JAMAIS MODERNOS

a bricolage como processo de projecto

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC em Junho de 2013
sob a orientação do Professor Doutor Paulo Providência

Diogo Vasconcelos

JAMAIS MODERNOS

a bricolage como processo de projecto

Em especial, ao professor Paulo Providência pela disponibilidade e pela generosa e interessada orientação; aos meus pais, mais do que tudo o resto, pela paciência; ao Lopes, ao Mad e ao Grelo, por estarem sempre um passo à frente; à Mafalda, ao Fred, ao David e à Soraia, por me acompanharem na viagem; e àqueles que todos os dias fazem um esforço grande para me aturar, obrigado.

SUMÁRIO

5 **O SENTIDO DAS FORMAS**

A autonomia da forma e a ignorância da fisicalidade da arquitectura. A bricolage como processo criativo alternativo. Introdução.

23 **A INOCÊNCIA DA BRICOLAGE**

Claude Lévi-Strauss, o pensamento selvagem e a intuição sensata. *Patio and Pavillion* e a elementaridade do habitar. *Faça você mesmo,* Tom Emerson e os pavilhões construídos no seu *design studio* na ETH.

43 **O PENSAMENTO MÍTICO**

Bruno Latour e a condição não-moderna. *Raven Row* e a bricolage da pequena história. Prospectos, signos e a construção sobre imagens comuns.

73 **FAZER COM AS PRÓPRIAS MÃOS**

A diferença entre o *bricoleur* e o artesão. Robinson Crusoe e a figura do demiurgo. O desenho como instrumento da bricolage, na obra de ADVVT. *Les Ballets C de la B*, e a contaminação do desenho.

95 **A ASSEMBLAGEM DA CONSTRUÇÃO**

Picasso, o mestre *bricoleur*. O processo de construção da casa Rot-Ellen-Berg. Giuseppe Penone e a inversão do processo cultural. Devolução e reciclagem.

125 **O ERRO, O ACASO E A CIRCUNSTÂNCIA**

A construção sobre a casualidade e os imprevistos da construção. O acaso objectivo. A impossibilidade da perfeição. O projecto como um guião.

143 **BRICOLAGE É A ARQUITECTURA TODA**

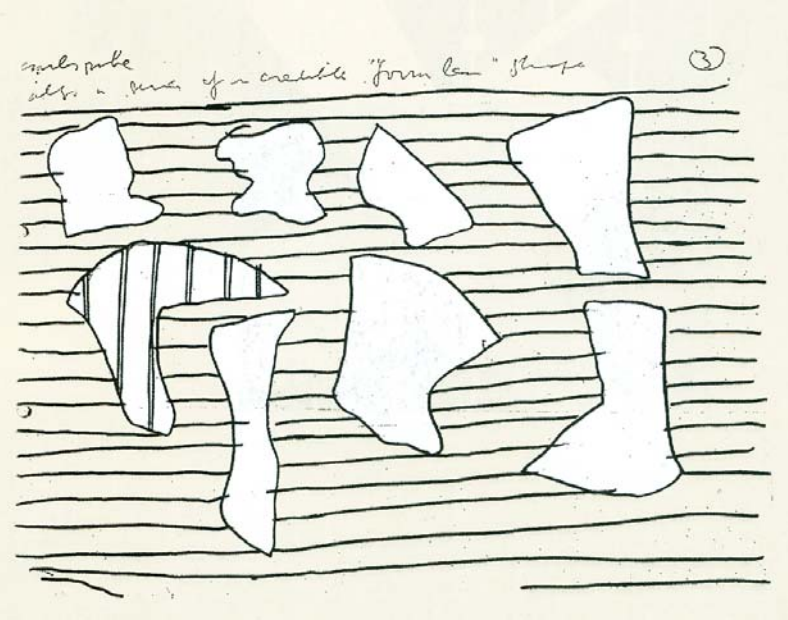
A universalidade da *bricolage*. O minimalismo do gesto. A marginalidade e importância para a disciplina.

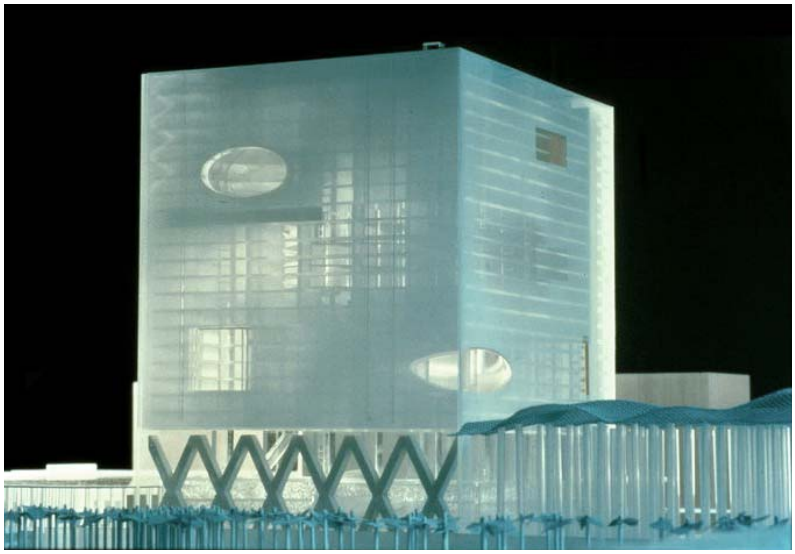
157 **BIBLIOGRAFIA E FONTES DAS IMAGENS**

O SENTIDO DAS FORMAS

Para os arquitectos modernos, a forma seguia a função. Ela estava limitada e era, de certo modo, dependente do uso a que determinado edifício estaria destinado. Mas retire-se a universalidade do funcionalismo, como aconteceu nos anos 50 com a contestação iniciada pelo Team X e de repente, a forma, não tem para onde "se virar". Não tem nada que a condicione ou que imponha limites à sua expressão. A forma tornou-se livre e de repente não tem que seguir absolutamente nada. A partir deste momento, a forma tornou-se a razão de ser da arquitectura e tudo dentro dela passou a ter um potencial expressivo. Da escala urbana ao detalhe a forma passou a ter a maior das preponderâncias ao nível do projecto e do trabalho do arquitecto e começou a gerar-se uma multiplicidade de abordagens, derivadas apenas dos imaginários individuais de cada arquitecto, que procuram as mais variadas maneiras de a validar .

À medida que o modernismo ia ficando para trás e o papel do arquitecto como um ideólogo "organizador da sociedade" ia sendo esquecido, as abordagens dos arquitectos foram-se tornando cada vez mais "informáticas" e pessoais. Independentemente do seu significado, ou do modo como é abordada (escultórica, historicista, funcionalista, etc), a forma passou a ter a máxima importância no debate arquitectónico. Se Rem Koolhaas, por um lado, procurava a negação completa de qualquer discurso que se





Très-Grande-Bibliothèque

OMA 1989

pudesse atribuir à sua arquitectura, e reclamou a ausência de forma no seu projecto de 1989 para a Grande Biblioteca de Paris, por outro, Frank Gehry encontrava-se, na mesma altura, fascinado com as potencialidades expressivas da forma com o projecto do mesmo ano para o Walt Disney Concert Hall.

Assim, tanto pela sua negação como pela exaltação do seu triunfo, e com uma pequena ajuda do ecletismo providenciada pelo pós-modernismo, a forma tornou-se central no acto de fazer arquitectura. Baseada na criatividade individual dos arquitectos e exponenciada pela crescente utilização de programas de modelação 3D no processo de projecto, a forma foi-se tornando cada vez mais escultórica, e passou a habitar numa espécie de mundo virtual onde não existe qualquer ideia de materialidade. Esta, que devia ser uma das principais formas de a expressar de lhe atribuir um sentido, foi posta em segundo plano e algures no caminho os arquitectos parecem ter perdido a noção de como a arquitectura é uma construção física. A forma passou a existir apenas enquanto forma, enquanto pura construção mental. Afastada da sua concretização material, a forma gerava à sua volta uma espécie de culto que levava por vezes a que se relegasse o papel do arquitecto na construção de um edifício, para o simples (ou complexo) desenho da sua forma.

É um facto que, quer para o senso comum como para o mundo alargado da arquitectura, a forma tem tido uma preponderância enorme, sobretudo quando associada ao reconhecimento de uma imagem que é objecto de comercialização (comprovam-no o *star system* e *case studies* como a China e o Dubai), tornando-se a sua concretização por vezes circunstancial. A determinada altura ficamos com a ideia de que já não interessa tanto perceber de que modo é que determinada forma deve ser construída para que evidencie todo o seu potencial, ficando, muitas das vezes, a sua materialização apenas a cargo da facilidade da sua construção.

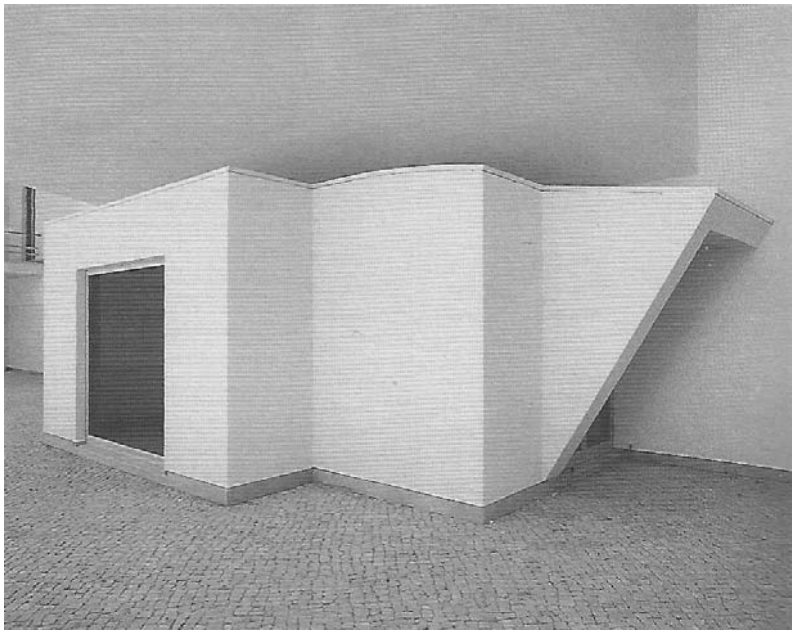
O distanciamento do arquitecto da componente física e manual da disciplina é cada vez mais evidente e para Jonathan Glancey, isso revela-se extremamente preocupante: *"Somewhere out there in a world slightly beyond my comprehension is an ever-growing legion of people involved in architecture and urban design who seem to have spent more*

Walt Disney Concert Hall, LA

Frank Gehry 1989

time in front of computer screens than at work benches, quarries, sewing machines or with beginners' toolboxes. Why? Because the lack of craft around us is becoming not just heart-breaking, but jaw-dropping."[1]

Até certo ponto o papel do arquitecto, nos nossos dias, aproxima-se do papel do fotógrafo, no sentido em que ambos parecem não dominar plenamente as suas ferramentas. Para o fotógrafo, a câmara fotográfica revela-se uma caixa preta, na medida em que ele não consegue compreendê-la na sua totalidade. Ele é capaz de utilizá-la e sabe executar os procedimentos necessários para retirar dela a fotografia que pretende, no entanto as operações que ocorrem dentro do aparelho, são para ele um mistério. *"Pelo domínio do* input *e* output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado."*[2] Muitas vezes, no caso do arquitecto contemporâneo passa-se o mesmo: há uma ideia da forma a criar, introduzem-se alguns dados através de um computador e a forma é gerada, como conjunto de instruções geométricas. Por vezes, deixa de haver referência à sua constução, ficando a sua materialização sujeita a outras circunstâncias, como o orçamento, o *know-how* do construtor, a tecnologia disponível, etc. Diz Glancey, que *"It's commonplace to say that all too many new buildings look and feel like computer drawings, and yet it's true. I can't help feeling that our buildings and townscapes would benefit immensely if we could have a new type of architectural education, one in which the latest whizzy computer skills, theories, materials and technologies were matched to craft skills, an appreciation of materials, of how things are put together, of how they endure (or not), of how weather affects buildings, and of how architecture is as much a sensual and tactile art and discipline as it is a way of designing buildings and ordering the world we inhabit."*[3] O facto de o arquitecto já não saber construir com as suas mãos, faz com que o momento rico da construção seja em grande parte descurado. A partir do momento em que o projecto fica completamente determinado quando sai do estirador, deixa de haver espaço para decisões feitas em obra levando a que se perca o conhecimento físico da obra que se desenhou e, consequentemente, esse lado manual da profissão. Assim sendo, esta determinação absoluta do projecto pelo desenho, faz com que se percam oportunidades de inclusão de pequenos



Entrada para o pátio da Escola Superior de Educação de Setúbal

Álvaro Siza 1986-92

acidentes que acontecem em obra e que mais tarde se poderiam vir a revelar mais valias para o projecto, e também oportunidades de realização de ajustes que só se podem fazer fisicamente. Parafraseando Adolf Loos, o projecto é um conjunto de elementos desejáveis, dos quais apenas podemos tomar completa consciência quando os começamos a construir. Para ele, há determinadas coisas que apenas em obra são possíveis de acertar presencialmente, como a altura de um parapeito de uma janela, a padieira de uma porta, etc. Álvaro Siza, por sua vez, também deixa algumas decisões para o momento da construção, como na entrada para o pátio da Escola Superior de Educação de Setúbal, que ganhou um desenho singular depois de ter sido submetida a vários desenhos que foram sendo testados em obra, até o desenho certo ter sido atingido. Uma espécie de processo tentativa/erro onde a obra se revelou como objecto de teste, verificando o desenho. Ao contrário do que defendia Alberti, para quem tudo estaria desenhado no papel para depois ser meramente executado exactamente como lá estava determinado, o momento da construção é também da responsabilidade do arquitecto. Na construção aparecem uma série de elementos que permitem a sua manipulação e um envolvimento directo do arquitecto, não só como pensador, mas também como fruidor daquele espaço que se está a construir, enriquecendo-a.

Nesse sentido, esta dissertação pretende dar um passo atrás e voltar a reclamar para o arquitecto uma atitude mais comprometida com o acto de fazer através da *bricolage*. Esta poderá surgir como um processo criativo que concilie no mesmo acto o fazer e o pensar, reclamando assim uma maior cumplicidade entre arquitecto e obra e procurando recuperar aquele sentimento, por vezes nostálgico, de entretecimento que parece, nos dias de hoje, ter sido, em grande parte esquecido. Será, hipoteticamente, através da *bricolage* que será possível criar uma maior abertura no processo de projecto, que se deverá manter-se mais permissivo e flexível de maneira a poder vir a incluir acidentes durante a sua construção e a não definir tudo, deixando algumas opções em *stand-by* para serem tomadas em obra. Através dela o arquitecto tratará não de retirar importância às formas, mas de pôr em evidência aquilo que as motiva.

O *bricoleur,* como modelo de uma forma de pensar o projecto, tem, neste sentido, um papel essencial, uma vez que assume ao mesmo tempo as funções de *designer*, construtor e utilizador das suas construções. Identificando-se com esta personagem descontraída, o arquitecto poderá assumir uma posição de resistência, fazendo frente ao caminho do virtuosismo exibicionista, e apontando outros caminhos para um futuro mais promissor. Partindo da reutilização e readaptação, dos materiais também, mas acima de tudo do conhecimento, o arquitecto como *bricoleur* pode vir a revelar-se como uma alternativa a uma arquitectura *mainstream*, que se encontra desconectada do seu utilizador.

Recordam-se tempos em que as casas eram construídas pelos próprios habitantes e onde o próprio habitar moldava a sua construção: "[...] *indeed not only is the man who lives in the one who made it, but there is a special closeness of contact between man and form which leads to constant rearrangement of unsatisfactory detail, constant improvement. The man, already responsible for the original shapping of form, is also alive to its demands while he inhabits it. And anything which needs to be changed is changed at once*"[4] Em tempos passados, *"Começava-se por copiar as formas sedimentadas das casas dos vizinhos. Uma vez dentro da casa, quando o habitante se sentia desconfortável pela quantidade de luz que entrava pela proporção de alguma janela, alterava com as próprias mãos o detalhe do vão."*[5] Apesar de nos tempos de hoje ser quase impossível recriar a plenitude dessa relação entre utilizador e construtor, a natureza da construção (e especialmente a do espaço da casa, pela íntima ligação vivencial que estabelece com o seu utente) permanece elástica. *"Uma casa nunca está acabada. Ao contrário, num bloco de habitação ou um conjunto de casas em banda, a posse e a gestão colectiva impõem uma grande rigidez, ou inércia quando se trata de modificar alguma coisa e de compatibilizar interesses de proprietários ou arrendatários. Numa casa individual* [...] *pode-se acrescentar, modificar, reformular – e se lhe acrescentarmos o terreno onde se localiza, as possibilidades são ainda maiores."*[6] Na bricolage, a forma está constantemente em mutação, respondendo diariamente às necessidades do seu habitante. Não serão estranhos exemplos de pessoas que construíram a sua própria casa. Começaram por uma casa de um piso com dois quartos, cozinha, sala e um

Construção evolutiva na Rua da Estrada

quarto de banho. Depois, quando a família cresceu, tornaram-se necessários mais dois quartos e surge a necessidade de se erguer outro piso. Entretanto apareceu a oportunidade de investir num bom carro e claro que o que tanto custou a ganhar não pode ficar ao relento. Aparece então o tradicional anexo da garagem. Mais tarde, com a estabilidade económica, deixa de ser necessário trabalhar aos fins de semana e como tal, vale a pena apostar numa linda churrasqueira para se fazerem bons convívios em família, aos domingos. Mais tarde há-de vir a piscina, e enquanto houver terreno vão-se acrescentando coisas... Não há no *bricoleur* uma ideia ou um projecto a cumprir. A casa nasce das carências e vai-se construindo como um espelho do seu habitante. A forma, essa, está sempre a evoluir, e, muitas vezes, evolui sem que se perceba "[...] *muito bem o sentido e o programa dessa evolução; pode ser algo em que evoluir significa degenerar e colapsar; pode-se em vez da evolução programada, evoluir erraticamente por tentativa erro, por inclusão de ajustamentos e próteses para sobreviver, competir, adaptar, afinar. Como na evolução de Darwin, existem derivas genéticas no processo de evolução das espécies, tal como existem mutações não esperadas e não reactivas às condições do meio mas que se revelam altamente performativas. Retrospectivamente é sempre mais fácil saber o que explica uma boa adaptação, do que prospectivar o sentido em que ela evolui ou saber quantas tentativas de adaptação, quantos acasos falharam para que um desse certo."*[7]

"Na arquitectura erudita, chama-se a isto a construção evolutiva, mas o conceito reserva-se para processos bastante controlados que obedecem a tipologias de referência. Genericamente desconfia-se de tanta liberdade e o contínuo trabalho em progresso cheira a transgressão. É assim a sociedade, perturba-se facilmente com o que sai fora da linha. Quem inventa normas preocupa-se com a sua perversão, embora se saiba perfeitamente que quem inventou o navio tenha inventado também o naufrágio.

Contra o evolucionismo, em arquitectura tem-se quase uma atitude criacionista: valoriza-se a criação perfeita e eterna que só poderá acabar com um grande dilúvio. O aleatório, o desgovernado, o impuro, a manipulação, o híbrido, o mutante, o transgénico, a alteridade, são coisas que cavam um mal-estar entre o perfeito e o imperfeito, o

Construção evolutiva na Rua da Estrada

regulado e o desregulado, o acabado e o permanentemente instável."[8]

Sendo, a arquitectura, algo mais do que a simples construção, o tema da *bricolage* não lhe é de todo estranho, especialmente para os dois escritórios de arquitectura que tomaremos como exemplo ao longo do presente texto. Tanto *6A Architects* como *Architechten De Vylder Vinck Taillieu*, têm procurado encontrar (de modos diversos) formas de aproximar a sua arquitectura a um processo mais directo e inclusivo, e consequentemente mais humano.

Assim, procurar-se-á olhar para este mundo incerto da *bricolage* de forma menos preconceituosa, procurando nele alternativas mais ou menos estáveis que conduzam a uma práctica mais comprometida com o acto de fazer, mais directa e acima de tudo mais ligada ao seu utilizador. Seguindo a lógica dos exemplos, olharemos inicialmente para a *bricolage* enquanto processo mental e para a obra e trabalho que Tom Emerson, director do escritório *6A Architects* conjuntamente com Stephanie Macdonald, desenvolve com os seus estudantes na ETH de Zurique. Servir-nos-emos aqui do texto seminal de Claude Lévi-Strauss sobre o *bricoleur*, *"La Pensée Sauvage"* (que aliás será transversal a toda a dissertação), e de textos oriundos do estudo da semiologia para perceber de que modo o *bricoleur* se relaciona com as coisas que lhe aparecem. Essencial será também o texto de Gilles Deleuze e Felix Guatari *"O que é a filosofia?"* para tentar desmistificar a sua forma de pensamento. A conferência de Tom Emerson dada em 2011 na ETH sob o nome de "*We were never modern*", cujo título foi tomado do livro de 1991 "*We have never been modern*" de Bruno Latour e que também utilizaremos, revela-se importantíssima na análise às suas obras e trabalhos académicos. Numa segunda fase olharemos para a *bricolage* de um ponto de vista mais físico sob a alçada do escritório belga ADVVT, formado por Jan de Vylder, Inge Vinck, e Jo Taillieu. Aqui revelar-se-á de máxima importância o livro *"The Craftsman"*, publicado em 2008 por Richard Sennet, na medida em que será através dele que clarificaremos as relações que se estabelecem entre o homem, o ofício, a ferramenta, e o seu produto e eventuais desambiguações entre o *bricoleur* e o artesão. De igual importância será o artigo de Irénée Scalbert *"The Architect as a Bricoleur"* no

qual identifica o arquitecto com um demiurgo representado pela personagem criada por Daniel Defoe e mais tarde reinterpretada por Michel Tournier, Robinson Crusoe. A relação com o desenho assumirá aqui uma posição de destaque, na medida em que é através dele que o arquitecto actua e é capaz de materializar os seus projectos. Pensaremos nele como um instrumento da *bricolage*, tão útil e fácil de utilizar como um martelo ou um serrote. Falaremos de Robin Evans e dos comentários que Kersten Geers e Paul Vermeullen fazem à obra de ADVVT, sem nunca descurar, obviamente, entrevistas e textos por eles produzidos. Por fim daremos uma última olhadela ao modo "assemblático" com que a *bricolage* é produzida e teremos em conta a questão do acaso. A sorte e o acaso dominam a actividade do *bricoleur*, que procura sempre geri-lo de forma a poder incluir e transformar em mais valias nos seus projectos todos os erros e imprevistos que vão surgindo no decurso do processo.

Procuraremos na *bricolage* uma espécie de sentido para as formas produzidas, partindo do princípio de que através dela, a forma, apesar de todas as suas incoerências e estranhezas, se revelará evidente. A genuinidade e inocência de uma *bricolage* espontânea será para nós o exemplo claro da relação que podemos estabelecer com as formas que construímos. Formas livres, mas comprometidas; complexas, mas manifestamente evidentes; chamativas, mas ao mesmo tempo humildes; formas que parecem querer romper com a construção comum mas que no final se revelam embrenhadas culturalmente com quem as produziu e utilizará; formas solidárias com a sua construção e tecnicamente bem executadas; formas reais e de acordo com as necessidades; formas compreensíveis e acima de tudo, formas autênticas.

"Such thoughts might seem a luxury when the global economy is in recession. Yet one of the reasons why the global economy is in recession and that architects are hard-pressed is that we have shaped a world that has been increasingly the stuff of make-believe, PFI [Private Finance Iniciative], *PPP* [Public-Private Partnership], *clever-clogs jargon and digital la-di-dah rather than substance, craft and joy. The odd thing is that as children, we knew how to make things while using our imagination. How on earth did we begin to forget?"*[9]

1 GLANCEY, Jonathan, *Whatever happened to craft?*, em linha: http://www.bdonline.co.uk/comment/whatever-happened-to-craft?/3137265.article

2 FLUSSER, Vilém, *Filosofia da caixa preta*, p.13

3 GLANCEY, Jonathan, *Op. Cit.*

4 ALEXANDER, Christopher, Notes on the Synthesis of form, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994, p.35

5 LOPES, Diogo, *A mão e as formas*, Revista Nu #37 Mito, p.5

6 DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*, p.53

7 *Ibid*

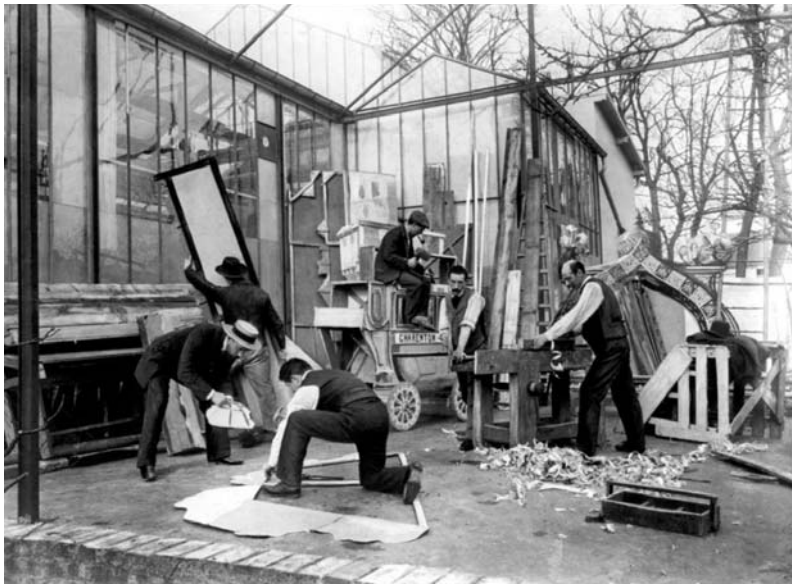
8 *Ibid*

9 GLANCEY, Jonathan, *Op. Cit.*

A INOCÊNCIA DA BRICOLAGE

Claude Lévi-Strauss, publica em 1962 umas páginas no início do seu livro *"La Pensée Sauvage"* (O Pensamento Selvagem), que se viriam a revelar seminais sobre o pensamento do *bricoleur*, e onde nos fala da origem da palavra *bricolage*. *"Em francês, o verbo bricoler era utilizado para designar jogos de bolas, bilhares, caça, tiro... Mas era também utilizado como referência a algum movimento estranho, como o ressalto de uma bola, um cão a vaguear, ou a recusa de um cavalo em passar por um obstáculo."*[1] Neste sentido, podemos considerar a *bricolage* como um processo criativo mais ou menos tortuoso, através do qual o seu executante (o *bricoleur*) vai construindo respostas para as suas necessidades. Respostas estas que são, por sua vez, também elas tortuosas uma vez que se baseiam num tipo de pensamento que se encontra no polo oposto do pensamento racional da investigação científica.

