a colocar-se num conjunto que já não é uma consciência própria.

Maurice Halbwachs em “*La Mémoire Collective*”, p. 54

Maurice Halbwachs, no livro “*La Mémoire Collective*”, conta uma história que de uma forma simples reflecte o conceito que defendeu, e que consiste na sugestão ao leitor, em imaginar deambular por Londres solitariamente... À partida, as únicas recordações que prevaleceram na cabeça de cada um, serão “Memórias Individuais”... Mas na realidade, será mesmo isso que acontece?! Só pelo facto de uma pessoa estar “só” fisicamente?!

1.2.3 Memória Social [fentress.james] [wickham.chris]

Ao submeter a memória a este determinismo social – ao facto das recordações individuais estarem condicionadas à presença nos respectivos grupos – Halbwachs negligencia as tensões dialécticas existentes entre a Memória Individual e a construção social do passado. Acresce que nas sociedades contemporâneas, caracterizadas pela facilidade dos movimentos da população, pela diversidade das escolhas individuais e pela pluralidade de discurso, tornou-se difícil conceber o ensejo de uma Memória Social unívoca. Para James Fentress e Chris Wickham, Maurice Halbwachs enfatizou excessivamente a “natureza colectiva da consciência individual e as colectividades que esses indivíduos efectivamente constituíram”, concebendo o indivíduo como “um espécie de autómato, passivamente obediente a uma vontade colectiva interiorizada”. (Fentress; Wickham 1992: 7) É precisamente para evitarem uma excessiva sujeição do indivíduo a um determinismo colectivo na linha da escola Durkheimiana, que estes autores preferem a designação de “Memória Social” em detrimento da denominação “Memória Colectiva” sustentada por Halbwachs. (Cfr.: Fentress; Wickham 1992: 8) Fentress e Wickham distinguem memória-acção de memória-representação, analisam temas como o recordar ou comemorar enquanto formas de comportamento, abordam a importância da existência de uma Memória Social selectiva e da memória apreendida cognitivamente como rede de ideias. Fazendo alusão à diferença da retenção do conhecimento social pela Memória Colectiva e da forma como esta se manifesta através da importância da palavra, retratam-na não como um espelho do nosso pensamento, uma vez que este tem uma grande extensão, mas como uma amálgama dispersa e desordenada na imensidão da nossa imaginação. Representam um mapa mnemónico como uma imagem visual comparando-o às imagens do Teatro da Memória¹³. “Um mapa colectivamente guardado na memória de um grupo pode também ser considerado semelhante às imagens do *Teatro da Memória*”. (Fentress; Wickham 1992: 32) Com uma visão similar à de Halbwachs, caracterizam a Memória Social como expressão da experiência colectiva, representante de um determinado grupo responsável por estabelecer a coerência entre o seu passado e o seu futuro “há Memória Social porque há significado para o grupo que a recorda”. (Fentress; Wickham 1992: 112)

1.2.4 Memória Cultural [assmann.jan]

No final do século XX, o Arqueólogo Jan Assmann (1938-) crítica alguns aspectos do conceito de Memória Colectiva desenvolvido por Halbwachs; segundo Assmann, há que destringer entre Memória Comunicativa e Memória Cultural; a primeira diz respeito ao conjunto de asserções comuns a uma comunidade, que permite a comunicação diária; a segunda é caracterizada precisamente pela sua distância do quotidiano, a sua transcendência. Ora, enquanto a primeira vai sendo permanentemente refeita, a segunda encontra-se num ponto fixo, de que fazem parte um conjunto de crenças (de origem, por exemplo), de ritos e de factos identitários dessa comunidade; “estes acontecimentos do passado são mantidos através de formação cultural (textos, ritos, monumentos), e comunicação insitucional (recitações, práticas, observâncias). Chamamos-lhe ‘figuras de memória.’” (Assmann 1995: 129-132). Aby Warburg (1866-1929), interpretando estas figuras do ponto de vista pictórico (gráfico e/ou artístico) dedica-se precisamente a reconstruir estas figuras, para a civilização ocidental, no seu trabalho Mnemosyne. Mas enquanto para Halbwachs a Memória é facto de grupo social, e para Warburg é sobrevivência (nachleben) da imagem, Assmann procura articular, no seu conceito de Memória Cultural, três aspectos: a memória (enquanto actualização de um passado comum), a cultura e o grupo (ou sociedade). É neste sentido que Jan Assmann define seis características da Memória Colectiva: “a materialização de identidade”, “a capacidade de se reconstruir”, a “formação”, a “organização”, a “obrigação” e a “reflexividade”. (Assmann 1995: 129-132)

Relativamente ao primeiro ponto, “a materialização da identidade”, identifica-o pelo facto da Memória Cultural ser responsável pela atribuição da identidade dos próprios grupos, através da preservação do conhecimento que está na formação destes, permitindo a sua singularidade. Assmann acentua este facto, quando o menciona nas expressões “Nós somos isto” ou “Isto é o oposto do que nós somos”, em relação às coisas com as quais o grupo se identifica e que fazem parte de si. (Cfr.: Assmann 1995: 130) No que refere “a capacidade de se reconstruir”, representa a reinterpretação dos conceitos do passado à luz das noções actuais, ou seja, tem a ver com a Memória Cultural de factos não presenciados, tendo a consciência mediada pelos acontecimentos de hoje. Ao rever episódios de outras épocas, a mente vai estar sempre sugestionada com factos

da actualidade, isto é, por mais que tente distanciar-se do momento presente e da situação actual. O facto de ter sempre uma compreensão com base na vivência actual, leva à perda de alguns conceitos, por não se conseguir a transposição directa para o momento em que se sucederam esses factos, logo esta Memória Comunicativa é reconstruída. O terceiro ponto, alusivo à “formação”, reporta para a importância da existência de uma Memória Comunicacional, na formação de uma Memória Cultural. Para adquirir estatuto de ícone ou de artefacto da Memória Cultural e antes de se cristalizar como objecto tem que existir já como corrente, passando de pessoa em pessoa, de boca em boca, ser falado, ou seja, tem que passar pela fase da mediatização, despertando interesses de forma crescente, antes de se tornar uma referência. No quarto ponto, a “Organização”, estabelece uma distinção importante entre Memória Cultural e Memória Comunicacional, denotando o apoio institucional e as especializações dos portadores “desta cultura”. Na Memória Comunicacional não existem indivíduos especializados pois atravessa todos os sectores e hierarquias, enquanto que, na Memória Cultural, o mesmo não se verifica, havendo pessoas com habilitações especiais para serem portadoras desta Memória. Acresce ainda o facto de na Memória Cultural, existir organização, porque há apoio institucionalizado através de instituições responsáveis por a manter. O quinto ponto, “obrigação” revela a formação de uma estrutura na Memória Cultural, enquanto que na Memória Comunicacional esta não existe. Os factos estão estruturados segundo prioridades, cada coisa tem o seu peso segundo uma hierarquia de valores. Na Memória Comunicacional, contrariamente, tudo está relativizado, as próprias pessoas atribuem o valor às coisas, havendo uma diversidade na maneira de pensar. O sexto e último ponto, “reflexividade”, que trata da relação entre a Memória Cultural e a própria identidade, pressupõem um “reflexo à mudança”. Há uma reflexividade em relação à nossa identidade e aos ícones que fazem parte dela, reinterpretando-se a ela própria. O mito serve para reconstruir o mito.

Para Jan Assmann “O conceito de Memória Cultural engloba o corpo de textos reutilizáveis, imagens e rituais específicos de cada sociedade em cada época, cujo «cultivo» serve para estabilizar e transmitir a auto-imagem dessa sociedade. Perante tal conhecimento colectivo, na sua maioria (mas não exclusivamente) do passado, cada grupo baseia a sua consciência de unidade e especificidade. O conteúdo de tal conhecimento varia de cultura para cultura, bem como de época para época”. (Assmann 1995: 132, 133)

1.2.5 Tempo [halbwachs. maurice]

A visão de Halbwachs em relação ao Tempo, como factor de localização do acontecimento, expõe de uma forma natural, o facto de nem sempre existirem acontecimentos ou situações que se destaquem no nosso dia a dia, referindo mesmo que “Há horas e dias vazios”. (Halbwachs 2004: 92) Denota que não é essencial o relembrar exactamente do dia, podendo funcionar perfeitamente o recordar de um período, o que faz com que a pouco e pouco haja um reviver mais detalhado das lembranças. “[...] Há que observar que o tempo aqui não nos importa mais do que na medida em que nos deve permitir reter e recordar os acontecimentos que nele se produziram. [...] A localização, aproximada e muito vaga a princípio, é seguidamente detalhada quando a memória já está lá”. (Halbwachs 2004: [99-100])

1.2.6 Espaço [halbwachs. maurice]

Halbwachs, quando faz a abordagem da Memória Colectiva e o Espaço, aponta ao contexto e envolvente em que se inserem as recordações, à mutação que estes espaços sofrem ao longo dos tempos e às marcas que deixam na sociedade. Fala-nos da Cidade Moderna e da Cidade Antiga, e da relação existente entre ambas. “Na cidade moderna encontramos as particularidades da cidade antiga, porque temos olhos e pensamentos para esta. Assim, quando numa sociedade que se transformou continuam a existir vestígios do que era a sua forma primitiva, quem a conheceu pode então olhar para os traços antigos que os conduzem a outro tempo e a outro passado”. (Halbwachs 2004: [125-126]) Teoria esta que mais tarde foi reinterpretada por Rossi na sua obra “*A Arquitectura da Cidade*”. A relação da cidade com a sociedade é retratada como a configuração desta através de imagens que funcionam como marcos que podem interferir na sua formação a diferente níveis, quer laboral, vivencial, cultural... “Não há dúvida que a diferenciação de uma cidade é a origem de diversas funções e costumes sociais; mas ainda que o grupo evolua, o aspecto exterior da cidade muda mais lentamente. Os costumes locais resistem às forças que tendem a transformá-las, e esta resistência permite perceber melhor até que ponto nestes grupos a memória colectiva se apoia em imagens do espaço. Efectivamente, as cidades transformam-se ao longo da história”.

(Halbwachs 2004: 136) Quando Halbwachs, refere que a “diferenciação de uma cidade é a origem de diversas funções”, pretende retratar o peso das actividades e grupos sociais que se inserem mais especificamente em determinadas cidades ou regiões, que assim as diferenciam. (Cfr.: Halbwachs 2004: 143) Para Halbwachs a função primordial da memória, enquanto imagem partilhada do passado passa por promover a ligação entre os membros de um grupo com base no seu passado colectivo, atribuindo-lhe uma aparência de imutabilidade, ao mesmo tempo que fixa os valores e as aceções predominantes do grupo ao qual as memórias se referem. Assim, a Memória Colectiva é para Halbwachs o *locus*¹⁴ definidor da identidade do grupo, garantindo a sua continuidade no tempo e no espaço. “[...] a importância constantemente recorrente da geografia local como estrutura de memorização: montes, grutas, casas de lavoura e campos todos têm as suas Memórias [...]”. (Fentress; Wickham 1992: 141)

1.3 Memória e Imagem

Imaginar não é recordar-se. Sem dúvida um sonho, à medida que ele se actualiza, tende a viver numa imagem; mas reciprocamente não é verdadeiro, a imagem pura e simples não me conduzirá ao passado, a menos que eu a vá procurar no passado, seguindo assim o contínuo progresso que a trouxe da obscuridade à luz.

Henri Bergson, em “*Matière et Mémoire*”, p. 150.

A presença de imagens retidas na Memória é uma realidade comum ao individuo, o que é conservado objecto da memória é a imagem-lembrança que, uma vez concebida, só permanece na forma inconsciente de pura recordação, pelo facto da consciência não ser mais do que o “presente psíquico”.

Carl Jung, através da sua investigação no campo da psicologia e do seu deslumbramento pelo trabalho de Freud, em relação aos estados do inconsciente desenvolve o conceito Inconsciente Colectivo. Ao longo dos seus escritos, Jung apercebeu-se que à semelhança do corpo, a mente tinha conteúdos colectivos comuns a vários indivíduos em simultâneo, à sociedade. Pois apesar de cada ser humano, ser único, em todos eles existe uma base comum, ao que chama de Inconsciente Colectivo. Este conceito torna-se uma valia no que diz respeito ao estudo da arquitectura e das artes plásticas, uma vez que está muitas vezes relacionado com o processo de criação de arquitectos e artistas.

Aby Warburg¹⁵ foi o fundador do Warburg Institute¹⁶, que desenvolvia ensaios estéticos, com base em estudos iconológicos, analisando o conteúdo e significados das imagens, desde finais do século XIX, princípios do século XX. Warburg estende os seus estudos ao Renascimento Italiano, como exemplo de Memória Cultural, defendendo a Sobrevivência da Imagem. Analisava estas figuras, por forma a compreender as sobrevivências primitivas, o retorno de certas imagens, em determinados períodos e sociedades, que ao mesmo tempo são modificadas pela Memória Colectiva. É responsável pela criação de uma escola de grande influência sobre a crítica da arte e arquitectura contemporâneas.

Bachelard acentua a importância do espírito na origem da Imagem poética, “[...] deve-se reconhecer que a poesia é um compromisso da alma. [...] Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialécticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito. Em nossa opinião, alma e espírito são indissociáveis para estudarmos os fenómenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até à sua execução”. (Bachelard 2008: 6) Gaston Bachelard faz alusão, de forma poética, à “casa onírica”, à casa dos sonhos de cada um, reveladora da intimidade do ser humano. Analisa o acto de habitar o espaço, evocando constantemente o passado e, interligando-o com o presente, estando sempre presente a Memória numa imagem poética do consciente ou do inconsciente. Apresenta-nos a memória, como ponto de partida, para o reviver da imagem poética, para a arte de habitar o espaço. Aborda questões de arte, de arquitectura, relacionadas com o simples acto de habitar o espaço, de compreender, que fazem parte da casa onde vivemos em família, prementes na Memória Colectiva.

1.3.1 O Inconsciente Colectivo [jung.carl]

A nossa ética é auscultação de uma voz, que no seu carácter pré-verbal, nos restitui uma vida autêntica: cruza sempre a nossa vida presente com aquilo que sensorial e afectivamente se dá como nossa história antiga ou como horizonte do nosso futuro.

Paolo Pieri, em “Introdução a Jung”, p. 111.



Fig . 04 | Fotografia de Jung.

Para compreender a relação de transversalidade entre a arquitectura e as artes plásticas é importante perceber a influência que tiveram os estudos sobre o papel do consciente e do inconsciente, do psiquiatra suíço Carl Jung, fundador da psicologia analítica, para quem a consciência, à qual estão ligados signos que induzem o psíquico a pensar, sonhar e imaginar, deixa de ser o centro da representação do mundo. O facto de ter de lidar com uma pluralidade de representações leva a que sejam notórios os seus limites e, por essa razão, admitido o inconsciente. Gaston Bachelard considera igualmente importante o consciente e o inconsciente, como se depreende desta sua afirmação “Abordando mais simplesmente os problemas da imaginação poética, é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal”. (Bachelard 2008: 18)

Carl Jung defendia que o homem deveria procurar um significado na sua vida, renunciando as concepções dos existencialistas. Sustentava a procura da autenticidade pessoal, através da análise dos sonhos e fantasias – modo mais importante de entrar em contacto com o inconsciente – o que permitia ficar a conhecer com maior profundidade vários aspectos do próprio indivíduo. Bachelard, na sua obra “*La Poétique de L’espace*”, refere em relação à complexidade da realidade-sonho que este “nunca é definitivamente resolvido. Ao longo dos seus estudos, Jung, introduziu os conceitos de Extroversão e Introversão e os termos: Complexo, Arquétipo, Individuação e Inconsciente Colectivo.

O Inconsciente, para Jung, não é só constituído de experiências pessoais vividas, que fizeram parte do consciente, e que, se esqueceram. Também dele fazem parte as nossas vivências como seres pertencentes a grupos sociais. Assim, o subconsciente podia dividir-se em Inconsciente Pessoal e Inconsciente Colectivo (impessoal). “À medida que a sua obra foi amadurecendo, ele viu provas evidentes de que a mente, à semelhança do corpo, além de características pessoais, tinha conteúdos colectivos que, nas palavras de Jung, «são peculiares, não a um indivíduo, mas a muitos ao mesmo tempo, isto é, a uma sociedade, um povo ou humanidade em geral»”. (Bennet 1985: 13)

Há todavia que ter em atenção que enquanto o inconsciente é essencialmente formado por conteúdos que anteriormente foram do foro do consciente e posteriormente deste desapareceram, existem os conteúdos do inconsciente colectivo que nunca estiveram no consciente e por isso não foram adquiridos individualmente. Bachelard, corroborando o pensamento de Jung, faz

alusão de como os valores de “abrigo” estão presentes no inconsciente, “Estes valores de abrigo são simples, tão profundamente enraizados no inconsciente que os reencontramos antes por uma simples evocação que por uma descrição minuciosa”. (Bachelard 2008: 31)

Esta subjectividade e sua intrínseca singularidade das memórias reflecte-se no modo como reaparecem e se manifestam, domina a objectividade e a descrição, em favor do aspecto emocional da memória. Partindo da definição Freudiana de Inconsciente, Jung completa-a com a introdução de uma parte não-pessoal, o Inconsciente Colectivo, que em oposição ao Inconsciente Pessoal, não é uma aprendizagem pessoal “[...] por muito singular que cada mente possa parecer, ela possui muita coisa que é indistinguível de outras mentes, pois todas as mentes têm um substrato ou alicerce comum”. (Bachelard 2008: 57)

O Inconsciente Colectivo é constituído por arquétipos, formas pré-existentes ou formas originais. Para Jung os instintos¹⁷, formam analogias muito próximas com os arquétipos, podendo supor-se que os arquétipos são as imagens inconscientes dos próprios instintos, isto é, padrões de comportamento instintivo. Em todas as culturas, o Inconsciente Colectivo é idêntico, constituindo uma base mental comum, de natureza suprapessoal. Enquanto Freud defendia que as imagens que surgiam do inconsciente estavam relacionadas unicamente com o ser individual, para Jung essas imagens representam apenas uma parte do material, havendo símbolos e figuras com que o paciente não está familiarizado, em que para a consciência, eles não têm o menor significado, designando-os de arquétipos, e à totalidade dos arquétipos, de Inconsciente Colectivo.

Esse património colectivo nunca fez parte da consciência e, como tal, não foi adquirido pelo indivíduo. “O Inconsciente Pessoal e o Inconsciente Colectivo, com as características que os seus registos denunciam, são conjuntos de múltiplas imagens que se dão no seio do processo de individuação e, por outro lado, são tudo aquilo que acontece no individuo e, portanto, aquilo que a vida propõe em momentos específicos do mesmo indivíduo”. (Pieri 2003: 111) Para Jung, o Inconsciente Pessoal era composto por “complexos” e o Inconsciente Colectivo era formado por arquétipos. Entende-se por arquétipos psicológicos “as formas típicas dos nossos modos de pensar e agir e as inatas possibilidades de representação que presidem à nossa actividade imaginativa”. (Pieri 2003: 106) Com efeito a consciência vive e desenvolve-se produzindo efeitos sobre diversos planos e, desta maneira, identifica os arquétipos como sendo estruturas básicas

que dão azo ao imaginário, característica do ser humano. “Os arquétipos da imaginação mental, por serem propriamente aquilo que é outro, não são mais do que o fundo da consciência: as antinomias, o paradoxo, a ambiguidade, a possibilidade de cada termo e cada pensamento têm de se transformar no seu contrário”. (Pieri 2003: 111)

Segundo Jung, para quem os arquétipos fornecem um modo congénito de entendimento, eles são apropriados e úteis, uma vez que, no que diz respeito ao conteúdo do Inconsciente Colectivo, estamos a trabalhar com imagens universais, que existem desde os tempos mais longínquos. Compara a história da mente com o corpo, que tem uma distinta conformidade anatómica no mundo todo, tal como a mente. “Para Jung, uma das características mais sedutoras a respeito do inconsciente colectivo era que pensamentos e ideias nunca antes conscientes emanavam espontaneamente dessa fonte pessoal”. (Bennet 1985: 64)

A crença de Jung, na unidade fundamental de toda a existência, é uma determinante no seu pensamento. Interpretando o tempo e o espaço como condições impostas pelo ser humano à realidade que o coabita e, não sendo estas exactas, estabelecendo assim o mesmo paralelismo com o “físico” e a “mente”. Aceitando que a investigação da matéria pelo físico e, da mente pelo psicólogo, poderiam ser diferentes modos de abordar a mesma realidade e que mente e corpo fossem aspectos diferentes de uma única realidade percebida através de diferentes quadros de referencia.

1.3.2 A Cultura [warburg.aby]

[...] o indivíduo é o portador e agente transmissor de cultura.

Anthony Storr, citado por E. A. Bennet, em “*What Jung Really Said*”, p. 8.