Em *"La Pensée Sauvage"*, Lévi-Strauss distingue estas duas formas distintas de pensamento. Não as diferencia enquanto estados mais ou menos avançados do raciocínio, mas antes como duas formas diferentes sob as quais a natureza se submete à investigação científica: um que grosso modo corresponde a uma utilização da percepção e da imaginação e outro que corresponde a uma retirada delas. *"It is as if the necessary connections which are the object of all science, neolithic and modern, could be arrived by two different routes, one very close to, and the other more remote*



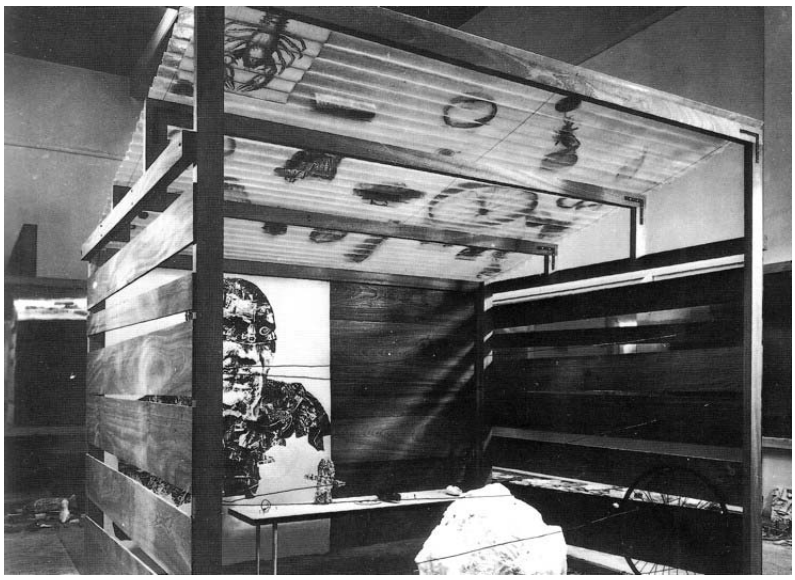
Palais Idéal, Hauterives, Ferdinand Cheval 1879-1912;

Estúdio de George Méliès, Montreuil

from, sensible intuition."[2] Para Lévi-Strauss, esta questão da "intuição sensata" é fulcral ao pensamento do *bricoleur*, e se por um lado está ligada a uma certa inocência e ingenuidade devido à falta de conhecimento analítico sobre as leis do universo, por outro é essa mesma intuição que dá segurança ao seu mundo. Tomemos o exemplo das maçãs de Claude Lévi-Strauss. Segundo ele é perfeitamente legítimo que alguém que esteja a separar frutas pelo seu peso, comece por separar as maçãs das peras mesmo que a forma, cor e sabor nada tenham a ver com o peso. Mas isto acontece porque é mais fácil distinguir as maçãs mais leves das mais pesadas, se as maçãs não estiverem misturadas com frutas com propriedades diferentes. Isto prova, para Lévi-Strauss, que qualquer que seja a classificação, mesmo que baseada em premissas empíricas, ela é sempre preferida ao caos, porque constitui sempre um passo em frente em direção a um pensamento racional. E a verdade é que na natureza, mesmo não havendo necessariamente uma relação entre as qualidades sensoriais e propriedades de determinada coisa, existe pelo menos uma conexão empírica entre elas, e a generalização destas pode ser benéfica para o ser humano. Por exemplo: nem tudo o que é venenoso é amargo, e nem tudo que é amargo é venenoso, no entanto a natureza constrói-se com base na crença de que o resultado é aquele que se pensa ser, tendo em conta determinada aparência. Regra geral, animais ou plantas venenosas possuem uma aparência que instintivamente nos dissuadem. Ora não sendo o *bricoleur* detentor do conhecimento científico, este tipo de relações sensoriais que se criam com base na intuição são para ele uma mais-valia a nível providencial face à alternativa da total indiferença.

Referindo-se a este tipo de intuição, Lévi-Strauss não pretende aludir a uma forma de pensamento exclusiva dos "selvagens", mas antes ao que de selvagem existe na mente de cada um de nós. Intuição e *bricolage* são para ele uma forma de a mente livre, não domesticada, impor ordem às coisas e isso é algo de característico a todos os seres humanos.

Lévi-Strauss chama à *bricolage* "a ciência do concreto" e dá exemplos dessa mesma ciência como o *Palais Idéal* de Ferdinand Cheval ou os cenários que Georges Méliès



Patio and Pavilion

Alison and Peter Smithson 1956

utilizava nos seus filmes e que construía no seu estúdio de Montreuil. Também estes são exemplos de uma certa candura e inocência que contrastam fortemente com a estética dos engenheiros do séc. XIX que os arquitectos modernos tinham como referência.

A partir dos anos 60 os arquitectos começaram a procurar alternativas ao modernismo e à figura do engenheiro que durante 50 anos tinha vindo a fascinar os arquitectos. Daí não ser de estranhar que o texto de Lévi-Strauss se tenha vindo a revelar tão sedutor. A este respeito, num artigo de 2011 intitulado *"The Architect as Bricoleur"*, Irénée Scalbert diz*: "Bricolage seemed to offer an alternative vision to that of modernism. It was the perfect riposte to the doctrine of functionalism, to the excesses of rationality and the worship of science. Bricolage signified improvisation, freeform and populism. It was a means to individual creativity and to art."*[3]

Log em 1956 inaugurou em Londres na Whitechapel Art Gallery a exposição *"This Is Tomorrow",* comissariada por Theo Crosby. Integrando uma das doze equipas Alison e Peter Smithson em conjunto com os artistas Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson construíram o que chamaram de *"Patio and Pavilion"*. A exposição procurava reunir várias construções sobre o futuro da habitação, e ao contrário do que seria de esperar, rejeitando propor qualquer tipo de estilo ou de habitar para o futuro, o grupo resolveu contribuir para a discussão com uma representação simbólica das necessidades básicas do habitar. *"In this instance, we have worked on a kind of symbolic 'Habitat', in which are found, in some form or other, the basic human needs – a piece of ground, a view of the sky, privacy, the presence of nature and animals – when we need them – and symbols of the basic human urges – to extend and control, to move."*[4] A proposta era constituída por dois elementos, um pátio e um pavilhão. O pátio, coberto de areia, era desenhado através de uma vedação em madeira revestida de placas de alumínio refletor e parecia querer reclamar para o homem uma parte do mundo exterior. O pavilhão era uma pequena cabana feita de bocados de madeira "reciclada" e um tecto de plástico ondulado sobre os quais foram pousados diversos objectos e parecia representar a necessidade da privacidade e elementaridade da construção. Como

Cabana Na Floresta Negra, Todtnauberg

Mandada construir por Martin Heidegger, 1922

diz Tiago Borges, *"A arquitectura do pavilhão,*[...] *é o cenário para a ocupação, é um habitat e para os Smithsons «it was more a statement about occupancy and territory than a programme announcing a particular style or approach»"*[5]. Mas olhando para trás e mais do que um *statement* sobre a ocupação, a instalação veio a revelar-se como um conjunto de referências sobre a habitação. Para Ben Highmore, a instalação *Patio and Pavilion* era *"tão semelhante a uma casa num aglomerado informal Argelino, como a uma ruína pós-nuclear, como a uma habitação rural, como a uma loja vandalizada* [...]. *Mas era também* [e acima de tudo] *não tão semelhante a pavilhões anteriores, não tão semelhante a uma celebração do consumismo."*[6] Olhando para as imagens, facilmente percebemos a predominância de materiais "pobres", precários e talvez "encontrados" (em francês, *trouvé*), que remetendo para o mundo da *bricolage* e da auto-construção, são aqui empregues como representativos da elementaridade da construção do Homem e tentam apontar para uma espécie de futuro retroactivo, onde seria necessário dar um (ou mais) passo(s) atrás, no sentido de uma aproximação a este tipo de construção mais directa e circunstancial.

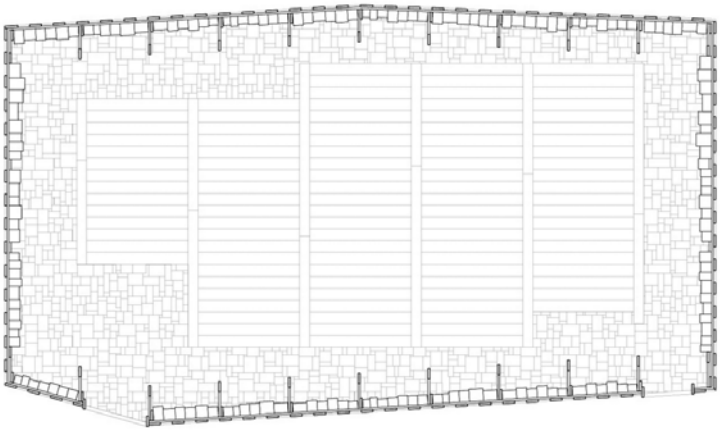
Pensando em termos pragmáticos, *bricolage* pode ser traduzido para português como "Faça Você Mesmo", referindo-se àquele conjunto de actividades, reparações e trabalhos manuais que podem ser executadas por qualquer pessoa, mais ou menos hábil, sem recurso a profissionais. Estas actividades podem abarcar áreas distintas desde a carpintaria à canalização, passando pela instalação eléctrica, decoração, etc., mas o que realmente a caracteriza é o facto de não se distinguirem os actos de pensar, construir e habitar. Mas terá sido com o *bricoleur* em mente que Martin Heidegger escreve, em 1951, *"Construir, habitar, pensar"*? Isso implicaria um grau de consciência que cremos estar vedado ao *bricoleur*. Referindo-se à construção de uma cabana camponesa, há duzentos anos atrás, na Floresta Negra, Heidegger diz que foi a *"insistência da capacidade de deixar terra e céu, divinos e mortais, serem, com simplicidade, nas coisas"*[7], que situou a casa na encosta, protegida dos ventos, que lhe concedeu o telhado de madeira, que lhe deu espaço aos vários quartos, *"prefigurando assim, sob um mesmo tecto, as várias idades de uma vida, no curso do tempo. Quem construiu a casa camponesa foi um trabalho das mãos surgido ele mesmo*

96 Hands, ETH

Tom Emerson Studio, 2010

de um habitar que ainda faz uso de suas ferramentas e instrumentos como coisas."[8] Isto é o mesmo que dizer que, para podermos ver no texto de Heidegger um *bricoleur*, este teria de ser capaz de olhar criticamente para a sua produção e indagar o seu valor cultural. Nesse sentido, seria necessário que o *bricoleur* parasse para pensar e refletir sobre o sentido que pudesse atribuir às suas construções e não cremos que o faça. Provavelmente, Heidegger escreveu-o pensando num artesão comprometido moralmente com a sua cultura, e não num *bricoleur* incauto e "desenrascado". No entanto, nesta altura, defender que o *bricoleur* e o artesão são personagens distintas, separadas largamente por motivações e modos de acção muito diferentes, seria ir depressa de mais. Contentemo-nos, para já, com a ideia de que *bricolage* é uma actividade manual, no qual o *bricoleur* se envolve afincadamente, mas que é acima de tudo um "estado de alma" que envolve o improviso astuto e perspicaz, na produção de uma actividade útil, lúdica, mas nunca profissional.

É sobre estes assuntos que Tom Emerson reflecte, numa palestra na ETH de Zurique, onde apresenta o trabalho que desenvolveu com estudantes, no seu *design studio*. O exercício previa a construção de um pavilhão de Inverno, que serviria para acolher uma conferência de um arquitecto londrino e tinha como objectivo a construção física à escala 1:1. As principais condicionantes eram o facto de o edifício ter que ser construído unicamente a partir de madeira reciclada, proveniente de paletes, e o facto de o orçamento ser praticamente zero. Tom Emerson chega mesmo a referir que compraram apenas pregos e martelos. Num prazo de 24h, os estudantes, por equipas, desenvolveram vários desenhos para o pavilhão para no dia seguinte votarem na proposta a construir. Partindo do mesmo material (as paletes de madeira), os estudantes desenvolveram as mais variadas formas para o pavilhão e, curiosamente, a proposta que foi eleita foi a mais simples, uma caixa. Esta caixa tinha a particularidade de ser desenhada a partir do aproveitamento de todo o inventário que estava disponível após a desmontagem das paletes e a sua remontagem na forma de pavilhão. Os meios eram aqui extremamente escassos e limitados mas de certo modo isso aguçou o engenho. Foram essas restrições impostas pelos materiais e pelos meios disponíveis que deram forma ao pavilhão, e que, de certo modo, lhe conferiram



96 Hands, ETH

Tom Emerson Studio, 2010

a sua identidade e a aura da sua presença. É nesse sentido que para ele, a bricolage tem mais a ver com a *"liberdade oferecida pelas restrições"*[9], na medida em que com ela, parafraseando Tom Emerson, nasce uma inventividade e imaginação onde as restrições impostas pelo contexto são o motor de uma nova forma de pensamento.

Num ensaio de 1981 sobre os mecanismos da evolução, o biólogo francês François Jacob afirma que *"vivos ou não, os objectos complexos são produtos de processos evolutivos em que intervêm dois factores: as constrições, por um lado, determinando em cada nível as regras do jogo e marcando os limites do possível; por outro, as circunstâncias que regem o curso real dos acontecimentos e realizam as interacções sobre os sistemas."*[10] Referindo-se ao facto da evolução se reger, não por um modelo linear, mas antes por um processo de estranhas mutações, que se assemelha em muito a uma *bricolage* natural podemos tomar de empréstimo as suas palavras para o contexto da arquitectura. O facto de lidarem com um material muito simples e com tecnologia rudimentar (que à partida poderia ser uma limitação) levou a que os alunos de Tom Emerson encontrassem soluções criativas. Por exemplo as frágeis juntas fixas com pregos levaram a que surgisse, após uma pequena pesquisa em antigos manuais de construção em madeira, aquele tipo de fixação com os pregos dispostos em círculo de modo a que a madeira não estalasse. Ou o desenho do pavimento que para além de usar as tábuas mais compridas das paletes para fazer o soalho, usa também os pequenos cubos de ligação entre elas para conseguir adaptar a forma regular do soalho à forma irregular do pavilhão sem que seja necessário cortar peças. É disto que fala a *bricolage*, de um aproveitamento máximo das potencialidades de determinado material com base num conhecimento obtido através da experiência e da relação directa que se estabelece com o acto de fazer. Tirando partido daquilo que poderia ser um entrave à construção, Tom Emerson consegue que os seus alunos desenvolvam soluções engenhosas através das quais o projecto ganha maior densidade e se entretece numa relação de cumplicidade entre os seus autores, ele próprio e o material.

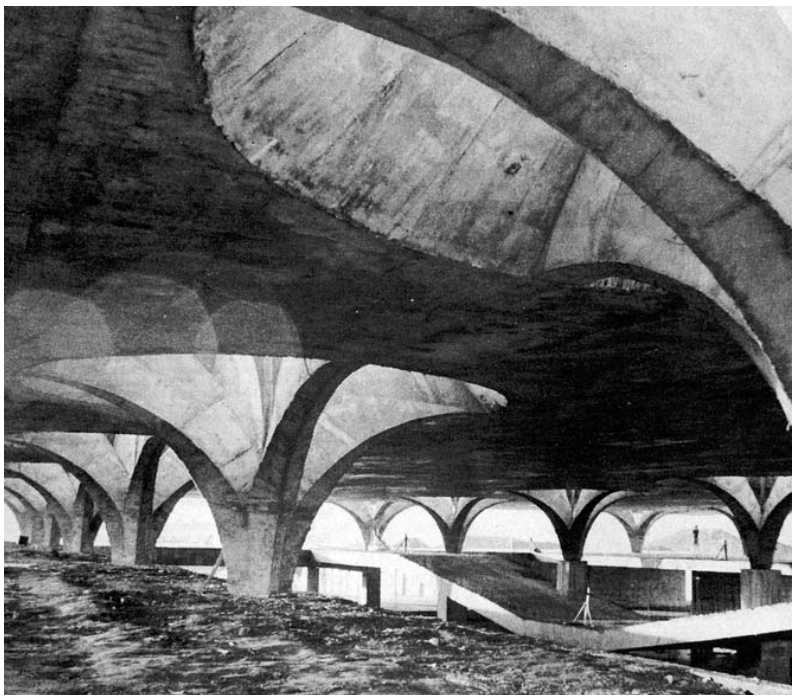
Ainda a propósito deste projecto, que apelidaram de *"96 Hands"* pelas 48 pessoas

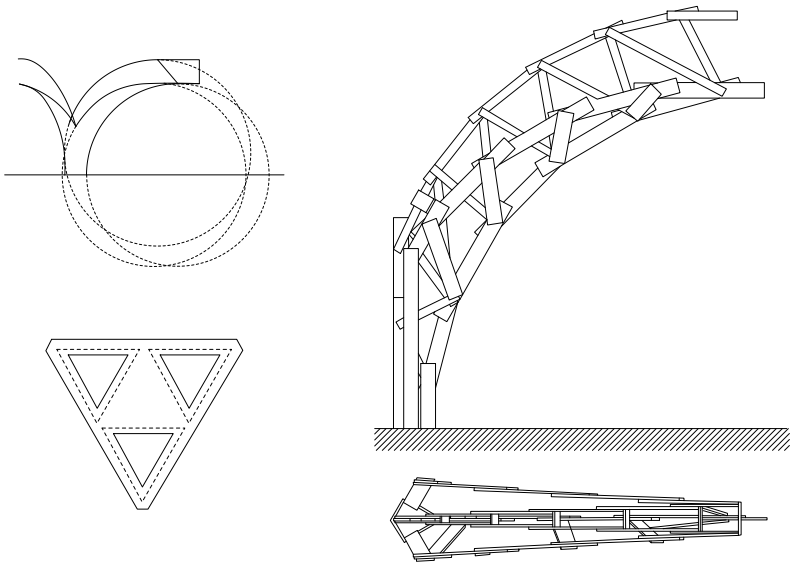
96 Hands, ETH

Tom Emerson Studio, 2010

envolvidas na sua construção, Tom Emerson confessa que os estudantes "[...] *trabalharam com um nível de energia e cooperação como* [ele] *tinha raramente visto, e com o espírito de concretização de um propósito colectivo, para o executar com tão poucos meios* [...]"[11]. Podemos aqui encontrar um paralelo com aquilo que Richard Sennett, no seu livro "The Craftsman", diz acerca do artesão. Para ele o artesão "representa aquela condição humana especial de se estar empenhado [ou comprometido; do inglês 'engaged']."[12] Parte do sucesso ou da excelência do trabalho do artesão, deve-se ao facto de ele estar moralmente comprometido em fazer o melhor trabalho possível. No entanto, no caso do artesão, este comprometimento deve-se ao facto de ele estar a desenvolver uma profissão que é na verdade o seu ganha pão. Ele presta um serviço e como tal a excelência torna-se para ele uma questão quase pessoal, porque é exactamente devido a ela que o seu produto será escolhido. Sennet diz existirem duas receitas no mundo moderno para despertar a vontade de trabalhar duro e bem. Uma invoca a competição: é suposto que competindo com outros se estimule o desejo de fazer o melhor possível para que, em vez de uma coesão comunitária, se consigam recompensas individuais. A outra é o simples imperativo moral de trabalhar para o bem da comunidade. O artesão trabalhará com base na primeira, uma vez que procura ganhar a vida através do seu ofício, sendo que essa competição pode vir a ser esquecida, no melhor dos casos, quando o artesão se envolve na sua produção em nome de um desígnio moral. No caso do *bricoleur*, a questão é diferente. A sua produção é movida por razões de ordem pessoal, autónomas do mundo exterior. Ele procura superar as suas dificuldades, como reparar uma janela que se partiu, ou uma infiltração no telhado e como tal, esse dever para com a sociedade não existe. No entanto o *bricoleur* está sempre comprometido com o trabalho que desenvolve, uma vez que *"a poesia da* bricolage *advém, também e sobretudo, de que não se limita a cumprir ou a executar. A* bricolage *fala não somente com as coisas,* [...] *como também, por meio das coisas: narrando pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o carácter e a vida do seu autor. Sem jamais completar o seu projecto,* [o *bricoleur*] *põe-lhe sempre algo de si mesmo."*[13]

Como o *bricoleur* está quase exclusivamente dependente das suas capacidades criativas

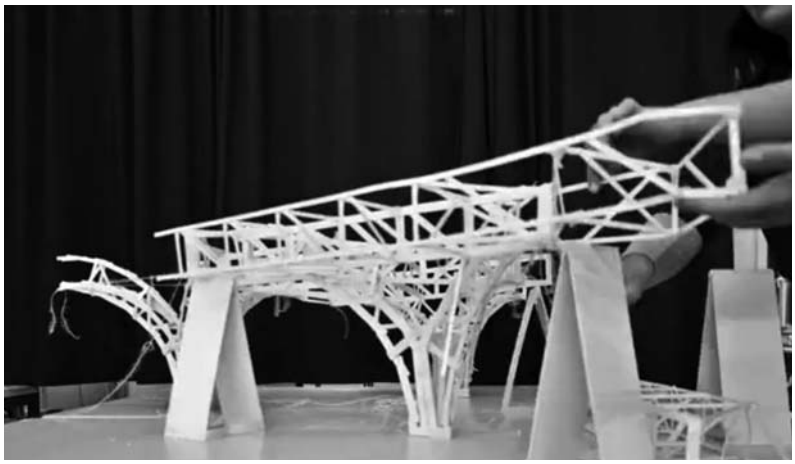




Terminal Rodoviário de Jaú, Vilanova Artigas, 1973

Desenhos para a estrutura do pavilhão, Tom Emerson Studio, 2010

e da sua imaginação, é natural que surja nele um sentimento de reciprocidade para com a obra que produz. Ela é o que o seu autor fez dela e representa-o. As grandes limitações que se lhe impõem e a constante falta de experiencia técnica faz com que o *bricoleur* se embrenhe na luta de superação dos desafios de modo pessoal, em vez de os encarar simplesmente como trabalho, sendo que a intuição tem aqui um papel preponderante. É através dela que o *bricoleur* vai tomando decisões e é seguindo a intuição que o *bricoleur* é capaz de reconstruir soluções para problemas que já lhe foram lhe foram apresentados, mediante aquilo que tem à disposição. O exercício proposto por Tom Emerson para o segundo semestre do estúdio que dirige na ETH reflecte exactamente sobre essas questões. A proposta pressupunha uma espécie de *material shift* da estrutura projectada por Vilanova Artigas, em 1973, para o Terminal Rodoviário de Jaú, passando do betão para restos de madeira reaproveitada. Na proposta de trabalho, Tom assume que *"Transformation from one kind of material into the other may appear like a radical shift but looking at the Bus Station as a result of timber formwork will help to re-invent the structure and space."*[14] Para isso os alunos teriam de contar, quase exclusivamente, com a madeira proveniente do projecto do semestre anterior, *96 Hands*, e que agora seria desmontado. No entanto Tom Emerson relembra que, apesar de *"a gravidade, martelos, pregos e serrotes constituírem a gramática desta nova estrutura"*[15], *"this is not about junkyard chic; our entry into the world of bricolage is about making beautiful things from the world that surrounds us, embracing scarcity as the font of invention"*[16] Mais uma vez, foi dado aos alunos um prazo de vinte e quatro horas para reinventar esta sólida estrutura de betão, e, mais uma vez, as soluções propostas foram as mais diversas. Desta vez, após votação, resolveu-se construir uma espécie de combinação de todas as soluções apresentadas e o método eleito para a sua construção revelou-se extremamente intuitivo. Através do desenho e da maquete, procurou-se compreender como funcionava a geometria da estrutura projectada por Artigas e como seria possível remapeá-la através de curtos segmentos de madeira. Embora por vezes tivessem sido auxiliados por engenheiros, a concepção da estrutura baseou-se na experimentação através do desenho e do teste em maquete e na sensata intuição de todos os elementos envolvidos. Finalmente



Jaú Pavilion, ETH

Tom Emerson Studio, 2010

chegou-se a uma forma final (*"a kind of dolphin like shape"*[17]) que foi construída, mais uma vez, ao longo do que restava das duas semanas de trabalho e que se viria a tornar uma espécie de lugar de encontro para os estudantes: "[...] *it became a place where students held some architecural salons, people would have lunch... there were a couple of quite good parties, and, as we left it over the summer, it became a place for barbecues and meeting, and somehow became a sort of an ephemeral meeting point.*"[18] Fica a ideia de que o trabalho desenvolvido pelo *bricoleur* é uma trabalho intuitivo, que reside na improvisação e que conduz à imprevisibilidade das suas soluções.

Ao contrário do artesão, que é guiado por uma constante vontade de aperfeiçoamento dos modelos instituídos e que, inevitavelmente, repete vezes sem fim, o *bricoleur* é sempre conduzido pelas suas necessidades às soluções mais criativas. A sua maior qualidade é, exactamente, a sua capacidade inventiva. Nesse sentido será talvez interessante procurar perceber como é que em arquitectura, partindo de um processo tão espontâneo e intuitivo como é a *bricolage*, o *bricoleur* concebe as suas criações. De que modo é que se estrutura o seu pensamento? Que elementos intervêm no seu raciocínio? Como é que ele vê o mundo? Como o interpreta? Tendo nós passado algum tempo a tentar perceber o que poderá ser este processo criativo da *bricolage*, detenhamo-nos agora por alguns momentos no seu executor.

1 LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*, p.16

2 *Ibid*. p.15

3 SCALBERT, Irénée, *The Architect as Bricoleur* (Candide No. 4), p.73

4 SMITHSON, Alison and Peter, *Patio and Pavilion, "This Is Tomorrow" Exhibition*, p.178

5 BORGES, Tiago, *Patio & Pavilion,* em linha: http://des-conexo.blogspot.pt/2010/09/cruzei-me-ha-pouco-tempo-com-uma-imagem.html

6 HIGHMORE, Ben, *apud*, VON OSTEN, Marion, *Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited,* em linha: http://www.transculturalmodernism.org/article/211

7 HEIDEGGER, Martin, *Building, Dwelling, Thinking,* p.8

8 *Idem*.

9 EMERSON, Tom, conferência na ETH Zurique 2012 em linha: http://www.youtube.com/watch?v=wONRUMWEaw

10 JACOB, François, *O Jogo Dos Possíveis,* Gradiva, p.65

11 EMERSON, Tom, conferência na ETH Zurique 2012, em linha: http://www.youtube.com/watch?v=wONRUMWEaw (tradução livre)

12 SENNET, Richard, *The Craftman*, p.20 (tradução livre)

13 LÉVI-STRAUSS, Claude, *apud,* DOMINGUES, Álvaro, *ARua da Estrada*, p.54

14 EMERSON, Tom, *Jaú*, 22.02–08.03.2011, em linha: http://www.emerson.arch.ethz.ch/construction#_fs11

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 EMERSON, Tom, conferência na ETH Zurique 2012 em linha: http://www.youtube.com/watch?v=wONRUMWEaw

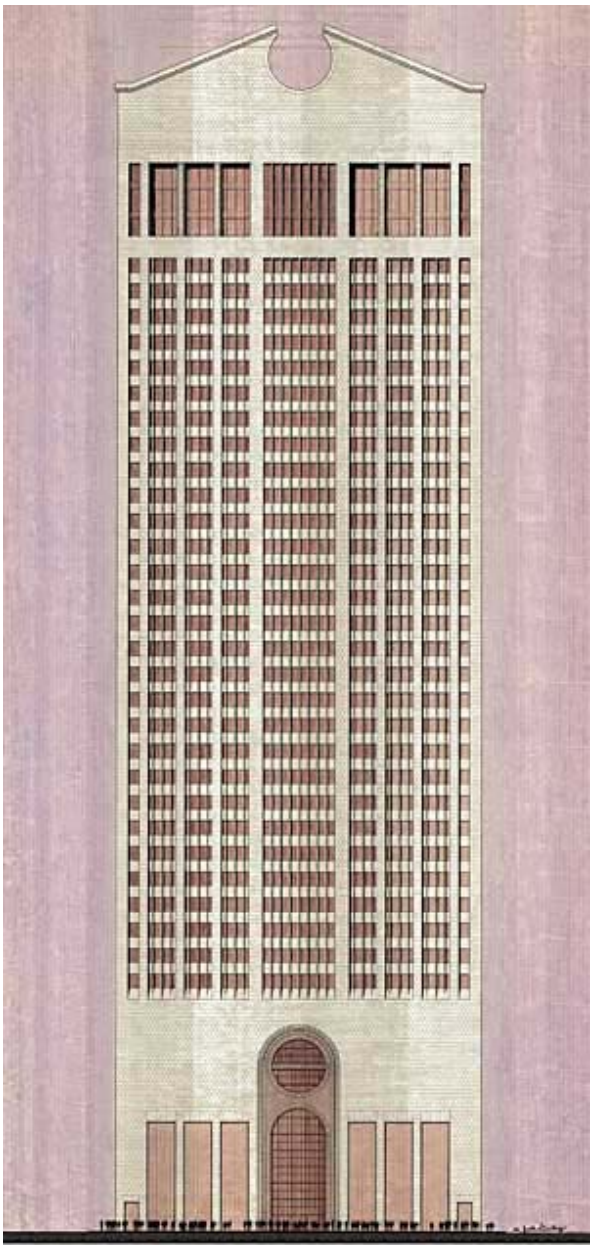
18 *Ibid.*

O PENSAMENTO MÍTICO

Partamos do pressuposto de que a *bricolage* funciona primeiro a nível intelectual. O *bricoleur* "natural"[1], não é capaz de avaliar um objecto de modo sensível, para depois emitir um juízo de gosto. Olhando para um pneu velho, ele não é capaz de dizer se ele é ou não desprovido de beleza, a sua abordagem tem um carácter muito mais utilitário do género, "pode ou não ser-me útil?". Ele é naturalmente incapaz de estabelecer com os objectos uma relação reflexivo-contemplativa e como tal, as suas interpretações baseiam-se em acepções comuns e significados que a sociedade atribuiu às coisas.

Para percebermos de que modo o *bricoleur*, como sistema de pensamento na abordagem à obra e ao projecto de arquitectura se define, deveríamos começar por enquadrá-lo nos sistemas de pensamento que o envolvem. Como já vimos o *bricoleur* é proposto por Lévi-Strauss como contraponto ao sistema de pensamento moderno, onde fôra imposta uma doutrina da funcionalidade apoiada na racionalidade e na ciência. Por sua vez a *bricolage* definir-se-ia pelo seu carácter repentista, pela sua informalidade e pela sua acessibilidade a um tipo de conhecimento empírico. Mas quererá isto dizer que a *bricolage* é pós-moderna?

Esta distinção será importante para que não pensemos que, por ambas se definirem



Desenho para o edifício AT&T, NY

Philip Johnson, 1984

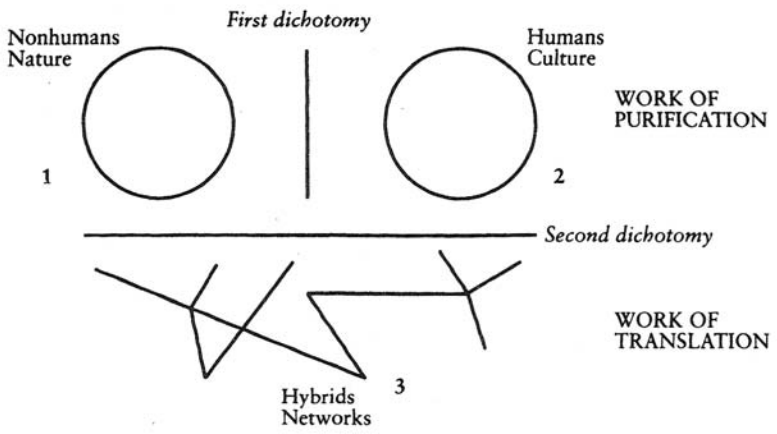
pela relação que estabelecem com o movimento moderno, são a mesma coisa.

No caso do pós-modernismo, ele é feito essencialmente com "*papel e tesoura*"[2]. Uma espécie de *collage* de vários elementos comunicativos, que se apresentam perante nós com um elevado grau de recognição, e nos quais somos capazes de identificar determinadas ideias, valores ou símbolos mais ou menos universais. Assim sendo, o que procura o arquitecto pós-moderno é uma espécie de síntese cultural, que remonte aos mais variantes quadrantes da sua cultura, de modo a que duas coisas sejam atingidas: em primeiro lugar o seu fácil e directo reconhecimento pelo maior número de pessoas possível; e depois uma espécie de actualização estética dos modelos e elementos instituídos. Para isso, um arquitecto pós-moderno terá necessariamente de utilizar uma espécie de *bricolage* intelectual para com as referências e os modelos pelos quais a sua sociedade se rege. Encarando a história como momentos independentes, o arquitecto pós-moderno consegue utilizá-la como representativa, de modo a que a sua arquitectura passe a ser significante para quem a experiencia, facilitando a sua apreensão. Sem preconceitos sobre a superficialidade, o arquitecto pós-moderno passa a aplicar a história como ornamento ou decoração, fazendo com que esta, com os elementos que a compõem, se torne comunicante. Assim, um frontão sugere uma entrada, as ordens clássicas dignificam e monumentalizam as instituições, os cartazes e letreiros apontam espaços comerciais e de lazer, etc. A arquitectura mais tardia de Philip Johnson ou a de Michael Graves são um claro exemplo disso... E em parte, é reflectindo sobre estas questões que Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour - ainda que com uma estética e modelos bem diferentes, que rejeitam a história em detrimento de uma aproximação à arquitectura do quotidiano a que chamam feia e formal – desenvolvem a ideia do *decorated shed* em *"Learning from Las Vegas"*. Nele, enfatizam o facto da *"percepção e criação de arquitectura, com base numa experiência passada e na associação emocional, depender do ênfase dado à sua imagem, podendo as representações simbólicas nele contidas, ser muitas vezes contraditórias à forma, estrutura e programa que o edifício acarreta."*[3]

Mas ainda assim existe uma diferença entre pós modernismo e *bricolage* que mais

uma vez deverá estar ligada a uma atitude. Como reação ao movimento moderno, o pós-modernismo constituiu-se como uma alternativa ponderada, que se resignou com a impossibilidade de uma revolução cultural e passou a assumir uma postura que se acreditava ser mais democrática e acessível às massas. Em *"Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism"* Fredric Jameson defende que *"os últimos anos foram marcados por uma inversão milenar, na qual as premonições sobre o futuro, catastróficas ou redentoras, foram substituídas pela sensação do fim disto ou daquilo."*[4] Ou seja, em vez de como até aí aconteceu, se acreditar na mudança que poderia vir a surgir, passou-se a olhar o futuro como o falhanço do que se há-de implementar. Poderíamos, então, olhar para esse futuro fatalista com alegria, temor, cinismo, procurando uma nova era de ruptura com o passado, ou procurando linhas de continuidade.

Por sua vez, Tom Emerson, procurando reclamar o tipo de pensamento do *bricoleur* para sua obra arquitectónica, fá-lo por intermédio do ensaio de 1991 *"We Have Never Been Modern"*, de Bruno Latour. Nele, Latour defende a ideia de que nós nem temos que nos mover na direcção de uma nova era configurada pelas armadilhas dos *gadgets* tecnológicos e pela teoria do simulacro, nem temos que permanecer amarrados às estruturas da era moderna. Em vez disso, basta-nos reconhecer que, na verdade, nunca chegámos a ser modernos. Abolindo a "grande divisão" entre aquilo que é produto do Homem e a Natureza, que prevaleceu desde sempre na cultura moderna (e consequentemente também na pós-moderna por se basear na crença de que essa divisão existiu durante o modernismo), Latour defende que sempre vivemos confortavelmente num mundo não-moderno entre as combinações híbridas de objectos e sujeitos naturais/artificiais e abre caminho para a *bricolage*. Num mundo em que não se distingue aquilo que é criação humana do que é natural, o homem e a natureza tornam-se um só, num processo *naif* que nos reenvia para uma condição mais instintiva e não-reflexiva que é inerente à nossa existência. Latour começa por dizer que, na ideologia moderna, existem dois tipo de práticas que têm que permanecer distintas para serem eficazes: *"The first set of practices, by 'translation', creates mixtures between entirely new types of beings, hybrids of nature and culture. The second, by*



Purificação e Tradução

Bruno Latour, 1991

'purification' creates two entirely distinct ontological zones: that of human beings on the one hand; that of nonhumans on the other. Without the first set, the practices of purification would be fruitless or pointless. Without the second, the work of translation would be slowed down, limited, or even ruled out."[5] O primeiro conjunto corresponde àquilo que Latour chama de "redes" enquanto que à segunda dá o nome de "distância crítica" moderna. O primeiro conjunto, liga numa mesma sequência, por exemplo, a química da atmosfera, estratégias científicas e industriais, preocupações do estado, a ansiedade dos ecologistas, etc; a segunda estabeleceria uma divisão entre um mundo natural que sempre existiu, uma sociedade com interesses e riscos estáveis e previsíveis e um discurso independente tanto de referências como da sociedade. Portanto enquanto considerarmos estas duas práticas (tradução e purificação) separadamente, seremos verdadeiramente modernos. No entanto para isso teríamos de aceitar o projecto crítico de separação entre cultura e natureza e ignorar o mundo de híbridos. Na verdade este é o único modo de manter a prática de purificação, uma vez que sem os híbridos, seriamos incapazes de distinguir um produto absolutamente humano e absolutamente natural, destes outros mais complexos. Para Latour, é a partir do momento em que nos começamos a aperceber de que este mundo dos híbridos não é só composto por elementos marginais e excepções e que, na verdade, estas misturas sempre acompanharam o mundo dos homens, que deixamos de ser modernos. Abolindo essa Grande Divisão entre Cultura e Natureza, todas as noções que até então dávamos como estabelecidas e que opunham estes dois mundos, deixam de existir ou passam a ter que ser explicadas de outra forma: o relativismo, o imperialismo, a noção de domínio, etc. Posto isto, Latour questiona: *"By claiming that the modern Constitution does not permit itself to be understood, by proposing to reveal the practices that allow it to exist, by asserting that the critical mechanism has outlived its usefulness, am I behaving as though we ar entering a new era that would follow the era of moderns? Would I then be, literally, post modern?"*[6] A resposta vem logo a seguir: *"Postmodernism is a sympthom, not a fresh solution. It lives under the modern Constitution, but it no longer believes in the guarantees the Constitution offers.* [...] *A diferent solution appears as soon as we follow both the official Constitution and*

what it forbids or allows."[7] Isto não significa que a partir desta tomada de consciência, uma nova era se inaugure, antes pelo contrário, Latour defende é que nunca ninguém chegou alguma vez a ser moderno. A modernidade, enquanto revolução cultural, para ele, nunca chegou a acontecer. Na verdade, para Latour, o mundo em que vivemos foi sempre um mundo de continuidades e não de rupturas. A ruptura com o passado e a tábua rasa que os modernos pretendiam afirmar, nunca chegou a acontecer e mesmo as descobertas e invenções que se produziram, têm sempre algum ascendente anterior. A esta atitude retrospectiva, Latour apelida de não-moderna. O que não quer dizer que ele seja um reaccionário; não-moderno é diferente de anti-moderno. Um anti-moderno é alguém que batalha contra os efeitos da constituição moderna, mas implica que a aceite na sua totalidade. A modernidade é muitas vezes definida através do nascimento do humanismo, no entanto esquece-se muitas vezes o nascimento do conjunto de "não-humanidade" das coisas e o surgimento de um Deus deslocado, longe deste jogo entre humano e não-humano. Para Latour, a moderninade decorre do surgimento destas três entidades, enquanto que, em baixo, os híbridos continuam a multiplicar-se como consequência deste tratamento em separado. É esta dupla separação entre o que está acima e o que está abaixo, entre aquilo que está de um lado, entre os humanos, e de outro, entre os "não-humanos", que desenha a constituição moderna. São estas as regras impostas pelos modernos e são essas mesmas regras que os anti-modernos aceitam, para poderem criticar a modernidade. Os anti-modernos querem defender aquilo que é local, ou a espiritualidade, ou o passado, ou Deus, como se qualquer uma destas entidade existisse e tivesse de facto determinada forma que a modernidade lhe concedeu. "*Whether one wishes to conserve such a past or abolish it, in either case the revolutionary idea* par excellence*, the idea that revolution is possible, is maintained.*"[8] Em potência, a premissa moderna de inauguração de um novo mundo é em tudo semelhante à revolução bolchevique ou francesa, no entanto se todas forem vistas como "redes" de acontecimentos, tanto o mundo moderno como as revoluções, facilmente se apresentarão como pequenas extensões de sociedades, pequenas acelerações na circulação do conhecimento e como pequenas alterações a antigas convicções. "*When we see them as networks, Western innovations remain*

Raven Row Gallery, London

6A Architects, 2009

recognizable and important, but they no longer suffice as the stuff of saga, a vast saga of radical rupture, fatal destiny, irreversible good or bad fortune. The anti-moderns, like the post moderns, have accepted their adversaries' playing field. Another field – much broader, much less polemical – has opened up before us: the field of nonmodern worlds. It is the Middle Kingdom, as vast as China and as little known."[9]

Chegando aqui, percebemos que o *bricoleur* irrompe da camisa de forças cosida a meias entre a modernidade e a pós-modernidade, e como tal, podemos finalmente começar a tentar perceber, de que forma é que se processa o seu pensamento, partindo da análise de uma obra de Tom Emerson.

É com base nessa ideia de continuidade temporal, enunciada por Latour, que Tom Emerson apresenta o trabalho do seu escritório (*6A Architects*) como um tipo de *bricolage* onde a *"história está para ele como os materiais mais próximos estão para o* bricoleur."[10] Mas não se trata de uma história longa e universal que procura justificar ou validar o edifício, mas antes a pequena história que diz respeito à sua vida quotidiana. *"I'm not an historian, I'm and architect. I do not read history as a verification or a legitimization; it is a landscape of potencial where traces of long arch narratives or everyday fragments of human affairs can be matched to a future. Some histories are true, some are false, most of them, at the very least, are selective, this is not the issue. The real potencial comes from the texture of history, forming the material just as real as wood or concrete to make our architecture."*[11] Apesar de ver na história uma forma de enriquecimento do projecto, a atitude de *6A Architects* é distinta da do arquitecto pós-moderno. Enquanto que havia, no pós-modernismo, o desejo de uma arquitectura global, entendível por todos, onde o recurso à história daria pistas para a utilização dos edifícios, nas obras de Tom Emerson, essa pedagogia da utilização não está presente. Não interessa a Tom definir a forma de como os seus edifícios devem ser utilizados, nem fazer deles palco de um conhecimento universal. A sua atitude vai na direcção contrária: utilizando a história como fonte de específicidade, Tom Emerson dá ao utilizador a liberdade de, caso queira, a interpretar. Além disso, não se fala aqui da História mas antes de pequenas estórias que se encontram na análise

56 Artillery Lane, Spitalfields, Londres

Autor desconhecido

do edifício. Estórias curtas e circunstanciais, que não visam a educação do utilizador, mas antes a caracterização da forma.

Foquemo-nos no projecto para a Galeria *Raven Row* em Spitalfields, Londres de 2009. O projeto parte de uma reabilitação dos números 56 e 58 da Artillery Lane que tinham sido descritos por Nikolaus Pevsner como *"dois dos melhores exemplos de casas de mercadores de seda do séc. XVIII em Spitalfields"*[12] e a sua reconversão numa galeria de arte. O projecto desenvolve-se a partir de uma forma esquemática composta por uma semi-cave que se cria na parte posterior do edifício para albergar grande parte da galeria e pela recuperação de uma série de salas rococó que compõem os três andares das casas georgianas. Mas esta forma não é unicamente dependente de um gesto ou de um conceito abstracto imposto pela criatividade individual do arquitecto. Ela começa por se revelar como uma espécie de estratégia geral para a intervenção que acaba posteriormente por ser mais ou menos determinada pelo acaso e pelas circunstâncias que ocorrem durante o processo de projecto. Neste caso específico, foi por exemplo determinante a descoberta de um conjunto de cerca de setenta fotografias do interior e exterior dos edifícios, no London Metropolitan Archive. Conta-nos Tom Emerson que *"elas formam um registo fotográfico contínuo de 1905 até meados dos anos 70. Completamente anónimas, esta coleção documenta o auge e o declínino de Spitalfields no século XX. A fotografia tornou-se assim uma importante fonte de inspiração para o projecto, documentando e recordando parte da extraordinária história social que passou por estas paredes bem como o seu património arquitectónico"*[13], contextualizando a intervenção. Mas deste conjunto de setenta fotografias havia uma que se tinha vindo a destacar. É uma foto do interior, tirada no dia a seguir a um incêndio em 1971 e que deixou nos arquitectos uma marca indelével. A imagem retrata uma das salas rococós ostensivamente decoradas, consumida pelo fogo, com todo o ornamento em madeira carbonizado pela violência das chamas. Diz Emerson, que aquela fotografia exercia sobre eles, ao mesmo tempo, um peso e um fascínio enorme que teria a ver não só com o facto de ser tirada a preto e branco, mas (e sobretudo) pelo facto de ser capaz de demonstrar a capacidade de resistência e de eterna permanência da arquitectura, face à brutalidade daquele incêndio. Acontece que, tal como o resto da

Takeshi dando indicações para queimar a madeira

Madeira carbonizada, aplicada como revestimento das calarabóias, Raven Row Galery, Londres

galeria, também essa sala, retratada pela fotografia, foi recuperada e transformada numa espécie de "caixa branca" que albergaria o espaço da galeria, no entanto, essa imagem do incêndio e da madeira carbonizada *"simply didn't go away."*[14] Ao mesmo tempo, um colaborador de Tom Emerson de origem japonesa, Takeshi Hayatsu, trouxe para o atelier uma imagem da casa dos seus pais, onde é utilizada madeira carbonizada como revestimento. Assim, perante a confluência destas imagens, abriu-se uma janela de oportunidade para fixar uma paleta de materiais que perpetuaria estas pequenas memórias perdidas do edifício. A partir daí resolveram começar a investigar métodos possíveis para concretizar aquela textura e a determinada altura Takeshi descobriu a maneira mais tradicional de o fazer. Envolvia apenas a colocação de três peças de madeira em forma de prisma triangular, erguidas na vertical e unidas por um bocado de tecido, de modo a formarem uma espécie de chaminé. Na parte inferior era introduzida palha ou bocados de jornal, e à medida que o calor subia pela chaminé, temperaturas extremamente altas eram atingidas carbonizando a madeira. O tempo necessário para obter aquela textura era cronometrado pelo próprio fogo que, a determinada altura, começava a irromper pelas juntas entre as peças de madeira, queimando os pedaços de tecido que as uniam, libertando-as. Esta madeira passou então a ser utilizada na cobertura e como revestimento das claraboias que iluminavam as salas semi-enterradas da galeria, e que se revelaram extremamente eficazes devido à sua resistência a infestações de insectos, impermeabilidade e, obviamente, resistência ao fogo (nada arde duas vezes). Deste modo, uma forma que estava mais ou menos determinada, começa a ganhar um carácter próprio e intimamente ligado com a história do edifício. *"So it is a kind of rappel, so that when you are in this room and look out of the window to this roof, rising in charred wood, nothing is said about the fire, but there is obviously something there."*[15] E é claro que depois o incêndio está em todo o lado; quando por exemplo vemos um pavimento de betão numa destas salas originárias dos século XVIII, posto obviamente depois de tal ter acontecido, começam a desvelar-se toda uma série de acontecimentos encadeados que nos remetem para a história do edifício. O projecto deixa de ser acerca do velho e do novo, e passa a ser sobre a conciliação e facilitação da convivência do conjunto

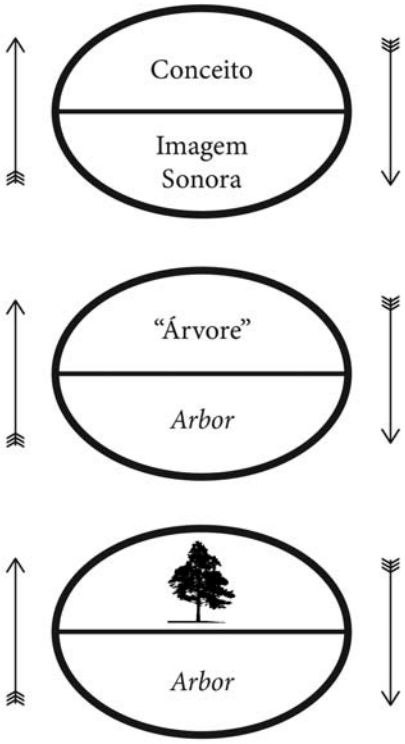
Vista da cobertura da semi cave, Raven Row Gallery, London

6A Architects, 2009

de acontecimentos que testemunham a vida do edifício.

Pensando como um *bricoleur*, o primeiro passo de Tom Emerson é retrospectivo. Ele olha para trás, para o conjunto de intervenções, objectos, materiais e documentos que descobriu sobre edifício e procura perceber de que modo é que este se poderiam aplicar a numa nova utilização, e que tipo de soluções podem gerar as diferentes associações entre os diferentes elementos do seu inventário. Com recurso às diferentes imagens, o seu pensamento parece estar mais próximo de um tipo de pensamento mítico, guiado por imagens e símbolos, do que de um tipo de pensamento científico e apriorístico que geralmente associamos ao arquitecto.

Regressando a Lévi-Strauss e a "O Pensamento Selvagem" explica-se que *"Em termos intelectuais, os elementos do pensamento mítico ficam a meio caminho entre os conceitos e os perceptos. Seria impossível ao* bricoleur *separar os perceptos das situações concretas nas quais eles ocorrem, enquanto que o recurso a conceitos requereria que o pensamento pudesse pôr os seus projectos* [...] *entre parênteses."*[16]. Ou seja, por um lado parece ser impossível ao *bricoleur* pôr de parte o seu projecto para o formular mentalmente; ele não consegue fazer do pensamento algo independente do acto de fazer. Para ele fazer e pensar são a mesma coisa e é-lhe completamente impossível especular ou fazer qualquer espécie de pré-visualização do devir da sua construção. Isto é o mesmo que dizer que, para o *bricoleur*, não há projecto prévio. Ou melhor, projecto há, no sentido em que há uma intenção de construir determinada coisa; o que não existe nessa intensão é a formulação apriorística e mental, transladada para o desenho/maquete, que o projecto, no sentido arquitectónico do termo, possui. Para ele projecto é o processo. Por outro, também lhe é impossível pensar sobre perceptos uma vez que não os consegue separar da realidade concreta em que estes aparecem. Segundo Deleuze os perceptos são percepções *"independentes de um estado dos que as experienciam"*[17]. Quer com isto dizer que são ideias que vivem por si, independentemente do objecto/referência que lhe deu origem. Ora, apesar de basear a sua busca e a construção dos seus projectos na percepção, (uma vez que apenas esta é capaz de lhe sugerir as diferentes associações possíveis entre os diferentes



Esquema de relação conceito/imagem sonora

objectos do seu inventário), o *bricoleur* não pensa sobre perceptos. Falta-lhe essa capacidade crítica de pensar contemplativamente sobre o objecto que percepciona, projectando-se nele. O *bricoleur*, não é capaz de extrair o percepto da percepção e consequentemente, é incapaz de indagar sobre o seu valor artístico. Para ele um pneu é um pneu, e o que dele o *bricoleur* extrai são apenas as possibilidades da sua utilização.