Aby Warburg, exerceu uma influência considerável em relação aos estudos da história da arte, através das inúmeras publicações que realizou ao longo da sua vida. Considerado e respeitado como um dos estudiosos de arte mais distintos, defendia a Sobrevivência das Imagens¹⁸, referindo que ao longo dos tempos estas eram reutilizadas, reapropriadas, como se estivessem armazenadas num arquivo. A memória, como conhecimento recuperado de um arquivo ou o entendimento da memória como um mapa sensorial, uma reserva de experiências subjectivas e inerentes ao indivíduo, na sua mais íntima essência. Os seus estudos centravam-

se no Renascimento Italiano, fornecendo-lhe este um exemplo histórico do funcionamento da Memória Cultural e das sobrevivências primitivas, (retrata-o através do “Nascimento de Vénus”), tentando compreender nestas figuras, as leis que regem o regresso de formas outrora impressas e, que a Memória Colectiva ao mesmo tempo conserva e transforma. Warburg não estava a seguir os modelos canónicos da história da arte, mas a construir um modelo temporal específico para os factos da cultura *zeitgeist*¹⁹, abrindo-a a muitos campos do saber. Interpreta o revivalismo presente no Renascimento como um mecanismo inconsciente, próprio da Memória Colectiva, e não como um revivalismo através do qual se procederia à recuperação de uma tradição perdida.

Para Warburg, a “polaridade” representa uma categoria interpretativa de todos os fenómenos culturais, como se tudo fizesse parte de uma relação bipolar, desde a cultura antiga à moderna, a cristã e pagã, o imaginário e raciocínio lógico, como se tudo junto representasse a emergência da reflexão e do pensamento. A tradição, implica conflito, discussão entre o passado e o presente, servindo a memória para anular o afastamento entre estes. Esta acepção do conceito de “polaridade”, apresentada por Warburg, é importante para entendermos as apropriações das imagens presentes às formas de épocas passadas - como é que determinadas formas vindas de um passado longínquo encontram em determinadas épocas uma disposição para acolhê-las e noutras não.

O conceito de história de Warburg assenta numa teoria da memória e também numa teoria do símbolo. A investigação histórica deve então trazer à luz conflitos tipológicos e trans-históricos, deve descobrir no que permanece e não no que passou, na historicidade intensiva da *Nachleben*²⁰, a mais pura matéria histórica.

Gombrich, no livro “*Aby Warburg – An Intellectual Biography*”, deixa em aberto a possibilidade de haver uma correspondência entre as concepções de Warburg e as ideias de Jung sobre os arquétipos. Warburg sintetizou o seu pensamento sobre a função psicossocial das imagens, com recurso a fotografias representativas dos principais elementos da história, no *Atlas de Imagens Mnemosine (Bilderatlas Mnemosyne)*. Tratava-se de um mapa de deslocações mnémicas, onde representaria uma espacialização da história recorrendo para isso a imagens significativas desta, dispondo-as como uma montagem sincrónica, em que nada se situa antes ou depois, mas todas em redor umas das outras. Estas imagens, formadas por motivações psíquicas relacionadas a um determinado



Fig . 05 | Atlas de Imagens Mnemosine (Bilderatlas Mnemosyne).

período, sem ordem cronológica, eram “transportadas” para dentro de outras culturas onde os seus conteúdos psíquicos eram tidos em conta e reorganizadas em função de um novo contexto. As imagens, que utiliza, cada símbolo, funcionam como “arquivos” da Memória Colectiva, que uma vez em relação com todos os outros, interligam conceitos temporais e espaciais na história. Este método de montagem de imagens, em que os símbolos visuais funcionam como um arquivo de memórias justapostas, reflecte uma concepção da cultura como um repositório de processos de circulação das formas expressivas. A relação com os processos do inconsciente que Freud descreveu como desconhecendo a sua dimensão temporal, torna-se evidente neste arquivo de memórias justapostas, em que da mesma forma, Warburg, tratava as imagens, quando as dispunha lado a lado, ignorando a sua ordem cronológica.

Warburg deslinda na história como memória, o enigma do caos mimético originário, a tensão entre imaginação e racionalidade, entre *pathos*²¹ e acção, de onde pôde emergir a arte.

Do Warburg Institute, destaca-se o trabalho de três discípulos, Erwin Panofsky (1892-1968), Rudolf Wittkower (1901-1971) e Ernst Gombrich (1903-1991). O primeiro, já frequentador da Biblioteca de Warburg em Hamburgo, e influenciado pelo sistema de Aby Warburg, parte da tradição puro-visualista centrada no espaço e nos estudos iconológicos, e delimitada pelo mundo das imagens. Estuda a arte do renascimento e do barroco, com intuito de desvendar os significados ocultos que se escondem por trás de cada obra. Erwin Panofsky “relaciona os mecanismos da percepção visual e da representação espacial com os conceitos culturais e com os significados de cada período histórico”. (Montaner 2007: 76)

A teoria da pura visualidade e do formalismo antes de se implantar em Inglaterra, ganha primeiro, dimensão em Itália, através da teorização de Benedetto Croce (1866-1952). Este para não cair em representações muito formalistas, reformula estas abordagens, reproduzidas em formas abstractas, sem relação com o conteúdo, com a sociedade e a história, atestando a especificidade da arte e o seu carácter intuitivo e autónomo. Através das suas obras neste sentido, inaugura um caminho de síntese, que posteriormente foi reelaborado por Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), abrindo os horizontes a arquitectos contemporâneos, como Manfredo Tafuri (1935-1994) e Aldo Rossi. Segundo Benedetto Croce “a Arte é uma intuição lírica,

uma imagem fragmentária da realidade. E essa capacidade de intuição artística, que é totalmente independente do pensamento lógico, não é uma prerrogativa exclusiva dos grandes artistas, mas pertence a todos os seres humanos, e é por essa razão que cada indivíduo é capaz de desfrutar a obra criada pelos artistas”. (Montaner 2007: 45) Com base nestes pensamentos, Croce, reforçava o carácter artístico presente na arquitectura, desde a sua espiritualidade dominante às condicionantes tecnológicas.

1.3.3 A Poética do Espaço [bachelard.gaston]

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de protecção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens.

Gaston Bachelard, em “*La Poétique de L’espace*”, p. 25.

A partir dos anos sessenta, com o desenvolvimento das ciências sociais e o acentuar das preocupações humanistas, surgem diversas interpretações, nas quais se interligam as aprendizagens procedentes das ciências humanas com a semiologia. Ligado à filosofia da ciência, Gaston Bachelard, com a obra “*La Poétique de L’espace*” remete-nos para um sentido poético e apresenta-nos uma “prospecção fenomenológica sobre o espaço existencial da casa, evocada pelas lembranças pessoais, pela poesia e pela imaginação”. (Montaner 2002: 108)

Aquele filósofo e poeta, Bachelard, tenta provar através de outros poetas, filósofos, antropólogos, psicólogos, artistas e de outros cientistas determinadas premissas sobre o espaço poético da casa, sobre o acto de habitar o espaço, e as reminiscências que interligam este acto com o passado, dando sentido e coerência ao presente. Fê-lo recorrendo, muitas vezes, a poemas como manifesto de sensações propícias a dar “asas” à imaginação, tema responsável por todo o

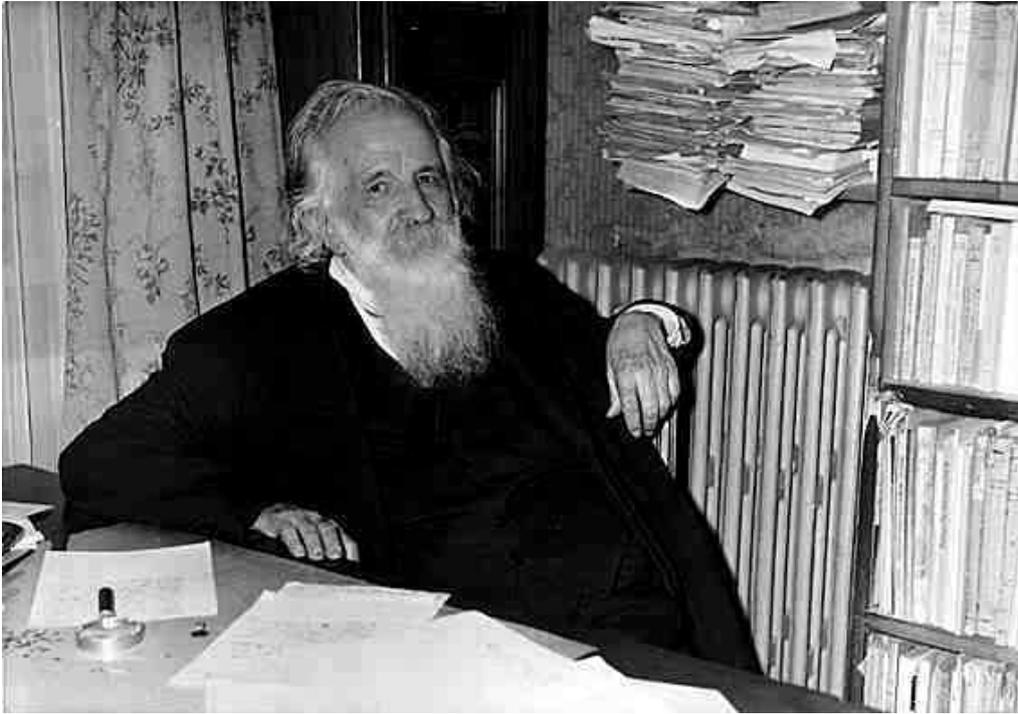


Fig . 06 | Imagem (ou Fotografia) de Bachelard.

fervilhar do processo de criação da imagem poética.

Bachelard apresenta-nos de forma dissimulada, uma forte relação com a arquitectura no que retrata a relação com o indivíduo e o espaço, apesar de reduzir a geometria a um mero aspecto descritivo. Embora a definição geométrica nunca deixe de ser importante, até porque a visualização dos espaços é fundamental, principalmente quando aborda conceitos abstractos como “imensidão”, “dentro” e “fora”, os estudos de Bachelard incidem essencialmente sobre o ponto de vista metafísico. A casa é um objecto privilegiado, como estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, tentando provar-se como a imaginação pode aumentar os valores da realidade. Através desta, das memórias, dos espaços vividos e imaginados, é possível encontrar-se a essência íntima do valor singular das imagens da intimidade protegida. Logo, a casa não deve ser apenas considerada como um objecto sobre o qual se tecem juízos e devaneios, devendo o aspecto descritivo ser relegado para segundo plano, dando primazia às virtudes inerentes à função primordial de habitar.

A memória está presente indissociavelmente no acto da criação, seja consciente ou inconscientemente sentida pelo artista e por quem contempla a obra de arte. Só habitando o artista se pode compreender os sentimentos que o atormentam no acto da concepção, da materialização dos seus sonhos em matéria. “É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em casualidades psicológicas e subalternas. Além disso, nada há de geral e de coordenado que possa servir de [...] «base» seria desastrosa neste caso. Bloquearia a actualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema”. (Bachelard 2008: 1)

A memória remete-nos para lugares longínquos que estão adormecidos no subconsciente do artista. Para quem contempla a imagem poética, não é uma cópia do passado, dos ensinamentos dos antigos, é uma explosão do presente, é um surto do mundo contemporâneo, que nos remete ao passado. É o presente com a sua sombra, cujo nome é passado. E aqui se encontra a verdade. Quando se fala na “relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que esta relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o

eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir ou morrer. [...] a imagem poética procede de uma ontologia directa. [...] é quase sempre no inverso da causalidade, na repercussão, tão agudamente estudada por Minkowski²², que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade de ser. O poeta fala no limiar do ser.” (Bachelard 2008: 2) Bachelard através da evocação e recordação, que produzem as *imagens poéticas*, representa a acção relativa à “poetização” do espaço, facto, que segundo ele, ocorre “quando a imagem emerge na consciência como um produto directo do coração, da alma, do ser humano preso na sua actualidade”. (Bachelard 2008: 2)

Mais tarde, algumas das reflexões feitas em “Matière et Mémoire”, de Henri Bergson, são debatidas por Gaston Bachelard, entrando numa dimensão mais íntima e subjectiva, aprofundando-as numa perspectiva baseada num forte sentido poético das imagens e da memória, distanciando-se do pragmatismo científico de Bergson, em particular na apropriação do conceito de imagem. A percepção de Bachelard em relação à imaginação é materializada no facto de se tratar de “uma força maior da natureza humana”, sendo oposta à filosofia bergsoniana, em que as imagens constituem “liberdades que o espírito toma com a natureza”, não incluindo nestas o “ser”, nem a verdadeira natureza do próprio espírito. Bachelard, faz ainda referência, ao distanciamento que existe também em relação a Proust “Nesse âmbito da memória poetizada, Bergson está muito aquém de Proust. As liberdades que o espírito toma com a natureza não designam verdadeiramente a natureza do espírito”. (Bachelard 2008: 18) Bachelard critica em Bergson, o uso abusivo das metáforas como imagens, estabelecendo assim uma clara distinção entre metáfora e imagem: “A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico dentro dela. A imagem, a obra da Imaginação absoluta, tem ao contrário todo o seu ser de Imaginação”. (Bachelard 2008: 79)

Bachelard, concretiza a sua teoria, através da observação de imagens simples, com intuito de interpretar o valor humano dos espaços que possuímos, dos espaços felizes, remetendo o leitor para a “casa onírica”, para a casa “natal”²³. A “casa onírica”, representa a ligação psicológica da casa ao homem, numa vivência ideal, permitindo entender o que de mais íntimo existe dentro de cada um de nós. “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões



Fig . 07 | Imagem evocativa da “casa natal”, das Memórias de Infância.

de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa”. (Cfr. Bachelard 2008: 36) Perante este modelo que Bachelard idealiza de “casa onírica”, crítica os apartamentos urbanos, que não se revêem neste, considerando que oferecem um tipo de vida artificial, menosprezando as qualidades intrínsecas à vivência em espaços urbanos, o que fragiliza, de certa forma, a sua argumentação. Como base arquetípica, demonstrada na teoria defendida por Jung, o modelo de “casa onírica” é importante, contudo deveria ser menos rígido no sentido do enquadramento espaço-indivíduo.

Para compreender a essência da memória, o binómio espaço-tempo torna-se fundamental, “O espaço tem o tempo comprimido. O espaço serve para isso.” (Bachelard 2008: 27) Tendo em conta que os acontecimentos se metamorfoseiam em memórias, delatando o seu carácter efémero e consumindo o seu contexto, a temporalidade e a lembrança somem-se, conservando-se apenas os lugares. “Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória - coisa estranha! - não regista a duração concreta, a duração no sentido Bergsoniano”. (Bachelard 2008: 28) Mais relevante que o especificar de uma data é, para o conhecimento da intimidade, a localização no espaço. “As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. [...] Mais urgente do que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade”. (Bachelard 2008: 29)

Ao valor positivo que já de si estes espaços contêm, acrescenta os valores da imaginação, que se tornam dominantes, deixando para trás a geometria que os caracteriza, que se torna irrelevante. No acto da imaginação poética, a memória torna-se essencial, sendo estas (memória e imaginação) indissociáveis, estabelecendo-se assim uma relação de simbiose, em que se aprofundam mutuamente, juntando as recordações às imagens. Funcionando a memória, como ponto de partida para a imaginação poética, pertencente a cada um de nós, acarretando os nossos significados íntimos. “Mas as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e enriquece-se com novas imagens”. (Bachelard 2008: 19) Não precisamos de ir muito longe, basta pensar nos sonhos²⁴, esse mundo que

tanta intriga causa e, na riqueza de mundos imaginários, que durante estes, cada um constrói. Falamos de um estado do inconsciente, de cada um de nós. Se o transpusermos para o dia a dia, e a realidade que nos coabita, teremos outro surto megalómano de imagens, de informações dispersas que nos percorrem a cada segundo que respiramos. Mas não vamos entrar por aqui. “[...] Abordamos o problema da poética da casa. As perguntas são muitas: como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, se transformam em moradas para um passado inolvidável? [...] Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objectiva? Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica”. (Bachelard 2008: 20)

Os estudos de Carl Jung, parecem de alguma forma complementar os pensamentos de Bachelard, quando este compara metaforicamente a alma do ser humano a uma casa, retratando cada um dos pisos como se tivessem sido construídos em períodos diferentes, num exercício de sobreposição e sedimentação, combinando uma ordem de estratos desde a gruta pré-histórica, debaixo da cave até ao último piso. A casa é aqui o instrumento de análise da alma humana, uma vez que esta é “o ninho”²⁵ de cada um de nós, onde se encontra abrigado o nosso inconsciente, “Auxiliados por esse «instrumento», não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os reconfortos da caverna? [...] Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão «alojados». Nosso inconsciente está «alojado». Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das «casas», dos «aposentos», aprendemos a morar em nós mesmos”²⁶.

Cada estilo arquitectónico, tem associado as suas próprias imagens poéticas, para as quais existem formas e significados, como podemos observar nos estudos das imagens de Warburg, as quais são reutilizadas e reinterpretadas consoante os tempos. Ainda assim, As memórias que fazem sempre parte da casa onde vivemos, mais intensas pela sua privacidade e apego, são uma companhia permanente, ora estimulando a nossa percepção, ora activando a nossa imaginação. “O nosso objectivo é agora claro: é preciso mostrar que a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. [...] Ela é corpo e alma. Ela é o primeiro mundo do ser humano”. (Bachelard 2008: 26)

Notas

1. Ainda que a memória se tivesse constituído como objecto de investigação científica, os maiores contributos para o entendimento desta, enquanto representação do passado são originários da produção de teor novelístico, como é o caso do magistral “*À la Recherche du Temps Perdu*” de Marcel Proust.
2. Émile Durkheim (1858-1917) sociólogo francês, foi o primeiro a apresentar modelos científicos e a traçar os rumos futuros da sociologia.
3. A “realidade numérica”, significa, ser pensado.
4. Nietzsche, nos seus estudos reconheceu o desejo na memória, antes de Freud.
5. Darwin realiza inúmeros estudos sobre a Evolução das Espécies, escrevendo “*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*”, (“*A Origem das Espécies por Meio de Seleção Natural, ou a Perservação das Raças Favorecidas na Luta pela Vida*”). Ele introduziu a ideia da evolução a partir de um ancestral comum, por meio de seleção natural.
6. “*Lieux de Mèmoire*”, (“*Lugares da Memória*”), trata-se do título de uma série editorial orientada por Pierre Nora.
7. “*Os quadros sociais de memória*”, cujo título original “*Les Cadres Sociaux de la Mèmoire*”, é uma das obras de Maurice Halbwachs.
8. Prefácio realizado por Jean Duvignaud, para a obra “*La Mémoire Collective*”, de Maurice Halbwachs, p. [7-8].
9. “*Dictionnaire de la Philosophie*”, Larousse, p. 106.
10. Introdução realizada por J. Michel Alexandre, para a obra “*La Mémoire Collective*”, de Maurice Halbwachs, p. 20.
- 11 Ibidem.
12. “*Le Dictionnaire des Sciences Humaines*”, p. 250.
13. O “*Teatro da Memória*” é de início do século XVI, de Giulio Camillo. Segundo Giulio Camillo “as imagens escolhidas para o seu *Teatro da Memória* eram como as estátuas do antigo Egipto, cujos escultores, pensava ele, conseguiriam levá-las a tal estado de perfeição, que passaram a ser «habitadas por um epírito angélico: pois não pode haver tal perfeição sem alma» (Yates 1978: 159; ver também 142 ss.). As imagens sintetizavam uma entidade espiritual, não uma alocação. Deste modo o “*Teatro da Memória*” podia ser utilizado como fonte independente de conhecimento. Se as imagens do “*Teatro da Memória*” fossem verdadeiramente proporcionadas com perfeição, captariam a «alma» do que era recordado, permitindo novas descobertas a partir da sua contemplação. As raízes desta concepção acentam no Neoplatonismo renascentista. Mas, como

observa Frances Yates, há aqui mais do que teoria filosófica abstracta. Com efeito, os “*Teatro da Memória*” do século XVI são manifestações de uma maneira diferente de encarar a memória, ou talvez até de uma maneira de pensar o pensamento diferente da que hoje temos. (Yates 1978: 140; para o enquadramento, cf. Yates 1964). É realçado o carácter visual do conhecimento. Com esta importância do visual vem a importância do espaço: percebemos os pormenores das imagens na memória andando mentalmente à volta delas, como se fossem estátuas numa galeria. O paradigma resultante é menos abstracto do que um paradigma textual de conhecimento. Além disso, tal como em Platão, o conhecimento está associado à retenção na memória de imagens na sua integridade: é um conhecimento directo de algo e não indirecto de factos que possam aduzir-se sobre ele”. (Fentress; Wickham 1992: [25-26])

14. “*Locus*” é referente ao “lugar”.

15. A Biblioteca de Aby Warburg, inspirada na compreensão da história da cultura de Burckhardt, tinha bastante material iconográfico, com incidência no renascimento italiano.

16. Diante o contexto social, político e cultural em que estávamos inseridos no início da ascensão do nazismo, da redução drástica de liberdade e do poder de expressão, a biblioteca que Warburg construiu em Hamburgo, foi transferida para Londres por Fritz Saxl e Edgar Wind, Warburg Institute.