Assim sendo, são os signos, como apresentados por Saussure[18], que estabelecem a relação intermediária entre imagem percepcionada e conceito. Perante os signos, a imagem revela-se como significante e os conceitos como significado. Partindo do estudo da linguagem, Saussure exemplifica-o através do modelo que apresenta a palavra latina *arbor*, como uma sequência de sons referentes ao conceito de *árvore*. Aqui, a ideia mental que todos temos de árvore aparece-nos como conceito, enquanto que o som composto pela junção das sílabas *ar* e *bor* se revela como imagem acústica. Ou seja, temos o conjunto de sons *arbor* como significante, e o conceito de *árvore* como significado. No entanto, é bom lembrar que *"Both the signified and the signifier are mental entities and independent of any external object in Saussure's theory of the sign. The mentalistic conception of the signifier is already apparent in Saussure's term and definition of sound image: 'The latter is not the material sound, a purely physical thing, but the psychological imprint of the sound, the impression that it makes in our senses"* (Saussure, 1916: 66)*.' However, this psychological view of the two sides of the sign is not conceived of as a matter of individual psychology, for the study of 'the sign mechanisms in the individual* [...] *does not reach the sign, which is social'* (ibid: 17). *Since semiology, according to Saussure* (ibid.)*, studies signs as social institutions, the signified and the signifier are not individual but collective concepts and sound images."*[19]

Transpondo isto da teoria semiótica e para o trabalho do *bricoleur*, podemos facilmente aferir que quando confrontado com um pneu (signo), o *bricoleur* interpreta aquela forma de borracha circular com um buraco também ele circular (significante), com a ideia que tem de pneu na sua cabeça, constituída por todas as formas circulares de borracha com um buraco no meio que viu ao longo da sua vida e mesmo com aquelas

que não viu mas lhe foram transmitidas por alguém. Esta associação, condu-lo às diversas funções associadas a esta forma e às suas consequentes utilizações, com vista a entender de que modo essa forma pode ser utilizada (significado). O pneu que o *bricoleur* vê tem determinada forma, mas essa forma carrega consigo a "memória" de todas as suas possíveis utilizações. Estas associações simples e directas forma/função, imagem/conceito estão na base daquilo a que Deleuze chama de prospectos. Muito longe dos perceptos da arte, ou das deduções baseadas nas funções científicas, os prospectos são efectivamente fruto da lógica. Por exemplo: *"X é um homem. O João é um homem, porque fez isto de determinada maneira." A relação da variável (João) com a proposição (é um homem) define o "valor de verdade" perante um determinado argumento (fazer isto de determinada maneira). É também necessário fixar condições de referência que limitam os intervalos em que uma proposição é verdadeira (x é um homem). Logo o "João" será tanto mais homem quanto mais se aproximar de "X". Estas condições não visam a explicação do conceito mas apenas exprimem a sua intenção na proposição, a sua extensão, a que se está a referir."*[20] Regra geral, as frases que pronunciamos não são auto-referentes, mas implicam uma exo-referência (à acção que lhe está ligada por convenção e que, através da utilização da proposição, realizamos) e uma endo-referência (o estado de coisas sobre o qual estamos habituados a formular o enunciado). Por exemplo, *"Eu juro" refere-se ao acto que juramos ter realizado ao pronunciá-lo, e ao mesmo tempo pode referir-se a uma testemunha no tribunal, a uma criança repreendida, ou a um apaixonado que se declara."*[21]

Pelo contrário, a lógica, considerando a referência vazia em si mesma como simples valor de verdade, não pode aplicá-la senão a estados de coisas e corpos já constituídos; quer nas proposições de factos (do género: *o pneu é redondo.*), como nas simples opiniões (do género: *quanto mais redondo for o pneu, mais útil ele me será.*). A lógica tem portanto um paradigma: a recognição do verdadeiro nos prospectos ou proposições informativas, sem nunca o questionar. Como tal, *"De todos os movimentos, mesmo finitos do pensamento,* [...][a lógica] *é certamente aquela que vai menos longe, a mais pobre e pueril."*[22]

É exactamente devido a este "conservadorismo intelectual" que o *bricoleur* se vê obrigado a desenhar sobre o que lhe é familiar. Não sendo capaz de projectar o seu pensamento ao ponto de reflectir abstractamente sobre as coisas, possibilitando a criação de novos conceitos, as suas invenções vão sempre estar circunscritas às formas que já conhece. O *bricoleur* é, por norma, uma personagem extremamente criativa, mas essa é uma criatividade limitada pela quantidade de informação que foi capaz de absorver. É essencialmente isso que o distingue de um técnico especializado como um engenheiro. Digamos que "[...] *the engineer questions the universe, while the* bricoleur *addresses himself to a collection of oddments left over from human endeavours, that is, only a sub-set of the culture.*"[23] Um engenheiro, não é mais capaz do que o *bricoleur* de realizar determinada tarefa. Também ele tem que olhar para os seus meios, técnicas e recursos e elaborar um catálogo que consiste numa mistura de conhecimento práctico e teórico, que restringe as soluções. A diferença é apresentada por Lévi-Strauss: "[...]*the engineer is always trying to make his way out of and go beyond the constraints imposed by a particular state of civilization while the* bricoleur, *by inclination or necessity always remains within them.*"[24] Ao permanecer dentro dos seus círculos de referência, ele contribui para a perpetuação dos símbolos e imagens que a comunidade em que se insere reconhece, compreende e aos quais soube atribuir um significado, contribuindo o seu trabalho para uma lenta actualização das formas. Tony Fretton refere estas questões numa entrevista à revista Nu. Quando questionado sobre o facto de o contextualismo estar presente nos seus edifícios através de elementos que qualquer uma pode considerar familiares, como portas e janelas, e a forma como os recolhe da realidade, Fretton responde:

"I think you look at them in a way that any writter or artist would look at them. Instead of being just an architect concerned with production and architecture's own argument, what you think about is how you as a person, not an architect, are affected by buildings in ways that other people are. [...] *Architects have to use conventional knowledge to make their work, because it needs to be understood by people* [...]."[25] Para Tony Fretton, a arquitectura deve procurar reger-se pelos códigos e convenções que uma outra arquitectura, menos erudita e mais anónima, instaurou na sociedade e

Corrimão e puxador, Raven Row Gallery, London

6A Architects, 2009

que permitem a sua utilização por todas as pessoas. Não será portanto necessário estar-se constantemente a inventar a janela ou a escada, até porque poderemos correr o risco de, no processo, se perder aquilo que faz com que todos sejamos capazes de reconhecer determinada coisa como tal, e fazer com que, consequentemente, deixemos de a saber utilizar. Além disso, a arquitectura envolve muita gente para além do arquitecto de o seu utilizador; construtores, políticos e promotores, também fazem parte da construção e também eles necessitam de convenções para se entenderem. A arquitectura lida a todo o momento com convenções e estas são em grande parte compostas por mitos, na medida em que, embora bastante racionais, elas não o são completamente. As convenções baseiam-se em convicções, e os mitos fazem-se também eles de convicções. *"It's a sort of folk knowledge, and it's like real knowledege, but it's not concrete and it's not provable, an often is not true, but it's an absolute central part of our society."*[26]

Sendo de uma geração posterior, fortemente influenciada por Tony Fretton, também os *6A Architects* estão interessados nestas questões. Dois exemplos muito claros são os casos dos corrimões e puxadores desenhados para *Raven Row.* Devido ao facto de se destinar a acolher uma galeria de arte, e por imposição do cliente, a presença visual da arquitectura tinha que ser muito discreta, aparecendo como um subtil pano de fundo onde a obras de arte se destacariam. Assim havia pouco espaço para explorar o campo visual da arquitectura, mas toda a liberdade para explorar o seu lado mais táctil. O corrimão da escada que dá acesso ao piso semi-enterrado, parte de uma interpretação do acabamento em espiral dos corrimões georgianos da época que, no final da escadaria, nos avisavam para o facto de termos chegado ao nosso destino e nos orientam naturalmente para que lado seguir. Mas mais forte ainda é o exemplo dos puxadores. Analisando um diminuto puxador do séc. XVIII, Tom Emerson apercebeu-se que que eles não eram unicamente decorativos, mas que tinham uma forma muito peculiar de se adaptar aos dedos de quem o amarrava. "[...]*it is incredibly small, but somehow it perfectly fits your fingers. If you grab it without looking, they just lock into it."*[27] Havia neles qualquer coisa que fazia com que instintivamente soubesse do que se tratava e de como haveria de interagir com eles. Uma espécie de memória

colectiva inscrita no seu subconsciente que, mesmo nunca tendo visto um puxador daqueles, lhe dizia como o utilizar. Perante tal constatação, Tom Emerson diz terem resolvido dar um carácter semelhante aos puxadores que desenharam, através de uma pequena concavidade destinada a uma colocação mais ergonómica do polegar, sobre uma versão simplificada de um puxador georgiano. Esta concavidade procuraria a mesma naturalidade no puxador e na relação que este estabelece com a mão, que Tom experienciou no puxador do século XVIII, facilitando assim a sua utilização.

Já percebemos de que forma é que o *bricoleur* olha para as coisas que o rodeiam e como é que é capaz de dar significado ao seu mundo. Já percebemos como é que, no caso do arquitecto, ele utiliza esses significados na construção de algo compreensível para a maior parte das pessoas. No entanto, agora, é necessário perceber de que forma é que isso se traduz na concepção do edifício. Como é que um arquitecto como *bricoleur* constrói o seu projecto? Que métodos e técnicas utiliza? Quais são as suas ferramentas? Depois de termos analisado a mente e o pensamento do *bricoleur*, passemos agora a olhar para aquilo que utiliza para construir os seus projectos: as suas mãos.

1 Entenda-se por *bricoleur* natural aquele a que se refere Lévi-Strauss em *"La Pensée Sauvage"*; um dos elementos de sociedades mais elementares ou tribais por exemplo. Um *bricoleur*, que não o arquitecto portanto.

2 FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós Moderno, «Devo dizer que prefiro viajar em comboios com gente!»* (entrevista revista arq'a #100), p.140

3 SCOTT BROWN, Denise; VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas,* p.87

4 JAMESON, Frederic, P*ostmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, p.1

5 LATOUR, Bruno, *We Have Never Been Modern*, p.10

6 *Ibid.* p.46

7 *Ibid*.

8 *Ibid.* p.47

9 *Ibid.* p.48

10 EMERSON, Tom, conferência na ETH Zurique 2012, em linha: http://www.youtube.com/watch?v=wONDRUMWEaw

11 *Ibid.*

12 PEVSNER, Nikolaus, apud, EMERSON, Tom, Em linha: http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row

13 Trad. do autor, Em linha: http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row

14 EMERSON, Tom, *Op. Cit.*

15 *Ibid.*

16 LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*, p.18

17 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, p.144

18 ver SAUSSSURE, Ferdinad, *"Cours de Linguistique Générale"*

19 NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, p.60

20 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Op. Cit*. p.122

21 *Idem*

22 *Ibid.* p.123

23 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Op. Cit.* p.19

24 *Idem.*

25 FRETTON, Tony, *entrevista Revista Nu #37 Mito*, p.13

26 *Ibid.* p.14

27 EMERSON, Tom, *Op. Cit.*

FAZER COM AS PRÓPRIAS MÃOS

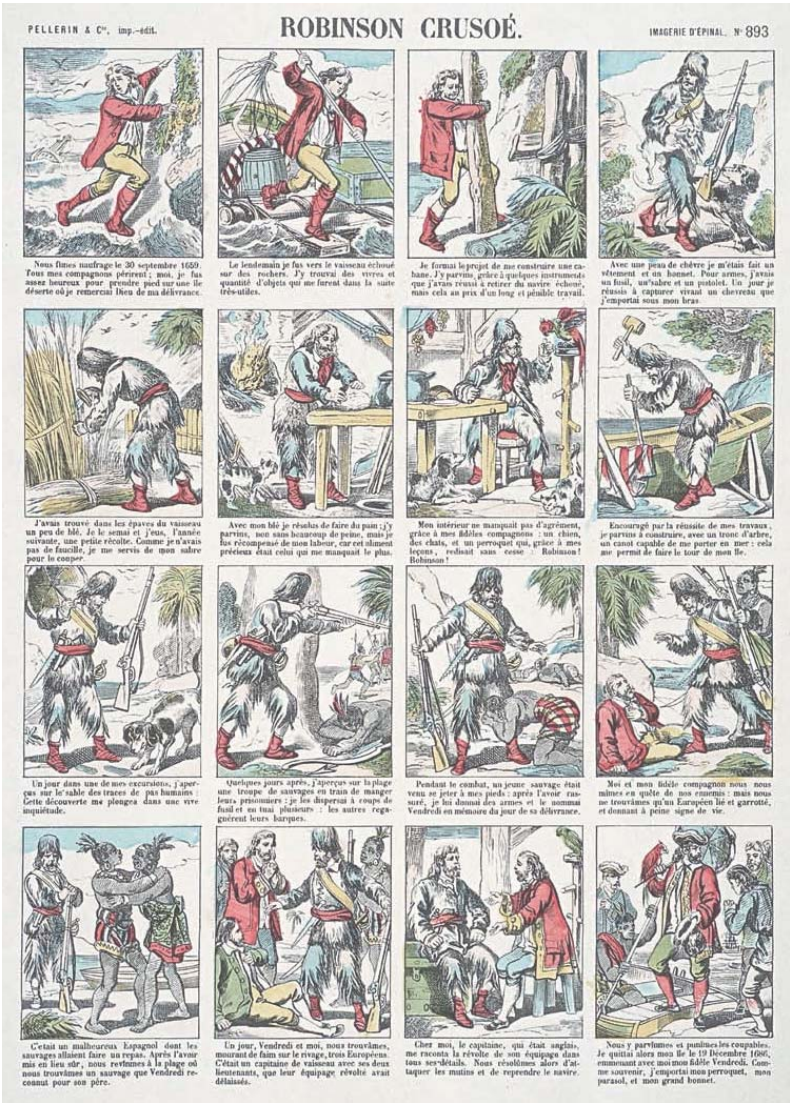
Já vimos como é que a *bricolage* pode funcionar a nível intelectual, como ferramenta ou estratégia de projecto, condicionando as decisões que se vão fazendo. No entanto um dos factos mais importantes da *bricolage* é o de ser feita pelas mãos de quem a pensa. Na verdade, aqui o fazer não se desliga do pensar. Não há distinção entre eles ou hierarquia. Fazer é pensar, do mesmo modo que só se pensa fazendo.

De certo modo, o *bricoleur* aproxima-se do artesão na medida em ambos desenvolvem o seu ofício com as próprias mãos. As suas criações são ambas produto do seu esforço manual e do elevado grau de dedicação que ambos lhes dedicam. No entanto, *"nos nossos dias, o* bricoleur [...] [é] *ainda alguém que trabalha com as próprias mãos, mas que usa meios transvios quando comparado a um artesão"*[1]

Nas sociedades ditas tradicionais, as habilidades são transmitidas de cima para baixo, de geração em geração. Esta dedução pode parecer óbvia, mas na verdade ela revela-se mais importante do que à primeira vista parece. Numa sociedade tradicional baseada na habilidade, as normas contam mais do que o talento individual. Desenvolver uma determinada habilidade depende da correcta execução das regras estabelecidas pela geração anterior; essa expressão com que nos referimos a alguém prodigioso – um génio individual – tem muito pouco significado nesse tipo de contexto. Para se

tornar hábil em determinada tarefa, é requerido que se seja obediente. Como todos os valores erguidos no seio de uma comunidade, era evidente que as pessoas se iriam identificar com outros artífices como seus companheiros. A habilidade uni-los-ía tanto aos seus antepassados, como aos seus concidadãos.

Porém, um *bricoleur* é exactamente o oposto do artesão. O artesão é alguém que sabe, através de uma técnica apurada por uma exaustiva repetição, transformar a natureza em cultura; extraindo e escolhendo criteriosamente os materiais naturais, ele é depois capaz de os transformar em objectos. O artesão é o detentor do conhecimento técnico, com plena noção da arte que produz e é para ele impensável inventar o que quer que seja; o seu trabalho é repetir da forma mais perfeita possível o conhecimento que lhe foi transmitido. Por sua vez, o *bricoleur* que não tem qualquer conhecimento da arte ou da técnica, toma a cultura como a sua natureza e baseia o seu acto criativo no método de tentativa/erro. Partindo dos materiais e instrumentos que encontra disponíveis, ele vai-os conjugando de maneira a elaborar diversos ensaios até encontrar a solução que melhor se adapta à tarefa que determinado objecto deverá realizar. Não há para ele, ao contrário do artesão, uma ideia do objecto a construir; o seu "projecto" parte apenas da função a desempenhar, sendo que é durante o próprio acto de construção do objecto que a sua imagem lhe vai sendo apresentada. Isto leva a que os resultados da sua actividade sejam também eles heterogéneos e singulares, uma vez que de cada vez que o *bricoleur* inicia um projecto, ele inventa uma solução. Sem nunca repetir a mesma solução, o *bricoleur* é um criativo por excelência que se mantém sempre num estado de "não-técnica", uma vez que nunca aprendeu qualquer ofício ou lhe foi transmitido qualquer ensinamento com o intuito de poder vir a desempenhar uma função específica. O *bricoleur* é um autodidacta polivalente, e a sua força reside fundamentalmente na sua vontade, criatividade e na capacidade de relacionar objectos e, consequentemente, inventar soluções. Além disso, o *bricoleur* não tem um conjunto de ferramentas específico para cada projecto e as coisas que recolhe derivam apenas do potencial que este lhes reconhece. Noutras palavras subordinam-se à ordem do "pode vir a ser útil". Esses elementos recolhidos são especializados ao ponto de o *bricoleur* não precisar de nenhuma das outras profissões



Robinson Crusoe como um demiurgo

ou especialidades, mas não o são ao ponto de podermos dizer que são específicos de determinada função. Elas representam individualmente um conjunto de possíveis e eventuais relações que podem vir a ser combinadas das mais diversas maneiras. *"São operadores, mas podem vir a ser utilizados para realizar qualquer operação dentro do mesmo tipo."*[2]

Raras são as vezes em que o bricoleur repete uma solução, até porque o seu inventário é sempre diferente, e como tal os seus resultados são sempre mais criativos e inusitados que os do artesão; mas consequentemente são também menos eficazes, pela falta de apuramento que, por sua vez, o artesão atinge ao desenvolver o seu trabalho vezes e vezes sem conta. Quando repete, a repetição do *bricoleur* não é uma repetição exímia. Ela é antes uma repetição que parte de uma espécie de arquétipo de uma outra solução que funcionou, num outro contexto, e que agora o *bricoleur* tenta reproduzir com a paleta de materiais de que dispõe.

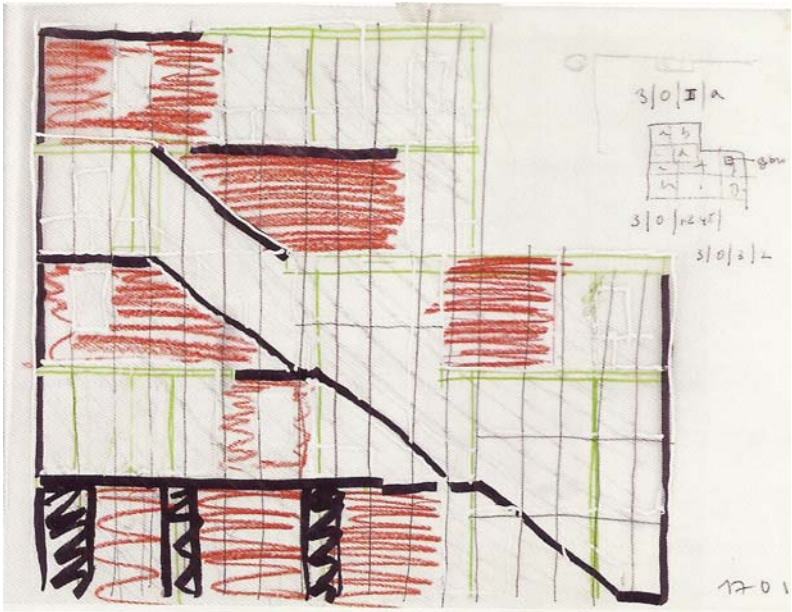
Mas o que é ao certo um *bricoleur* na contemporaneidade? Por certo já não é o arquitecto dos anos 80 que, vendo-se envolto nas diferentes teorias da pós-modernidade, procura sintetizar uma determinada cultura, nem será como Colin Rowe um antiquário à procura de vestígios do passado. Da mesma forma também já não se justifica que seja, como Charles Jencks sugeria nos anos 70[3], que fosse um consumidor que adaptava os produtos da indústria aos seus projectos pessoais. Irénée Scalbert parece apontar noutra direção, num artigo de 2011 intitulado *"The Architect as Bricoleur"*: *"The closest affinities of the bricoleur in our time are with Robinson Crusoe. In 1967, French writer Michel Tournier gave Robinson the figure of a demiurge in his version of the story,* 'Vendredi ou les limbes du Pacifique'. *He imagined him at a workbench covered in all kind of objects. Robinson is an organiser, 'one who does battle with a world in disorder which he seeks to master by whatever means come to hand.'"*[4] Para Scalbert, o arquitecto é alguém que já não tem um programa ideológico a cumprir e, como tal, tem total liberdade para utilizar todo o tipo de elementos e materiais independentemente de sua origem natural, ou fruto da tecnologia e da produção humana.

Perdido numa ilha deserta após um naufrágio, Robinson traz consigo restos de madeira dos destroços, um martelo, uma plaina e uma série de outras coisas para as quais não teria uma utilidade imediata como tecidos, serviços de mesa, talheres e um baú cheio de moedas. Tudo isto ele guarda numa gruta que passa a ser o seu "armazém", o seu inventário. Isto é aquilo que é mais característico do pensamento do *bricoleur*. O facto de se expressar através de um reportório heterogéneo mas que, mesmo que seja extenso, é sempre limitado. Seja qual for a tarefa a desempenhar, o *bricoleur* tem que utilizar sempre este reportório uma vez que não possui mais nada à sua disposição. A sua principal filosofia é "fazer com aquilo que está mais à mão", e a sua criatividade é fruto do improviso e da espontaneidade.

Aos materiais resgatados do naufrágio, diz Irénée Scalbert, Robinson acrescenta os recursos da ilha: *"A tree trunk is made into the keelson of his boat. The bark of a holy is boiled into a sludge and smeared over its hull."*[5]. Deambulando pela ilha, Robinson está constantemente à procura de mensagens que lhe podem ser transmitidas e que, seguindo o pensamento de Bruno Latour, podem vir a ser traduzidas numa nova construção híbrida. Robinson actua por observação: ele vê uma árvore que resiste ao vento e percebe que pode utilizar a sua madeira para a construção de uma cabana que também resistirá ao vento. Não se tratam aqui de analogias formais, mas de pequenas observações pontuais que ele é capaz de traduzir numa forma de conhecimento mais generalizada. Através dessa observações ele é capaz de gerar diversas associações que, após a assemblagem dos diferentes materiais, lhe permitem criar as suas invenções. Ao mesmo tempo, também ele próprio se vai tornando parte do projecto, na medida em que sem o seu corpo e o seu trabalho de utilização das ferramentas, a concepção e concretização do projecto seria impossível. Robinson, carrega na pele as marcas das suas imperfeições no manejo das ferramentas e dos processos de trabalho: arranhões, queimaduras, cicatrizes, nódoas negras e hematomas, resultado de operações menos bem executadas, são testemunhas disso mesmo. Segundo Scalbert, *"With the passing of time, his identity becomes indistinguishable from that of the island. 'Henceforth,' Tournier writes, 'there is a fluttering 'I' which comes to rest now on the man and now on the island, making of me one and the other by turns.'* [...] *Robinson and the island,*

humans and nature are at one in the naïve, unreflective condition that is the ordinary mode of our existence."[6] Preocupado em sobreviver, Robinson torna-se a própria ilha. As invenções que ele vai ao longo do tempo criando, tando são produto dele como produto daquilo que a ilha possibilita. Ou seja, até certo ponto, Robinson vai produzindo a ilha (por aquilo que lhe acrescenta) que o produz a ele. A sua acção tira partido do meio em que se insere, sem que no entanto, a ele se imponha. O acto da sua criação é resultado da necessidade de encontrar formas de subsistência, e não uma forma de reflexão ou uma tentativa de ordenar o mundo em que vive. Desprovido de ideologia, Robinson vai sobrevivendo de acordo com aquilo que o meio lhe permite. No entanto, para Scalbert, Robinson permanece como humano, uma vez que é apenas através da sua própria produção que ele é capaz de obter aquilo que a natureza oferece gratuitamente aos animais: as suas roupas, as suas armas, a sua subsistência. Como todos os outros homens ele tem que substituir o que lhe é dado pelo que é produzido. Resumindo, esta versão de Tournier da história torna-se uma verdadeira alegoria sobre a *bricolage*: *"In Robinson's island, we find the essence of Lévi-Strauss's closed instrumental set, a place that is finite in extent and clearly circumscribed. In Robinson himself, we find the essence of the bricoleur, making do with what is at hand. To be born is to be shipwrecked in nature, and our happiness, our existence even, depends upon the wisdom of our ecology.*"[7]

Do ponto de vista específico da arquitectura, este acto do "fazer com as próprias mãos" está tanto mais traduzido, quanto mais próximo estiver o arquitecto do acto da construção. Como certamente será fácil de imaginar, o arquitecto, devido à complexidade da construção contemporânea, não pode ser ele o instalador de todos os sistemas. A construção contemporânea exige um nível de conhecimento e sobretudo de experiência no manuseamento dos materiais, do qual o arquitecto, devido ao teor da sua profissão, não tem total acesso, mas, no entanto, ele tem o dever de os conhecer. Neste caso o arquitecto como *bricoleur* é aquele que tem o conhecimento total dos métodos construtivos utilizados em obra, e cujo desenho do projecto os inclui e dignifica, fazendo deles elementos expressivos de elevada relevância.



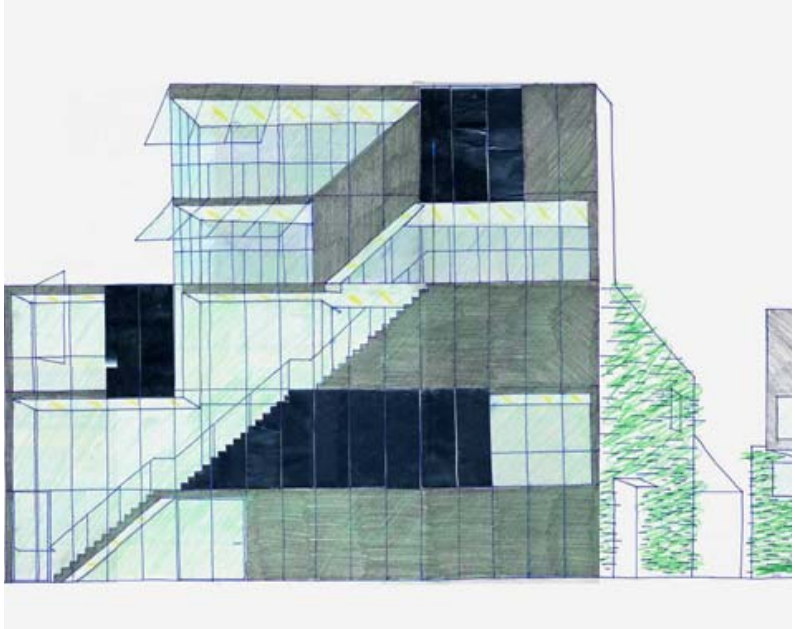
Esquiço para Les Ballets C de la B and LOD, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2008

Assim, o desenho adquire aqui um papel de relevo, pois é a partir dele que o projecto vai sendo continuamente explorado por um processo contínuo de iteração e é através dele que o arquitecto comunica as suas intenções a quem o vai construir. Dada a complexidade da obra tanto dos *6A Architects* como dos ADVVT, seria um pouco inusitado imaginá-los a assentar tijolos, por detrás de uma betoneira, ou de martelo pneumático em punho. O exercício que lhes é natural, é mais o do lápis nervoso e o do esquiço em miniatura. Diz Robin Evans a este respeito: *"Pensando que a arquitectura e as artes plásticas, eram aliados muito próximos, apercebi-me de repente qual parecia ser a grande desvantagem do trabalho dos arquitectos face aos artistas. Os arquitectos, nunca trabalham directamente com o objecto do seu pensamento, mas antes sempre através de meios intermediários, quase sempre o desenho, enquanto que pintores e escultores, que, até podendo perder algum tempo com maquetes e esquissos numa fase inicial, acabam sempre por trabalhar na coisa em si, absorvendo esta, naturalmente, a maior parte do seu tempo e esforço.*

Além disso a maquete e o esquisso estão muito mais próximos da escultura e da pintura do que um desenho rigoroso de um edifício, e o seu processo de desenvolvimento, a formulação, é raramente concluído nestes estudos preliminares. Quase sempre, a parte mais intensa do trabalho é a construção e manipulação da peça final, sendo que o objectivo do estudo preliminar é a de fornecer uma definição suficiente para o trabalho final começar."[8]

De facto o desenho é o método mais importante e utilizado por ADVVT . Desenhando aquilo que encontram, vezes sem conta, nasce um projecto. O seu *modus operandi,* consiste numa espécie de distanciamento do desenho da realidade e do sítio, precisamente pela sua completude. Deste modo o desenho permite-lhes desenvolver estratégias para completar aquilo que encontraram em determinado lugar, para assim concretizarem o projecto. Eles vêem o desenho como a única forma de encontrar soluções técnicas para os problemas arquitectónicos. É como se a cada solução arquitectónica correspondesse um desenho específico. Ou seja, nas palavras de Kersten Geers, *"se, por tentativa e erro, desenhando e redesenhando, a escolha de*



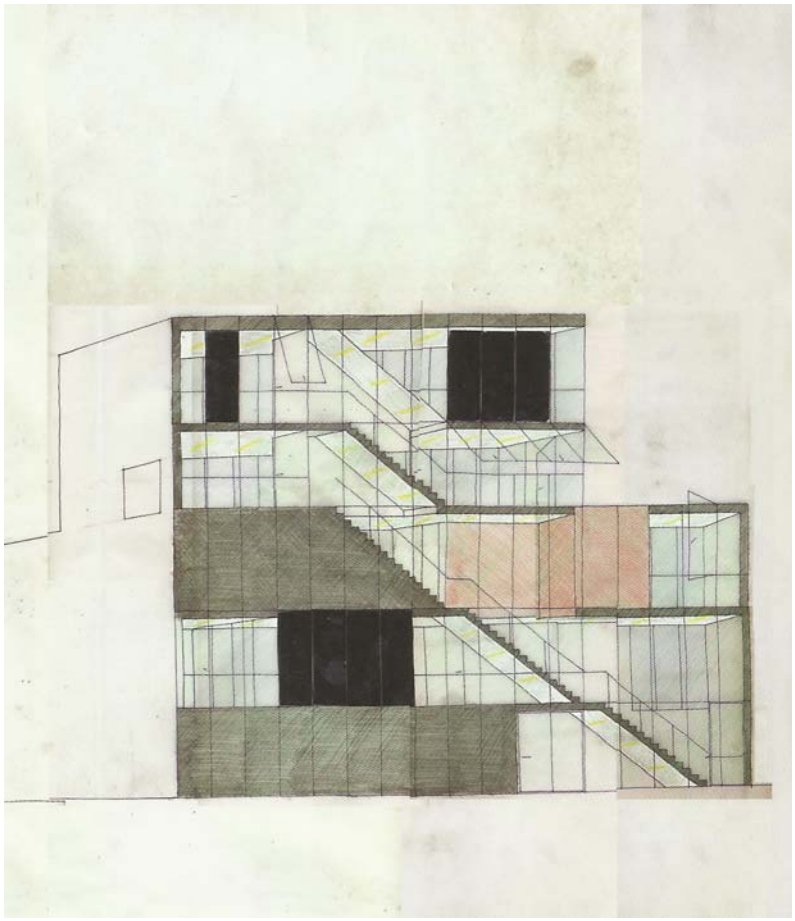
Esquiço para fachada Les Ballets C de la B and LOD, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2008

um desenho específico determinasse a natureza do projecto."[9] Há aqui portanto uma certa resistência que se cria, não deixando nada ser decidido ou reconsiderado sem que antes seja desenhado. Trata-se de uma movimento de iteração através do qual a forma vai sendo descoberta e posteriormente acertada e corrigida. O desenho é para eles uma forma de formulação do problema e de fixação das soluções. *"Or in other words, designs are made by drawing, just as Robert Smithson designed monuments for Passaic*[10] *just by drawing them.*"[11]

Mas não confundamos desenho com projecto. O desenho é em ADVVT entendido como ferramenta do processo criativo. É através dele que os arquitectos chegam às soluções. O projecto de arquitectura é apenas o momento de o fixar. Havendo a necessidade de construir, tem de existir um momento onde se pára de desenhar para fixar as soluções. É esse o momento do projecto e apesar de ele ter, uma independência própria que lhe permite existir e perdurar sem que seja necessária a sua construção, por nele estarem contidas todas as grandes decisões e as instruções para que a obra possa ser executada a qualquer altura, encontra-se sempre incompleto. Por ser a uma espécie de antecipação de uma obra que está por fazer, ele encontra-se descaracterizado. Como já vimos anteriormente o bricoleur é alguém que não projecta; ele chega às soluções após várias tentivas de manipulação dos objectos físicos. No caso do arquitecto essa manipulação física é lhe menos acessível e como tal, em ADVVT, essas tentativas partem do desenho, em esquisso, delegando para o projecto o papel de mediação. Um desenho é ensaiado, posteriormente é fixado e afinado com o rigor do projecto, mas necessitará sempre da sua validação em obra. É apenas através da construção que a obra arquitectónica ganha a sua pertinência, uma vez que, ao contrário da arte, ela é criada para ser habitada. A arte, e em particular a arte conceptual, não necessita de existir fisicamente para ser pertinente. Pelo contrário, a arquitectura, tem de existir para atingir todas as suas possibilidades, caso contrário, revelar-se-á apenas reflexão ou postura crítica.

Foi exactamente nesse ponto que Paul Vermeulen diz ter encontrado o projecto de ADVVT para os estúdios das companhias de artes *Les Ballets C de la B e LOD* em



Esquiço para fachada Les Ballets C de la B and LOD, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2008

Ghent. Ele já tinha visto os desenhos do projecto uns anos antes da sua construção e, de certo modo "[...] *o projecto já estava acabado. Todas as grande decisões tinham sido tomadas. E no entanto era impossível prever a interpretação que, do edifício acabado, se iria extrair.*"[13] Perante a necessidade de se materializar, o projecto tem sempre um momento em que tem que deixar o desenho; tem que sair do papel. E ao sair do papel, o desenho que lá ficou tem que ser fléxivel o suficiente para poder lidar com a construção em obra. Tudo pode e deve estar desenhado, mas nunca completamente determinado. Voltando ao projecto para o edifício das companhias *Les Ballets C de la B e LOD*, continua Paul Vermeulen: *"For what happened to the project, which at its creation was quite esoteric, one might use the word inoculation: controlled infections to make it more resistant to the rampant life outside. These production studios bear the germs of the chaos around them."*[14] Partindo dos desenhos, que Paul Vermulen diz serem *"big beautiful drawings: grey pencil on tracing paper, where by the contrast between the open and closed façade was rendered like that between a blank sheet with a few lines across it and a area patiently made opac by hand.* [Where] *the cloudlike hatching revealed the radius of movement the thumb and index finger allowed the pencil, as in a drawing by Sol Lewitt"*[15], o projecto foi se deixando contaminar pelo ambiente que se geraria em volta dos estúdios. Por detrás da reluzente fachada de vidro, panos de parede em tijolo vermelho, com um padrão distinto, encerram cerca de metade do seu interior. Quando não existe parede, instala-se uma pequena confusão teatral por trás do vidro, armada por vigas metálicas e finas escoras pintadas de um verde vivo que dialogam com blocos de cimento. Existem partes em betão também, e a própria fachada de vidro, apesar da clara marcação em grelha, aparenta ter sido alterada muitas vezes com aberturas que se dispõem ora acima, ora abaixo ora interrompendo a grelha, e os diferentes toldos cuja colocação aparenta ser um tanto aleatória. A escada cruza a fachada auxiliada por uma balaustrada "encontrada" numa qualquer loja de *bricolage*, e é pintada de cor-de-laranja bem como as escoras que a acompanham. Tudo aqui faz parte de uma grande encenação. Como se esta fachada do edifício fosse ela própria um palco, igual ao que alberga no seu interior. *"The blank of the drawing has been filled in with the life's unmanageable props, so that even without actors in the showcase*

Desenho de alçado para Les Ballets C de la B and LOD, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2008

the scene unfolds."[16]. Agora, aquilo que no desenho eram apenas algumas linhas sobre uma folha branca, ganha uma outra densidade. O que no desenho parecia muito simples torna-se complexo, numa sucessão de vários *layers* que se vão sobrepondo. *"The drawing has not been erased, but drawn over."*[17] Há uma foto de um mural de Sol Lewitt, num átrio de um edifício reservado a apartamentos de estudantes, que parece fascinar Jan de Vylder. Nela, o mural é profanado pela inserção de um painel de campainhas e por um fio elétrico. No entanto para de Vylder, o que o fascina não é este aparente sacrilégio artístico, mas o facto do mural ter guiado o eletricista até àquele sítio específico da parede. O local para pôr as campainhas tinha que ser aquele, sobre a pintura. A forma, direcionou a sua própria mutilação. No que diz respeito ao edifício para *Les Ballets C de la B e LOD*, foram os próprios arquitectos a gerir esse processo. Eles foram os responsáveis pela colocação de campainhas e fios eléctricos sobre os espaços em branco do seu próprio desenho.

O que é neste caso admirável, é o facto de os arquitectos considerarem tanto o trabalhador manual como o artístico, equivalentes. Encarando-os com a mesma dignidade, eles apresentam-se ambos como *alter egos* do arquitecto, podendo a mão tanto segurar um lápis, um pincel ou uma espátula. *"The artist marks out the lines, the one who carries it out continues the drawing. Building is drawing. De Vylder even sees applying a percursion hammer to a mural as creative art."*[18] E foi por isso que as transformações destes edifícios ocorreram durante a sua construção. Tal como na história de Robinson Crusoe, o arquitecto pensa enquanto faz e faz enquanto pensa, fazendo com que os volumes simples e frágeis que apareciam nos desenhos, se viessem a traduzir em complexos diálogos tectónicos, sem que uma grande reviravolta fosse necessária. Depois de completada a estrutura conceptual, vieram os carpinteiros, pedreiros e outros operários para completar o trabalho e fazer do projecto a correcta e promíscua assemblagem de que se faz a obra.

Mas de que é que se faz a obra afinal? Sendo a construção da bricolage tão circunstancial, como é que um *bricoleur* lida com a sua execução? Após elaborado o projecto, não cabe ao arquitecto a sua construção física, então como se processa o momento da

Les Ballets C de la B and LOD, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2008

construção? Estará tudo previamente determinado pelo rigor do desenho, ou haverá por outro lado espaço para decisões no decorrer da obra? Uma vez que se faz com recurso a restos e destroços, ou através da desmontagem e reaproveitamento dos materiais de construções anteriores, será que existe uma estética associada à *bricolage*? Ou será que as decisões tomadas face aos materiais estão apenas dependentes da sua circunstancialidade e do desejo por um competente desempenho?

1 LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*, p.16

2 *Ibid.* p.18

3 Em 1972 Charles Jencks em conjunto com Nathan Silver publica o livro *Adhocism, The Case for Improvisation*. Editado cinco anos do célebre *The Language Of Post-Modern Architecture*, Adhocism foi escrito sob a forma de manifesto que encontrava o prazer numa construção feita apartir dos materiais à mão e da readaptação de partes produtos industriais. Adhocism revelou uma nova maneira de pensar através da qual a resolução dos problemas poderia não ocorrer num rasgo de genialidade, mas antes a partir do modelo de tentativa e erro. (Por não se encontrar no catálogo das bibliotecas portuguesas e por ter apenas sido re-editado no final do mês de Maio de 2013, foi-nos impossível consultá-lo)

4 SCALBERT, Irénée, *The Architec as Bricoleur* (Candide No. 4), p.75

5 *Idem*.

6 *Idem*.

7 *Idem*.

8 EVANS, Robin, *Translations From Drawing to Building*, p.156

9 GEERS, Kersten, *Architecture with Delay*, p.51

10 Em 1967 Robert Smithson enveredou num projecto em que documentou, fotografou e desenhou, uma série de locais aleatórios e bastante insignificantes de Passaic, New Jersey. Ao fazê-lo, *"The Monuments of Passaic"* como lhes chamou, transferiu o centro da atenção da realidade, para o presumível mundo da obra de arte. Desenhar uma coisa, confere-lhe uma autoria, passando determinada coisa a ter um possuidor.

11 *Ibid.* p.53

12 VERMEULEN, Paul, *The Untamed Mind*, p.13

13 *Idem.*

14 *Idem.*

15 *Idem.*

16 *Ibid.* p.15

17 *Idem.*

Natureza Morta Com Cadeira de Vime

Pablo Picasso, 1912

ASSEMBLAGEM DA CONSTRUÇÃO

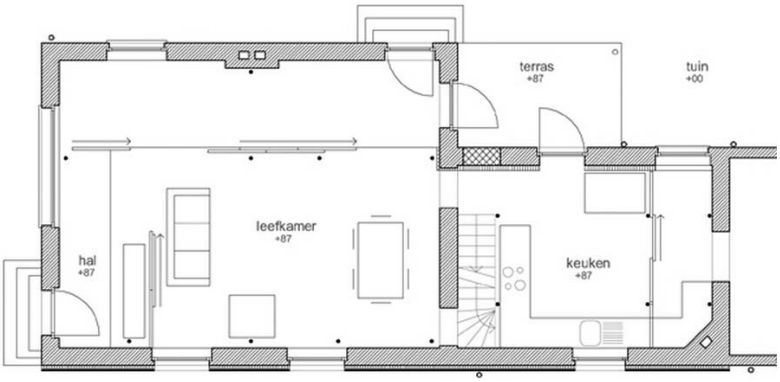
Para Fred Koetter e Colin Rowe a *bricolage* é uma forma de expressão que se traduzia através da colagem e que encontrava em Le Corbusier o exemplo do *arquitecto-bricoleur*[1]. No entanto o seu contributo mais importante parece ter sido a invenção do mito da origem, retraçando a esperteza de Le Corbusier até à invenção, por George Braque e Pablo Picasso, dos *papiers collées,* mais especificamente a obra de Picasso "Natureza Morta Com Cadeira de Vime". Diz Irénée Scalbert que Picasso foi descrito como um Proteu[2] moderno, e que não existiu nunca alguém que tivesse representado melhor o artista como *bricoleur*. Ele próprio admitia ser um pintor sem estilo *"I move too often. You see me here, and yet I've already changed. I'm already elsewhere."*[3] Gabava-se da sua irreprimível inventividade que o levava sempre ao improviso espontâneo e na verdade o seus *papiers collées* comprovam-no. Neles Picasso utilizava materiais encontrados e *ready-mades* que assemblava através da simples adição, fixados com cola ou alfinetes. Diz Scalbert que para Picasso *"a proveniência não interessava."*[4] *"Quando era impossível encontrar o papel de parede certo, Picasso arrancava pedaços das paredes."*[5] Em obras como "Taça de Fruta, Violino e Copo de Vinho" os materiais estavam todos misturados: manuais, fabricados, pintados, impressos, desenhados, lisos, texturados, etc. O seu inventário incluía papel de parede, tinta, *stencils* e o seu jeito natural para os conjugar. *"The* peintre-décorateur *was Picassos's alter ego and this*

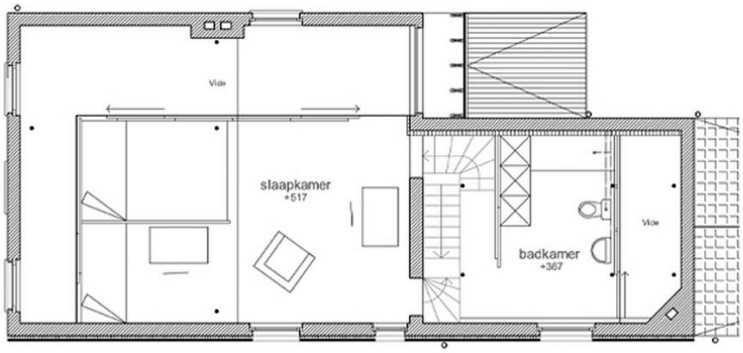
Les Ballets C de la B and LOD, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2008

proved immensely liberating, for him as well for art."[6] Mas para além da pintura e dos *papiers colées*, foi na escultura que Picasso se revelou um exímio *bricoleur*, quanto em 1943 elabora a escultura "Cabeça de Touro" com materiais encontrados por acaso. Picasso descreve a génese desta escultura da seguinte forma: *"um dia encontrei num montão de sucata, um selim de bicicleta e mesmo ao lado o guiador ferrugento... Ambas as peças se ligaram momentaneamente na minha imaginação... A ideia para a cabeça de touro nasceu, sem que eu tivesse reflectido sobre isso... Apenas tive de o soldar. O maravilhoso das estátuas de bronze é que se torna difícil distinguir os elementos de que são compostas. Mas é também esse o perigo: se só se vê o touro e não o selim e o guiador de que é composto, esta escultura perde todo o interesse*"[7]

Atitude mais ou menos idêntica encontramos em Vylder Vinck Taillieu, ao recuperarem e incluírem no projecto do edifício da companhia *Les Ballets C de la B,* um corrimão balaustrado em madeira, encontrado numa qualquer loja de *bricolage*. Na verdade o portefólio deste trio de arquitectos belga está repleto de exemplos de *bricolage*. Um deles, já vastamente comentado, é o seu hábito de utilizar "escoras de construção" como pilares nas suas obras. Estas escoras, são o tipo de coluna que mais se aproximam do ideal gráfico, a linha. E são, para Paul Vermeulen "[...] *the column of the* bricoleur *which, with its screw-action handles and the plates at the ends that grip to the surface, shows the action of supporting construction more than any other column. The action made visible by the prop looks like applying a splint, healing and repairing and, apart from where used by ADVVT, it is temporary. It can never entirely suppress the thought of a loss, a wound or an adverted catastrophe and is therefore a mark of fragility, almost a* memento mori*: a tragic column.*"[8] Um exemplo muito claro é a casa Rot-Ellen-Berg. Nela para além da utilização destas escoras como colunas, o seu sentido, enquanto pilar de suporte, é deturpado. Normalmente associamos as colunas à sua utilização em grupo; geralmente em filas ou grelhas. No entanto aqui a coluna é utilizada individualmente e de forma independente. Aparecendo como um objecto entre outros objectos, sem uma ordem reguladora aparente, a coluna faz com que o espaço se imponha ao sistema estrutural; assim a percepção que temos é a de não existe suporte e a sensação de instabilidade é ainda mais acentuada. Apesar





Casa Rot-Ellen-Berg

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2011

disso, a sua disposição não é resultado de um processo anárquico e se olharmos para as plantas dos dois primeiros pisos percebemos que são dispersas segundo uma certa lógica. As colunas não se querem impostas ao espaço, no entanto elas têm que estar dispostas de maneira a não comprometerem a estabilidade estrutural. Deste modo, há um padrão, mais complexo e irregular que o normal, que se forma e que as relaciona através de uma série de eixos. As colunas estão dispostas em grupos que conformam diferentes divisões, de maneira que notamos que na sala se distribuem junto aos limites mais longos, permitindo o suporte das vigas que sustentam o pavimento do piso de cima, e na cozinha, numa configuração mais apertada, mais próximas do centro da divisão. Procura-se assim libertar o espaço de qualquer referência, para além dos limites do seu perímetro, mas será que isso acontece realmente? Se por um lado a disposição das colunas tende a eliminar essa referência, por outro o seu próprio carácter, que advém do facto de serem escoras de construção, faz força no sentido inverso. A verdade é que o nosso olhar não está acostumado a ver escoras de construção num ambiente doméstico, de modo que é natural que nelas se detenha. Mas olhando para uma foto da cozinha percebemos o que acontece. As escoras estão lá e são nítidas; com os seus furos para as fixar a diferentes alturas e autocolantes amarelos que deverão indicar o seu modelo. No entanto elas são tão nítidas quanto a máquina de café pousada em cima da banca ou o radiador encostado à parede do lado esquerdo, e não se destacam em demasia. Provavelmente se estivessem inseridas num espaço que se quererá mais abstracto e neutro, como uma sala de concertos ou um museu, a sua presença causaria mais estranheza e revelaria mais preponderância, mas num ambiente doméstico, onde practicamente todos os produtos são fruto da estandardização, tal não acontece. De certo modo esta estética da *bricolage* convive bem com o resto da ocupação, uma vez que, não se preocupando com refinamento e utilizando produtos pré-fabricados, permite que os diferentes elementos que compõem o espaço convivam em harmonia. As escoras deixam de ser algo exótico e perturbador e passam a ser apenas mais um elemento com o seu carácter próprio.

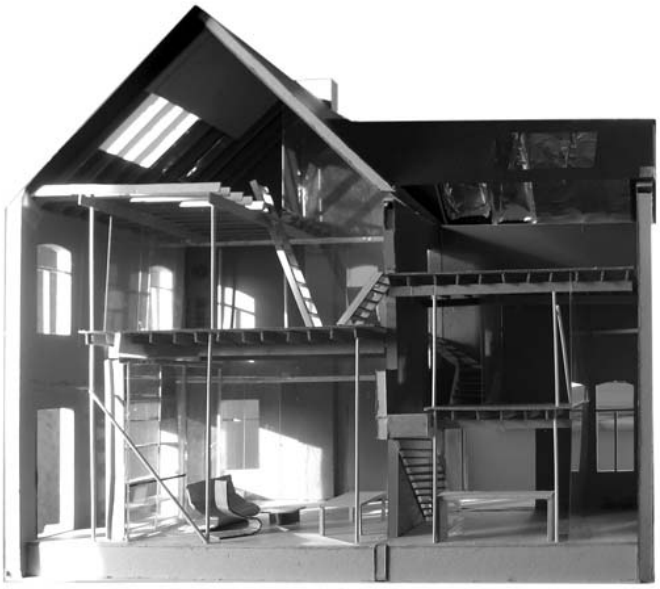
Esta casa tem, para além disso, um carácter especialmente singular, uma vez que foi construída pelos próprios habitantes. Os clientes de ADVVT, Piet Bodyn e

Fotografia da casa Rot-Ellen-Berg antes da intervenção

Ellen Meurez, recusaram-se a contratar um constructor, e resolveram eles próprios arregaçar as mangas e pôr mãos à obra. Talvez por isso, toda a casa é construída como uma espécie de assemblagem de materiais, provenientes da construção, sem grandes acabamentos e refinamentos de ordem estética. Trabalhando muito perto dos arquitectos, e sempre sob a sua orientação, Piet e Ellen, foram erigindo a sua própria casa ao longo de quatro anos. Escoras, isolamento térmico, estruturas pré-fabricadas em madeira, etc, tudo é utilizado sem qualquer transformação estética, tal como vem de fábrica, com as suas cores, *letterings* e informações do modelo à vista e inalteradas. Mas nada que incomodasse os arquitectos. Aliás, quando questionado acerca da importância da estética no trabalho do atelier, Jo Taillieu responde *"In my eyes the logic of a particular design choice is very important. I really don't believe in aesthetics that exist separately. That's not to say that architects can't make decisions that are aesthetic by nature. Obviously I'm very sensitive to aesthetics, and that certainly plays a role in every design choice. But I can only tolerate my aesthetics if i can place it, if it doesn't stand apart from logic."*[9] Subjugando a estética à clareza da lógica do projecto, os seus edifícios aparentam uma grande liberdade e descontração, na medida em que parecem ser feitos a partir de restos de construções anteriores.

Vale a pena olharmos para o processo de desenho e construção desta casa para que se perceba melhor como se processa esta estratégia da assemblagem.