17. Jung classifica os Instintos como tendências inatas não-apreendidas, na sua obra “*What Jung Really Said*”.

18. Semelhante à teoria das imagens de Platão.

19. O termo *Zeitgeist*, como descrição de uma condição do espírito cultural do tempo vigente.

20. *Nachleben* é uma palavra de origem alemã, muitas vezes traduzida como “renascimento”, “sobrevivência”. *Nachleben* implica a ideia de continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial. No livro “*L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*”, o seu autor, Georges Didi-Huberman, traduz o termo *nachleben* por “sobrevivência”. É comum a interpretação de *Nachleben* segundo um tempo psíquico, próprio do sintoma, no sentido freudiano. Mas, com esta tradução, Didi-Huberman pretende referir-se ao que ele considera ser a origem do conceito, “La «survivance», que Warburg a invoqué et interrogé toute sa vie est d’abord un concept de l’anthropologie anglo-saxonne”. (Didi-Huberman 2002: 52)

21. *Pathos* é uma palavra de origem grega, significando paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento. Assim denominada pelo filósofo Descartes, relacionando-a com tudo o que se faz ou acontece de novo.

22. Cf. Eugène Minkowski, “*Vers Une Cosmologie*”, cap. ix. (bachelard 1987: 2)

23. Bachelard descreve no seu livro “*La Poétique de L’espace*”, a “casa natal”, como “Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos”. (Bachelard 2008: 34)

24. Jung elabora inúmeros estudos ao “mundo” dos sonhos nos seus escritos.

25. Bachelard retrata no seu livro “*La Poétique de L’espace*”, “O ninho, como toda a imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa, ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade”. (Bachelard 2008: 110) Referindo ainda “Se escutarmos esse apelo, se fizermos desse abrigo precário que é o ninho – paradoxalmente, sem dúvida, mas sobre o próprio impulso da imaginação – um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica. Nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo. Nela viveremos com uma confiança nativa se de facto participarmos, em nossos sonhos, da segurança da primeira morada. [...] Tanto o ninho como a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho – se é que estamos na origem de nossos sonhos – não conhecem a hostilidade do mundo”. (Bachelard 2008: 115)

26. Carl Gustav Jung, em “*Le conditionnement terrestre de l’âme*”, citado por Gaston Bachelard, em “*La Poétique de L’espace*”, p. 20.

II. “Memória Colectiva” nas Artes e na Arquitectura

[...] Não há memória colectiva que não se desenvolva dentro de um quadro espacial. Contudo, o espaço é uma realidade dura: as nossas impressões expulsam-se uma á outra, nada permanece na nossa mente, e não perceberíamos que poderíamos recuperar o passado senão o conservasse o meio social que nos rodeia. É no espaço, no nosso espaço – o que nós ocupamos, que voltamos a passar frequentemente, ao qual temos acesso sempre, e que em todo o caso a nossa imaginação ou o nosso pensamento pode reconstruir em qualquer momento – onde devemos centrar a nossa atenção; nele devemos fixar o nosso pensamento, para que reapareça uma ou outra categoria de recordações.

Maurice Halbwachs, em “*La Memoria Colectiva*”, p. 144.

Entre a Arte e a Arquitectura existe um notável grau de correspondência aproximando-se os seus limites à medida que os seus objectivos e atitudes convergem, como sendo uma premissa comum, a Memória Colectiva. No acto de criação, os autores - artistas ou arquitectos -, vão irremediavelmente beber inspiração à Memória Colectiva, sendo este facto, fácilmente comprovável através da observação das suas obras e, em alguns casos, mesmo assumido por muitos destes artistas e arquitectos.

Autores como Carl Jung, Aby Warburg, Gaston Bachelard, Joseph Beuys, Andy Warhol, Aldo Rossi, Robert Venturi, desenvolveram trabalhos teóricos que reflectem sobre esta constante presença da Memória Colectiva na produção artística e arquitectónica. Todos eles, apesar de pertencerem a campos distintos e tratarem temáticas diferentes, valorizam a Memória Colectiva ao longo das suas investigações.

Joseph Beuys, é um artista contemporâneo, herdeiro de Marcel Duchamp (1887-1968), que demonstra interesse em estabelecer uma relação com a sociedade na produção das suas obras, interagindo com esta, estimulando a reflexão. Através

do seu legado artístico, pode observar-se esta eficácia na interação concebendo a existência prévia de um código comum, a que podemos, em parte, chamar de Memória Colectiva.

Aproximando-se igualmente da sociedade, Andy Warhol, interessa-se pela cultura das massas, pelo consumo desenfreado do qual a América é cenário. Utiliza como recurso, no acto de criação das suas obras, os produtos do dia a dia de consumo diário, reproduzindo-os repetidamente, tornando-os banais. A mesma repetição, é utilizada nos retratos das figuras emblemáticas, dos ícones, trabalhando-as da mesma forma.

Aldo Rossi pretende analisar a arquitectura em relação à cidade, recorrendo aos estudos de Maurice Halbwachs sobre a Memória Colectiva, com intuito de desmitificar a relação entre a concepção da cidade e a sociedade. Interpreta os factos urbanos como obras de arte e a cidade como a “casa” do ser humano. Rossi defende que a arquitectura tem de ser compreendida como um todo, a sua concretização é a cidade, palco de todas as vivências, individuais, colectivas. Sendo o cenário de todas as experiências sociais, a cidade, é transformada pela Memória Colectiva dos seus habitantes. Rossi apropriando-se do conceito de Memória Colectiva de Halbachas, faz a distinção de dois percursos deste, o Halbwachs dos estudos sobre Paris, e o Halbwaches da descrição lendária da terra Santa (referente este ao último capítulo de “*Mémoire Collective*”).

Robert Venturi reutiliza modelos, imagens, símbolos, relacionados com a cultura popular de forma a aproximar-se dos valores da sociedade. Venturi reinterpreta a história, manipulando elementos clássicos, complexos e contraditórios, segundo o que defende, como experiências do presente. Estabelece uma arquitectura com base na recuperação destas referências populares, considerando-as fundamentais para a regeneração do tecido urbano, como que evocando a Memória Colectiva.

2.1 Artes

2.1.1 Memória e Arte [Interface]

Nessa união, pela imagem, de uma subjectividade pura mas efémera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de inúmeras experiências [...] Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingénua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para quem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora.

Gaston Bachelard, em “*La Poétique de L'espace*”, p. 4.

A partir dos anos 60, na Arte Contemporânea, deu-se início à ruptura da produção artística com a tendência “modernista”. Antes a arte, como pintura e escultura pertenciam aos museus e, a música e o teatro, eram apresentados em salas de concertos e em palcos, sendo compreendidas como linguagens autónomas e consolidadas, assumindo diferentes discursos. Tendo como pano de fundo o aparecimento de novos meios de comunicação, o progresso acelerado da tecnologia, a universalização da cultura, a expansão agressiva do mercado das artes e a desarticulação dos movimentos de vanguarda, os artistas começaram cada vez mais a assumir posturas individualistas.

A arte e a memória sempre estiveram interligadas, em particular nas diversas apropriações que os artistas realizam. A compreensão do trabalho dos artistas contemporâneos passa por algumas questões epistemológicas fundamentais, como é o caso, da mudança da produção para a reprodução em obras de arte, fazendo alusão às próprias experiências do artista, enquanto ser social. Em traços gerais, há uma mediação entre o mundo que coabita o artista e a realidade social, cultural e política de determinado contexto, sendo nesta que se insere a sociedade que recebe as obras do artista.

É possível perceber que as pesquisas desenvolvidas pelos artistas ou o discurso sobre as suas obras realizam este interface frequentemente, apropriando nas suas obras o conceito memória, seja ela Memória Individual ou Memória Colectiva. A pesquisa decorrente da obra de arte é a materialização desse discurso. Em última instância, a formulação do discurso sobre a obra passa a definição do

conceito de arte de uma época, de uma sociedade, de uma classe social, bem como o conceito de obra e até mesmo do artista, e por essa razão não pode ser desligada dos valores que envolvem o discurso sobre a memória e o passado.

A arte está repleta de manifestações, sejam elas do corpo, da natureza, da tradição, da religião, da beleza, do ego, e também, da memória. Muitas vezes, o artista evoca o dramatismo de uma situação ou de experiências passadas, ou ainda de problemas do seu país recorrendo a uma linguagem plástica contemporânea, valendo-se das suas memórias pessoais mescladas na memória do grupo ou da sociedade onde se insere. Em suma, podemos compreender que a obra de arte contemporânea é a multiplicidade de significados que dela emergem, propondo um exercício de reflexão permanente no espectador, valendo-se para isso dos interfaces entre as suas memórias pessoais (do artista) moldadas às memórias da sociedade.

2.1.2 Escultura Social [beuys.Joseph]

Necessito construir um mundo autenticamente diferente, onde a ideia de arte tenha uma função especial que esteja relacionada com o conjunto da sociedade.

Joseph Beuys, em “*Cada Homem um Artista*”, p. 209.

Josephh Beuys (1921-1986), considerado também um filósofo da arte, é um dos artistas mais importantes do século XX, com grande influência no desenvolvimento das artes plásticas e no percurso da arte moderna.

O artista plástico alemão, revelou através da sua obra uma permanente contestação aos poderes instituídos na arte, na política, na sociedade, sendo um pensador radical, activista social e político. (Cfr.: Beuys 2010: 209) O seu intuito político, consistia na educação do individuo para a liberdade através da arte. O seu legado, não trata apenas de obras de arte ou de momentos de arte (*performances*), mas de uma espécie de “filosofia da arte”, o sendo o seu acto poético apenas o meio de transferir para o público a sua condição harmoniosa, conduzindo-o num percurso de reencontro do próprio destino, através da arte.

O seu aforismo “*Cada Homem um Artista*”, revoluciona teoricamente e na prática, o mundo das artes e da educação. Beuys defendia que a criatividade e a auto-determinação através da criação não são apenas apanágio do campo artístico, mas da sociedade, sendo esta capaz de conduzir a uma alteração do



Fig . 08 | Joseph Beuys, "I like America and America likes me", 1974.



Fig . 09 | Joseph Beuys, "I like America and America likes me", 1974.

conceito dos limites da arte, estendendo estes a todo o ser humano, desenvolvendo a “Escultura Social”. A sociedade era a matéria-prima do escultor, a “Escultura Social”. Pensando no indivíduo e na arte, alargou o conceito de artista a toda a sociedade “provou que a autonomia, a criação independente e o pensamento crítico sobre a sociedade e as instituições são uma possibilidade efectiva”. (Beuys 2010: 8) Beuys defendia que era a Arte que possibilitava a harmonia do ser humano com o mundo, estando viva em cada indivíduo.

Contudo, esta defesa que faz ao longo da sua vida, não é sinónimo de que cada indivíduo se torne um artista plástico, não é disso que se trata, mas sim de que cada pessoa tem capacidades para ser veículo de mudança, no campo ou no sector aos quais se dedica, pelo que “imaginou que a criatividade humana no tecido social e a consequente redefinição do conceito e das fronteiras da arte, conduziram à «escultura social»”. (Beuys 2010: 8) Este conceito, marcou a paisagem artística nos anos 70 e 80 na Alemanha, conduzindo a uma expansão do conceito de arte tradicional.

A arte foi utilizada por Beuys, como força revolucionária, como crítica, fazendo uso da expressão “a revolução somos nós”. (Beuys 2010: 8) O seu conceito alargado de arte, tem sempre em vista a parte humana e social, sendo esta utilizada como “arma” de mudança, de realização pessoal e enquadrada na esfera profissional de cada indivíduo, tal como referiu numa entrevista em 1979, quando disse que “a criatividade não é monopólio dos artistas”. (Beuys 2010: 8)

As suas obras de arte, têm origem em sentimentos fortes, vivências, utilizando uma linguagem próxima do público, evocando a Memória Colectiva. As suas criações reinterpreta muitas vezes o quotidiano do indivíduo, sendo acessíveis a toda a gente. Esta proximidade que cria entre a obra de arte e o público, estimula o imaginário deste e a sua interacção no debate e na acção solidária, permitindo uma mudança nas suas vidas. Com base na sociedade, analisa-a para depois fazer uma crítica à mesma, construindo assim uma síntese subjectiva, surgida de um trabalho racional, planeado, e ao mesmo tempo, com uma marca, um forte traço da lógica própria do Inconsciente. A crítica que fazia, não era gratuita, Beuys interpretava que a partir desta crítica, os valores vigentes irracionais, como entre outros, o autoritarismo, o genocídio, encontrariam um novo caminho. As ideias eram materializadas em consonância com a forma e a matéria, funcionando tudo como um todo (o material era escolhido pela carga simbólica inerente) caracterizador de uma identidade, transmitindo assim as

suas ideias.

Teve grande influência no seu trabalho Duchamp, a quem admirava. Para Beuys, o fundamental na obra de arte eram as ideias, o discurso, devendo este servir como forma de comunicar com o público. A sua concepção de arte comunicativa levava as pessoas a questionar, a reflectir e a recuperar energias. Beuys fazia um apelo há necessidade de acção, “É preciso constatar que a maioria das vezes opõem-se a estas ideias de libertação. Consequência da totalização de uma ideia de arte, ideia essa única à de uma economia demasiado omnicompreensiva [...] quando falo de inovação na arte, não abordo a renovação de estilos. Se disso se tratasse, não participaria no debate. Se a arte não inventa, se a sua compreensão não renova a ideia de arte, certamente tampouco o fora a pintura [...] Precisamos de outro tipo de «quadros» e «esculturas». Precisamos de relações mais profundas com as forças do indivíduo e da sociedade. Vejo que há uma necessidade inevitável de acção”. (Beuys 2010: 209) Segundo Beuys, não são suficientes só por si as estratégias formais de afirmação de uma vontade de mudança, torna-se necessário que no modo de actuar esteja explícita a razão de ser da mudança, devendo funcionar como modelos, apelando para os arquétipos mais íntimos do ser humano.

Na sua *performance* “Coyote. I like America and America likes me”, Beuys, articula arquétipos com intuito de estabelecer sinais com significado profundo. Uma vez estando num espaço fechado, com um coioote (símbolo mágico dos índios na América), pretende criar uma ponte entre o “cão e o lobo”, presentes no coioote e no próprio homem. Através desta *performance* evidencia a hipótese de conectar rupturas, revelando como o paradoxo não é destituído de sentido, ao contrário, manifesta o real que é contraditório.

Criando com e para os outros, a sua arte é movimento, fluxo de vida e metamorfose desta com a pluralidade das acções colectivas, apelidando-a de arte social. As suas premissas centram-se na defesa de que cada homem é um artista, em estabelecer uma relação entre quem cria e o público, num diálogo entre o seu trabalho e este, numa mensagem e na relação entre o acto de criação e a vida.

2.1.3 Ícone [warhol.andy]

Andy Warhol reinventa a *Pop Art*¹, através da reprodução em série de ícones da modernidade, bem como de elementos que fazem parte do quotidiano, artigos de consumo, com bastante tiragem.

Trabalhando uma arte sem raízes, volta-se para o consumo, para os valores do capitalismo da cultura americana. Algumas das suas imagens mais conhecidas, são figuras públicas como Marilyn Monroe, Liz Taylor, Michael Jackson, Elvis Presley, Péle ou Che Guevara. Apropriando-se da sua imagem, e conferindo-lhes uma linguagem proveniente da publicidade e dos *mass media*, Andy Warhol hiperboliza a relação destes com o público até ao ponto de algumas das suas obras se terem tornado ícones referentes na evocação dessas mesmas personalidades - como é o caso notório do retrato de Marilyn Monroe. Igualmente despertam o seu interesse, os símbolos icónicos da história da arte, como a Mona Lisa ou os produtos do dia a dia, como as latas de sopas Campbell.

A concepção das suas obras com base em ícones, tratando-se de personalidades contemporaneas ou de produtos de consumo, foi a forma que Warhol escolheu de aproximação ao público, ligando-se à realidade deste, à cultura da sociedade das massas, imitando ao mesmo tempo a linguagem dos mass media, evocando assim a Memória Colectiva.

No entanto, está subjacente na sua obra, a crítica aos ícones e à sociedade de consumo, usando os seus símbolos e linguagem, explicitando as suas consequências mais negativas, entrando em competição com esta com as mesmas armas numa tentativa de roubar protagonismo e de deslocar o público para situações em que este contempla os seus próprios hábitos.

Warhol repete as imagens, ressaltando a ideia de banalidade, transformando a sua pintura numa visão irreal atendendo a que eram retiradas todas as marcas das personagens por ele tratadas, mostrando-as perfeitas.

Os seus quadros partem do pressuposto de um *ready-made*, contudo distanciando-se dos *ready-made* de Marcel Duchamp - do deslocamento de um objecto não-artístico, para um recinto de arte, com intuito crítico ao gosto burguês e à falta de critérios - dando ao invés continuação ao processo da arte absorvida pela sociedade de consumo. As obras de Warhol utilizam imagens gastas e produzidas em série como forma de construção de uma arte, que se traveste em anúncio, ou numa ilustração, ou numa estampa, para produção



Fig . 10 | Andy Warhol, "Orange Disaster", 1963.

de produtos como são exemplo as sopas Campbel. A arte aparece feita para o público, relacionando-se com este como os produtos das *mass média*. A sua obra pauta-se assim por alguma ambiguidade, de um lado assumindo uma imagem de mercadoria, mas uma vez recorrendo a temas comuns do quotidiano, dá-lhe novos sentidos.

Ao observar apenas as cores fortes e as imagens sedutoras, dos quadros de Andy Warhol, que expressam claramente o retrato da cultura Americana, à primeira vista, passa despercebida a profundidade destas imagens, às quais recorre em tom satírico e crítico à realidade da sociedade vigente, descortinando um mundo cinzento e pouco atractivo. Abandonando os métodos tradicionais de pintura, utilizou também técnicas de colagem e materiais descartáveis, o que não era muito comum, passando a dedicar-se à cópia de imagens gráficas e fotografias e a reproduzi-las em série nos cartazes, em embalagens e no cinema.

Na obra de Warhol, é importante referir a série de produções de 1962, 1963 e 1964, tais como *Orange disaster* (1963), *Disaster #5* (cadeira eléctrica), *Green disaster #2* (1963), *Saturday disaster* (1964), etc.

Este conjunto de obras, anteriores à *Campbell soup* (1964), associam sempre um forte conteúdo emocional associado à memória jornalística do quotidiano; trata-se de imagens retiradas dos jornais que retratam acidentes de automóveis, ou objectos sinistros como a cadeira eléctrica. Assim, Warhol lida com uma memória-imagem reconhecível pela comunidade onde se insere (a sociedade de consumo americana), trabalhando a perversa relação entre conteúdo emocional e conteúdo plástico.

Pode-se dizer que Andy Warhol usou conscientemente o poder evocativo da Memória Colectiva para o seu projecto artístico muito embora, como é próprio das artes, o tenha feito no sentido de alterar e reinventar essa mesma Memória.

2.2 Arquitectura

2.2.1 Memória e Arquitectura [interface]

Ao se situar a arquitectura entre arte e técnica, sua linguagem e sua interpretação encontram-se sempre relacionadas às linguagens e às interpretações da arte, da ciência e do pensamento. [...] a missão da crítica de arquitectura deveria consistir em estabelecer pontos de mão dupla entre o mundo das ideias e dos conceitos, procedente do campo da filosofia e da teoria, e o mundo das formas, dos objectos, das criações artísticas, dos edifícios. [...] entre esses dois mundos que não podem ser entendidos separadamente.

Joseph Maria Montaner, em “*Arquitectura Crítica*”, p. 32.

No âmbito da arquitectura, a memória, é uma fonte de referências visuais, auditivas, sensitivas e rememorativas, que estimula a nossa percepção sensorial, o que a torna num elemento crucial da nossa construção individual do mundo.

No decorrer dos anos sessenta e setenta, Montaner, fala-nos de um fenómeno novo na arquitectura, referindo que, “pela primeira vez uma parte da cultura e da arquitectura começam a aceitar as consequências do relativismo cultural e antropológico”. (Montaner 2001: 127) As propostas dos arquitectos apelidados de “terceira geração”², como Aldo van Eyck (1918-1999), destacam-se com a tentativa de recuperar o significado antropológico da arquitectura. Ao longo dos anos setenta, dá-se uma mudança de extrema importância, com a Arquitectura, o Urbanismo e o Desenho, a procurarem arranjar soluções em consonância com o contexto social, aprendendo com o lugar, e não impondo modelos. “Tratava-se de reconstruir um sentido comum existente durante séculos e que agora estava ameaçado de extinção”. (Montaner 2001: 27)

Esta preocupação com o homem, esta tendência humanista, já vinha de trás, como podemos constatar através da obra de Claude Lévi-Strauss, de que se salienta o livro “*Tristes Trópicos*”, que fala da relação do homem com o meio, com a arquitectura, como esta e a cidade permanecem submetidas a si, relação esta destruída pela “pretensão racionalista”, como a caracteriza Montaner, de criar novas cidades. Através desta e de outras análises neste campo, Lévi-Strauss, introduz esta nova dimensão da cultura técnica e simbólica com o intuito de explicar os processos da arte e da cultura nos povos primitivos. Neste contexto, aparece uma nova disciplina, a arqueologia industrial, ampliando o campo de estudo da história às origens da industrialização. O conceito de cultura amplia-se

à cultura material e simbólica, com a abordagem do pensamento antropológico e etnológico de Lévi-Strauss ao longo dos anos cinquenta e sessenta do século XX. Esta cultura, relacionada com a cidade industrial e com os subúrbios, estuda o início dos movimentos associativos, as origens de novas doenças industriais, valorizando os novos sistemas de energia e de produção. Na arquitectura, cresce o interesse pela dimensão social, pelo homem, pelo colectivo, pela cultura e arquitectura anónimas.