Tudo começa em Fevereiro de 2007 com Piet e Ellen a adquirirem uma casa devoluta, no sopé do monte Koppenberg. Era uma antiga casa flamenga, que ocasionalmente funcionava como taberna para entusiastas do ciclismo. Situada no limite do terreno, a casa estendia-se desde o topo nordeste até ao fundo do terreno numa sucessão de volumes que passavam pela casa em si que funcionava com taberna no piso de entrada e como habitação nos superiores, um pequeno celeiro onde eram organizadas recepções de casamentos, combates de boxe e lutas de galos, um estábulo e, autónomo destes e localizado mesmo no final do terreno, um barracão. Em maio desse ano, Piet e Elen começam a esvaziar a casa e encontram Jan de Vylder. O contacto dá-se por telefone. *"There are no rules for how such a first-time telephone conversation is supposed*



Maquete da "casa-dentro-de-uma casa", Rot-Ellen-Berg

Architekten De Vylder Vinck Taillieu

to go. But we try to say who we are and what we like: we mention the artist-architect René Heyvaert and the house that he built for his brother Gilbert in Destelbergen. Evidently, a direct hit; we understand each other immediately. And what we also love comes up later: Rietvelds's Schröder House, Lacaton & Vassal Latapie's House, Andrew Weller's Beach Houses and Juliaan Lamper's chapel in Kerselare. We dream of a dwelling in which is good to live, but have to make do with a small budget. Can this limitation become a source of enrichment?"[10] Em Agosto, surge a primeira maquete do edifício. A hipótese colocada passa por envolver o segundo volume numa caixa de paineis de PVC ondulados, translúcidos. O edifício principal é inalterado por ser considerado estéticamente agradável, tal como está. Piet e Ellen não aceitam a proposta dos arquitectos, e esta tem que ser redesenhada. *"What we learned from the office first atempt is to adjust our disproportionate expectations and remain open to – at first glance – less obvious solutions. Where our first idea was to fix everything up, we now start to see the potencial of the various buildings and outbuildings in a different light."*[11] Com esta primeira proposta, perceberam que, devido ao orçamento que tinham disponível, não iriam ser capazes de renovar tudo e uma mudança de atitude era necessária. Escolhas tinham que ser feitas. Onde quereriam viver? Poderiam viver em qualquer um dos quatro volumes, mas apenas poderiam renovar um deles deixando os outros em estado bruto. Em Novembro de 2007, os arquitectos surgem com a ideia de criar "uma casa dentro de uma casa", onde uma construção independente e autoportante seria construída no interior da carcaça da casa antiga e cujo conteúdo *high-tech* contrastaria com os restantes edifícios devolutos. Melhor. Ela estaria mesmo dependente deles para atingir todo o seu potencial. A proposta dos arquitectos é clara na maquete: pisos e paredes instáveis seriam removidos. As janelas seriam mantidas, mesmo sem as divisórias que serviam. A casa torna-se uma casca, um invólucro. Seriam construídos novos pisos, separados desta casca flamenga, com a ajuda de escoras, vigas DOKA[12] e vidro para estufas, independentemente da posição das vigas periféricas e das janelas. *"Sunbeams streaming through the uppermost window provide light all the way down to the lowest living areas. It resembles a cathedral with a glass house inside."*[13] Piet e Ellen ficam entusiasmados, mas ainda têm dúvidas. Rejeitam

Desenho para caixilho, Rot-Ellen-Berg

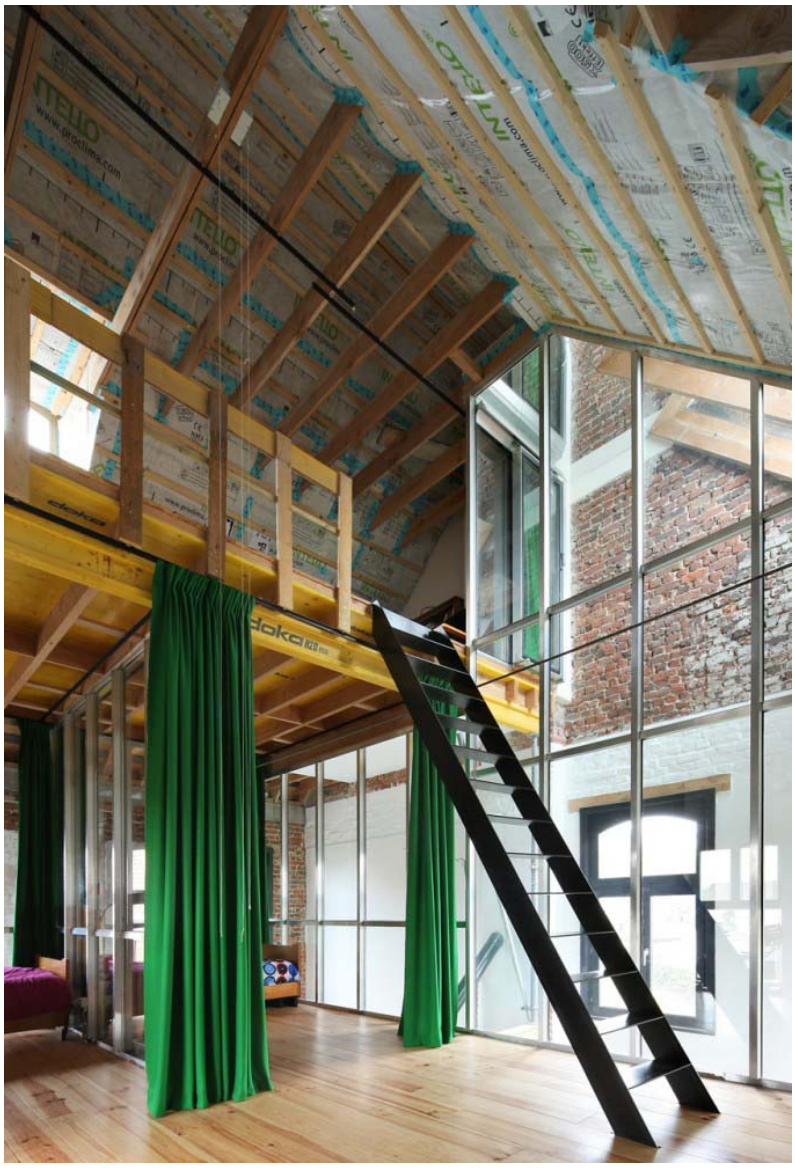
Architekten De Vylder Vinck Taillieu

por completo o facto da zona de estar ser no andar de cima e a dos quartos no de baixo. Mais uma alteração fulcral para o arquitecto. Em Setembro de 2008 o projecto está feito e pronto para começar a ser construído. No entanto o desenho não acabará aqui; ele está em constante mudança e as decisões são tomadas no decorrer do processo de construção. Por essa altura, Piet e Ellen, fazem uma visita a uma loja de bricolage onde nada os satisfaz. *"We descend further down in the production ladder and take things apart.* [...]*We choose purity of materials and reassemble. We eliminate the superfluous. Is there a simple solution to be found, something that allows us to do the work ourselves?"*[14] Olham para a casa e decidem repetir os detalhes que já lá estão. O que era madeira permanece como madeira. No entanto a sua formação e conhecimento sobre isto é escassa e pedem ajuda a Jan de Vylder. Estes faz-lhes uns esquissos explicando o processo. O arquitecto assume, normalmente, que vai trabalhar com um empreiteiro que executa o trabalho segundo os procedimentos indicados; além disso são trabalhadores qualificados que costumam levar a cabo as tarefas. Neste caso Piet e Ellen estão a construir pela primeira vez e como tal necessitam de toda a ajuda possível. *"Hello Oliver, We think the lintels are splendid and don't want any others. We talked about it that time with Arthur. He suggested doing the lintels in a special kind of wood that's weather resistant;* [...] *Of course I don't remember which wood! As an attachment i'm sending a pdf with 3 arrows on it. They show the places where we want to put lintels. At what height (with respect to zero) do these lintels start?* [...] *If necessary could you give us the exact dimensions/a drawing of the lintels + a description of the types of wood used?"*[15] Os arquitectos ADVVT têm que ser pacientes. O seu projecto está-se a construir e tem que permanecer aberto e inclusivo, para permitir que a construção se adeque a quem a está concretizar. Piet e Ellen pedem conselhos e estão permanentemente a receber recomendações de Jan, Inge e Jo, tal como dos seus colaboradores. A proximidade com os arquitectos permite-lhes atingirem soluções responsáveis. Os desenhos vão-se desenvolvendo com a construção, e esta segue o processo de projecto em constante evolução. Arquitectos e clientes-constructores vão-se apoiando mutuamente, desenvolvendo um trabalho mais comprometido e simultaneamente mais ousado. *"We push on, look, doubt and go*

Estudos para placagem e posterior aplicação, Rot-Ellen-Berg

Architekten De Vylder Vinck Taillieu. 2011

back to the start. Have we forgotten something (nothing) along the way?"[16] Esta simbiose que reside na *bricolage* é feita disso mesmo: avanços e recuos. O processo é extremamente experimental. Ninguém tem 100% de certezas sobre o que está a fazer. Vai-se experimentando, combinam-se materiais, técnicas e ensaiam-se soluções construtivas. Umas resultam, óptimo. Outras, nem por isso e a equipa é obrigada a regressar ao início. Em Junho de 2009 a construção está a avançar. As janelas pré-existentes são mantidas inalteradas, segundo as decisões do arquitecto. A casa antiga, pré-existente é abordada com cautela. Há uma certa glória que o edifício já em decadência ainda consegue transmitir. Surge um dilema quando se propõe isolar termicamente a parede do lado norte, e revesti-la com uma placagem cerâmica. Para os arquitectos, uma parede portante em tijolo não deve ser escondida por outras camadas de materiais. Esse esforço deve ser visível. A ideia de Jan de Vylder é voltar a redesenhar os tijolos sobre a placagem cerâmica. Oliver, um dos seus colaboradores, experimenta vários padrões sobre as placas. Mas como executá-las? Impressas, pintadas, *graffiti*? Opta-se por se fazer dois *stencils* e por imprimir nas placas duas demãos antecipadamente. O avô dos clientes, pega num compressor e acaba a última de todas as 900 placas. Quando postas no lugar, há uma pequena ilusão que sugere o tijolo que se encontra por baixo. Em Setembro a análise da estrutura começa com a ajuda de Arthur De Roover. Uma nova estrutura autoportante será desenhada no interior da casca da casa antiga. A primeira coisa a fazer para garantir a estabilidade é verter um pavimento em polibetão de forma a criar uma espécie de laje que suportará o peso de toda a estrutura. No modelo 3D que Arthur desenha, vê-se claramente os pontos de tensão entre as vigas DOKA e as escoras que fazem a vez de pilares. Piet e Ellen pedem então uma lista detalhada dos materiais DOKA que têm que comprar. Mais à frente surge mais uma dificuldade. Estava-se a trabalhar nas carpintarias das janelas da casca exterior. Em obra, Piet, Ellen e Sebastian (um colaborador de ADVVT) ensaiam com fita as diversas formas de caixilharia e o modo como abrem. Uma ou duas peças, basculantes, pivotantes, guilhotina, etc. Não é tarefa fácil porque os andares estão desalinhados das janelas e isso implica que algumas sejam fixas, complicando o alçado. No meio desta confusão toda, a porta de



Casa Rot-Ellen-Berg

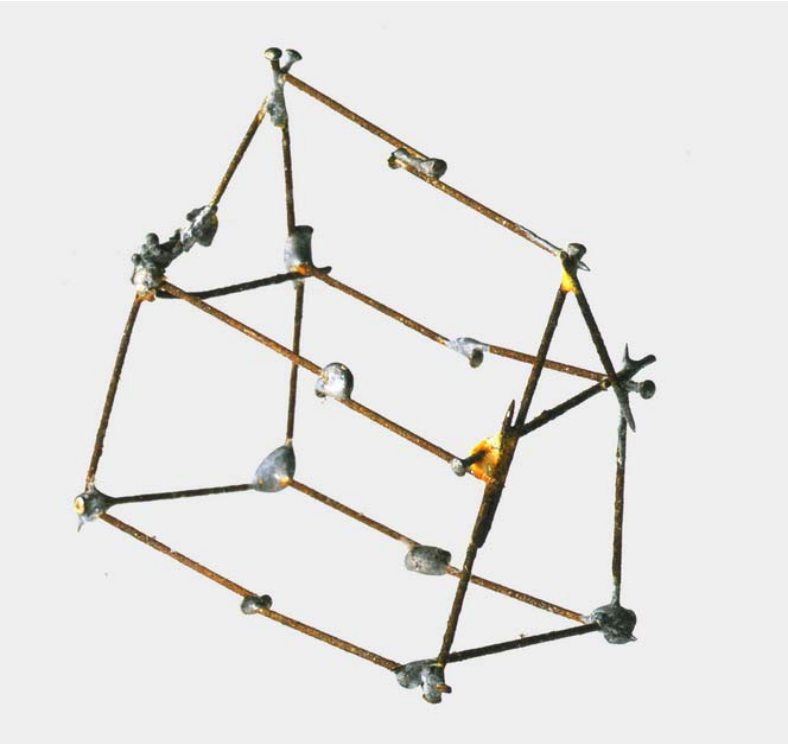
Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2011

vidro da cozinha que dá para o exterior é entregue com as dimensões erradas. É demasiado larga para o vão e não pode ser aberta para fora. No entanto Piet e Ellen não deixam o carpinteiro fazer uma nova. Eles encostam a porta e perdem um pouco de tempo a pensar sobre ela para finalmente chegarem a uma solução menos óbvia: *"we file down part of the wall. Now the door can open outward and we get a nice new detail in the bargain: a rounded opening."*[17] 9 de Janeiro de 2010; a casa antiga de Piet e Ellen é consumida pelas chamas de um incêndio, com origem no sobreaquecimento do forno que usam para aquecimento. A beleza torna-se para Ellen um assunto secundário. *"I can't enjoy it since the fire. It doesn't matter whether we choose an elegant staircase. A staircase is a stair case; it takes you upstairs."*[18] Em Julho de 2010, Jan De Vylder propõe que o telhado seja isolado com um produto feito à base fibras de linho. O linho é natural, resistente ao fogo e assegura um isolamento térmico adequado. Além disso o material é de muito fácil aplicação, e não causa irritação da pele. Utilizam uma faca de pão elétrica para cortar os blocos de fibras de tamanho adequado. Todas as decisões têm em vista um certo pragmatismo. Nem Ellen nem Piet têm grande experiência de construção e os métodos e soluções construtivas têm que se adaptar a este défice técnico. Tudo tem de surgir de forma práctica e elementar. Como é óbvio, dominando todas as técnicas necessárias para executar os seus projectos, sem no entanto ser exímio em nenhuma delas, o *bricoleur* tem sempre que olhar e questionar o seu inventário para perceber de que modo pode executar determinada operação. Para as paredes (que não a norte) utilizam um método menos comum para as isolar. No caso da casa antiga, o espaço entre a parede exterior da casa e as novas paredes de vidro, criam um espécie de caixa de ar que garante o isolamento térmico, no entanto, na parte traseira da casa, não há espaço para isso. Piet e Ellen optam por cobrir as paredes com isolamento e rebocá-lo por cima. É, para eles, uma solução provisória para que possam ir lá morando enquanto as obras procedem, no entanto os arquitectos pensam de outra maneira. Num domingo a tarde, Jan visita os clientes com uma ideia para as paredes que necessitam de isolamento. Partindo da solução que Piet e Ellen utilizam, procura dar-lhe mais expressão: *"Here and there the insulation can protrude, become thicker, more voluminous. He also lets the isulation*

Casa Rot-Ellen-Berg

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2011

extend over part of the bond beam in order to avoid the formation of thermal bridges, knowing full well that the material is being applied more plastically here."[19] A 6 de junho de 2011 a casa está practicamente pronta. As janelas foram pintadas de preto e a porta de entrada de um vermelho vivo. Uma das janelas foi copiada e utilizada para mansarda sob o telhado e uma tira de espelho foi colocada sob o beiral. Ao entrar na casa somos recebido por um hall em "L"; a tal caixa de ar que isola a casa e que se estende em altura até às vigas do telhado. No primeiro piso ficam as zonas comuns (sala e cozinha) protegidas por essa estufa envidraçada. A escada metálica leva-nos primeiro ao quarto de banho e depois até ao piso de cima, o quarto das crianças. Dois quartos e uma zona comum para as suas brincadeiras. Daqui subimos mais um degrau para o quarto do casal, ou subimos a escada íngreme que dá acesso ao escritório sobre o quarto das crianças. Sob a mansarda que há pouco mencionamos, este escritório é um espaço para ler e escrever, conectado com todos os outros espaços da casa. Daí, olhando para a parte posterior da casa, surge uma grande clarabóia quadrada que se abre para o céu a nove metros de altura. *"It is meant as a "thinking tower", or a stuidio-for-one, difficult to reach via a (yet not built) suspended footbridge or net."*[20]A casa Rot-Ellen-Berg demorou quatro longos anos a ser executada, através de um processo lento onde cliente e arquitecto trabalharam com grande proximidade. O tempo foi o necessário para que aqueles que estavam a construir pela primeira vez se familiarizassem com o processo de construção. O método utilizado na sua construção teve grande influência na linguagem e estética do edifício. Durante o processo, a forma improvisada e rudimentar que Piet Bodyn e Ellen Muerez utilizaram para construir revelou-se enriquecedora. Como se pôde ver, tratou-se aqui menos de decisões de ordem estética do que de decisões pragmáticas que permitissem uma fácil e idónea construção de uma habitação, a quem nenhuma experiência ou formação tinha no ramo. É claro que da parte dos arquitectos há sempre decisões onde a estética tem lugar e lembrando Vitrúvio, para além da firmeza e do conforto, tem sempre que existir lugar para o deleite. No entanto, tanto para ADVVT como para os clientes, esta não foi decisiva. Decisivas foram as formas que encontraram para materializar a sua vida em família; decisivas foram as técnicas utilizadas para



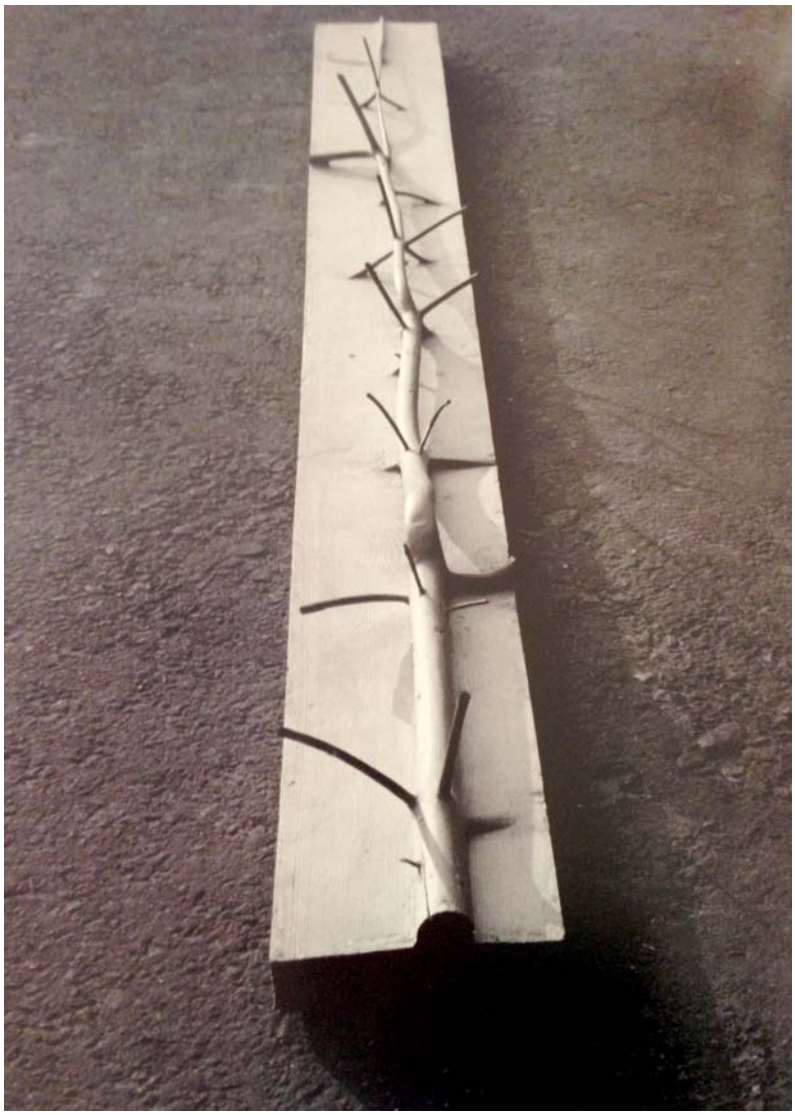
Child's Soldering Experiment, Joe Wentworth (8 anos), exibida na exposição *Thinking Aloud* em 1998

Airfoil Test Device (bicycle mounted), Wright Brothers 1949

recuperar a casa de forma económica; decisivo foi o modo com Ellen e Piet foram integrados no processo de projecto e construção. A estética e os acabamentos foram para eles secundários. Como se um acabamento perfeito fosse interferir com a química que se estabeleceu entre eles e o escritório ADVVT, e que levou a que se passasse dos esquissos em papel para uma casa, nas palavras dos clientes, *"quase acabada"*.

No entanto, não pensemos na *bricolage* em arquitectura como algo de natureza estética. Não se trata aqui de renunciar a técnicas sofisticadas em favor do martelo e do serrote. Se o brinquedo apresentado em 1998 na exposição comissariada por Richard Wentworth "Thinking Aloud" tivesse sido feito de outra forma, que envolvesse menos solda, tubos de aço inox em vez de pregos, cuidadosamente alinhados, todavia seria *bricolage*. A *bricolage* é imprevisível; às vezes limpa e organizada, outras vezes menos, "[...]*ela convida o que há de melhor na nossa capacidade criativa, e não faz qualquer perspectiva do resultado.*"[21] Ela é clara e apesar de estranha é facilmente compreensível. Trabalhando de um modo circunstancial, o *bricoleur* não tem uma forma em vista e aquilo que lhe interessa é chegar ao fim a que se propôs; estética não é de todo o objectivo da *bricolage*. Para isso combina uma série de objectos e por vezes essas combinações são um pouco insólitas. No entanto, perante um exemplo de *bricolage*, qualquer pessoa é capaz de perceber a sua concepção. Por exemplo: os irmãos Wright, foram também, à sua maneira, grandes *bricoleurs*. Transferindo o seu conhecimento da experiência que possuíam como mecânicos de bicicletas, as suas invenções e primeiras experiências aeronáuticas remontam sempre a este mundo do ciclismo. Se olharmos para o seu "dispositivo aerofólio" é fácil nele reconhecer a antiga roda de bicicleta. Componentes de bicicletas eram tudo aquilo de que dispunham e, mesmo com o objectivo de conquistar o voo, era daí que tinham que partir. O que é importante na *bricolage* é a clareza como as coisas aparecem. A *bricolage* tem em grande parte a ver com essa pureza e sinceridade da forma.

Contudo convém-nos reflectir um pouco sobre a noção de natureza para o *bricoleur*. Voltemos à história de Robinson Crusoe. Encalhado na ilha longe da civilização,



Albero Di 2,30 Metri

Giuseppe Penone, 1976

Robinson vê-se obrigado a resconstruí-la, para garantir que permanece na condição de ser humano. Assim sendo, ele utiliza indiferenciadamente os objectos que tem à mão para as suas construções. Para Robinson, a proveniência dos materiais é indiferente. Sendo eles de origem natural ou produto da acção do homem, são por ele utilizados exactamente da mesma maneira, numa combinação heterogénea. Deste modo, a sua natureza, aquela da qual parte para a construção das suas invenções, não é exclusivamente constituída pelos destroços, nem é exclusivamente a natural; é uma combinação de ambas. No caso do arquitecto também ele se encontra muito longe do trabalho do artesão na medida em que, na sua actividade, tal como o *bricoleur*, parte mais frequentemente de objectos culturais do que naturais. Uma parte do seu trabalho passa pela escolha de materiais já produzidos e catalogados: portas, caixilhos, tijolos, revestimentos, tipos de vidro, isolamentos... Se nos detivermos rapidamente na casa Rot-Ellen-Berg desenvolvida por ADVVT, percebemo-lo. Ao trabalharem à partida com escoras de construção e vigas DOKA, os arquitectos partem directamente de um produto acabado, cuja matéria-prima já foi à muito tempo retirada à natureza para ser transformada e moldada pelo homem. Escoras de construção e vigas DOKA são puros elementos culturais e é a eles que os arquitectos recorrem e não à natureza, para a sua produção. Aqui, ADVVT produzem cultura a partir da cultura, ao contrário do trabalho artesanal onde se parte sempre da natureza em busca de uma produção cultural. O trabalho de outro artista, revela-se altamente ilustrativo quanto a esta capacidade do *bricoleur* tomar a cultura como natureza. Para Giuseppe Penone, todas as coisas conservam a memória daquilo que já foram, e como tal, é possível retraçar o caminho até à sua origem. Para ele, tudo aquilo que é feito em madeira, foi em tempos uma árvore e tornando possível imaginar florestas, jardins, bosques e parques, repousando adormecidos em portas, mesas, cadeiras, vigas e peças de soalho. Trabalhando com um formão, Giuseppe Penone percorre todo o ciclo de vida de uma viga de madeira, em sentido oposto, até esta revelar a forma da árvore que lhe deu origem. Penone é capaz de ver na cultura (viga de madeira) a natureza (uma árvore), tal como Robinson é capaz de olhar para os destroços do navio como a fonte de algo que ele acabará por criar. Este conceito é fácil

de entender se olharmos para os pavilhões que Tom Emerson constrói com os seus alunos. Tomando como ponto de partida um objecto produzido pelo homem que em tempos fora uma árvore e que posteriormente fora cortada, alterada, retalhada e asssemblada na forma de palete, Tom Emerson procura desmontá-la para posterior aplicação nos pavilhões a construir. Essa desmontagem pode ser encarada como uma espécie de ritual de passagem da natureza à cultura: entendamos a palete como nova natureza (como uma árvore que se recolhe num bosque) e o processo de aculturar a palete como sendo a desmontagem, como quem aplaina as tábuas que se retiram da tal árvore e facilmente percebemos do que se fala. Tom Emerson não precisa de paletes; precisa sim de tábuas de madeira para a construção do pavilhão, e como tal, vê nas paletes a floresta de onde as pode recolher. Não é que a palete, algum dia volte a ser árvore (talvez daqui a muitos anos quando os pavilhões forem abandonados, a madeira tiver apodrecido, os seus resíduos tiverem sido misturados com o solo e os seus nutrientes posteriormente absorvidos por uma nova árvore), mas o facto de ele ser capaz de olhar para ela como se de uma árvore se tratasse, renaturaliza-a. Deste modo o *bricoleur* é capaz de, tal como Penone, transformar cultura em natureza, sem no entanto necessitar de inverter o processo de transformação. Basta-lhe reconhecer nos produtos culturais as suas potencialidades e encará-los como matéria-prima, para que estes voltem a assumir-se como natureza. Movendo-se livremente sobre esta linha entre natureza e cultura, e sendo capaz de partir de um objecto e movê-lo em qualquer um dos sentidos conforme melhor lhe servir, o *bricoleur* amplia vastamente o seu leque de possibilidades. Se aquilo de onde parte é um produto mais ou menos cultural, pouco lhe importa, para ele natureza e cultura são a mesma coisa; materiais. Anulando a distinção entre essas categorias, o *bricoleur* usa ambas como base para as suas construções. Trata-se, mais uma vez, um processo de avanços e recuos onde o *bricoleur* faz os possíveis para atingir os seus objectivos. Processo este onde natureza e cultura são encarados de forma semelhante, como um ponto de partida ambíguo que possiblita um leque infinito de combinações. Este é o tal mundo dos híbrídos de que nos fala Latour; um conjunto de redes de acontecimentos interligados onde *"all culture and all nature get churned up again every day."*[22] Um mundo complexo e

Cabeça de Touro

Pablo Picasso, 1943

heterogéneo onde o bricoleur é livre de combinar os mais diversos objectos, quer sejam eles de origem natural ou cultural, para a resolução dos seus problemas. Um mundo acima de tudo plural, onde o bricoleur é livre de inventar.

No processo da *bricolage* é ainda necessário a devolução. Não deve haver nela egoísmo e tudo o que se retira deve ser a determinada altura devolvido, para que alguém mais tarde o possa utilizar. *Bricolage* é um ciclo e o constante reaproveitamento garante eficazmente a durabilidade do sistema. Em boa verdade, nada muda na natureza e nada sai afectado pelas construções do *bricoleur*, uma vez que estas constituem apenas uma nova combinação das coisas. Tanto o seu inventário como o resultado final das suas invenções, existem da mesma maneira, apesar da diferente disposição dos seus elementos.