Este surto de transformações e, elevação de valores adormecidos pelo tempo, leva a considerar estes anos como de geração de *Cultura de Massas*, em que há para cumprir a promessa da socialização do saber e dos processos técnicos, mas também o perigo da manipulação, da homogeneidade e do consumo. “[...] É evidenciado nestes anos e está de acordo com a corrente tipológica que reivindica a arquitectura vernácula, a permanência das tipologias urbanas e a lógica colectiva da construção da cidade frente a antiquadas visões centradas somente nas linguagens pessoais e nos estilos. Esta revalorização da Memória Colectiva teve a sua expressão no campo da história moderna nas propostas da chamada «história das mentalidades»: Lucien Febvre, Fernand Braudel, Philippe Ariès, J. L. Flandrin, Michel Foucault, Carlo Ginzburg, Michel Vovelle, etc”. (Montaner 2001: 138) Estes estudiosos vão centrar-se na análise de vários temas humanos e colectivos, atribuindo de novo atenção à história e à importância desta para o homem. A crítica radical aos anos cinquenta e sessenta, é o puro manifesto desta mudança. Em reacção a esta crítica começam a aparecer a partir dos anos cinquenta, as primeiras propostas que introduziam uma arquitectura de participação, surgindo no seu seguimento vários movimentos, de que merece realce a Internacional Situacionista, pela influência que teve nos anos sessenta, em defesa de uma arquitectura sem arquitectos.

Ainda no âmbito desta crítica cultural, é de salientar, a exposição com fotografias, realizada por Bernard Rudofsky (1905-1988), com o intuito de demonstrar a incapacidade dos arquitectos em produzir beleza, evidenciar o sentido comum e, a adequação e a capacidade de permanência das arquitecturas populares de várias culturas. No início dos anos setenta, quando já se pressentia a crise nos países mais industrializados, e se temia o esgotamento dos recursos, começaram a despoletar-se novas preocupações com a economia de meios. Na arquitectura, a concepção herdada tem a matriz nas ciências do homem, sociologia, antropologia, psicologia, social. Caminho esse traçado pelos arquitectos da

“terceira geração”, através do estudo das culturas primitivas e da admiração pela arquitectura vernácula. Em 1969, é publicado um estudo de Philippe Boudon (1941-) “*Le Corbusier em Pessac*”, que aborda pela primeira vez, as transformações que os utentes exercem na apropriação dos espaços arquitectónicos, classificando esta “tomada de posse” como um fenómeno positivo e vital, que manifesta um enriquecimento desta, “como a expressão de uma ideia arquetípica de lar que sempre acaba aparecendo”. (Montaner 2001: 128)

No Urbanismo, consequência da cultura do mundo Ocidental, Europa e América do Norte, surgem propostas que apontam à integração dos colectivos que constroem as suas próprias habitações. Estas propostas tinham como objectivo a aproximação do mundo dos artistas e dos técnicos, ao mundo dos usuários, do seu quotidiano. No Design, aparece uma tendência adaptável a países pobres, Design participativo. O intuito era estabelecer a ruptura com a tradição do desenho industrial moderno, e pensar numa nova abordagem dos objectos, como a montagem fácil, a utilização de materiais naturais e principalmente, dirigidos às culturas locais, revalorizando o sentido comum existente nas culturas onde o design industrial ainda não tinha sido aplicado. Nesta matéria destacam-se Enzo Mari, Andrea Branzi, Gui Bonsiepe, Tomás Maldonado, e no design radical europeu, arquitectos e designers italianos, como Archizoom, Superstudio, grupo UFO.

Nos anos setenta, são realizadas vários projectos teóricos, voltadas para uma nova arquitectura, com base nos pressupostos anteriores, em que o centro das atenções passa a ser o homem. Os arquitectos começam a dar atenção “à arquitectura sem arquitectos”. No campo da arquitectura, aparecem três teorias mais consistentes, de John F. Tuner, N. J. Habraken e Christopher Alexander, que apesar de se inserirem numa nova sensibilidade, não recusam a tecnologia, referindo Montaner, “a tecnologia deve adoptar uma face humana”. (Montaner 2001: 129) Comungam das mesmas preocupações dos ecologistas, em relação à reciclagem dos materiais e, demonstram uma preocupação clara com os países do “Terceiro Mundo”. Esta comunicação aberta entre culturas é visível, entre outros, nos trabalhos de Beuys, da “Arte Povera”, nas exposições de “*Les Magiciennes de La Terre*”, em Paris. Sendo clara a similitude quando Beuys afirma “todo o mundo é artista” com o que defendia Andy Warhol, acerca do valor artístico dos objectos do quotidiano, que fazem parte da nossa vida e da inter-relação com o contexto em causa, quanto à participação dos usuários, e ainda

na mesma linha, dos *patterns* de Ch. Alexander. “Eles partem de uma premissa básica: todo o mundo pode desenvolver a capacidade de ser arquitecto dos seus próprios espaços”. (Montaner 2001: 130) A arquitectura começa a desenvolver a vertente de interpretação antropológica e material nas culturas que não foram contaminadas pela industrialização, procurando a autenticidade defendida pelo existencialismo.

Dos três teóricos mencionados, a proposta que obteve maior dimensão, foi a de Christopher Alexander, com a introdução de um sistema de composição inovador “*pattern language*”, que consistia na articulação de partes através da utilização de esquemas e diagramas, defendendo uma estrutura reticular para a cidade contra o esquema arbóreo. Estes *patterns* são compostos por relações espaciais que se estabelecem a várias escalas, tendo cada uma, cidade, edifício e construção, uma estrutura similar. Alexander queria recuperar os valores das arquitecturas populares, através do uso de tecnologias intermédias e alternativas. O resultado do seu trabalho, estava na origem de estudos que tinha realizado no campo da sociologia, da psicologia e da antropologia. “O *pattern* é criado a partir de um exemplo arquetípico definido pela imagem fotográfica da relação ou fragmento espacial idóneo”. (Montaner 2001: 132) Nos anos oitenta, foram postos em prática os princípios dos *patterns* e o resultado não foi o esperado, enfraquecendo todo o seu sistema.

2.1.2 *L'âme de la Cité* [rossi.aldo]

Ampliando a tese de Halbwachs, direi que a própria cidade é a Memória Colectiva dos povos; e, tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o locus da Memória Colectiva. Esta relação entre o locus e os cidadãos torna-se, pois, a imagem proeminente, a arquitectura, a paisagem; e como os factos estão contidos na memória, à cidade crescem novos factos.

Aldo Rossi, em “*A Arquitectura da Cidade*”, p. 192.

Nos anos sessenta, surgem na arquitectura, referências incontornáveis de uma nova geração de arquitectos italianos. Ernesto Rogers, responsável pela revista *Casabella*, forma esses jovens arquitectos que dão seguimento aos seus sonhos de construir uma nova teoria da arquitectura, valorizando os objectivos sociais, culturais, políticos e de luta contra o capitalismo do pós-guerra. Os conceitos, que Ernesto Rogers defendia, estavam relacionados com

as preexistências ambientais, com o papel fulcral da história da arquitectura, com a tradição na cidade europeia, com a ideia de Monumento, com o papel do artista e do intelectual na sociedade moderna, com o dever de continuar com os ensinamentos dos mestres do Movimento Moderno. Entre os seus discípulos, destacam-se alguns dos arquitectos mais influentes deste período, como são os casos de Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi (1935-), Giancarlo De Carlo (1919-2005), entre outros. “Uma geração que considera a crítica e a história como instrumentos de projecto, que entende a arquitectura como um processo de conhecimento, e se recusa a separar teoria e realidade”. (Montaner 2001: 139)

Ao longo dos tempos, apesar de terem partido das mesmas premissas, as propostas destes arquitectos começaram a divergir, sendo as de Aldo Rossi, as mais estimulantes neste período. As inserções teóricas que melhor abordam a relação entre a arquitectura e a cidade, são explanadas nas suas obras “*A Arquitectura da Cidade*” e “*Autobiografia Científica*” e constituem “uma recriação de seu próprio mundo de formas, objectos e sensações, construído à base de fragmentos de campo, cidade e história. A analogia é uma operação lógica e formal que define este carácter científico, histórico, urbano e público, mas ao mesmo tempo biográfico, poético, fantasioso e pessoal que a obra de Rossi possui”. (Montaner 2001: 142)

“*A Arquitectura da Cidade*”, caracterizada por Montaner, como a sua obra mais transcendental, foi um dos livros de arquitectura mais importantes do século XX. O seu intuito é entender a arquitectura em relação à cidade, a sua gestão política, as suas memórias, directrizes, traçados e estrutura da propriedade urbana. Rossi, retrata a cidade como um bem histórico e cultural, desenvolve conceitos relacionados com o lugar e a memória, aborda a memória como monumento, a Memória Colectiva, de um povo. Nesta sua obra, estabelece uma crítica ao “funcionalismo ingénuo”, também presente em *Minima Moralia*, de Theodor Adorno (1903-1969), um dos autores que influência o seu trabalho. “Demonstra que não existe uma relação unívoca e linear entre as formas e as funções. As formas não são o resultado directo das funções senão que vão muito mais além das estritas funções”. (Montaner 2001: 139)

Defendendo a reutilização e a reapropriação dos edifícios históricos, com diferentes conteúdos, se fosse esse o caso e a tipologia assim o permitisse, como vinha sendo feito ao longo dos tempos, comprovando a força da forma em detrimento da função, para ele a precisão arquitectónica pode oferecer uma

maior liberdade funcional. Sendo uma imagem inerente ao Pós-moderno, a presença de edifícios históricos apropriados por conteúdos diferentes daqueles que continham quando foram concebidos, de que são exemplo, entre outros, as estações ferroviárias convertidas em museus. Aludindo para o facto da arquitectura ser “a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de factos novos e antigos. O elemento colectivo e o privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de tantos pequenos seres que procuram uma organização e, juntamente com esta, um pequeno ambiente para si mais apropriado ao ambiente geral”. (Rossi 2001: 33)

A arquitectura da cidade, para Rossi, simboliza colectividade, apresentando no mapa urbano, os monumentos, como “pontos fixos da estrutura urbana”³, que não são mais do que uma vontade colectiva materializada nesta, na arquitectura, atribuindo-lhe um carácter de permanência. Na composição da cidade distingue dois elementos básicos, tal como na classificação aristotélica, onde podem ser construídos dois tipos de “habitação”, um pertencente à esfera pública e outro à esfera privada. De um lado, os monumentos, os elementos primários, aqueles edifícios ou espaços pertencentes à esfera pública, que aparecem pontualmente, como elementos irrepetíveis e que são promovidos por esforços colectivos. “O que existe de comum refere-se ao carácter público, colectivo, destes elementos; esta característica de coisa pública, feita pela colectividade para a colectividade, é de natureza essencialmente urbana. [...] Podeis efectuar uma qualquer redução da realidade urbana e chegareis sempre ao aspecto colectivo; o aspecto colectivo parecer constituir a origem ou fim da cidade”. (Rossi 2001: 127) E, por outro lado, as áreas residenciais, as limitadas a zonas específicas (normalmente residenciais) conformando o tecido urbano. Esta separação entre monumentos e tecido residencial, torna-se um instrumento básico para a intervenção na cidade histórica. Contudo, outra forma que refere possível de distinção, consiste na divisão em três funções, classificando-as como “elementos primários”, a residência, as actividades físicas e a circulação.

A revalorização do monumento como “objecto” privilegiado para definir a imagem da cidade, reflectindo uma visão desta oposta à do movimento moderno⁴, teve consequências teóricas importantes. Para Rossi a cidade histórica projectou-se na ordem inversa à que foi prevista pelo urbanismo racionalista, considerando necessário “evitar que a história da cidade se resolva unicamente

nas permanências”. (Rossi 2001: 34) Recuperar a ideia de monumentalidade, atribuindo ao monumento um papel propulsor, como elemento de memória e também de desenvolvimento, passa também por reaver toda a carga inerente a esta, ou seja, a concepção estática do mundo, o que representa um retrocesso às propostas das vanguardas. “O processo dinâmico da cidade tende mais para a evolução do que para a conservação e que, na evolução, os monumentos se conservam e representam factos propulsores do mesmo desenvolvimento”. (Rossi 2001: 79) Quando um facto urbano é concebido para uma função e, esta se torna obsoleta, resta o valor da forma que, segundo Rossi, provisoriamente supera e ultrapassa a função. “A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade; e existem muitos tempos na forma da cidade”. (Rossi 2001: 80) Em detrimento da concepção mais ligeira da arquitectura proposta pelo Movimento Moderno, Rossi volta-se para uma visão mais estática e de monumentalidade.

No seu livro “*A Architectura da Cidade*”, Rossi, demonstra como de um monumento surgem valores sentimentais fruto da relação com o indivíduo, não se servindo apenas da representação arquitectónica e da materialização de significados, “Chegados a este ponto, temos de falar da ideia que nós temos deste edifício (Palácio da Razão de Pádua), da memória mais geral deste edifício enquanto produto da colectividade; e da relação que nós temos com a colectividade através dele”. (Rossi 2001: 45) Perfilhando uma postura mais empírica e poética, explica a sua interpretação de colectivo como um conjunto indefinível de experiências individuais acumuladas e a sua influência na formação da identidade da cidade, “[...] quando visitamos este palácio e quando percorremos uma cidade, temos experiências diferentes, impressões diferentes. [...] também estas experiências e a soma destas experiências constituem a cidade. [...] Era este o sentido com que os antigos consagravam um lugar, e este sentido pressupõe um tipo de análise muito mais profunda do que a simplificadora que nos é oferecida por alguns testes psicológicos relacionados apenas com a legibilidade das formas”. (Rossi 2001: 45)

Afastando-se do campo científico na sua plenitude, Rossi segue os caminhos da metafísica, guiando-se na análise de temas como a individualidade, o *locus*, o desenho e a memória. Contudo, é na “*A Architectura da Cidade*, através da forma, pois que esta parece condensar o carácter total dos factos urbanos, inclusive a sua origem” que se baseia. (Rossi 2001: 46) Os factos urbanos como obra de arte: a cidade como “a coisa humana por excelência”. Maurice Halbwachs

“viu nas características da imaginação e da Memória Colectiva o carácter típico dos factos urbanos”. (Rossi 2001: 49) Apelando à profundidade da arquitectura, Rossi retrata-a “de coisa humana que forma a realidade e conforma a matéria segundo uma concepção estética. E assim, ela mesma não é só o lugar da condição humana, como até uma própria parte desta condição, que se representa na cidade e nos seus monumentos, nos bairros, nas residências, em todos os factos urbanos que emergem do espaço habitado”. (Rossi 2001: 50)

Para Rossi a arquitectura tem que ser compreendida como um todo, cuja materialização é a cidade, enriquecendo-se através da acumulação de experiências sociais, individuais ou colectivas, nas quais as memórias são as protagonistas principais. Tendo em conta o carácter referencial e poético que adopta da cidade, as concepções de Rossi, aproximam-se assim, às experiências espaciais de Bachelard. O entendimento da forma da cidade que Rossi nos oferece, é essencial para a compreensão da relação que se estabelece entre forma, linguagem arquitectónica e Memória Colectiva.

Em “*A Architectura da Cidade*” contemplam-se diversos aspectos transcendentais da cidade, Rossi faz alusão à “l’âme de la cité”, como representação da Memória Colectiva “o sinal ligado às muralhas dos municípios, o carácter distintivo e ao mesmo tempo definitivo, a memória”. (Rossi 2001: 192) Esta memória, que se transforma no fio condutor de toda a complexa estrutura que envolve o crescimento da cidade, a arquitectura, o *locus*. “[...] ao *locus* como principio característico dos factos urbanos; o *locus*, a arquitectura, as permanências e a história, serviram-nos para procurar esclarecer a complexidade dos factos urbanos. Em suma, a Memória Colectiva assume a forma da própria transformação do espaço por obra da colectividade”. (Rossi 2001: 192) A ideia de “l’âme de la cité”, está em plena sintonia com a defesa de Camille Sitte (1843-1903), da concepção de cidade como obra de arte.

Manfredo Tafuri, considerou que a concepção de Rossi – que explana o conceito de tipo e a opção tipológica como factores importantes, no acto da análise da arquitectura e, como instrumento de projecto, bem como, a ideia de que o edifício está dependente de leis universais e permanentes – configura uma nova forma de entender a arquitectura nos anos sessenta, a que denominou de “crítica tipológica”. Rossi reutiliza o conceito básico da tipologia arquitectónica, que igualmente foi apropriado por muitos outros arquitectos europeus. No seu caso, a reformulação deste conceito estava relacionada com a importância conferida à



Fig . 11 | Aldo Rossi, Teatro do Mundo, 1979.

trama urbana, devendo cada tipologia arquitectónica ser entendida em função desta, representando a forma e a estruturação do espaço, os elementos essenciais. Acreditando na capacidade de permanência da forma, Rossi, considera-a um arquétipo, um princípio lógico e imutável. Com base nesta concepção de imutabilidade, Rossi assemelha-se aos artistas clássicos, que se mantêm atraídos pela nostalgia da beleza dos *cânones*.

No seu livro “*A Arquitectura da Cidade*”, fala também de cidade análoga, aquela operação lógica e formal que utilizando o mecanismo da memória é capaz de mostrar com imagens a essência de uma cidade, utilizando como exemplo a cidade de Veneza. A recriação posterior das “*Cidades Invisíveis*”, de Italo Calvino (1923-1985), seria outro bom exemplo de estudo. Relatando uma carta de Jung dirigida a Freud, Rossi escreveu posteriormente que “«o pensamento lógico significa «pensar em palavras». Pensamento analógico, ao contrário, seria sentir ainda o irreal, imaginar ainda no silêncio. É arcaico, sem expressão e praticamente impossível de expressar em palavras»⁵. Rossi separa-se da tradição realista de Rogers devido a esta insistência na analogia e na Memória Colectiva”⁶.

Em “*Autobiografia Científica*”, Rossi, refere a importância dos lugares, valorizando-os relativamente às pessoas, alegando serem mais fortes que estas, bem como dos cenários em relação aos acontecimentos. O facto dos lugares, das paisagens e das construções assumirem um carácter de permanência, leva Rossi, a atribuir-lhes um carácter de superioridade em relação ao homem. Neste sentido, é evidente o seu respeito pelos arquitectos iluministas franceses, como é o caso de Louis Boullée (1728-1799), postulava o seguinte: “os nossos primeiros antepassados construíram as suas cabanas só depois de terem concebido a sua imagem. Essa criação que constitui a arquitectura é uma produção do espírito por meio da qual podemos definir a arte de elaborar e aperfeiçoar qualquer edifício. A arte de construir é somente uma arte secundária que acho conveniente definir como a parte científica da arquitectura”⁷. Rossi, em conformidade com os pensamentos de Boullée, insiste no poder da ideia em toda a obra arquitectónica e, defende o mecanismo do pensamento analógico que a memória possui, como defendia Jung. “A união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade que a percorre, tal como a memória percorre a vida de uma pessoa e que para se concretizar se deve sempre formalizar, mas também conformar com a realidade. E esta conformidade permanece nos seus factos singulares, nos seus monumentos, na ideia que deles temos”. (Rossi 2001: 194)

Os seus estudos, da compreensão da cidade, centram-se na atenção à consciência individual e colectiva, criadora de imagens da forma da cidade, com vista a torná-la legível.

Aldo Rossi faz alusão ao facto de Lévi-Strauss, mencionar que o instinto espacial do homem acaba sempre por se desenvolver, quando referiu que este “foi talvez mais além do que qualquer outro ao falar desta qualidade [qualidade dos factos urbanos] e ao afirmar que, por muito rebelde que se tenha tornado o nosso espírito euclidiano a uma concepção qualitativa do espaço, não depende de nós que esta exista”. (Cfr. Rossi 2001: [146-147])

A dificuldade de individualização analítica, das reacções e relações, compreendidas na estrutura dos factos urbanos, pode levar-nos a procurar um elemento irracional no crescimento das cidades, como em qualquer obra de arte, “Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o facto de nascerem da vida inconsciente; este nível colectivo no primeiro caso, e individual no segundo; mas a diferença é secundária porque umas são produzidas pelo público, as outras para o público: é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum”. (Rossi 2001: 48) Embora haja um desejo secreto de conter as manifestações colectivas, o mesmo é impossível, surgindo assim, a estrutura da cidade, de um discurso cujos pontos de referência podem parecer abstractos. Nas suas obras, aparte das influências já mencionadas, desde o iluminismo de Boullée, à percepção e interiorização da cidade de Kevin Lynch (1918-1984), às ascendências do estruturalismo observadas na cidade elaborada por Lévi-Strauss, destaca-se o enorme respeito por Adolf Loos (1870-1933), bem como o fascínio pelo universo metafísico e de geometrias puras presente nas pinturas de De Chirico (1888-1978).

Cada projecto de Rossi mostra como o objectivo predominante na arquitectura da segunda metade do século XX, é o de restabelecer a comunicação entre a arquitectura e o homem, que se pode alcançar mediante o instrumento da memória. A Memória Colectiva da arquitectura é aquilo que permite ao indivíduo rememorar, reportar sempre o novo ao já conhecido, encaradas como um vínculo, que restabelece a capacidade comunicativa e cultural da arquitectura.

2.1.3 A Imagem do Passado [venturi.robert]

Venturi, de facto, renuncia à reelaboração plástica das formas históricas e á sua actualização, obtida pela simplificação ou transformação dos modelos; limita-se a reproduzi-los, referindo-se, contudo, não à sua definição culta e citada em manuais, mas à sua imagem degradada através da fantasia popular. É um modo de atingir a Memória Colectiva recorrendo à caricatura, à pronúncia dialectal e infantil, ao escorço da banda desenhada, um modo de se virar para Roma com a complexidade de Las Vegas. [...] mas a pesquisa de Venturi vai mais longe, porque contém dois movimentos opostos: o da banalidade que põe em evidência ocasiões contemplativas no vulgar quotidiano e o da recuperação de um código, que põe em movimento o mecanismo proustiano da «Memória Involuntária».

Paolo Portoghesi, em “*Depois da Arquitectura Moderna*”, p. 96.

Robert Venturi, No seu livro “*Complexity and Contradiction in Architecture*”⁸, tece um manifesto a favor de uma arquitectura equívoca, complexa e contraditória; “Prefiro os elementos híbridos aos «puros», os comprometidos aos “limpos”, os distorcidos aos “rectos”, os ambíguos aos “articulados”, os tergiversados que ao mesmo tempo são impessoais, aos chatos que ao mesmo tempo são “interessantes”, os convencionais aos “projectados”, os integrados aos “excludentes”, os redundantes aos simples, os reminiscentes que ao mesmo tempo são inovadores, os irregulares e equívocos aos directos e claros”. (Venturi 2006: 25-26) Com base nestas premissas, Venturi, realça a complexidade da forma arquitectónica e, a dependência de um sistema lógico-estético, “a arquitectura é necessariamente complexa e contraditória, pelo facto de incluir os tradicionais elementos vitruvianos de comodidade, solidez e beleza”. (Venturi 2006: 25) Defende o dinamismo confuso frente à unidade transparente, aceita a falta de lógica e proclama a dualidade. Venturi, defende o oposto da simplificação e transparência característica do Movimento Moderno, aspirando a uma arquitectura de significados sobrepostos, opaca. Segundo a sua teoria, este tipo de arquitectura, ambígua e complexa, é uma mais valia, estimula o ser humano, proporciona várias interpretações e é detentora de uma grande riqueza de significados. “À motivação de uma correspondência da complexidade com o «espírito do tempo», Venturi acrescenta a do valor estético da ambiguidade, característica quase constante na obra de arte, que encerra de facto um valor que suscita diversos níveis de significação. [...]” (Portoghesi 1985: 92)

Robert Venturi acredita que o mero utilitário, só pode conduzir ao



Fig . 12 | Robert Venturi, Vanna Venturi House, 1964.

depauperamento do mundo, sustentando estas críticas, com base numa concepção anacrónica da sociedade e da estética. Para isso, recorre ao pensamento sociológico norte-americano dos anos cinquenta e sessenta, sendo August Heckscher⁹ um dos casos que mais interesse lhe despertou. Neste sentido, no princípio dos anos setenta, considera como um marco do povo o protótipo do “strip” de Las Vegas, ou seja, a avenida na escala do automóvel.

Venturi trabalha temas como a ambiguidade e a dualidade, e dá ênfase ao recurso a determinados elementos arquitectónicos para expressar vários significados, a capacidade dos espaços e elementos terem duplas funções, a determinação de uma ordem compositiva e o seu quebrar; ao uso de convenções de forma não convencional, contradições ligeiras adaptadas a contradições justapostas, inflexões e interpretações, uma relação não linear entre o exterior e o interior mediante uma complexidade contida, aos lugares intermédios, que enfatizam as complexidades e contradições. Contudo, toda esta complexidade deve resolver-se em compromisso com o *todo*, devendo as tensões, as descontinuidades, os fragmentos, as justaposições, as dualidades, as inflexões, serem integradas num todo unitário.

A sua obra, interpretada como o primeiro tratado arquitectónico dos anos 60, revela igualmente, a oposição de Venturi, aos arquitectos tecnológicos e homogeneizadores, pertencentes ao Movimento Moderno, manifestando-se contra o puritanismo moral que proclamam, responsável pelo afastamento e exclusão de elementos e funções. Critica-os pela incessante procura da diferença, da novidade, de rejeitarem os ensinamentos da tradição. Torna-se contestatário de uma vanguarda que se transfigurou em academia e não aceita, uma arquitectura que foi planeada e concebida para um período entre guerras, deixando claro a sua inadequação nos anos sessenta. Venturi critica ferozmente aquilo que considera ser a intolerância da arquitectura Moderna, que prefere a mudança do ambiente e do homem, à tentativa de o compreender e valorizar, ou seja, prefere suprimir as complexidades e contradições que são inerentes a toda a obra de arte e experiência. Segundo ele, o desafio passa por tentar perceber como é que o meio, o lugar, pode influenciar a arquitectura, intervindo assim no dia a dia das pessoas, da sociedade.

Robert Venturi recorre a uma arquitectura complexa para tempos complexos, uma vez que depois do período de guerra, era evidente a fraca capacidade da arquitectura Moderna em comunicar valores e referências

humanas, sociais, culturais, situação que realçou a importância da Memória Colectiva para colmatar essa falta, tornando-se numa fonte fundamental para a regeneração do tecido urbano e social. A necessidade de incorporar na arquitectura uma capacidade comunicativa directa, crivando-a de símbolos, de elementos de comunicação, recorrendo a elementos clássicos, explorando o seu poder simbólico, é reflexo da ânsia de mudança, do desejo de inculcar significados na arquitectura. Na teoria de Venturi, o recurso ao uso de signos populares, como forma comunicativa, é com intuito de valorizar a cultura popular, interessando-se pela baixa cultura, observando toda a arquitectura e reconhecendo qualidades genuínas ao contexto arquitectónico em geral. As suas teorias, devem ser interpretadas sempre dentro do contexto da evolução da cultura norte-americana.

A sua admiração por Louis Kahn (1901-1974) e a viagem a Roma proporcionada pela Academia Americana, em 1955, tiveram bastante influência na formação de Venturi, interessando-o em particular a arquitectura do barroco italiano, na capacidade de articulação dos seus elementos, rigor geométrico, desenvolvendo todo o tipo de ambiguidades. Contemporaneamente ao aparecimento do movimento da *Pop Art*, na Inglaterra e nos EUA, Robert Venturi, demonstra a mesma admiração pelo vernáculo comercial e objectos de consumo banais, que Andy Warhol, Jasper Johns (1930-), e Roy Lichtenstein (1923-1997), entre outros, desenvolvem nas suas obras. Ao longo do livro, Venturi, denota igualmente um enorme respeito por Le Corbusier (1887-1965) e Alvar Aalto (1898-1976), retratando as obras deste, pela riqueza fascinante e flexibilidade. Louis Kahn, Eero Saarinen (1910-1961) e Aldo van Eyck, seus contemporâneos, influenciaram positivamente os seus pensamentos, para quem “[...] o sentido histórico implica em uma percepção, não só do passado como passado, mas também do passado como presente”. (Montaner 2001: 155)

As fontes fundamentais de Venturi materializam-se por um lado nas tradições elitistas e classicistas da arquitectura, em particular, o maneirismo, o barroco e o rococó, e por outro lado, na admiração da arquitectura popular. A Memória Colectiva está presente na arquitectura de Venturi, através das referências directas à cultura popular, estabelecendo uma alusão historicista, reordenando elementos de forma ambígua, potenciando assim múltiplas leituras. Trata-se do entendimento de uma realidade comum, a realidade da sociedade, que é para ela que se “constrói”, o que Venturi não descarta, dispondo-se à aprender com ela, com a cultura popular nela enraizada, extraíndo dela significados e premissas

válidas.

Para Venturi, cujos exemplos históricos são estudados através de critérios psicológicos e de visualização, o mais importante nos edifícios é a sua capacidade explicativa, “a percepção simultânea de um grande número de níveis provoca conflitos e dúvidas no observador e torna a percepção mais viva e ainda uma arquitectura que inclui diversos níveis de significado provoca ambiguidade e tensão”.¹⁰ Venturi recorre aos nossos sentidos, para expressar a arquitectura como um fenómeno perceptivo, através de um jogo de formas transmissor de mensagens e ideias. As casas que concebe, aproximam-se dos arquétipos dos desenhos infantis, são imagens comuns a todos, como é o caso da Casa Vanna Venturi, em Chestnut Hill, que fez para a sua mãe, onde expressa todas as suas teorias. No trabalho de Venturi, as imagens poéticas comuns e massificadas identificam uma base de trabalho. Dirigindo as suas atenções para a chaminé, nas suas primeiras casas, atribuindo-lhe ênfase, simbolismo, marcando um modelo arquétípico de casa, com entrada ao meio e telhado de duas águas. Assim concebia as suas casas, de forma quase infantil, sem apresentar nenhum fundamento ou intenção social, poder-se-ia dizer que está implícito, na forma e na sua evocação da Memória Colectiva, um plano de aproximação da arquitectura à sociedade, recorrendo a um património imagético comum.

Os textos “*Aprendiendo de Todas Las Cosas*”¹¹ e “*Learning from Las Vegas*”¹², definem a evolução de Robert Venturi, ao longo dos anos setenta, dentro da sua ideia de arquitectura realista. Esta ideia de arquitectura substitui espacialidade por simbolismo. Robert Venturi identifica dois caminhos distintos na arquitectura, no primeiro, a forma deve expressar a função e, no segundo, o edifício deve ser funcional, com um letreiro grande que indique a sua função, sendo esta o que considera mais entendível, chegando mesmo a dizer que “o letreiro é mais importante que a arquitectura”.

Na obra “*A ANestética da Arquitectura*”, Neil Leach refere que os arquitectos deveriam seguir os ensinamentos de “Main Street” de Venturi, quando refere que “A obra *Learning from Las Vegas* é frequentemente considerada uma crítica valiosa ao legado dos valores arquitectónicos, tendo servido para questionar os próprios fundamentos da composição arquitectónica. A mensagem é suficientemente directa. Os arquitectos em vez de subscreverem acriticamente as teorias de composição, abstractas e académicas, deveriam aprender a partir da própria «Main Street»”. (Leach 2005: 119)

A imagem, para Venturi, está na base dos mecanismos compositivos e formais, representando uma constante na mais radical arquitectura pós-moderna. Deixa claro como premissas, a utilização directa de elementos do passado, recorrendo ao simbólico em detrimento do útil e do funcional, tornando o indivíduo actor da sua própria vida, através do recurso a desenvolvimentos cenográficos das fachadas, do recurso ao *ready-made* e a métodos compositivos baseados em *collage*; atribuindo ênfase à textura e à policromia da pele.

Nos anos setenta há uma especial ênfase em entender a arquitectura como linguagem, o que permite mostrar como esta mudou consideravelmente ao longo do século XX . Enquanto no Movimento Moderno a arquitectura se consubstanciava na ideia de espaço, entendido de maneira científica (matemática, física, quantificável, universal, realista e euclidiana), agora, o que a releva é a sua capacidade comunicativa, isto é, a sua fachada, a imagem que o edifício oferece. Esta é uma característica definidora da arquitectura pós-moderna estritamente ligada à emergente cultura visual dos meios de comunicação. Em detrimento dos espaços, processos, funções, tipologias, estruturas, técnicas ou formas, das suas características primárias, que relega para segundo plano, a arquitectura converte-se em mensagem e imagem. Assente nestas premissas, as propostas que mais facilmente obterão protagonismo, na arquitectura internacional, serão aquelas que se sustentam em imagens facilmente reproduzíveis ou mediatizáveis, o que é corroborado por Neil Leach, quando refere que “A arquitectura encontra-se potencialmente comprometida com este lado estético, e os arquitectos, ao que parece, são particularmente susceptíveis a uma estética que fetichiza a imagem efémera, a membrana superficial. O mundo torna-se estetizado e anestesiado. No mundo embriagante da imagem, a estética da arquitectura ameaça transformar-se na anestésica da arquitectura”. (Leach 2005: 83)

Na teoria de Venturi distingue-se como premissa essencial, o respeito pelo passado, não sendo o ideal de concepção que se limita a imitar o passado, mas contudo, não deve quebrar com a tradição, com o popular, com o que estabelece o dialogo com a sociedade e com os valores com que esta se identifica. Para Venturi é essencial o respeito pelo passado, pela tradição, pelo popular, com tudo o que estabeleça diálogo com a sociedade e com os valores com que esta se identifica. O seu ideal não é a cópia por cópia do passado, mas a reintrepretação deste no presente, recorrendo à cultura popular, às imagens, ao que se aproxima da sociedade. A arquitectura depende da existência de sistemas de símbolos que

tenham capacidade de desenvolvimento, o passado como lição e experiência, o presente, para dar respostas com os pés bem assentes na actualidade, ou seja, os princípios da tradição deveriam ser mantidos, o seu elo com a sociedade, mas não os seus motivos.

Notas

1. A *Pop-Art* é um movimento particularmente figurativo, que visa dar resposta, nos países industrializados, à concorrência comercial, através da comunicação visual, ou seja da publicidade e do facto dos objectos passarem a ser estandardizados e consumidos massivamente, sendo com a *Pop-Art* este fenómeno canalizado e explorado pelas artes plásticas.
2. Os Arquitectos apelidados de “terceira geração” são os que nasceram no período entre 1907 a 1923 e, cuja actividade e influência se manifestou por volta dos anos cinquenta. Fazendo parte destes, entre outros, Louis Kahn, Ernesto Rogers, Carlo Scarpa, Aldo van Eyck, António Cordech... Segundo nos apresenta Montaner, no seu livro “*Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*”, p. 37.
3. Expressão utilizada por Aldo Rossi, em “*A Arquitectura da Cidade*”, p. 33.
4. Esta ideia de “monumentalidade” já tinha sido anunciada nos anos quarenta, entrando em palco arquitectos como Ernesto Rogers, Joseph Sert, Sigfried Giedion e Louis Kahn.
5. Peter Arnell e Ted Bickford, em “*Aldo Rossi. Obras y Proyectos*”, citado por Joseph Montaner, em “*Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*”, p. 142.
6. Joseph Montaner, em “*Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*”, p. 142.
7. Etienne-Louis Boullée, em “*Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*”, citado por Joseph Montaner, em “*Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*”, p. 140.
8. Em 1966, Robert Venturi, publica “*Complexity and Contradiction in Architecture*”, editado pelo MOMA de Nova Iorque.
9. August Heckscher (1913-1997), sociólogo cujos estudos despertam a atenção de Venturi, para quem, “*The Public Happiness*” de 1962, é a sua obra de eleição fazendo alusão a esta muitas vezes.
10. Robert Venturi, em “*Complexity and Contradiction in Architecture*”, citado por Joseph Montaner em “*Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*”, p. 156.
11. “*Aprendendo de Todas as Coisas*”, trata-se de um compêndio de artigos, datado de 1971.
12. “*Learning from Las Vegas*”, foi apresentado como tratado sobre o simbolismo na arquitectura, datado de 1972.

III. Dois Casos de Estudo

3.1 Cabrita Reis

[...] Há aí, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que, por mais parcial que seja o seu objecto – uma simples imagem –, não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efémero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade?

Gaston Bachelard, em “*La Poétique de L’espace*”, p. 3.

Na década de 1980, começam a aparecer expostas as primeiras pinturas e desenhos do artista plástico Cabrita Reis, cuja amplitude de trabalhos e temas vem sendo posteriormente estendida a uma ampla diversidade de técnicas e de materiais, criando novos mundos através de objectos, fotografias, esculturas, instalações, construções, afirmando-se assim no panorama artístico português.

A obra de Pedro Cabrita Reis, serve-se da ambiguidade e das metáforas, como contributo para a ruptura da ideia de um mundo considerado supostamente estável (cristalizado), fixo. “O corpo de trabalho arquitectónico, escultural e pictórico de Cabrita Reis, é tecido a partir da vida quotidiana, de ambientes comuns, na semântica dos materiais de construção e arquitectura apropriada da realidade existente e milagrosamente transformada em altares de uma experiência quase espiritual. Praticando a sua alquimia da vida quotidiana, o artista transforma o familiar em sublime, o trivial em precioso e valioso,

atingindo níveis elevados da percepção humana, a emoção e o apreço do mundo. A identidade é formada de traços colectivos e acções individuais, no contexto do desenvolvimento histórico contínuo, com uma sensibilidade activa em relação ao lugar e sua particularidade”. (Cabrita Reis 2008: 20)

Apresentando uma situação construtiva difusa, depois mais clarividente e monumental, Cabrita Reis, parte de temáticas e metáforas fortes, usando materiais anómalos e pobres, acentuando o peso cromático das cores negro, vermelho e dourado, num percurso que abordou também a volumetriação, a escultura, para acabar na instalação. Na segunda metade dos anos oitenta, passa da pintura à escultura e à instalação, sendo as metáforas cada vez mais subtis. A exploração de temas de comunicação, conjuga-se com certas configurações sociais. “Cores claras e materiais pobres (contraplacados, gessos, panos, vidros, estruturas metálicas simples, falsos sistemas eléctricos ou de canalização) revelam-se elementos de uma Memória Cultural colectiva e arcanos de um clima mediterrânico cruzado com a imagem anónima das sociedades urbanas”. (Pinharanda 1995: 631)

A arquitectura constitui uma referência na sua prática, pela forma como evoca a situação da “construção” e a sensibilidade com a ocupação do espaço, tornando o real mais poético. No seu trabalho estão expressos valores de uma consciência individual subjectiva “de facto uma obra é individual, portadora de aura e propõe-se, única e exclusivamente a substituir o mundo. É o mundo inteiro em cada objecto. [...]” (Cabrita Reis 2010: 47) com uma dimensão colectiva, introduzindo as noções de memória “Anacronicamente, vivemos no século XXI alimentados por conceitos teóricos e filosóficos do século XIX [...]”. (Rodrigues 2009: 3)

O recurso a jogos de luz e sombra, à opacidade e transparência, à fragilidade ou solidez, ao transitório ou à permanência dos materiais, configura um discurso cuja intensidade poética advém da simplicidade e rudeza das associações propostas. Cabrita Reis, foge à possibilidade de uma categorização disciplinar tradicional – pintura, escultura, arquitectura – sendo o modo como as suas obras se pautam reflexo da complexidade formal e conceptual. Assumindo-se como potenciador de uma linguagem plástica, Cabrita Reis, abrange vários universos no mundo das artes, fomentando o cruzamento de uma multiplicidade inesgotável de conexões, como podemos observar nas obras “*A casa da Família*”, de 1990, [pintura – escultura – arquitectura]; “*Blind Cities #5 (the echo)*”, de 1999, [pintura – escultura – arquitectura]; “*True Gardens #1*”, de 2000, [pintura

- instalação - escultura - arquitectura]; “*The Project*”, de 2002, [escultura - arquitectura]; “*Absent Names*”, de 2003, [instalação - arquitectura]; “*The Harbor (two elements)*”, de 2004, [escultura - arquitectura].