Nas palavras de Pablo Picasso, falando sobre a sua obra "Cabeça de Touro": *"Um dia pego no selim e no guiador, junto-os, faço uma cabeça de touro. Muito bem. Mas o que eu deveria ter feito logo de seguida: atirar fora a cabeça de touro. Atirá-la para a rua, para a valeta, para qualquer parte, mas deitá-la fora. Viria então um trabalhador, apanhá-la-ia e acharia que se poderia fazer desta cabeça de touro, um selim e um guiador. E fá-lo-ia... Teria sido maravilhoso, é o dom da transformação"*[23]

No entanto esta assemblagem não se faz a partir de uma seleção rigorosa dos materiais e das técnicas a utilizar. Sendo que os desafios lhe são apresentados de forma casual, o *bricoleur* não tem grande possibilidade de preparar uma solução. Mediante as circunstâncias em que os desafios lhe são apresentados, ele tem que procurar resolvê-los com alguma brevidade. Deste modo, a resposta que ele dará está directamente relacionada com a sua sorte, senão vejamos: a resposta do *bricoleur* está sempre dependente, como já vimos, do seu inventário; mas este, por sua vez, é dependente do acaso, na medida em que os achados que o constituem são apenas dependentes de uma qualquer casualidade: o que se encontra na estante de uma loja, o que se tem em casa, o que se encontra na rua, etc. Perante determinado desafio o *bricoleur* tanto pode encontrar rapidamente materiais que quando conjugados lhe servem para transpô-lo, como pode não encontrar nada de útil. Qual será então o papel do acaso

no processo? Como se pode prever a sua influência? De que modo é que o erro e a circunstância podem ser abraçados no projecto? Depois te termos percebido o modo de acção do *bricoleur*, olhemos agora rapidamente para aquilo que escapa ao seu controlo e que dá, às suas construções, o carácter instável que tanto as caracteriza.

1 ver ROWE, Colin, KOETTER Fred, *Collage City,* MIT Press, Cambridge, Massachussets, London, England

2 Segundo a mitologia grega, *Proteu* (Πρωτεύς) era uma divindade marinha, filho dos titãs *Tétis* e *Oceano*, ou eventualmente de *Poseidon*. Há quem lhe tenha atribuído uma função específica como "deus das mudanças repentinas das marés", sugerindo a natureza elusiva do mar ou a qualidade líquida da água. Ele era capaz de prever o futuro, no entanto evitava fazê-lo, mudando de forma para se escapar; ele só responderia a quem o conseguisse capturar. Daí deriva o adjectivo *proteico,* cuja acepção geral é *multiforme* ou *polimorfo*, lembrando-nos da sua conotação com a *versatilidade*, *flexibilidade* e *adaptabilidade.*

3 COWLING, *apud* SCALBERT, Irénée, *The Architect as Bricoleur* (Candide No. 4) p.77

4 SCALBERT, Irénée, *The Architect as Bricoleur* (Candide No. 4) p.77

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 PICASSO, Pablo, *apud*, WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso*, p.48

8 VERMEULEN, Paul, *The Untamed Mind*, p.29

9 TAILLIEU, Jo, *Interview by Joachim Declerck* (Catálogo da exposição 35m2 young architecture), p.189

10 BODYN, Piet, MUEREZ, Ellen, *Rot-Ellen-Berg*, p.63

11 *Ibid.* p.65

12 Vigas de madeira utilizadas normalmente como suporte temporário para a cofragem de lages em betão.

13 BODYN, Piet, MUEREZ, Ellen, *Op. Cit.* p.67

14 *Ibid.* p.69

15 *Ibid.* p.71

16 *Idem.*

17 *Ibid.* p.77

18 *Ibid.* p.79

19 *Ibid.* p.81

20 *Ibid.* p.83

21 SCALBERT, Irénée, *Op. Cit.* p.81

22 LATOUR, Bruno, *We Have Never Been Modern*, p.2

23 PICASSO, Pablo, *apud,* WALTHER, Ingo F, *Op. Cit.* p.48

O ERRO, O ACASO E A CIRCUNSTÂNCIA

Em arquitectura, esta questão da importância do acaso no processo de projecto está mais ligado com o facto de este não ser capaz nunca de prever tudo. *"Ao contrário de outras artes, o desenho não é feito depois da natureza, ele é anterior à construção. Ele não é tanto produzido por reflexo de uma realidade fora do desenho, mas antes como produtor de uma realidade que acabará fora do desenho"*[1], e como tal ele deveria oferecer uma determinação completa. No entanto é óbvio que tal não é possível, porque teríamos de ter a capacidade de prever todos os imprevistos que surgem durante a sua construção. É claro que existem diversas formas de encarar o projecto, desde o mais rigoroso e determinista, até a um processo que parte imediatamente da construção. No caso dos arquitectos que temos vindo a estudar, o projecto apresenta-se mais como uma espécie de guião. Falamos em guião porque aqui o projecto parece ser encarado como algo que estipula as linhas gerais que guiarão o trabalho, como por exemplo a sua relação volumétrica com a envolvente, a estratégia urbana, etc., contudo deixando sempre espaço para que os diferentes acidentes que possam vir a acontecer no decurso da materialização do projecto possam ser absorvidos e englobados no processo, vindo a revelar-se como mais valias para a obra. Um pouco como no jazz onde os músicos seguem todos umo determinado tema melódico, mas deixando sempre espaço para o improviso e a criatividade individual.

Cofragens, peças e escada acabada, Raven Row Gallery

6A Architects, 2009

Um exemplo simples é a escada da Galeria *Raven Row*. Após várias tentativas e formas experimentadas em maquete, os *6A Architects* optaram por recriar uma típica escada em balanço do século XVIII, mas em betão. A escada era então construída a partir dos vários degraus prefabricados individualmente, que depois de fazer uma pequena incisão na parede, eram assemblados, uns sobre os outros de modo a que as forças exercidas sobre eles fossem descarregadas sucessivamente. Acontece que quando se está a trabalhar com elementos préfabricados, tem que se ter o máximo cuidado no que toca às arestas, para que a descofragem não as destrua e como tal, diz Tom Emerson, passaram imenso tempo no escritório a acertar o raio do boleado das arestas. Quando chegaram à empresa de prefabricação o funcionário explicou-lhes que tudo o que tinham desenhado estava errado e que aquilo se fazia apenas com moldes rectos, cujas juntas eram depois revestidas com um pedaço de silicone espalhado com o dedo, *"deixando uma espécie de extrusão do dedo."*[2] O escritório de Tom Emerson não estava obviamente a contar com este tipo de descontracção na produção daquelas peças, mas a falta de rigor não foi algo que comprometesse aquele pormenor do projecto. Na verdade, isso até serviu para humanizar a escada que a partir desse momento passaria a ter para sempre gravado o dedo de quem a construiu. Este exemplo é um pouco insignificante, mas ajuda-nos a perceber que nem tudo pode estar definido no projecto; ou mesmo que esteja, está sempre susceptível à sua alteração em obra quer se deva, por exemplo, à fraca mão de obra, à incapacidade técnica, a alterações no estado do tempo ou devido a acidentes externos.

No caso do escritório ADVVT a Casa BM revela-se um exemplo extraordinário. Nela a orientação da cofragem do betão é guiada pela vontade do arquitecto, "[...]*para que a casa em forma de anel, possa mostrar uma sumptuosa variedade de impressões.*"[3] *"The concrete is not plain, but chic."*[4] Aqui, a alternância entre as diferentes direções da cofragem é, em grande parte, arbitrária, guiada pela intuição do arquitecto e pela recreação, impulsos que Paul Vermeulen diz "[...]*estarem normalmente reservados ao designer de interiores.*"[5] Para Vermeulen, *"A hierarquia tectónica foi* [nesta casa] *abolida. Não há mais distinção entre estrutura e obra acabada; cada acto de construção gera decoração.* [Para ele] *O limite da criação anti-hierárquica, o ponto de fuga de*

Casa BM durante a construção, Ghent

Architekten De Vylder Vinck Taillieu, 2011

"desenhar-enquanto-se-constrói", é a total dissolução do espaço, a sua fragmentação em componentes autónomos da construção que ocupam um lugar aleatório na infinita acumulação de objectos. Uma estante, uma parede, uma obra de arte, as chamas da lareira, dois tubos de cobre, pilhas de livros, um grupo de candeeiros, uma cadeira, uma escada, outra cadeira: tudo é equivalente. A arquitectura tensionada ao ponto de romper, desaparece entre os acessórios da vida [quotidiana]. *O espaço dissolve-se na exuberante natureza morta do interior."*[6] Ou seja, trata-se aqui de um mero jogo imposto pela vontade do arquitecto, sem qualquer outro motivo de ordem racional. Ao contrário de um engenheiro, cujas decisões se fundamentam, regra geral, em cálculos e determinações científicas, aqui o arquitecto submete as suas à arbitrariedade de uma decisão impulsiva.

A arbitrariedade e descontracção com que se constrói em *bricolage* assemelha-se em muito ao processo de tentativa/erro, que por sua vez tem grandes afinidades com a produção artística. Muitas das vezes, tanto na pintura como na escultura, o artista apenas tem uma pequena noção daquilo que vai realizar; uma espécie de imagem mental. Além disso, a sua produção e imagem final reside na procura e na manipulação directa dos materiais. É verdade que isto está, em parte, dependente da técnica, mas esta está sempre dependente de outras circunstâncias: os materiais utilizados, o seu suporte, as condições climatéricas, o estado de espírito do autor, etc. Olhemos por exemplo para o conjunto de obras escultórias produzidas em Barjac por Anselm Kiefer. As torres em betão armado que constituem a obra *Jericho* foram produzidas em grande parte com base no acaso. Kiefer tem uma ideia, que é o empilhamento sucessivo de duas peças em "L" que formam um quadrado imperfeito, assentes sobre livros feitos em chumbo. Com a ajuda de uma grua, as peças vão sendo empilhadas, mas a sua forma instável e imperfeita nunca foi calculada. Todos os livros de chumbo foram produzidos manualmente e como tal têm espessuras e tamanhos ligeiramente diferentes. Por sua vez as peças de betão armado, para além de também possuírem essa imperfeição resultante de um trabalho mais ou menos manual e precário, têm a agravante de serem parcialmente destruídas, propositadamente. Essa destruição faz com que assentem de forma irregular sobre os livros, entortando e

Construção de Jericho, Barjac

Anselm Kiefer, 2010

comprometendo a forma. Este conjunto de acidentes é que lhe dão o carácter de instabilidade e insegurança que as distingue, e são todos eles acidentes que não lhe são possíveis de controlar inteiramente. O papel de Anselm Kiefer é o de ir gerindo e conduzindo a construção das peças, segundo uma ordem lógica: dois "L's" , uns "livros", mais dois "L's" , mais uns quantos "livros", etc. Mas a forma que a obra terá no final é determinada por ela própria; como se a determinada altura a obra ganhasse independência do artista e fosse ela própria orientando a sua própria construção. Ou seja, ao artista cabe a função de elaborar uma ideia geral da obra e uma estratégia de concretização, no entanto o seu resultado final é imprevisível.

É impossível para o artista conceber um projecto detalhado e muito rigoroso sobre a construção da peça, uma vez que o seu desenho resulta do processo de manipulação, de construção e de assemblagem das diferentes partes que a compõem. Sendo assim, uma vez materializado o projecto ele encontra-se inevitavelmente numa retirada do seu objectivo inicial (de que era mais ou menos um esboço), num fenómeno a que os surrealistas chamavam de "acaso objectivo". Estando de acordo com o materialismo dialético[7], como formulado por Marx e Engels, André Breton utiliza-o para referir as coincidências e aproximações insólitas de acontecimentos, como as relatadas no seu livro Nadja. Nele o autor descreve um momento em que Nadja anuncia que tal janela se vai iluminar de uma luz vermelha, o que se produz quase imediatamente. Para os surrealistas, as aproximações aparentemente casuais, insólitas, inesperadas, surpreendentes não são acidentais, mas antes predeterminadas por uma vontade intelectual. Para Dali por exemplo, *"os objectos surrealistas ganham sempre a forma do desejo"*[8]. Assim, um artista surrealista já não tem que se preocupar que a imagem ou forma se revelem a partir de um vasto campo de pequenos resíduos da experiência; ele impõe a imagem das suas vontades, activamente, sob o olhar atento de uma realidade objectiva. Ele participa activamente de acidentes que revelam a verdadeira natureza da vida de forma mais clara do que esse processo automático de reprodução de uma inspiração.

Neste processo, o arquitecto tem que manter o projecto suficientemente aberto

para que estes pequenos erros que possam surgir no decorrer das obras possam ser absorvidos. É, como já se falou, o caso de *Raven Row* ou da casa Rot-Ellen-Berg onde apesar de existirem cortes e plantas que sugerem uma disposição geral das ideias base e da compartimentação, o projecto é sempre passível de ser alterado em obra. Ao contrário dos processo de produção mais habituais, que implicam a pré determinação do producto e o máximo rigor na sua concepção de modo a que todos os objectos sejam produzidos exctamente da mesma maneira, os productos provenientes da *bricolage* são ricos em falhas, erros e imperfeições e privilegiam um vasto leque de variações.

Em *"La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica"* Ignasi de Solà-Morales, reclama para o arquitecto a função de mediador, no seio de um complexo processo constructivo, composto por várias disciplinas complementares, onde o projecto deveria surgir como um guião que tudo harmoniza. Partindo do pressuposto que a obra arquitectónica contemporânea se produz, em primeiro lugar, a partir *"da divisão social do trabalho e, em segundo lugar, pela determinação precisa das características técnicas – dimensionais e materiais – graças às quais o edifício surge como resultado de uma manipulação controlada em todas e cada uma das fases do processo que leva à sua produção."*[9] Para ele, o arquitecto não é apenas o responsável por algumas decisões formais ou técnicas, mas antes o responsável por pôr em marcha todo um processo articulado, de múltiplos operadores que actuam directamente sobre as diferentes partes materiais do objecto arquitectónico. Solà-Morales lembra que a estabilidade das técnicas e os modos de operar dos materiais de arquitectura no passado, permitiam que o papel do arquitecto fosse o de um "medium*, como um mago capaz de formular as hipóteses gerais, os traços formais essenciais, com a segurança que a materialização das mesmas deve proceder sem a mínima dificuldade."*[10] No entanto a divisão social do trabalho levou a que o arquitecto se ausentasse desse trabalho mais manual, recaindo sobre ele o esforço alargado da coordenação. Assim sendo, através do projecto, o arquitecto deve *"por as mãos, até ao fundo, na direcção concreta das energias díspares que surgem em cada um dos fragmentos em que a divisão social do trabalho rompeu a, outrora coesa, unidade práctica da arquitectura."*[11] Para ele a

London Bricolage

Tom Emerson Studio, 2010

arquitectura, tal como o cinema, converteu-se na arte de bem montar, deixando o arquitecto de se relacionar com o pintor, no sentido em que ele já não é o principal executante da sua obra, que nasce pelo auxílio dos seus colaboradores. Assim, o projecto surge como um documento onde se conjugam todas as acções a desempenhar por parte de cada um dos agentes a intervir na obra. *"No limite, no projecto, devem estar todas as determinações do objecto final: não só a sua descrição formal, como também toda a logística posta em cena."*[12] Segundo Ignasi Solà-Morales o projecto não é senão uma forma perfeita e acabada, que tudo determina rigorosamente, no sentido de permitir *"a reprodução da obra arquitectónica depois esta ter sido montada pela primeira vez no espaço virtual e fictício do projecto: um conjunto de protocolos elaborados em escritórios profissionais, aos quais muitos, não por acaso, chamam de estúdio."*[13] No entanto, se podemos concordar com o facto de o papel do arquitecto contemporâneo estar reservado à mediação, o mesmo não podemos fazer em relação à sua disposição do projecto como obra acabada. Para Ignasi Solà-Morales, uma obra perfeita e determinada era algo possível de elaborar no papel, de modo a que no futuro ela fosse apenas executada sem que qualquer decisão fosse necessária tomar em obra. Talvez tal crença provenha da sua visão modernista, mas não nos podemos esquecer que também o arquitecto é um ser humano, e como tal é-lhe completamente vedada a perfeição.

"Perfection is not human. Perfection is for God, eventually, if he or she exists. Perfection is not our task. We have to express ourselves in our capacity, and our capacity is full of mistakes and incapacities. Let's express that. And transform that into the future beauty."[14]

A perfeição não é um aspecto da humanidade. Ela é divina e a nós nada diz respeito. Se pensarmos por momentos no modernismo, percebemos que ele parte de um ideal de perfeição, desenvolvido em conjunto com a produção em massa, repetitiva e acessível a todos. Esta é uma ideologia inerentemente repressiva e intolerante. Em conversa com William Wiles e Anna Bates, a propósito da sua presença na feira de Milão de 2008, o designer italiano Gaetano Pesce diz o seguinte: *"The idea of beauty, absolute beauty, easily goes with the cradle of Nazis. They taught the ideal body, the ideal*

Bancos construidos com restos de material no interior de 96 Hands, ETH

Tom Emerson Studio, 2010

race."[15] Para ele, então, o feio, o imperfeito e o errático surgem como uma celebração da diferença e daquilo que é humano. O mesmo é realçado por Marten Baas, quando afirma que se desenhássemos pessoas como desenhamos objectos, estaríamos a ir ao encontro da ideia tendencialmente fascista do *Übermensch*[16]. *"Would you like to be surrounded by those kind of people? I don't think so. Macho, perfect, powerful guys around you. I wouldn't like that. So why would you design furniture in that way?"*[17] Ideais absolutos de beleza são geralmente ideias perigosas e repressivas, e como tal poderia pensar-se a imperfeição como libertadora. A *bricolage* é uma forma errática (no sentido de não a forma mais perfeita) de fazer as coisas. Uma forma de criação, cheia de erros, percalços, imprevistos e improvisações que dão ao producto final uma certa alma. Essas imperfeições são características de todas as criações do Homem, que por si foi criado também de modo imperfeito e, como tal, relacionam-se e identificam-se com ele.

Numa conversa informal com Jan de Vylder e Kersten Geers sobre arquitectura como ofício, Christoph Gantenbein rejeita completamente a ideia de método, no processo de elaboração de um projecto. Para ele existe uma grande diferença entre o arquitecto e alguém que tenha os seus métodos, ferramentas e técnicas próprias, como um carpinteiro ou um biólogo. Método é, para ele, algo sobre estrutura e implica que se aceitem e sigam determinadas regras. *"In biological research for instance, you must have a clear standardized questions how you define a research program, and you focus in the question of how to go on with precise standardized steps to get relevant results. I think that making architecture has nothing to do with these professions."*[18] Para ele, arquitectura é o contrário de um trabalho metódico. *"It means being confronted with a chaotic amount of questions and it is about finding out during a design process which of the architectonic questions, which arguments, which criteria and which topics are relevant in one concrete project, and which are not."*[19] Este tipo de investigação, que implica a selecção a partir do caos, é muito complexo; talvez mais complexo ainda que o processo de investigação científica, uma vez que não há um método que funcione como um fio condutor. Em arquitectura, o arquitecto está constantemente a pôr questões a si próprio, procurando frequentemente criticar aquilo que está instituído.

Para Christoph Gantenbain *"whenever a design gets methodic and automatic,* [...] [he] *feel*[s] *the need to react, to question it, to destroy it."*[20] O rigor metódico e a perfeição, são ambos objectivos inatingíveis para o ser humano e, como tal, também o são para a *bricolage* em geral e para a *bricolage* em arquitectura em particular. A *bricolage* implica a aceitação das falhas e incoerências da actividade humana constituindo-se, perante a rejeição de uma forma perfeita e ideal, como um verdadeiro hino à humanidade e à diferença.

Se a actividade arquitectónica tiver que ser comparada a um guião cinematográfico, que o seja, por exemplo ao do filme de Wim Wenders, Paris-Texas. Sobre ele, o realizador diz ter sido escrito cerca de metade do argumento quando partiu para as filmagens, deixando que outra metade se fosse construindo a ela mesma. No decorrer das filmagens, Wim Wenders deu espaço aos actores para improvisarem as falas das suas personagens, e as decisões que eram necessário tomar para se prosseguir com a história foram sendo tomadas de improviso, mediante as formas das personagens que os actores iam construindo. A história do filme ganha assim uma forte componente casualística, determinada apenas pela sequência de eventos e acidentes que ocorreram durante as filmagens e que permitiram aos actores a construção de determinadas persongens. Se a arquitectura deve ser comparada a um guião cinematográfico, que seja a este, fazendo com que através do projecto se determine o modo geral de actuação, mas deixando uma margem larga para abraçar os pequenos acidentes e imprevistos que ocorrem no processo de construção. Um guião e um projecto inclusivo que permita ao arquitecto ter uma ideia da forma a construir, mas que permita lidar mais directamente com os processos físicos da construção. Um projecto flexível e mais inclusivo, no sentido de poder vir a proporcionar obras que, apesar de menos perfeitas, menos puras, menos cristalinas, menos ideais, se venham a revelar obras mais concretas, mais ambíguas, e acima de tudo mais humanas.

1 EVANS, Robin, *Translations From Drawing to Building*, p.165

2 EMERSON, Tom, ETH Zurique 2012 em linha: http://www.youtube.com/watch?v=wONDRUMWEaw

3 VERMEULEN, Paul, *The Untamed Mind*, p.17

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 *Idem*.

7 muito resumidamente, o materialismo dialético é a teoria que defende que a sociedade é definida por fatores materiais, como a economia, a biologia, a geografia e o desenvolvimento científico, postos em relação. O ambiente, o organismo e os fenómenos físicos tanto moldam os animais, os seres humanos, a sociedade e a cultura como são moldados por eles. Ou seja, a matéria está numa relação dialética com o psicológico e o social. Opõe-se ao conceito de idealismo que defende que a sociedade é definida por forças sobrenaturais, divindades ou pelo pensamento.

8 DALI, Salvador, *apud,* CAMPION, Dan, *Peter De Vries and Surrealism*, p.83

9 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica*, p.175

10 *Idem*.

11 *Ibid*. p.176

12 *Idem*.

13 *Ibid.* p.178

14 PESCE, Gaeteano, *apud*, WILES, William, BATES, Ann, Ugly, Iconeye 06, Em linha: http://www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-061-%7C-july-2008/ugly

15 *Idem.*

16 *Übermensch* (palavra alemã para "Superhomem", "Sobrehumano", "Homem Superior"), é um conceito filosófico descrito por Friederich Nietzsche no livro *Assim Falava Zaratrusta*, que o ser humano teria imposto a si mesmo, como objectivo.

17 BAAS, Marten, apud, WILES, William, BATES, Ann, *Op. Cit.*

18 GANTENBEIN, Christoph, com Kersten Geers e Jan De Vylder, *Questioning the craft. A conversation*, p.176

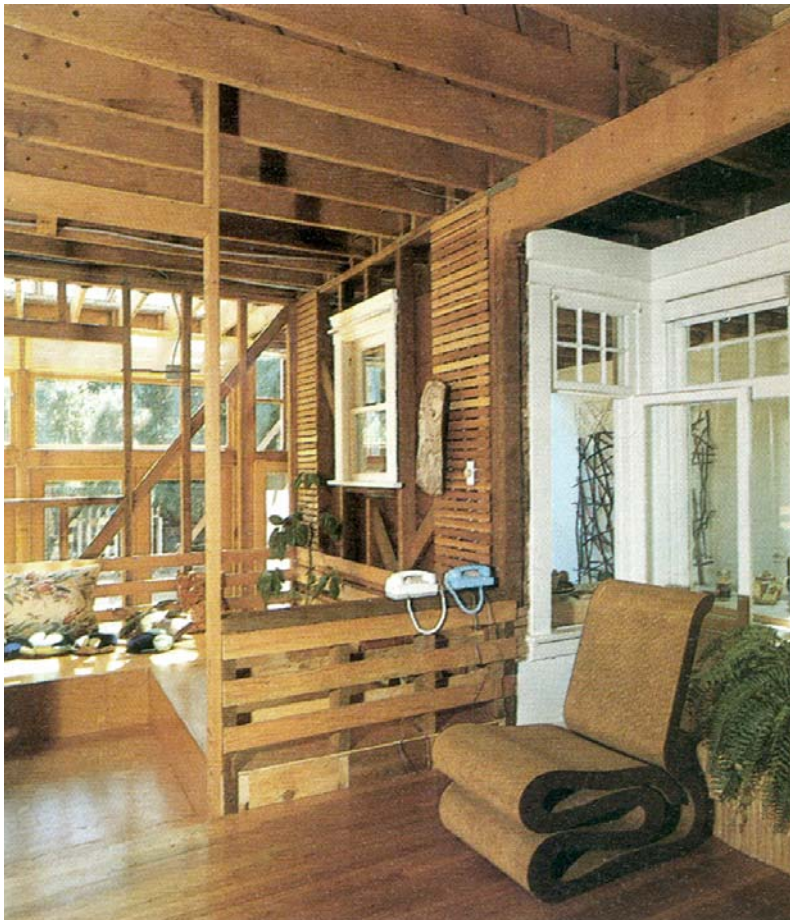
19 *Ibid*.

20 *Ibid*.

BRICOLAGE É A ARQUITECTURA TODA

Partimos para o presente texto com uma premissa: a de que a *bricolage* se poderia vir a revelar uma alternativa aos métodos impessoais de uma arquitectura que exercia o culto da forma pela forma e que por vezes parece não contribuir mais do que para a captação de um olhar de fascíno. Uma alternativa às soluções tipificadas que se produzem sem qualquer relação com o meio e o seus futuros utilizadores. Uma alternativa que fosse no sentido de reaproximar o arquitecto de uma relação mais directa e comprometida com o acto da construção. Através da *bricolage*, procurámos uma atitude mais intuitiva na relação com o projecto. Procurámos uma arquitectura que se construísse sobre significados e acepções comuns, sem que no entanto deixasse de ser específica. Procurámos uma arquitectura apoiada no conhecimento dos processos de produção manual, uma arquitectura inclusiva e mais circunstancial. Procurámos a integração do acaso num método de projecto mais flexível. Procurámos uma posição de resistência. Procurámos soluções. Partimos, desde início com a convicção de que a *bricolage*, que ainda desconhecíamos, seria a solução. Mas até que ponto é isso possível? Até que ponto é a *bricolage* uma forma de fazer arquitectura? Não será ela antes, inerente a toda e qualquer construção? Não será parte integrante de toda arquitectura?

Em qualquer exercício arquitectónico, o arquitecto é confrontado com decisões



Gehry's Residence, Santa Monica, California Frank Gehry, 1978

Palais Tokyo, Paris, Lacaton & Vassal, 2001

que precisam de ser tomadas no momento. Tal como os correctores que trabalham na bolsa têm que reagir em poucos segundos, também o arquitecto tem que tomar decisões entre a emotividade e a racionalidade.