O lugar é um factor de extrema importância para Cabrita Reis, estabelecendo, a maioria das suas obras, uma relação crucial com o espaço em que se instala. Apropriando-se do lugar, as obras metamorfoseiam o espaço, reinterpretando o território, para o qual foram projectadas, designando-se habitualmente como *site specific*. Cabrita Reis “opera com elementos da utopia da escultura social de Joseph Beuys, conceito estético de um romantismo tardio, que o artista como profeta, mágico, [...] tenta alcançar com actos quase rituais e performances colectivistas a cura e a transformação do mundo através do método da analogia – à semelhança do “mágico da analogia” de algumas culturas primitivas”. (Cabrita Reis 1999: 23)

Através de uma linguagem plástica de grande densidade poética, Cabrita Reis, confronta-nos de forma natural com diversas significações nas suas obras, readquirindo estas, uma condição arbitrária, segundo o artista, voltando ao “genial e absoluto caos inicial”. (Cabrita Reis 1992: 148) De forma consciente defende que é a partir deste caos que a inteligência da arte deve agir “nas mãos do artista (ele será) matéria para a permanente construção do mistério, pois a arte, ao contrário das outras formas de conhecimento será tanto mais perfeita quanto maior for o grau de obscurecimento a que nos conduza”. (Cabrita Reis 1992: 148)

Na materialização das suas obras, Cabrita Reis, recorre normalmente à utilização de materiais, formas e temas comuns ao mundo que nos rodeia, ao nosso quotidiano, como se conclui em “*Um Quarto Dentro da Parede*”, de 1989; “*A Casa do Silêncio Branco*”, de 1990; “*H. Suite III*”, de 1992; “*Luz de Casa*”, de 2002; “*Fábrica*”, de 2003. Evocando as nossas memórias mais íntimas, profundamente adormecidas no nosso inconsciente colectivo, segundo Jung, remete aos arquétipos do nosso subconsciente e nestes casos em concreto, à “casa onírica” que Gaston Bachelard alude nos seus textos. Bachelard diz-nos que as “[...] Imagens que podemos considerar como a casa das coisas: as gavetas, os cofres e os armários. [...] Esses móveis trazem em si uma espécie de estética do oculto. [...] uma gaveta vazia é inimaginável. Pode apenas ser pensada. E para nós, que temos de descrever o que se imagina antes do que se conhece, o que se sonha antes do que se verifica, todos os armários estão cheios”. (Bachelard 2008: 21)

Em muitas das suas obras, Cabrita Reis, recorre a materiais ligados à construção, como tijolos, madeiras, cimentos, alumínio, vidros, gessos, cabos eléctricos, tubos de canalizações, portas e janelas, que associados a memórias e a gestos do quotidiano, acentuam o carácter metafórico das suas criações, como se pode verificar em “*Uma Voz Lendária*”, de 1989; “*Posto de Observação/Atlas Coelestis V*”, de 1994; “*Desenho*”, de 2003; “*Uma História Portuguesa*”. Esta apropriação, que Cabrita Reis faz dos materiais que compõem a paisagem urbana, reporta-nos a um universo arquitectónico invariavelmente vernacular. Para além destes materiais, utiliza também, cartões, feltros, tecidos, lâmpadas fluorescentes, fita adesiva e objectos de uso quotidiano. Estes materiais, vai buscá-los com maior pertinência ao ambiente doméstico, tal o uso que dá a cadeiras, jarros, cestos, panelas, caixas, mesas, o que é muito frequente nas obras do final dos anos oitenta e início dos anos noventa.

Estas obras de Cabrita Reis, com as quais nos sentimos familiarizados, e que suscitam uma reflexão em torno de aspectos recorrentes no seu percurso: a cartografia, a construção de estruturas mais ou menos abstractas, apresentam simultaneamente um carácter provocatório, pois apesar de deterem em si a memória na sua execução material, no objecto, o seu valor comum, banal, habitual, foi-lhes arrancado à força, ou seja, a relação que até aqui tinha sido definida, entre significante e significado, foi subvertida, ou surge completamente deslocada. Estas várias obras, materializadas por Cabrita Reis, através da destituição do seu sentido literal, assumem uma dimensão metafórica, que foge aos limites da análise iconográfica, abrindo ilimitadamente as possibilidades de sentido, sem nunca permitir fixar um significado definitivo e estando livres para serem constantemente reinterpretadas.

3.1.1 Paisagem [True Gardens]

A partir de 2000, Cabrita Reis, começa uma série de instalações, intituladas de “*True Gardens*”. Paradoxalmente, só na primeira obra, “*True Gardens #1*”, é que Cabrita Reis, considera a presença genuína da natureza na construção do “*True Gardens*”, representando todos os outros sem esta. Os “*True Gardens*”, representam a necessidade eminente de rever actualmente as premissas da cidade, “As cidades não têm entrada nem saída, não têm ordem nem paisagem. Têm



Fig . 13 | Cabrita Reis, “True Gardens #1”, 2000.

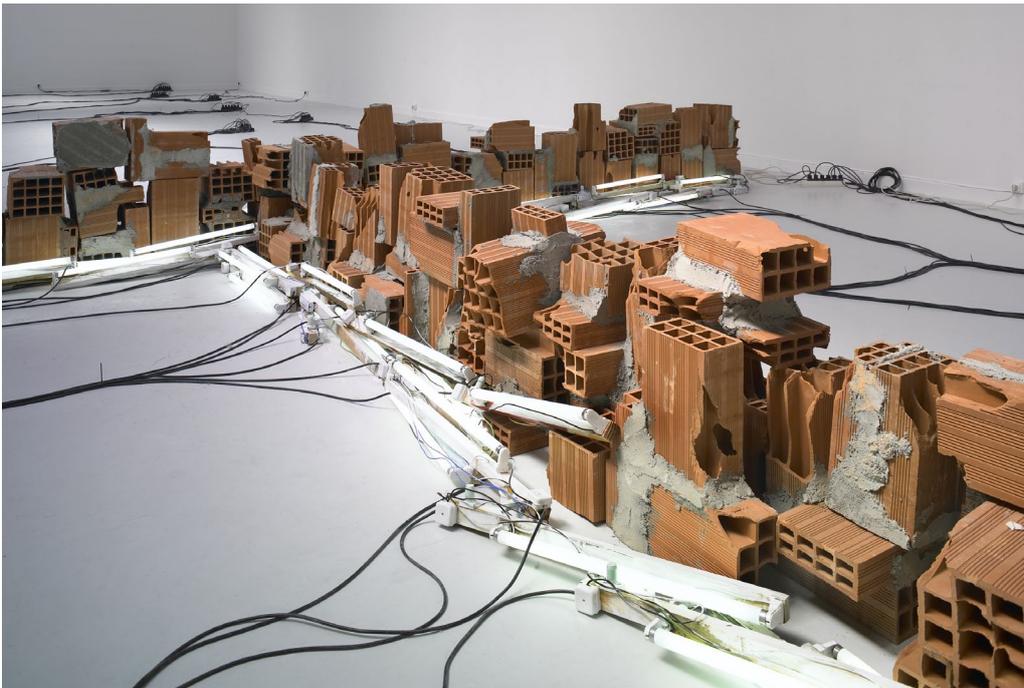


Fig . 14 | Cabrita Reis, “True Gardens #3”, 2004.

de ser mantidas, reparadas. Sempre incompletas, têm de ser permanentemente reconstruídas [...]”. (Cabrita Reis 1999: 53)

O “*True Garden #1*”, compõe-se de uma plataforma rectangular, com nove espelhos de dimensões diferentes, uns em forma de quadrado, outros de rectângulo e dois painéis coloridos, pintados opacamente, um de vermelho outro de branco. Neste conjunto de espelhos dispostos horizontalmente, virados para o céu, pode observar-se o reflexo das árvores, o céu, o próprio edifício e tudo o que o envolve. Cabrita Reis, constrói assim uma paisagem mágica, seduzindo o observador, “O palco das actividades possíveis povoa-se de vida através da participação imaginativa do observador, enquanto a alusão aos expatriados, abre níveis de interpretação antropológica e sociológico-cultural”. (Cabrita Reis 1999: 24)

Nos seguintes “*True Gardens*” que o artista constrói, vão surgindo alterações com uma presença cada vez mais forte. A primeira e mais evidente, dá-se logo no “*True Gardens #2*”, cuja instalação se encontra num recinto fechado, desconectado da ligação com o mundo exterior, estendendo-se no interior da galeria. O impacto forte, segue-se na inexistência da natureza como um paradoxo ao próprio nome da obra em si. Esta instalação é composta por uma série de caixotes rectangulares, cobertos por painéis de vidro fosco, sob os quais se difunde o efeito das luzes fluorescentes, encontrando-se estes caixotes, dispersos ao longo da sala da galeria, envolvendo as colunas largas de suporte da cobertura, os novos elementos vegetais, como se de árvores se tratassem.

A obra “*True Gardens #3*” assume um carácter ainda mais distante da natureza e próximo do artificial, mantendo as mesmas premissas do anterior, do espaço fechado e da exclusão da natureza, materializa-se em paredes de tijolo, com estes dispostos de forma irregular e lâmpadas fluorescentes, na sua tradicional forma de tubos.

Estes Jardins, que Cabrita Reis constrói, são um apelo constante à perda de identidade que ocorre no crescimento das nossas cidades, à Memória Colectiva. “O artista tem um pacto com o mundo que é nunca adormecer e ao ter a sua curiosidade e os olhos bem abertos, tem que ver tudo”. (Cabrita Reis 2010: 47) Cabrita Reis parte de uma imagem de Jardim natural, seguindo, para outros, que cada vez se distanciam mais do primeiro e, também entre si, desconstruindo a imagem, o sentido do que habitualmente designamos como Jardim. A incorporação destes, em espaços interiores, recintos fechados, sem elementos



Fig . 15 | Cabrita Reis, “Barcelona Red and Black Window”, 1999.

naturais, que são a condição *sine qua non* para a concepção de qualquer jardim, expressa o seu carácter artificial. Os “*True Gardens*” de Pedro Cabrita Reis não perderam só a ligação com o mundo da natureza, mas repõem também a ideia da artificialidade de qualquer acção de ajardinamento, quebrando desse modo a garantia dos conteúdos predeterminados e alheios a interrogações. “A ideia da massa humana e a beleza do trabalho são temas que cultivo. Tenho uma inclinação para uma estética que se liga ao mundo do trabalho e da produção e dos valores que supostamente cimentariam uma ideologia para transformar o mundo dado pela massa. Interessa-me mais isto do que qualquer outro dispositivo ideológico”. (Cabrita Reis 2010: 47) Cabrita Reis induz-nos a uma reflexão, sobre o que nos rodeia, o mundo à nossa volta, a concepção dos espaços, o que eram e o que são...

3.1.2 Urbano [Blind Cities]

A série “*Blind Cities*” de Pedro Cabrita Reis, cuja primeira obra data de 1998, colocam o espectador no papel de actor, sendo estas o cenário da peça. O confronto com a cidade, que, neste caso, não se trata de uma cidade qualquer, revela a ausência de movimento, de burburinho, tornando-se quase perturbador pelo seu silêncio inquietante, “Os habitantes não estão presentes na sua realidade física, mas é precisamente a sua ausência que estimula conotações, povoa de emoções estas cidades cegas, lhe dá um conteúdo poético e provoca uma sensação de inquietude e desassossego”. (Cabrita Reis 1999: 21) Em tom provocatório, as “*Blind Cities*”, levantam questões ao observador, do seu papel como indivíduo que habita a cidade e do lugar, sendo este o responsável pelo enredo. A peça realiza-se com o diálogo entre o observador e a obra de arte, construindo-se assim a narrativa.

Através da utilização de materiais pobres, como contraplacado, cartão, fita adesiva, fios de telefone, arames e alguma cor, Cabrita Reis “articula um conjunto arquitectónico física e materialmente existente, com espaços interiores reais, que no entanto são simultaneamente abstraizantes, associados a arquétipos e colocados intencionalmente numa esfera poético-metafórica não claramente definida”. (Cabrita Reis 1999: 21) Contendo portas e janelas, representando a existência de vida para lá destas, paradoxalmente, apresenta-no-las pintadas, opacamente ou tapadas com cartões, como que a esconder as vivências do



Fig . 16 | Cabrita Reis, "Blind Cities #2", 1998.

seu interior. As dúvidas são muitas para o observador, será que há vida nestes espaços onde a luz não chega?! Será isto produto da nossa imaginação?! Qual será a mensagem?! No entanto, o esconder faz pensar que o problema possa estar no exterior.

Em “*Blind Cities*”, o artista parece iniciar um percurso da memória à matéria, através da evidência dos materiais e dos processos construtivos, recorrendo à figuração, fixando a metafísica na antropologia, estabelecendo a ligação entre a dimensão individual e colectiva, entre o acaso e o destino, recusando a complexidade em favor da clarividência.

As janelas e as portas presentes nas “*Blind Cities*”, e também em outros trabalhos de Cabrita Reis, representam símbolos de conexão com a vida no interior/exterior, sendo elementos recorrentes na sua obra, afirmando mesmo que estas janelas “encerram a memória do lugar a partir do qual se frui a luz, a visão”. Estas janelas, bem como estas portas, contam uma história, as memórias de quem lá vive, ou viveu, as memórias de uma infância, a “casa onírica”¹ do artista, ou de qualquer um de nós.

A evocação da cegueira, nesta obra de Cabrita Reis, como um paradoxo à série de construções dotadas de janelas, ainda que grande parte delas se encontrem sem visibilidade, evoca em simultâneo, pela sua concepção, torres de vigia, como acontece na obra “*Olhar, olhar sempre*”, de 2000. O artista, transforma os espaços com a integração de “*Blind Cities*”, convertendo-os em territórios de observação e reflexão interior, onde a evocação metafórica da cegueira parece atingir mais a condição do espectador do que a dos seus fragmentos de cidade, inacessíveis e misteriosos. De qualquer das formas, a provocação fundamental permanece, deixando-nos um sentimento de estranheza absoluta, face à familiaridade destas improváveis “*Blind Cities*”. A obra de Cabrita Reis, é caracterizada desde início pelo carácter complexo de interpretação “Um andaime transforma-se em casa não pela sua forma nem pela sua função, mas pela urgência de uma aparição na precipitação do real contra o real”. (Cabrita Reis 1999: 67) Esta expressão é característica da forma de intervenção como premência da reflexão sobre o espaço, a identidade dos lugares, das coisas que nos formam, das realidades que coabitamos.

Cabrita Reis, intervém assim no espaço, materialmente com os seus projectos e, ao nível formal, na psique do indivíduo, fenomenologicamente, fazendo-o questionar as suas vivências, as suas experiências. Tendo o lugar e o



Fig . 17 | Cabrita Reis, “Um quarto dentro da parede”, 1989.

homem, como duas premissas claramente essenciais, foco de relações com a obra, “A sua referência espacial contem recordações subjectivas, factores sociológicos e antropológicos que tocam vários níveis. Conotações histórico-culturais, associações míticas, referências à história da arte, observações sociológicas são entrelaçadas numa complexa estrutura de significado”. (Cabrita Reis 1999: 23)

Estas recordações que coexistem com o artista, na sua vida, não deixam de estar presentes no momento da criação, reinterpretando todos os conhecimentos que adquiriu, no momento actual, no próprio lugar, como faz questão de referir. A Memória Colectiva está assim presente, no acto da criação, através da constante reinterpretação do passado, das reminiscências que deste restam no seu interior, mas com os pés assentes no presente, perante as novas situações do panorama actual, “Ele opera aqui com objectos que – conhecendo a história da Arte do século XX – recordam de forma evidente determinados “modelos” da abstracção geométrica, apesar de serem objectos do uso perfeitamente banais e quotidianos”. (Cabrita Reis 1999: 23)

3.1.3 Arte [Um Quarto Dentro da Parede]

Precedendo a obra estudada anteriormente, “*Blind Cities*”, partindo do particular para compreender o geral, Cabrita Reis, centra as suas atenções em momentos de introspecção da casa, para a seguir, interpretar a cidade. A obra “*Um Quarto Dentro da Parede*”, de 1989, insere-se no período inicial da sua carreira, induzindo a uma reflexão por parte do observador, do valor poético de habitar, “Chamamos arte a essas coisas que existem, inexpugnáveis, na plenitude da sua presença de obras de arte. Essas coisas que nos permitem continuar a recordar a ideia de cidade, a ideia de casa. Casa do coração, cada do coração de um homem”. (Cabrita Reis 1999: 53)

Na obra “*Um Quarto Dentro da Parede*”, Cabrita Reis, “fixou os lugares de uma memória poética que na arte se faz épica, celebrando o destino humano na história, no tempo e na existência”. (Cabrita Reis 1999: 42) O valor poético de habitar que nos recorda Bachelard, a descrever os espaços e as memórias que nos evocam. A memória está muito presente ao longo de todo o seu trabalho, e esta obra, não deixa de ser um bom exemplo desse seu tema de predilecção. Cabrita Reis, numa entrevista recente, publicada no mês de Junho, refere em relação

à recorrência constante deste tema ao longo das suas obras, a memória como “uma das fontes mais evidentes do entendimento do meu trabalho, que é uma aproximação à memória, esta nunca entendida como exercício de nostalgia, mas sim como exercício de identificação”. (Cabrita Reis 2010: 46) Sendo interessante a comprovação deste aspecto, pelo próprio autor, numa entrevista tão recente, uma vez que este trabalho começou por esta definição de memória como identidade e, sendo este o elemento de estudo, este resgate de identidade, no momento actual, com base na formação que Cabrita Reis teve e tem, como manifesto de uma Memória Colectiva. Nessa entrevista refere ainda que se trata de “uma memória que se projecta para a frente, que perscruta o caminho e é esse caminhar que te vai dar o teu lugar no mundo. De certa forma, a história é mais correcta pelo que não se escreve nas obras dos artistas, dado que ela identifica a humanidade que eles representam, pois há tudo aquilo que é o resto, ou seja, a guerra, os efeitos políticos, os incidentes religiosos, etc”. (Cabrita Reis 2010: 46)

Este espaço, “*Um Quarto Dentro da Parede*”, é concebido por duas paredes de pladur, pintadas de preto e uma cadeira de aparência antiga, igualmente pintada de preto, que nos remete para vivências passadas... “As formas da Arte são simultaneamente as formas dos acontecimentos humanos”. (Cabrita Reis 1999: 24) Um quarto que já foi nosso, da nossa primeira casa, a “casa natal”², ou que nos é familiar, reencaminha-nos para antepassados nossos, como um compartimento do sótão da avó. Imagens estas, que se encontram à deriva no nosso subconsciente e, que através de uma obra actual, do input presente, evocam em automático momentos passados que fazem parte de nós, das nossas memórias mais intimas, com as quais nos identificamos.

Com um visão muito própria da realidade, Cabrita Reis, é comparado com Joseph Beuys e com Duchamp, pela relação que estabelece com os objectos, “Assumindo a religiosidade dos elementos (de religio, manter junto) que foi a atitude de Beuys, e a velocidade de lhes conferir, descontextualizando-as, um sentido inédito, que foi invenção de Duchamp, incluindo nos processos construtivos e criativos “acidentes” e um empirismo prototecnológico, não sem um certo appeal irónico que equilibra a sua intensidade passional, Pedro Cabrita Reis conduz, com novos modos seguros, ao próximo século, conjuntos alcançados de sentido, face ao universal nonsense aparente da comunicação superficial da época”. (Cabrita Reis 1999: 42) Contudo, na entrevista referida anteriormente, Cabrita Reis, rejeita a perspectiva de Joseph Beuys demonstrando o seu fascínio

e interesse por Picasso.

Os trabalhos de Pedro Cabrita Reis pertencem a um território livre da pretensa clareza de fórmulas explicativas, descritivas ou ilustrativas. Confrontamo-nos antes com uma constante necessidade de interrogação, “a arte não clarifica, não esclarece, antes pelo contrário, introduz-nos num território sombrio das perguntas e incertezas. Esse é o único território que é potencialmente enriquecedor, é o território que nos leva à origem, ao princípio”. (Cabrita Reis 2010: 46) Confrontam-nos, com um universo onde as formas arquitectadas, independentemente do grau de simplicidade ou complexidade que apresentam, assumem metáforas, obscurecendo o dado para finalmente, o abrir num sentido indeterminado, mais produtivo e verdadeiro, mais poético. Estimulando a atenção do observador, através de conceitos e abordagens que lhe são familiares, com as quais este se identifica, expande assim as possibilidades de construção do mundo com as suas obras. Pedro Cabrita Reis amplia a nossa apreensão do mundo e, conseqüentemente o próprio mundo em que vivemos.

Cabrita Reis numa entrevista concedida à revista Arte Ibérica em Fevereiro de 2000, confessa: “Um dos meus anseios mais profundos é que, após verem uma coisa minha, as pessoas identifiquem a realidade através dos meus trabalhos”³ estando presente essa procura de identidade, que a memória representa para si. Completando ainda a sua visão, “Isto é, vêem a escada, o Posto de Observação, vêem a Catedral e, depois, ao passarem por um prédio em construção numa colina, não poderão jamais desligar-se do que viram. A arte, se pretende como meio ou instrumento para expandir a inteligência ou a percepção do mundo, tem aqui uma função unificadora”⁴.

3.2 Álvaro Siza Vieira

As metafísicas “do homem atirado no mundo” poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada na borrasca, desafiando a cólera do céu. Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. (...) Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.

Gaston Bachelard, em “*La Poétique de l'espace*”, p. 62.

Partindo do pressuposto que a Memória expressa em si um sentimento de identidade, quer se trate de Memória Individual ou de Memória Colectiva, esta deve servir de dialéctica frente às novas exigências arquitectónicas no cenário contemporâneo.

Halbwachs, aborda a questão do espaço na sua obra *“La Mémoire Colective”*, referindo a relação da Memória Colectiva com o lugar, e a importância deste, na sua construção. Uma vez que o cerne do seu conceito é referente à Memória, como elemento de conexão entre o indivíduo e a sociedade, Memória Colectiva, os acontecimentos que refere, são vivenciados por elementos desta, que pertencem a grupos, nos quais, cada cidadão se insere apoiando-se num quadro espacial. A apreensão da Memória Colectiva leva-nos à construção do sentido urbano, fazendo emergir os significados e os valores dos lugares. Esta importância do lugar, é atribuída pelos indivíduos que neles constroem as suas vivências, representando estes as ligações simbólicas entre o espaço e o indivíduo, bem como as suas crenças essenciais. O lugar, remete-nos para as imagens, os momentos, as vivências, sendo um marco importante na Memória Colectiva, podendo com ele identificar-mo-nos ou não, elegê-lo ou não, arquivá-lo ou nunca mais o recordarmos.

Para Siza Vieira, o lugar é a essência das suas obras, emergindo deste os primeiros esboços para os seus projectos, chegando mesmo a afirmar que “a ideia está no sítio mais do que na cabeça de cada um, para quem souber ver”⁵ (Siza 1994: 17)

Siza Vieira, revela-nos que a ideia está lá, no sítio, sendo apenas necessário estar-se atento e receptivo ao que este nos queira “dizer”, antes de a pormos em prática, havendo que parar, para aprender, ver primeiro (com um olhar atento), escutar, tentar compreender a realidade em causa, sentir, para percebermos o que nos tem para “dizer”. O lugar, com o seu carácter poético, real, é a melhor forma de conservar a Memória dos lugares chamados cidades, de todos os lugares. Estes seus pensamentos, aplicam-se quer a construções começadas do zero, quer nas recuperações, através da reinterpretação dos modelos passados, adaptando-os à actualidade, “para que possamos sempre matar saudades, intensificando assim a nossa relação, união ou aliança com as coisas, com a realidade, com o passado, com o sagrado. Essa aliança é a nossa própria muralha”. (Pessanha 2003: 77)

Fernando Távora, seu professor, despertou em Siza a sensibilidade para um olhar atento da envolvente, o respeito pelo lugar no cuidadoso acto de



Fig . 18 | Siza Vieira, Piscina de Leça da Palmeira, 1961-1966.

projectar o espaço, conhecer o terreno, “sentir” o sítio, bem como a interacção com os utilizadores destes espaços. Corroborando o facto da ideia estar no lugar, abraçando estas duas premissas, o lugar e o homem, Siza desenvolve a sua arquitectura com uma grande capacidade de adaptação à envolvente.

Para Siza, os arquitectos não são inventores, trabalham com modelos, isto é, com matéria prima, que transformam no sentido da resolução de situações com que se deparam, sendo o mundo e a sua Memória responsáveis pelo desenho e redesenho das cidades. Esses modelos, não passam de aprendizagens que se inserem no conjunto de dados que formam o ser humano, uma base de trabalho.

3.2.1 Paisagem [Piscina de Leça da Palmeira]

A construção da Piscina de Leça da Palmeira, que teve início nos anos sessenta e passou por várias fases durante um período de catorze anos, é considerada uma das suas obras mais emblemáticas.

Inserida num lugar vibrante, rodeada por uma natureza selvagem com formações graníticas, as ondas do atlântico, o ruído que destas advém e o vento forte, oferece um espaço de diálogo entre o homem e o lugar. Sítio de reflexão, invocando as memórias das férias, do verão, transporta-nos para uma visão onírica “Lentamente entramos num outro mundo, como num sonho”. (Siza 2004: 9)

Situada junto e ao longo da marginal de Leça da Palmeira, enterra-se discretamente, a uma cota inferior, deixando quase de se avistar, fundindo-se com a paisagem, de onde despontam pequenas construções geométricas, que vão demarcando os percursos e em simultâneo se integram harmoniosamente na topografia existente. “Nesta forma de monumentalidade o céu une-se à terra no espaço desta, mesmo quando esta se chama mar. O céu é também a terra que o evoca. O céu está também na sua ausência, no seu não ser: a ausência é a pedra de toque da saudade, como o é do sublime: só se tem saudade do que está ausente”. (Pessanha 2003: 67) Da observação e estudo desta obra, depreende-se que a relação com o meio natural é o eixo forte deste projecto. O próprio Siza, refere que “Nestes primeiros trabalhos foi germinando a sensação irreprimível e determinante que a arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a



Fig . 19 | Siza Vieira, Piscina de Leça da Palmeira, 1961-1966.

natureza”⁶.

A obra é constituída por um edifício de apoio e duas piscinas, acedendo-se a este através de uma rampa. O edifício contém doze cabines de vestiário para senhora, e outras tantas, para homens, rouparia, instalações sanitárias, compartimento técnico e um pátio de acesso à zona de banhos parcialmente coberto, estando todo o programa contido ao longo da marginal, num elemento delgado que a acompanha, com uma extensão de quase um quilómetro. “O projecto respeita um território criado pela natureza e pelas construções anteriores já existentes, adaptando-as às novas exigências funcionais com intervenções moderadas”. (Siza 2004:45) Nesta primeira fase de projecto, em 1962, constou num pequeno restaurante, uma piscina para crianças e uma pequena ponte na zona de banhos, tendo o restaurante acabado por ser substituído por um edifício, cuja construção não chegou a ser concretizada. Numa fase posterior, foi acrescentado um snack-bar e instalações sanitárias de carácter provisório. Por volta de 1965, Siza, apresenta um ante-projecto, com o objectivo de aumentar o espaço das piscinas, que também incluía um restaurante, arrecadações, instalações sanitárias, bar e esplanada. Face à entrada em vigor de novos regulamentos, em 1973, Álvaro Siza e Fernando Ferrão⁷, entregaram o projecto anterior, rectificado de acordo com a legislação então aprovada. Em 1993, Siza, reformula o restaurante, entregando em 1995 novo projecto que incluía as suas últimas alterações.

À medida que descemos a rampa, para aceder ao edifício, vamos perdendo de vista a paisagem magnífica do entorno, o mar, as rochas, a praia, tudo vai desaparecendo lentamente. Tal como nos refere Bachelard, “[...] as imagens só vivem num pormenor [...]”. (Bachelard 2008: 155) Ao entrarmos, deparamo-nos com corredores sombrios, balneários com luz taciturna, mas logo que saídos destes labirintos, começamos a ver a luz do dia e, a pouco e pouco, à medida que avançamos, os nossos horizontes alargam-se novamente para serem surpreendidos com uma paisagem natural transcendente. A forma homogénea como todo o programa se desenrola, evoca conotações com o passado, associadas ao ritual do banho, no enquadramento e inserção do espaço, assim definido por Kenneth Frampton, “[...] as piscinas de Leça – da terra até ao mar – dividem-se em cinco elementos sequenciais. São estes, a avenida marginal, o edifício dos balneários, a formação rochosa, as piscinas encastradas na rocha, e finalmente o próprio mar”. (Frampton 1989: 177)

A estratégia que Siza utiliza de ligação entre o existente e o que propõe,

patenteia-se com a diluição da arquitectura na paisagem, com recurso a uma multiplicidade de estruturas, que integra de forma delicada nesta, em conexão estrita com o lugar. Os próprios materiais a que recorre, revelam a simplicidade da sua intervenção discreta e pontual no lugar, conferindo ao construído um aspecto transitório. Nas Piscinas de Leça da Palmeira, segundo a opinião de Montaner “Siza recria a ideia de lugar, e a relação material do projecto com o contexto manifesta certa afinidade com as atitudes de arquitectos nórdicos como Jorn Utzon”. (Montaner 2001:194)

Muitas são as referencias às eventuais influencias que o autor terá tido aquando da elaboração do projecto desta obra. William Curtis “interpreta a forma da piscina para crianças como uma “reinterpretação das curvas do plano livre de Le Corbusier”, que lhe recordam quadros cubistas”⁸; outros autores, encontram semelhanças com Alvar Aalto, outros ainda, falam de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e, há ainda os que apontam para a influência do Neoplasticismo de Mies Van der Rohe (1886-1969).

Na realidade, é difícil concluir com rigor quem poderá ter influenciado Siza, quando o próprio afirma: “A indicação de modelos pode talvez servir para estabelecer pontes, mas para o entendimento de uma arquitectura *única* (no melhor sentido da afirmação) isso pode ser alienante, porque apesar de tais referências servirem para tornar este trabalho mais acessível, não bastam de modo algum para explicar as suas qualidades específicas”. (Siza 2004: 66, 75) Como nos mostra Jung, existe um mundo de arquétipos que faz parte do nosso Inconsciente Colectivo, património do ser humano, e que neste caso, leva a que Siza, siga as opções projectuais às quais o seu consciente ou inconsciente⁹ conduzem, no decorrer de toda a aprendizagem que o acompanhou ao longo da vida, sendo redutora, a tentativa de o inserir num movimento, ou num tipo de arquitectura específica, quando as suas intervenções demonstram o contrário, indo muito para além disso. “À medida em que o homem supera o seu momento histórico e dá livre arbítrio ao desejo de reviver os arquétipos, realiza-se como um ser integral, universal. Na medida em que se opõem à história, o homem moderno volta a encontrar as posições dos arquétipos. [...] Pelo simples facto de encontrar no coração do seu ser os ritmos cósmicos – a alternância, por exemplo, dia e noite, o Inverno, o Verão – chega o homem a um conhecimento mais pleno do seu destino e do seu significado”. (Pessanha 2003: 44)

Sabemos que Siza nega a utilização de “receitas”, de padrões tipo,



Fig . 20 | Siza Vieira, Bairro da Malagueira, 1977.

encarando cada projecto como um desafio, livre de preconceitos e de ideias pré-estabelecidas, reforçando que quando se trata de arquitectura, se deve tentar entender cuidadosamente a obra e o pensamento do respectivo arquitecto, individualmente, no sentido de absorver os conhecimentos postos em prática, em vez de criar novos princípios. Para ele o lugar é essência das suas respostas, o transmissor dos arquétipos profundamente enraizados no seu intimo e o homem, o centro da sua atenção, “Uma razão mais para servir de abrigo às incomensuráveis emoções do *Étranger*, de Albert Camus, que fala da «[...] doce indiferença do mundo. Por o sentir tão parecido comigo, tão fraternal, senti que fui feliz e que ainda o sou»¹⁰.

3.2.2 Urbanismo [Bairro da Malagueira]

A racionalidade do Bairro da Malagueira, em Évora, e a qualidade elementar das formas de Siza reflectem a afinidade com os planos habitacionais que foram estabelecidos pela arquitectura moderna nas primeiras décadas do século XX.

O interesse de Siza, demonstrado no programa SAAL, desenvolvendo os seus primeiros projectos para habitação colectiva para o Porto, na Bouça (1973/77) e São Victor (1974/77), antecedeu o projecto do Bairro da Malagueira, em Évora. Nestes planos, aguça o sentido económico e produtivo, manifestando-o através do recurso à repetição dos módulos de habitação e à sua compactidade, otimizando os espaços de modo subjacente à sua ideia de que é “o mundo e a memória inteira do mundo que continuamente desenham as cidades”¹¹.

O projecto do Bairro da Malagueira, expressa o interesse de Siza Vieira, nas experiências do holandês J. P. Oud (1890-1963), do alemão Bruno Taut (1880-1938) e do austríaco Adolf Loos, desenvolvendo-o como ponto de partida do levantamento do passado. O trabalho que Siza realiza, quebra com as tentativas do CIAM¹² de ligar a arquitectura aos impulsos da produção. A estrutura para Évora baseia-se no respeito pelas normas tipológicas e morfológicas, que Siza desenvolve a partir de costumes sócio-culturais, articulando o projecto e a vida social através de fenómenos concretos, de estruturas convencionais, em vez de conceitos abstractos de “forma” ou em apelos a um “homem novo”, representando uma alternativa autêntica a modelos correntes. Siza, em Évora, “[...] dilata a

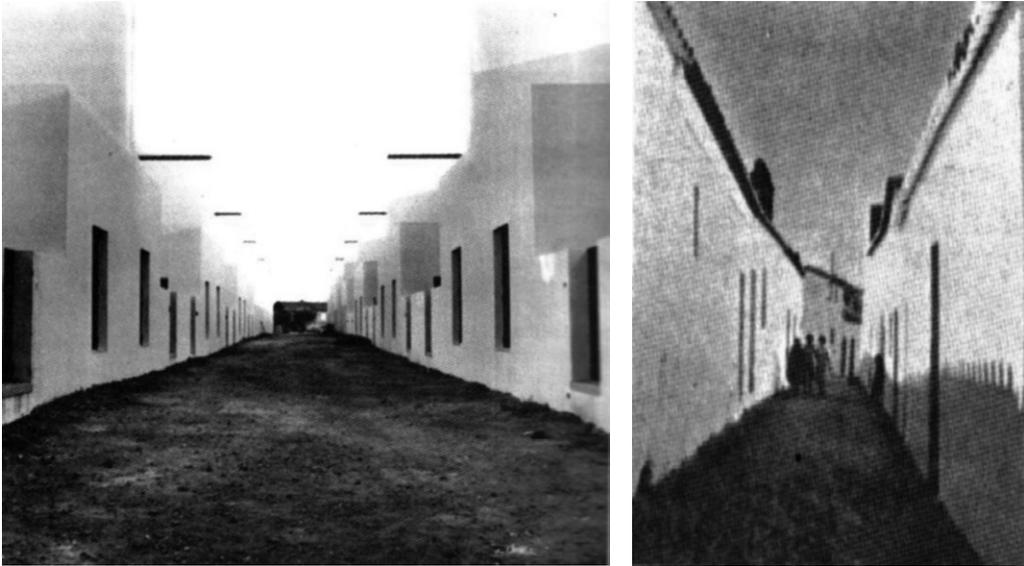


Fig . 21 | Siza Vieira, Bairro da Malagueira, 1977.

noção de *alojamento minimal* para incluir uma maior gama de considerações ao consagrar a natureza específica do local, as condições culturais e históricas [...]”(Testa 1988: 81).

Uma característica que evidencia o afastamento de Siza Vieira dos projectos do Movimento Moderno, está presente na aparente rejeição do uso da tecnologia, utilizando o recurso a métodos artesanais como resposta racional e adequada a uma região pouco industrializada. No prefácio à obra de Luís Barragán, Siza diz que: “Nenhuma inovação abandona a antiquíssima razão. Não há inovação. Há um reencontro da inocência, uma conquista do Estado de Graça, para que não se perca a Memória”¹³.

Não se trata de uma rejeição a meios técnicos mais avançados, mas seguindo a lógica de Loos, de uma ponderação entre o uso de novas tecnologias ante alternativas tradicionais, acentuando a presença da Memória Colectiva na sua forma de pensar a arquitectura.

Charles Jencks faz alusão a alguns princípios utilizados no Bairro da Malagueira, que estão referidos nos escritos dos membros do Team Ten “A história, desde o CIAM ao Team Ten de 1953 a 1963, é basicamente a história da tentativa do restabelecimento das bases de identidade urbana. A chamada do Team Ten foi a de uma paisagem memorável”¹⁴.

O projecto de Siza para o Bairro da Malagueira “não é uma evocação superficial de épocas passadas e a racionalização do plano e das tecnologias utilizadas não são externas, antes coincidem com modelos referentes, derivados tanto da história como do próprio local” (Testa 1988:[125-126]), sendo uma reflexão clara, com base em toda a aprendizagem não deixam de ser uma resposta contemporânea para uma questão real. Através da reinterpretação do lugar, no momento em que confrontado com este, torna-se transparente a presença da Memória Colectiva na obra de Siza, o que faz com base nos conhecimentos que tem, não através de imagens-tipo ou *cânones*, para quem, tal como Jung, “As maiores e melhores ideias da humanidade formam-se por cima das imagens primitivas, como se formariam por cima de um desenho básico. Já me perguntaram muitas vezes de onde vinham estes arquétipos ou imagens primitivas. Parece-me que não se pode explicar a sua função de outra maneira senão pensando que são manifestações de experiências da humanidade que se repetem constantemente”. (Jung 1967: 122)

O Bairro da Malagueira, situa-se num antigo terreno agrícola, ao qual

as ruas principais se abrem e “onde o campo penetra bem dentro da ocupação e onde os blocos fechados confrontam uma paisagem primitiva” (Testa 1988: 101), evocando o passado da cidade de Évora, as suas tradições, aproximando a arquitectura da sociedade. O lugar toma assim conta do projecto, integrando-se no trabalho, provocando no arquitecto, o seu reinterpretar, no momento presente, transformando-o, de forma que, “ao incorporar todos os traços de antigas ocupações e de todos os acidentes no terreno, este torna-se concretizado e transformado num local específico e identificável” (Testa 1988: 103), reavaliando o relacionamento da sociedade com a envolvente.

O seu programa contém 1200 habitações, espaços públicos e comerciais, que deveriam ser construídas fora do centro histórico. A proposta de Siza, com base num sistema ortogonal claro, desenvolve um eixo nascente-poente que estabelece a conexão com o centro histórico. Neste sentido “parece que Siza procurou transcrever elementos e relações convencionais em vez de dar réplica à forma compósita da cidade”. (Testa 1988: 95)

É estabelecida uma proposta “tipo” de habitação de pequena altura, racionalmente não só por questões de conforto e comodidade, como também de preservação da cidade histórica, centro simbólico de uma cidade em evolução, valorizando o lugar. Esta habitação “tipo”, ora apresenta um pátio virado para a rua, ora para as traseiras, sendo criadas quatro variações de um único piso, repetindo o processo, com mais um piso. Neste conjunto, destacam-se as janelas genuínas e as proeminentes chaminés, que constituem uma quebra na linha horizontal formada pelas paredes das edificações. Este elemento vertical forte, dá outra dinâmica á rua, enfatiza a qualidade aditiva da cidade e assinala os limites de cada habitação. Pautado por uma grande simplicidade, este projecto “representa um modo de viver e reafirma a forma da cidade” (Testa 1988: 109), a sua configuração assemelha-se às da antiguidade, inclusivamente pela forma de associação, traseira com traseira, desenhando uma parede continua, com pequenas aberturas.

A hierarquia entre os espaços residenciais e os comerciais, é concretizada através da distribuição dos espaços comerciais, colocando os pequenos, nos remates dos quarteirões residenciais e os grandes, ao longo do território¹⁵. Existe uma rua comercial a uma cota mais elevada, diferenciada do esquema de repetição das habitações que apresenta dois pisos e arcadas contínuas. Ao longo do eixo este-oeste, mantém-se uma estruturação semelhante, apresentando-se



Fig . 22 | Siza Vieira, Casa Alves Costa, 1964-1971.

como a principal diferença, a rua comercial, que se abre à paisagem, terminando os seus pórticos numa grande praça coberta¹⁶, que se encontra num ponto de intersecção mais importante da rede viária. É visível uma correspondência entre os elementos projectuais de Siza e os elementos urbanos/arquitectónicos de Évora. O Bairro da Malagueira apresenta “uma estrutura algo análoga às cidades planeadas da antiguidade”. (Testa 1988: 97)

Álvaro Siza, reutiliza velhos temas, como podemos observar, a rua, o lote, a praça e o quarteirão, não se tratando contudo da restituição de um padrão, do recurso a um modelo estático, mas sim, a temas fundamentais inerentes à cidade como facto urbano, temas que são constantemente readaptados em resposta a circunstâncias materiais e sociais em permanente mutação, evocando a Memória Colectiva.

3.2.3 Arquitectura [Casa Alves Costa]

A Casa Alves Costa, situada em Moledo do Minho, foi projectada e construída entre a década de sessenta e setenta (1964-1971), pelo arquitecto Álvaro Siza, a pedido do critico de cinema Alves Costa.

Siza envolve a Casa Alves Costa na natureza, num pinhal junto à praia, apresentando a configuração de um “L”. A disposição interior, gera-se através do ponto de inflexão do “L”, que incide na sala, dispondo à esquerda o espaço de descanso, onde se encontram os três quartos e instalações sanitárias e, à direita, o espaço doméstico. O espaço exterior está em perfeita comunhão com o espaço interior.

A sua localização privilegiada, envolvida na natureza e a proximidade humana, constituem valores primordiais sem sacrifício dos princípios de racionalidade construtiva, demonstrando em simultâneo que nenhuma forma de progresso, ou desenvolvimento sustentado, pode voltar as costas à natureza ou às tradições de uma região.

A casa fecha-se para si mesma, num gesto mais intimista, abrindo-se à natureza, evocando em nós as memórias de infância, a “casa onírica” que Bachelard retrata tão bem, “quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha a minha imaginação de habitante. [...] A casa gravada revela em mim o sentido da cabana; revivo nela a força de olhar que a janelinha tem”. (Bachelard 2008: 66)



Fig . 23 | Siza Vieira, Casa Alves Costa, 1964-1971.

Por entre detalhes poéticos, as imagens ficam guardadas no nosso subconsciente, colocando-nos em segundos, diante de um mundo novo. “Consequentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável”. (Bachelard 2008: 143) O mundo das lembranças, das recordações, para o qual somos remetidos, através da simplicidade e conforto dos espaços.

A Casa Alves Costa, fecha-se ao exterior, através de um telhado comum de água única, abrigando-se em simultâneo dos ventos Norte. A função social e a função urbana da arquitectura relacionam-se com a rua através de um jogo de paredes cegas, resguardando assim a privacidade ao espaço de habitar a casa. Apesar da insinuação de novas direcções, esta composição cubista não coloca de parte o discurso vernacular, aludindo à Memória Colectiva, estando no desenho da casa expressa uma linguagem moderna com interpretações da arquitectura popular portuguesa.

Siza Vieira, aquando da conclusão da obra, manda pintar de branco, as caixilharias, caleiras e tubos, de modo a minimizar o excesso de detalhes da casa, deixando implícita, a negação do material como forma primordial de expressão. Todas as formas, todos os elementos projectados e existentes concorrem para a criação de um lugar onde a poesia está presente nos menores detalhes.