Podemos ver exemplos de *bricolage* nas obras de *6A Architects* ou *Architecten De Vylder Vinck Taillieu*, mas este não é um tema assim tão restricto. Frank Gehry há muito tempo que também abraçou a liberdade do *artiste-décorateur*. Na sua própria casa de Santa Mónica, construída entre 1977-78 e renovada de 1991-94, o arquitecto acolheu todas as possibilidades oferecidas pelo trabalho manual, pelas reparações e pelas sucessivas alterações. Vemos *bricolage* também na intervenção mínima desenvolvida por Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal no *Palais Tokyo*. Partindo de um edifício devoluto cujo orçamento para a sua recuperação tinha sido gasto, em grande parte, no reforço estrutural, na construção de saídas de emergência, L&V são capazes de o transformar num espaço de exposição através de um número muito reduzido de operações. Expondo as entranhas do edifício através da remoção de todos os revestimentos, criam o espaço amplo e abstracto que convém a um museu; a loja e o museu são definidos por néons coloridos e rede, enquanto que para a bilheteira se optou pela instalação de uma pequena caravana. Para eles, o projecto resume-se a duas questões: o que é absolutamente necessário fazer para responder ao programa e que mínimos são necessários para um máximo de prazer e de qualidade no habitar de um lugar. Vemos a *bricolage* na elementaridade das obras de Francisco Cifuentes, como por exemplo no estúdio que concebeu para o artista Damiá Jaume, que se destaca pela simples utilização de três materiais essenciais: blocos de termoargila que resolvem a parede num pano único, a madeira (fornecida e trabalhada por um carpinteiro local) que compõe as caixas usadas para o descanso e lazer, e as abobadilhas de cimento que perfazem a cobertura. Simplicidade e descontração de uma construção quase informal. Vemos *bricolage* na AAAbierta de Santiago Cirugeda, quando desmonta cuidadosamente um edifício que viria a ser demolido pelo Município de Granada, para posteriormente reassemblar os materiais de que era composto sob a forma de um novo edifício para a associação Aula Abierta. Vemos *bricolage* no *Vodka Pavilion* de Alexander Brodsky, construído a partir de um conjunto de caixilhos de janelas e

Estúdio para o artista Damia Jaume, Palma de Maiorca

Francisco Cifuentes, 2003

molduras de portas. Vemos *bricolage* nas favelas brasileiras e nas casas *kitadas* da Rua da Estrada de Álvaro Domingues.

Mas vêmo-la também nas catedrais góticas, onde os seus constructores trabalhavam, sem uma pequena ideia do resultado final. Segundo Irénée Scalbert, na construção da catedral de Milão, as fundações foram depositadas e colunas foram levantadas à altura de um metro, período ao qual se seguiu um outro de sete anos onde absolutamente nada foi construído e durante o qual vários mestres de obra foram consultados para assegurar a melhor forma de erguer a catedral. Contrariando a convicção de Viollet-le-Duc e da tradição moderna, não há necessariamente uma ligação lógica entre fundação e estrutura, entre o interior e o exterior da catedral. Num ensaio de 1881, John Ruskin escreveu: "[...] *the outside of a french cathedral, except for its sculpture, is alway to be thought of as the wrong side of the stuff, in which you find how the threads go that produce the inside or the right pattern.*"[1] Comparando o processo de construção ao processo de tecelagem, Ruskin parece argumentar que o exterior de um catedral gótica, com os seus pináculos, contrafortes e arcobotantes, se resume ao lado avesso de um tecido que nos permite compreender de que forma os fios envolvidos, formam o belo e desenhado padrão do seu interior. Desprovidos de um método sistemático relativamente ao acto de fazer, os mestres pedreiros que erigiram as catedrais góticas podem ser considerados *bricoleurs* a grande escala. E certamente que tanto eles como Bruno Latour concordariam com o facto de jamais terem sido modernos.

De facto, a *bricolage* deve abarcar toda a construção e está sempre presente, em determinada altura, em qualquer obra. Como se fosse possível desenhar uma recta, sem início nem fim, na qual um dos hipotéticos extremos corresponderia a uma total flexibilidade do processo construtivo, partindo-se directamente para a construção sem qualquer esboço prévio, e ao outro, o projecto rigoroso, determinado e inflexível. Sem nunca poderem atingir qualquer um dos extremos, é nesta linha que todos os projectos de arquitectura se encontram. Mais próximos de um ou de outro ponto, a qualquer altura a *bricolage* vai ter que entrar em acção. Daí que talvez seja impossível considerá-la uma alternativa ao que quer que seja. Talvez o que importe daqui

AAAbierta, Granada, Santiago Cirugeda, 2006

Vodka Pavilion, Klyazminskoye Reservoir Resort, Alexander Brodsky, 2004

retirar seja o seu contributo para a disciplina. Já vimos também que em termos de resultados, a *bricolage* se adequa bem ao momento da ocupação da obra. As soluções heterogéneas e descomprometidas que produz convivem bem com tomadas elétricas, interruptores, mobiliário e todas essas coisas prosaicas que muitas vezes incomodam a imagem da arquitectura. A descontração na escolha e manipulação dos materiais, faz com que não haja nela grande hierarquia entre aquilo que define e aquilo que é acrescentado ao espaço e que permite a sua vivência. Ambos contribuem, à sua maneira, para a definição de um ambiente que convida ao seu habitar. Mas isto será do ponto de vista do resultado; e do ponto de vista do processo, que relevância poderá a *bricolage* ter para a disciplina? O que poderá significar uma construção cuja materialidade e expressão construtiva é relegada para segundo lugar face à necessidade da sua adaptação ao problema que se propõe resolver? O *bricoleur* não está preocupado com a produção de uma ideologia através das suas ideias, nem com a sua construção quando as concretiza. Com o que se preocupa então? O que é que dele poderemos, eventualmente, retirar?

À partida a sua atitude descomprometida face à construção parece-nos contrária ao rigor metódico exigido por uma disciplina... O *bricoleur* é alguém que perpetua aquele momento em que falta tempo ou material ao artesão para acabar determinada peça que necessita de ser entregue no dia seguinte, e, a todo o custo, o problema necessita de ser ultrapassado. A sua preocupação é que em termos construtivos a sua criação seja estável e que funcione e, no entanto, não podemos deixar de notar que existe nele alguma carência de ambição que faz com que a sua produção se torne menos séria e menos comprometida.

Talvez a sua importância no contexto da arquitectura tenha qualquer coisa a ver com o facto da *bricolage* tornar o próprio processo de pensamento visível. Na *bricolage*, através da associação de diferentes elementos num novo corpo híbrido, é fácil de perceber o que levou a quê. Há uma espécie de sinceridade na manipulação e emprego dos materiais que não procura encobrir os traços da sua assemblagem e da autonomia dos materiais sob o manto da coisa única. Não há na *bricolage* aquilo a que

Tele-escola africana

Alberti chamava de *concinnitas*, onde a harmonia do todo faria com que o olhar não fosse capaz de distinguir as suas diferentes partes, de maneira que a essencialidade da construção aparece, na *bricolage*, como evidente.

Lacaton e Vassal costumam explicar o que é para eles o minimalismo através de uma fotografia de uma escola africana. Meia dúzia de estacas de madeira cravadas na areia e uma parede de palha, com uma cobertura em tecido. Lá dentro crianças sentadas no chão e uma televisão. Não há professor; é uma tele-escola. Não é uma abordagem minimalista no sentido em que a crítica de arquitectura atribui, nos dias de hoje, a abordagens com um sentido estético mais depurado invocando formas mais elementares e uma certa contenção e racionalidade formal e expressiva; é antes um tipo de minimalismo de recursos, onde passa a existir a necessidade de criar apenas o necessário para que certo programa funcione. Se calhar, a grande contribuição da *bricolage* reside nesta sua capacidade de encontrar soluções criativas, com recurso a gestos mínimos e fundamentais. Num contexto socio-económico que tem vindo a dificultar a margem de acção da arquitectura, começa a parecer pertinente encontrar formas de intervenção alternativas que tornem possível fazer muito com pouco. A atitude do *bricoleur* reside na invenção, mas esta não parte do zero. O seu impulso criador não parte nunca de uma necessidade de originalidade; ele é operativo e resolve problemas. Olhando atentamente para o meio à sua volta, o *bricoleur* procura apenas adicionar-lhe aquilo que lhe falta para ser perfeito. Para ele, todas as coisas reservam em si um grande potencial, e o seu papel é revelá-lo ou revalorizá-lo, quando não é possível melhorá-lo apenas.

Apesar de poder reflectir abordagens muito distintas, como os exemplos que aqui se apresentam, na *bricolage* reside sempre algum inconformismo que pode vir a ser benéfico para a disciplina. A cada projecto, tanto os *6A Architects* como os *Architekten De Vylder Vinck Taillieu*, são levados a começar do zero e a questionar por vezes a sua própria profissão e modo como a arquitectura é praticada. Em *Raven Row* por exemplo, a renovação passou por uma intervenção mínima e quase cirúrgica em relação ao antigo edifício do séc XVIII, e a atenção dos arquitectos incidiu sobre os

pequenos detalhes que podem vir a evocar os diferentes acontecimentos que juntos perfazem a história do edifício. Noutro extremo temos a casa Rot-Ellen-Berg, onde a mecânica e os métodos construtivos foram desenvolvidos num compromisso entre a materialização possível do desenho espacial que os arquitectos tinham desenvolvido e a capacidade e rigor técnico permitido pelos clientes-construtores. No entanto, quer se trate de uma assemblagem intelectual com referência à pequena história do edifício, ou de uma *bricolage* física apoiada num tipo de construção económica, a nível orçamental e de recursos, a *bricolage* pode sempre contribuir para uma contínua reflexão sobre profissão. Evitando integrar-se na disciplina, devido à sua falta de método e à circunstancialidade do seu poder de invenção, a *bricolage* impõe-se como coisa autónoma. Ela é algo marginal que caminha, desde sempre, lado a lado com o ser humano, complementando de forma casual os problemas que determinada disciplina, através dos seus modelos e das suas convenções, não consegue resolver plenamente. E se por um lado, quando seguida em exclusivo nos pode vir a conduzir a um automatismo quase animal de sobrevivência, reportando o nosso habitar a uma condição primitiva onde apenas reagiríamos com base no instinto, por outro, a sua irreverência e natureza transgressora pode, quando aplicada em doses moderadas, vir a contribuir para o contínuo questionamento activo da disciplina, permitindo que nunca venhamos a cair na estagnação monótona de um ofício, através do desenvolvimento de soluções sempre novas, criativas, que permitirão à arquitectura uma adaptação constante aos diferentes modos e necessidades do habitar.

1 RUSKIN, John, *apud*. SCALBERT, Irénée, *The Architec as Bricoleur*, p.87

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Christopher, *Notes on the Synthesis of form*, Cambridge, Massachusetts , Harvard University Press, 1994

BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 2012, ISBN 978-972-44-1292-4

BEAURECUEIL, Anne Save de; LEE, Franklin (ed.), *Articulated grounds: mediating environment and culture*, London, Architectural Association, 2009, ISBN 978-1-902902-71-5

BODYN, Piet, MUEREZ, Ellen, *Rot-Ellen-Berg*, in Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 2, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1

BROWN, Denise Scott; VENTURI, Robert, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, The MIT Press, 1977, ISBN 0-262-72006-X

CABAU, Philip, *Design pelo desenho*, exercícios, jogos, problemas e simulações. Lisboa, fca design, 2011, ISBN 978-972-722-724-2

COUSINS, Mark, *Drawing upon: the work of Tony Fretton*, in revista 2G #46 Tony Fretton Architects, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, ISBN 9788425222450

DAL CO, Francesco, FORSTER, Kuert W., ARNOLD, Hadley S., *Frank O. Gehry, Tutte le opere,* Milano, Electa, 2003

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, ISBN 978-989-8327-10-9

DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo, *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1*, Ghent, Paper Kunsthalle , 2010, ISBN 978-949-0693-08-4

DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo, *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 2*, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1

DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo, *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 3*, Ghent, Paper Kunsthalle, 2011, ISBN 978-949-0693-13-8

DE VYLDER, Jan, *The drawing is everywhere*, in Architecture as craft, Amsterdam, SUN architecture Publishers, 2010, ISBN 978-94-6105-103-5

DIAS, Inês; LOPES, Diogo; MADEIRA, Filipe; *Tony Fretton*, entrevista Revista Nu #37 Mito, Coimbra, 2011

DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora, 2009, ISBN 978-989-8217-06-6

EMERSON, Tom, *96 Hands*, in Yearbook of Studio Tom Emerson, DARCH ETH Zurich, 2010-2011

EMERSON, Tom, *Bricolage*, in Yearbook of Studio Tom Emerson, DARCH ETH Zurich, 2010-2011

EMERSON, Tom, *Bricolage London*, in Yearbook of Studio Tom Emerson, DARCH ETH Zurich, 2010-2011

EMERSON, Tom, *Jaú*, in Yearbook of Studio Tom Emerson, DARCH ETH Zurich, 2010-2011

EVANS, Robin, *Translations From Drawing to Building*, in Translations From Drawing to Building and other essays, London, Architectural Association, 1997, ISBN 187089068X

FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós Moderno, «Devo dizer que prefiro viajar em comboios com gente!»* (entrevista com Luís Santiago Baptista e Paula Melâneo) in arq'a #100, Influências Ficcionais, Lisboa, 2012, ISSN 1647- 077X

FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo ,Hucitec, 1985

FLUSSER, Vilém, *O Universo das Imagens Técnicas*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra e ANABLUME Editora, 2012, ISBN978-989-26-0253-0 (IUC)

FLUSSER, Vilém, *Uma Filosofia do Design*, A Forma das Coisas, Lisboa, Relógio D'Água, 2010

FRAMPTON, Kenneth, E*m Direcção a um Regionalismo Crítico: Seis Pontos para uma Arquitectura de Resistência*, in RODRIGUES, José Manuel (ed.), Teoria e Crítica de Arquitectura Século XX, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2010, ISBN 978-989-658-065-0

FRETTON, Tony, *Strategies for the present*, in revista 2G #46 Tony Fretton Architects, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, ISBN 9788425222450

FUKASAWA, Naoto; MORRISON, Jasper, Super Normal, Sensations of the Ordinary, ?????, Lars Muller Publishers, 2007, ISBN10 30377981068

GANTENBEIN, Christoph, com Kersten Geers e Jan De Vylder, *Questioning the craft. A conversation*, in Architecture as craft, Amsterdam, SUN architecture Publishers, 2010, ISBN 978-94-

6105-103-5

GEERS, Kersten, *Architecture with Delay*, in Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 2, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1

GREENBERG, Clement, A*vant Garde and Kitsch*, in O'BRIAN, John (ed.), The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, ISBN 0-226-30622-4

HEIDEGGER, Martin, *Building, Dwelling, Thinking,* in HOFSTADTER, Albert (ed.), Poetry, Language, Thought, New York , Perennial Library, 1975, ISBN 060904305.

JACOB, François, *O Jogo Dos Possíveis*, Lisboa, Gradiva, 1981

JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C. Duke University Press, 1991

KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *S M L XL*, Koln, Germany, 1997, ISBN 3-8228-7743-3

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, in The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, Massachusetts, and London, England, The MIT Press, 1986

LATOUR, Bruno, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993, ISBN 0-674-94838-6

LÉVI-STRAUSS, Claude, *The Savage Mind*, Chicago, Chicago Press, 1966, ISBN-10: 0-226-47484-4

LÉVI-STRAUSS, Claude, *A Oleira Ciumenta*, Lisboa, Edições 70, 1985

LOPES, Diogo, *A mão e as formas*, Revista Nu #37 Mito, Coimbra, 2011

LOOS, Adolf, *Arquitectura*, in OPEL, Adolf (ed.), Escritos, Madrid, El Croquis, 1993

LOOS, Adolf, *Arte do Vernáculo*, in OPEL, Adolf (ed.), Escritos, Madrid, El Croquis, 1993

MACHADO, Carlos, *Anonimato e banalidade : arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*, Porto, FAUP, 2006, Dissertação de doutoramento

NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995

PROVIDÊNCIA, Paulo, *A Memória da Matéria*, in Revista Nu #39 Matéria, Coimbra, 2013

ROWE, Colin, KOETTER Fred, *Collage City*, Cambridge, Massachussets, and London, England, The MIT Press, 1983, ISBN 0-262-68042-4

RUBY, Andreas e Ilka, *Arquitectura naif. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, in GILI, Monica

(ed.). Lacaton & Vassal, Barcelona: Gustavo Gili, 2001

RUBY, Andreas e Ilka, *Espacio extra, extra grande. Sobre la obra reciente de Lacaton & Vassal*, in GILI,

Monica (ed.), Lacaton & Vassal, Barcelona: Gustavo Gili, 2001

RUDOFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New Mexico, University of New Mexico Press, 1987, ISBN 0-385-07487-5(Venturi, Brown et al. 1977)

SANTOS, José Paulo dos, *Álvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, ISBN 84-252-1513-7

SCALBERT, Irénée, *The Architec as Bricoleur,* Candide No. 4, Cambridge, 2011

SENNET, Richard, *The Craftman*, New Haven, Yale University Press, 2008 ISBN 978-0-300-11909-1

SIZA, Álvaro, *Essencialmente*, in 01 textos por Álvaro Siza, Porto, Civilização, 2009, ISBN 978-972-26-2923-2

SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 1998, ISBN 972-44-1033-1

SMITHSON, Alison and Peter, *Patio and Pavilion, "This Is Tomorrow" Exhibition*, in CHUNG, Judy, LEONG, Sze Tsung, The Charged Void: Architecture, Alison and Peter Smithson, New York, The Monacelli Press, 2001, ISBN 1-58093.050-6

SMITHSON, Robert, *Un recorrido po los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, ISBN-13 978-84-852-2053-1

SOLÀ-MORALES, Ignasi, *La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica*, in Diferencias. Topografias de la arquitectura contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, ISBN 84-252-1663-X

TAILLIEU, Jo, *Interview by Joachim Declerck*, in Catalogue for the exposition 35m2 young architecture, in in Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 2, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1

TESSENOW, Heinrich, *House building and Such Things*, in DE MICHELIS, Marco, Heinrich Tessenow: 1876-1950, Milano, Electa, 1991

VERMEULEN, Paul, *The Untamed Mind*, in Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 2, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1

VILLANOVA, Roselyne, *Casas de Sonhos*, Lisboa, Edições Salamandra, 1995, ISBN 9726890837

WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso*, Colónia, Benedikt Taschen, 1992, ISBN 3-8228-0482-7

PERIÓDICOS

Revista Nu, Mito, n.37, Coimbra, 2011

Revista Nu, Matéria, n.39, Coimbra, 2013

Arq'a, Influências Ficcionais, n.100, Lisboa, 2012, ISSN 1647- 077X

2G, Tony Fretton Architects, n.46, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, ISBN 9788425222450

2G Libros, GILI, Monica (ed.). Lacaton & Vassal, Barcelona: Gustavo Gili, 2010, ISBN 9788425220616

MULTIMÉDIA

BORGES, Tiago, *Patio & Pavilion*, Des-conexo, Setembro 2010. Em linha: http://des-conexo.blogspot.pt/2010/09/cruzei-me-ha-pouco-tempo-com-uma-imagem.html

BUXTON, Pamela, *6a Architects: 'It's a process with a past and a future'*, Building Design Online, Novembro 2012. Em linha: http://www.bdonline.co.uk/news/profile/6a-architects-its-a-process-with-a-past-and-a-future/5046045.article

EMERSON, Tom, ETH Zurique 2012, Em linha: http://www.youtube.com/watch?v=wONRUMWEaw

FIENNES, Sophie, *Over Your Cities Grass Will Grow,* Artificial Eye, UK, 2010, DVD

GLANCEY, Jonathan, *Whatever happened to craft?*, Building Design Online, Março 2009. Em linha: http://www.bdonline.co.uk/comment/whatever-happened-to-craft?/3137265.article

VON OSTEN, Marion, apud, HIGHMORE, Ben (2006), *Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited* in Oxford Art Journal Issue 29, 2006. Em linha: http://www.transculturalmodernism.org/article/211

WILES, William, BATES, Ann, *Ugly*, Iconeye 061, Julho 2008. Em linha: http://www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-061-%7C-july-2008/ugly

WOODMAN, Ellis, *6A Architect's Raven Row Gallery*, Building Design Online, Março 2009. Em linha: http://www.bdonline.co.uk/practice-and-it/6a-architects%E2%80%99-raven-row-gallery/3135971.article

FONTES DAS IMAGENS

(p.6) KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *S M L XL*, Koln, Germany, 1997, ISBN 3-8228-7743-3, p. 626 e disponível em http://oma.eu/projects/1989/tr%C3%A8s-grande-biblioth%C3%A8que (Office for Metropolitan Architecture)

(p.8) disponível em http://www.joshbustosphotography.com

(p.10) SANTOS, José Paulo dos, *Álvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, ISBN 84-252-1513-7, p.164

(p.14) DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora, 2009, ISBN 978-989-8217-06-6, p.55

(p.16) DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*, Porto, Dafne Editora, 2009, ISBN 978-989-8217-06-6, p.70

(p.24) disponível em http://professorelliot.wordpress.com e http://magazine.creativecow.net/article/the-joy-of-filmmaking (Creative Comunities os the World)

(p.26) disponíveis em http://oaj.oxfordjournals.org/content/29/2/269/F1.large.jpg (Oxford Art Journal)

(p. 28) SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili p.18

(p.30) *Yearbook of Studio Tom Emerson*, DARCH ETH Zurich, 2010-2011, p.25

(p.32) *Yearbook of Studio Tom Emerson*, DARCH ETH Zurich, 2010-2011, p.32 e p.28

(p.34) *Yearbook of Studio Tom Emerson*, DARCH ETH Zurich, 2010-2011, p.24

(p.36) produzido pelo autor a partir de *Yearbook of Studio Tom Emerson*, DARCH ETH Zurich, 2010-

2011, p.45, p.65, p.68 e p.70

(p.38) disponíveis em http://www.emerson.arch.ethz.ch/construction#_fs11(Tom Emerson Studio ETH)

(p.44) disponível em http://archrecord.construction.com (Architectural Record)

(p.48) LATOUR, Bruno, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, ISBN 0-674-94838-6 p.11

(p.52) disponível em http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row (6A Architects)

(p.54) disponível em http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row (6A Architects)

(p.56) disponíveis em http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row (6A Architects) e http://www.dezeen.com/2009/03/06/raven-row-by-6a-architects/ (Dezeen Magazine)

(p.58) disponível em http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row (6A Architects)

(p.60) produzido pelo autor a partir de NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, p.60

(p.66) disponíveis em http://www.ize.info/projects/arts/raven-row.html e http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row (6A Architects)

(p.76) SCALBERT, Irénée, The Architec as Bricoleur, Candide No. 4, Cambridge, 2011, p.69

(p.82) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-08-4 p.42

(p.84) disponível em http://www.architectendvvt.com/projects/les_ballets_c_de_la_b_-_lod/0/0/0/22/

(p.86) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1*, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-08-4 p.43

(p.88) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1*, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-08-4 p.47

(p.90) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1*, Ghent, Paper Kunsthalle ,2010, ISBN 978-949-0693-08-4 p.49

(p.94) disponível em http://www.artchive.com/artchive/P/picasso/chaircan.jpg.html

(p.96) disponível em http://www.architectendvvt.com/projects/les_ballets_c_de_la_b (Architekten De Vylder Vinck Taillieu)

(p.98) disponíveis em http://www.architectendvvt.com/projects/les_ballets_c_de_la_b (Architekten De Vylder Vinck Taillieu) e http://www.archdaily.com/209414/house-rot-ellen-berg-architecten-de-vylder-vinck-taillieu/ (Archdaily)

(p.100) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek

2, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1 p.60 e DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-08-4 p.144

(p.102) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 1, Ghent, Paper Kunsthalle, 2010, ISBN 978-949-0693-08-4 p.146 e http://www.architectendvvt.com/projects/rot-ellen-berg/0/0/0/7/ (Architekten De Vylder Vinck Taillieu)

(p.104) disponível em http://www.architectendvvt.com/projects/rot-ellen-berg/0/0/0/21/ (Architekten De Vylder Vinck Taillieu)

(p.106) disponíveis em *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 2*, 2010, ISBN 978-949-0693-12-1 p.149 e http://www.architectendvvt.com/projects/rot-ellen-berg/0/0/0/55/ (Architekten De Vylder Vinck Taillieu)

(p.108) disponível em http://www.archdaily.com/209414/house-rot-ellen-berg-architecten-de-vylder-vinck-taillieu/ (Archdaily)

(p.110) disponíveis em http://www.archdaily.com/209414/house-rot-ellen-berg-architecten-de-vylder-vinck-taillieu/ (Archdaily)

(p.112) disponíveis em http://www.emerson.arch.ethz.ch/lectures#_fs11 (Tom Emerson Studio ETH) e http://www.flickr.com/photos/publicresourceorg/494018845/ (Flickr)

(p.114) disponível em https://alexnaylor.wordpress.com/2013/05/19/albero-giuseppe-penone/

(p.118) WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso*, Colónia, Benedikt Taschen, 1992, ISBN 3-8228-0482-7 p.48

(p.126) Fotogramas do vídeo *Tom Emerson (6A Architects) – We Were Never Modern* disponível em http://www.youtube.com/watch?v=wONDRUMWEaw e disponível em http://www.6a.co.uk/projects#_raven_row (6A Architects)

(p.128) DE VYLDER, Jan; VINCK, Inge; TAILLIEU, Jo; *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, 1 boek 3*, Ghent, Paper Kunsthalle, 2011, ISBN 978-94-906931-3-8, p.54 e disponível em http://www.architectendvvt.com/projects/woning_bm/0/house/0/22/ (Architekten De Vylder Vinck Taillieu)

(p.130) Fotogramas do filme *Over Your Cities Grass Will Grow*, realizado em 2010 por Sophie Fiennes

(p.134) *Yearbook of Studio Tom Emerson*, DARCH ETH Zurich, 2010-2011, p.75

(p.136) *Yearbook of Studio Tom Emerson*, DARCH ETH Zurich, 2010-2011, p.29

(p.144) disponíveis em CASTÁN, Santiago, La arquitectura de Frank O. Gehry, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, ISBN 84-252-1350-9, p.39 e http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20 (Lacaton & Vassal)

(p.146) disponíveis em http://www.materiasensible.cat/en/obres/estudi-del-pintor-dami%C3%A0-jaume (Matèria Sensible, Jovenes Arquitectes Catalans)

(p.148) disponíveis em http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=3&ID=0019 (Recetas Urbanas) e http://www.spatialagency.net/database/why/professional/alexander.brodsky (Spacial Agency)

(p.150) GILI, Monica (ed.).*2G Libros, Lacaton & Vassal*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010, ISBN 9788425220616, p.129

todas as fontes da WWW foram consultadas pela última vez em Junho de 2013