Nas suas obras, está implícita, uma sensibilidade empírica, alusiva ao contexto, bem como ao tratamento dos espaços e dos percursos, recorrendo a uma simplicidade material e formal, desenvolvendo, em simultâneo, uma complexidade espacial. “A obra de Siza como trabalho de saudade, estabelecendo laços entre céu e terra, inclui-se nesse acto universal e intemporal que é o acto de transcender o mundo, [...] que tem lugar perto de um centro que pode ser, como tantas vezes o é na obra de Siza, corporizado por uma árvore, como em Setúbal, em Évora, em Santiago de Compostela ou no Pavilhão Carlos Ramos, ou por uma simples pedra [...]” (Pessanha 2003: 92)

Siza Vieira brinca com a sua própria linguagem com total mestria, sendo as suas obras reflexo de como diferentes aspectos da cultura arquitectónica moderna podem ser reelaborados de um modo que a ultrapassa. “Na impossibilidade de fixar os limites da repetição com que a própria obra de Siza se confunde, restamos mostrar como ela flui para lá de qualquer limite e como a sua essência está, precisamente, nesse eterno fluir, nessa reprodução e renovação continua, que não é mais que repetição, movimento perpetuo entre caos e cosmos e vice-versa, a

que Nietzsche chamou de eterno retorno e a que a cultura portuguesa deu o nome de saudade”. (Pessanha 2003: 121)

Notas

1. O conceito da “casa onírica”, defendido por Gaston Bachelard, no seu livro “*La Poétique de L’espace*”. Esta noção encontra-se dissecada no capítulo 2.2.3 Memória e Imagem.
2. O conceito da “casa natal”, defendido por Gaston Bachelard, no seu livro “*La Poétique de L’espace*”. Esta ideia encontra-se explorada no capítulo 2.2.3 Memória e Imagem.
3. Entrevista a Pedro Cabrita Reis, realizada por José Sousa Machado, para a revista *Arte Ibérica* nº32, pp. [68-74].
4. Entrevista a Pedro Cabrita Reis, realizada por José Sousa Machado, para a revista *Arte Ibérica* nº32, pp. [68-74].
5. Álvaro Siza, em “*Um Arquitecto foi Chamado*”, in Álvaro Siza Escrits. Carles Muro, ed. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 17.
6. Álvaro Siza, em “*Immaginare L’Evidenzasasd*”, citado por Álvaro Siza, em “*Piscina na Praia de Leça da Palmeira 1959-1973*”, p. 34.
7. Fernando Ferrão era o engenheiro responsável pela obra, tendo convidado Siza Vieira, que conhecia desde que este havia sido colaborador no gabinete do seu irmão Fernando Távora, para a realização do projecto.
8. William Curtis, em “*Álvaro Siza: An Architecture of Edges*”; in el croquis, nº 68/69, citado por Álvaro Siza, em “*Piscina na Praia de Leça da Palmeira 1959-1973*”, p. 66.
9. O arquitecto Siza Vieira, numa entrevista realizada por Matilde Pessanha, refere em relação a três monumentos – Monumento aos Calafates, no Porto (1959); Monumento ao Poeta António Nobre, em Leça da Palmeira (1980); Monumento às Vítimas da Gestapo, em Berlim (1983) – que a dimensão simbólica que apresentam, surgiu espontaneamente, de forma inconsciente, afirmando não ter plena consciência dela ainda que a pressentisse com muita intensidade, sobretudo no monumento de Berlim “[...] a aproximação de valores simbólicos que eu sinto que existem ali, não foi racional directa, consciente, etc., ela veio através da construção de espaços de formas de percursos, etc., mas acredito que aí começam a aparecer as nossas memórias e as nossas informações que estão um bocado no subconsciente, não é? [...] começam a surgir de uma espécie de nebulosa personagens, personagens arquitectónicas, e alguma coisa da experiência e da informação que temos, alguma coisa que nos vais conduzindo, mesmo não tendo a ver com a arquitectura directamente, a encontrar um percurso que, esse sim, eventualmente estará carregado de valores simbólicos [...]” Siza Vieira, entrevistado por Matilde Pessanha, em “*Siza: lugares sagrados – monumentos*”, pp. [41-43]. Sendo interessante o facto de Siza considerar a presença, dos valores da memória e do inconsciente, nestas obras, o que pode levar à sua transposição para todas as obras de que é autor.

“[...] o facto de Siza não dominar de forma consciente o simbolismo impresso nos seus monumentos não quer dizer que este não exista em toda a sua plenitude. Segundo Eliade, «o símbolo liberta a sua mensagem e preenche a sua função, mesmo quando o seu significado escapa à consciência.»” Mircea Eliade, na obra *“Cahier de l’herne, Ed.Livre de Poche”*, citada por Matilde Pessanha, em *“Siza: lugares sagrados – monumentos”*, p. 44

10. Albert Camus, em *“L’étranger”*, citado por Álvaro Siza, em *“Piscina na Praia de Leça da Palmeira 1959-1973”*, p. 91.

11. Siza Vieira, em *“Évora”*, citado por Matilde Pessanha, em *“Siza: lugares sagrados – monumentos”*, p. 99.

12. CIAM, Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, nos quais participam arquitectos de diversos países, comungando de métodos de análise espaciais semelhantes, com intuito de valorizar os espaços das diversas cidades.

13. Siza Vieira, em *“Prefácio Barragán. Obra Completa”*, citado por Matilde Pessanha, em *“Siza: lugares sagrados – monumentos”*, p. 74.

14. Charles Jencks, em *“Modern Movements in Architecture”*, citado por Peter Testa, em *“The Architecture of Álvaro Siza”*, p. 123.

15. O Bairro da Malagueira “é caracterizado por uma ordem dupla que não é a cidade do século XIX na qual as instituições públicas estão submetidas à ordem da grelha dos quarteirões. No plano de Siza, os maiores edifícios públicos, não-tipo estão localizados fora do sistema ortogonal. [...] No plano de Siza, emerge uma condição de instabilidade de dentro da própria ordem do plano. Não só é a grelha fragmentada, justaposta e inflectida pela rede viária irregular, mas o arquitecto introduz uma contraforma num tipo de edifício público que não tem qualquer regra pré-determinada, imperativa de forma ou localização”. Peter Testa, em *“A arquitectura de Álvaro Siza”*, pp. [125-126]. Siza Vieira, entrevistado por Matilde Pessanha, em *“Siza: lugares sagrados – monumentos”*, pp. [41-43].

16. Nos esboços de Siza, esta grande praça, coberta por uma cúpula fechada, aparece sempre aberta e em permanente diálogo com a paisagem.

Bibliografia

Monografias:

AUGÉ, Marc – **Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade.** Lisboa : 90 Graus Editora, 2005. 102 p. ISBN 972-8964-02-1.

BACHELARD, Gaston - **A Poética do Espaço.** 2ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2008. 242 p. ISBN 978-85-336-2419-1.

BAUDRILLARD, Jean - **Simulacros e simulação.** Lisboa : Relógio d'água, 1991. 206 p. ISBN 972-708-141-X.

BENEVOLO, Leonardo - **A cidade e o arquitecto.** Lisboa : Edições 70, 2006. 150 p. ISBN 972-44-1332-2.

BENEVOLO, Leonardo - **Historia de la arquitectura moderna.** 8ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 2005. 1146 p. ISBN 84-252-1793-8.

BENJAMIN, Walter - **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1992. 238 p. ISBN 972-708-177-0.

BENNET, E. A. - **What Jung really said.** Nova York : Schocken Books, 1985. 148 p. ISBN 85-85061-30-8.

BERGSON, Henri - **Matière et mémoire.** 3ª ed. Paris : Presses Universitaires de France, 1939. 292 p.

BEUYS, Joseph – **Cada homem um artista.** Porto : 7 nós, 2010. 207 p. ISBN 978-989-8306-00-5.

CABRITA REIS, Pedro - **Pedro Cabrita Reis.** Porto : Fundação de Serralves, 1999. 160 p. ISBN 88-8158-254-6.

CABRITA REIS, Pedro - **Pedro Cabrita Reis: True Gardens.** Colónia : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008. 170 p. ISBN 978-3-86560-391-3.

DIDIER, Julia - **Dictionnaire de la philosophie**. Paris : Larousse, 1991. 275 p. ISBN 972-42-2802-9.

DIDI-HUBERMAN, Georges - *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Editions de Minuit, 2002. 592 p. ISBN 2-7073-1772-1.

DORTIER, Jean-François - **Le dictionnaire des sciences humaines**. Paris : Editions Sciences Humaines, 2006. 712 p. ISBN 972-796-173-8.

ELGER, Dietmar - **Abstract art. Germany** : Taschen, 2008. 96 p. ISBN 978-3-8365-1472-9.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris - **Memória social**. Lisboa : Editorial Teorema, 1992. 278 p. ISBN 972-695-213-1.

FIGUEIRA, Jorge - **Agora que está tudo a mudar: arquitectura em Portugal**. Lisboa : Caleidoscópio, 2005. 112 p. ISBN 972-8801-70-X.

FRAMPTON, Kenneth - **História crítica da arquitectura moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 1997. 470 p. ISBN 85-336-0750-4.

FRAMPTON, Kenneth - **Álvaro Siza: profissão poética**. Barcelona : Gustavo Gili, 1988. 188 p. ISBN 84-252-1357-6.

GOMBRICH, E. H. - **Aby Warburg: una biografía intelectual**. Madrid : Alianza Forma. 1992. 339 p. ISBN 84-206-7114-2.

GRAHAM, Dan - **El arte con relación a la arquitectura: la arquitectura con relación al arte**. Barcelona : Gustavo Gili. 63 p. ISBN 978-84-252-2280-1.

HALBWACHS, Maurice - **La memoire colectiva**. Zaragoza : Prensas Universitárias de Zaragoza, 2004. 192 p. ISBN 84-7733-715-2.

JENCKS, Charles - **The language of post-modern architecture**. 5ª ed. London : Academy Editions, 1987. 314 p. ISBN 08-5670-934-4.

JUNG, Carl - **Acerca da psicologia do inconsciente**. Lisboa : Edições Delfos, 1967. 206 p.

LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos - **Álvaro Siza: obras e projectos**. Lisboa : Electa, 1995. 210 p. ISBN 84-8156-114-2.

LEACH, Neil - **A anestésica da arquitectura**. Lisboa : Antígona, 2005. 168 p. ISBN 972-608180-7.

LYNCH, Kevin - **A imagem da cidade**. Lisboa : Edições 70, 1977. 208 p. ISBN 972-44-0379-3.

MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent – **Álvaro Siza: uma questão de medida**. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2009. 277 p. ISBN 978-989-658-010-0.

MATTA-CLARK, Gordon – **Gordon Matta-Clark**. Valência : Ivam, 2007. 408 p. ISBN 84-482-0022-5.

MOLTENI, Enrico - **Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora**. Barcelona : Ed. UPC, cop. 1997. 136 p. 84-8301-223-5.

MONTANER, Josep Maria - **Arquitectura y crítica**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007. 160 p. ISBN 978-84-252-2238-2.

MONTANER, Josep Maria - **Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona : Gustavo Gili, 2001. 272 p. ISBN 84-252-1828-4.

MONTANER, Josep Maria - **La modernidad superada: arquitectura arte y pensamiento del siglo XX**. Barcelona : Gustavo Gili, 2001b. 220 p. ISBN 84-252-1895-0.

MONTANER, Josep Maria - **Las formas del siglo XX**. Barcelona : Gustavo Gili, 2002. 263 p. ISBN 84-252-1897-7.

PEREIRA, Paulo - **História da arte portuguesa**. [Lisboa] : Círculo de Leitores, 1995. 695 p. 3º vol.

PESSANHA, Matilde - **Siza: lugares sagrados – monumentos**. Porto : Campo das Letras, 2003. 149 p. ISBN 972-610-672-9.

PIERI, Paolo Francesco - **Introdução a Jung**. Lisboa : Edições 70, 2005. 192 p. ISBN 972-44-1150-8.

PINHARANDA, João Lima - **Pedro Cabrita Reis : todas as obras**. S. Mamede do Coronado : Bial, 2006. 300 p. ISBN 972-99224-8-9.

PORTOGHESI, Paolo - **Depois da arquitectura moderna**. Lisboa : Edições 70, 1999. 255 p.

ROSSI, Aldo - **A arquitectura da cidade**. Lisboa : Edições Cosmos, 2001. 258 p. ISBN 972-762-126-0.

ROSSI, Aldo - **Aldo Rossi: autobiografía científica**. Barcelona : Gustavo Gili, 1988. 127 p. ISBN 84-252-1747-4.

SCHULZ-DORNBURG, Julia - **Arte y arquitectura: nuevas afinidades - art and architecture: new affinities**. Barcelona : Gustavo Gili, 2000. 144 p. ISBN 84-252-1906-X.

TRIGUEIROS, Luis - **Álvaro Siza 1954-1976**. Lisboa : Blau, 1997. 216 p. ISBN 972-8311-11-7.

SIZA, Álvaro - **Piscina na praia de Leça da Palmeira 1959-1973**. Lisboa : Blau, 2004. 94 p. ISBN 972-8311-10-9.

TÁVORA, Fernando - **Da organização do espaço**. Porto : Fac. Arquitectura da Univ. do Porto, 2006. 76 p. ISBN 972-9483-22-1.

TESTA, Peter - **A arquitectura de Álvaro Siza**. Porto : Fac. Arquitectura da Univ. do Porto, 1988. 186 p.

VENTURI, Robert - **Complejidad y contradicción en la arquitectura**. 2ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 2006. 234 p. ISBN 978-84-252-1602-2.

Teses:

BREDA, Rita - **Sobre arquitectura e arte : que relação?**. Coimbra : [s. n.], 2005. 172 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

CANAS, Vítor - **O silêncio como linguagem**. Coimbra : [s. n.], 1998. 105 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

CORREIA, Ana - **Dois tempos**. Coimbra : [s. n.], 1999. 50 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

GALVÃO, Nuno Filipe - **Limites difusos da técnica e da comunicação na arquitectura**. Coimbra : [s. n.], 2006. 226 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

LOPES, Carla - **Polaroid/Android mapas de memória na arquitectura**. Coimbra : [s. n.], 2007. 157 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

MIGUEL, Patrícia - **Pescada de rabo na boca: apropriações. arquitectura e artes**

plásticas. Coimbra : [s. n.], 2001. 219 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Revistas:

“arq./a”. Lisboa. 2008, 59/60. ISSN 1647-077X.

Artigos:

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John - **Collective memory and cultural identity.** New German Critique : Cultural History/Cultural Studies. New York. 65 (1995) 125-133.

BAPTISTA, Luís Santiago - **Linguagens alusivas : a reinterpretação da abstracção e analogia na arquitectura contemporânea.** arq./a : Arquitectura e Arte. Lisboa. 55 (2008) 06-09.

CABRITA REIS, Pedro - **Realidades utópicas.** Arte Ibérica. Lisboa. 32 (2000) 68-74.

CABRITA REIS, Pedro - **Sessenta e oito textos de Pedro Cabrita Reis.** Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. (1992) 6-153.

CABRITA REIS, Pedro - **Pedro Cabrita Reis.** Parq. Lisboa. 21 (2010) 44-47.

FRAMPTON, Kenneth - **The architecture of Álvaro Siza.** A + U : Architecture and Urbanism. Tokyo. Edição extra (1989) 177.

KOOLHAAS, Rem - **Die Inszenierung der Ungewissheit.** Arch+. Lisboa. 105/106 (1990) 70.

SANTOS, David - **Surrealismo em Portugal.** arq./a : Arquitectura e Arte.

Lisboa. 26 (2004) 81-86.

SANTOS, David - **Experiências abstraccionistas. arq./a Arquitectura e Arte.**
Lisboa. 27 (2004) 79-84.

TSCHUMI, Bernhar - **Space Activation. Arch+.** Lisboa. 119/120 (2008).

Documentos Electrónicos:

CAISSOTTI, Miguel - **Pedro Cabrita Reis: Fundação.** [Em linha]. [Consult. 2009]. Disponível na internet: WWW: <URL:http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06_pedro-cabrita-reis2.pdf>.

MOLDER, Jorge - **Uma conversa por acabar = An unfinished Conversation.** [Em linha]. [Consult. 2009]. Disponível na internet: WWW: <URL:http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06_molder1.pdf>.

RODRIGUES, Elisabete - **Sou um homem do sul.** [Em linha]. [Consult. 2009]. Disponível na internet: WWW: <URL:http://www.pedrocabritareis.com/site/media/08_barlvento2.pdf>.

SCHWARZ, Dieter - **Pedro Cabrita Reis: Fundação.** [Em linha]. [Consult. 2009]. Disponível na internet: WWW: <URL: http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06_dsw.pdf>.

Ilustrações

Fig. 01 | Fotografia tirada pela autora.

Fig. 02 | Imagem retirada do link http://meduss.cl/wp-content/uploads/2009/08/MEMORIA_HISTORICA.jpg.

Fig. 03 | Imagem retirada do link http://3.bp.blogspot.com/_pANjwDnt78/SF5Ht-C_gCI/AAAAAAAAAeM/J2_oUagK_d4/s400/memoria.jpg.

Fig. 04 | Imagem retirada do link http://www.arcadiaclub.com/pt/img/alieni/carl_gustav_jung.JPG.

Fig. 05 | Imagem retirada do link http://elaguilaediciones.files.wordpress.com/2008/05/mnemosyne_02.jpg.

Fig. 06 | Imagem retirada do link <http://desenvolvimentoemquestao.files.wordpress.com/2010/05/bachelard.jpg>.

Fig. 07 | Imagem retirada do link <http://foziberfilsecxix.no.sapo.pt/brincar%20carruagem.gif>.

Fig. 08 | Imagem retirada do link http://2.bp.blogspot.com/_uqEFbloF5a0/S7dNSrgGa3I/AAAAAAAAABA/aeYZzI35tXM/s1600/24477_111155628911698_100000517857932_191412_3827476_n.jpg

Fig. 09 | Imagem retirada do link http://artblart.files.wordpress.com/2009/07/i_like_america_and_america_likes_me-installation-1974.jpg

Fig. 10 | Imagem retirada do link http://2.bp.blogspot.com/_nfyYiaOH8Bk/S7AsAvxtl9I/AAAAAAAAAM4/ZQRWZbnXr80/s1600/74.2118_ph.png

Fig. 11 | Imagem retirada do link http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.venicesunset.it/wp-content/uploads/2010/02/aldo-rossi.jpg&imgrefurl=http://www.venicesunset.it/%3Fp%3D3936%26lang%3Den&usg=__243OtF4ehe-uWBBSZChh1nY5XWY=&h=412&w=613&sz=44&hl=pt-PT&start=31&sig2=VxOt5fk1T9123hskuC4RPA&um=1&itbs=1&tbnid=DNlQMDpWlphJjM:&tbnh=91&tbnw=136&prev=/images%3Fq%3Daldo%2Brossi%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DN%26ndsp%3D20%26biw%3D968%26bih%3D644%26tbs%3Disch:1&ei=bDxGTMCwFZCRjAeGwbW2Bw

Fig. 12 | Imagem retirada do link <http://arching.files.wordpress.com/2009/09/0109slide.jpg>.

Fig. 13 | Imagem retirada do link http://www.museum-joanneum.at/de/presse/projekte_4/pedro_cabrita_reis_true_gardens_6_graz.

Fig. 14 | Imagem retirada do link http://www.museum-joanneum.at/de/presse/projekte_4/pedro_cabrita_reis_true_gardens_6_graz.

Fig. 15 | Imagem retirada do livro de João Lima Pinharanda, “Pedro Cabrita Reis: todas as obras”.

Fig. 16 | Imagem retirada do livro de Pedro Cabrita Reis, “Pedro Cabrita Reis”.

Fig. 17 | Imagem retirada do livro de João Lima Pinharanda, “Pedro Cabrita Reis: todas as obras”.

Fig. 18 | Fotografia tirada pela autora.

Fig. 19 | Imagem retirada do livro de Luis Trigueiros, “Álvaro Siza 1954-1976”.

Fig. 20 | Imagem retirada do livro de Kenneth Frampton, “Álvaro Siza: profissão poética”.

Fig. 21 | Imagem retirada do livro de Peter Testa, “A arquitectura de Álvaro Siza”.

Fig. 22 | Imagem retirada do livro de Luis Trigueiros, “Álvaro Siza 1954-1976”.

Fig. 23 | Imagem retirada do livro de Luis Trigueiros, “Álvaro Siza 1954-1976”.

Fig. 24 | Imagem retirada do livro de Peter Testa, “A arquitectura de Álvaro Siza”.

Fig. 25 | Imagem retirada do livro de Peter Testa, “A arquitectura de Álvaro Siza”.

Fig. 26 | Imagem retirada do livro de Peter Testa, “A arquitectura de Álvaro Siza”.

Pierre Albert-Birot, que diz em três versos:

**E eu me crio com um traço de pena
Senhor do mundo,
Homem ilimitado.**

Pierre Albert-Birot, *Les Amusements Naturels*,
citado por Gaston Bachelard, em “A Poética do Espaço”, p. 191