

A black and white artistic composition. In the center, a globe is partially visible, overlaid with a map showing various geographical features and text. Two circular objects, possibly lenses or magnifying glasses, are positioned over the globe. The upper lens shows a close-up of a map section, while the lower lens shows a dark area with a white arrow pointing upwards. The overall image has a textured, layered appearance with some fibrous or string-like elements draped across it.

**Lugares
na
Arquitetura**

Carlos Miguel Godinho Guimarães

Lugares na Arquitectura

Prova Final de Licenciatura em Arquitectura
Orientada pelo Arquitecto Adelino Gonçalves

Universidade de Coimbra
Faculdade de Ciências e Tecnologia
Departamento de Arquitectura

Coimbra, Setembro 2006



Sumário

7	Introdução
	I _ As primeiras referências: as questões iniciais
15	Razão e Emoção
17	Confiança e Temor
19	O Tempo e o Espaço
	II _ Um olhar sobre as bases
25	O espaço como lugar na pré-modernidade
26	A cultura e arquitectura modernas
29	A irrelevância do lugar concreto e a noção de espaço infinito
	III _ A poética do mundo
35	A Estética e a Moral
41	Agir pela transcendência: uma hipótese?
	IV _ A ilusão do lugar
49	A inquietação e a paz: a unidade pela forma em Louis Kahn
57	A história como fonte
65	V _ ponto de suspensão: Para onde me estou a encaminhar...?
	VI _ O lugar obsessivo
73	Aldo Rossi e a cidade mimética (ou a negação da contingência)
79	Schützenstrasse: collage criativo ou pesquisa histórica?
	VII _ O lugar deslocado
87	A cultura nómada: um novo Ser?
92	A indeterminação da unidade e o espaço liso: a cultura digital de Eisenman
99	VIII _ Asserção final: Gerar lugares
111	Versões originais das citações
117	Bibliografia
127	Créditos das imagens



“Os extremos marcam a fronteira para lá da qual não há vida, e, tanto em arte como em política, a paixão do extremismo é um desejo de morte disfarçado.”

(Milan Kundera, A insustentável leveza do ser)



Introdução

Palavra...
Eu e tu brincando,
Neste dançar divino;
Vamo-nos tocando
Ao som do teu ensino!
(Álvaro Neves, Hidra)

Após cinco anos a pensar arquitectura com o **desenho**, proponho-me agora a pensá-la com a **palavra**. É ela que guiará o meu esforço e o meu prazer. O objectivo é claro: conseguir estabelecer a minha própria ordem, ainda que provisória, de pensamento da e na arquitectura.

A ocasião revela-se tão oportuna quanto necessária. Oportuna pela avalanche de ideias e pela demência da quantidade informativa que caracteriza hoje o mundo, e necessária porque a instabilidade identitária contemporânea exige que eu encontre e **construa** o meu próprio caminho. É fundamental compreender o meio em que se vive para se poder agir conscientemente no exercício da arquitectura. É indispensável adquirir uma ampla consciência acerca do real valor das coisas. O desafio que se coloca é de uma premência assinalável: no final de um pequeno percurso e no limiar de um outro que se espera muito mais vasto, esta prova serve, acima de tudo, para me situar numa futura prática profissional. Ter uma noção e uma consciência acerca da complexidade das coisas e da condição do arquitecto na contemporaneidade significa abertura de espírito e vontade em conhecer. Significa, igualmente, rejeitar a inércia e a indiferença de quem não questiona e de quem não manifesta a sua posição sobre as coisas em que se envolve.

Esta meditação através da **palavra** foi-se desenvolvendo sempre no interior de uma espessa nuvem de incertezas, dúvidas e indecisões. Simples preocupações que, pelo facto de existirem, foram reclamando por diversas vezes, o direito a estarem aqui presentes. É aí que se centram as dúvidas essenciais: no **select, cut & paste** da informação e do conhecimento adquirido ao longo dos últimos anos e de forma mais intensa ao longo deste último. Tal como em qualquer projecto, a amálgama de ideias iniciais é difusa e incoerente; há que ajustá-las, retirando umas, acrescentando outras; percebendo, enfim, que pode haver muita coisa interessante para afirmar ou esclarecer, mas que poderá não ser relevante para determinado projecto ou... tese a defender.

Esta prova analisa a relação entre a noção ou ideia de **lugar** e diversas correntes do pensamento contemporâneo. Pretende mostrar que o modo de pensar e de ver o mundo está intimamente relacionado com a forma como se pensa no projecto. Partindo do pressuposto que a realidade está povoada de lugares (imediatos e objectivos, superiores ou intangíveis... são múltiplas as noções a eles associados), o objectivo é tentar perceber, consoante a visão do mundo que se possa ter, como é que este conceito (vital, no processo e entendimento arquitectónico) é encarado e avaliado.

Os lugares que o arquitecto cria sobrepõem-se, invariavelmente, a outro(s) lugar(es) já existente(s). É esta sobreposição e inerente complexidade que interessa analisar e perceber. Os lugares são os mais directos referentes da acção projectual. Quer no agir projectual, porque pensar o projecto é pensar os **lugares do pensamento no projecto**, quer no projecto em si, porque os lugares são um dos principais referenciais práticos e sensíveis da arquitectura. Esta é uma prova para pensar no projecto e em toda a sua complexidade. Sem receio de problematizar as coisas, porque só dessa forma poderemos actuar conscientemente no futuro.

No decorrer desta prova iremo-nos deparar com distintas visões e diversos autores da realidade – e do imaginário – arquitectónico do século XX e XXI. No entanto, tais autores não serão objecto de análise a ponto de se referenciamos toda(s) a(s) sua(s) obra(s). Foi importante, isso sim, dar visibilidade a uma série de características marcantes e paradigmáticas, que fossem capazes de fornecer dados concretos para tornar claras as ideias que procuro defender.

Não existem arquitecturas tão pretensiosas como algumas que aqui possam aparecer descritas, por decorrerem de uma qualquer visão ou pensamento fundamentalista. A realidade é múltipla, complexa, tingida das mais diversas tonalidades. Nunca nenhuma arquitectura será uma tradução literal de um pensamento autoral, por mais rigoroso que seja esse pensamento. Não existem, por exemplo, edifícios existencialistas ou pós-humanistas. Existem, sim, visões e pensamentos existencialistas e pós-humanistas. É esta a distância que separa a teoria da prática, o pensamento da realidade.

Tentou-se usar, ao longo de toda a prova, um vocabulário simples, fugindo de certos epítetos linguísticos e de determinadas expressões correntes. No entanto – e como forma de situar o leitor – estes vocábulos vão aparecendo estrategicamente ao longo do texto, como se um ponto de situação se tratasse, como se uma explicação ou síntese fosse necessária. Tal acontece no ponto de suspensão (capítulo V) e no início do capítulo VII – o lugar deslocado – embora por razões distintas. Enquanto que o ponto de suspensão surge da minha necessidade de perceber qual o rumo que as coisas estão a tomar (de onde venho e para onde quero ir...) e de recapitular certas noções base abordadas em toda a primeira parte da prova, no capítulo VII há uma tentativa de articular uma síntese sobre as

abordagens até ai efectuadas com o próprio conteúdo teórico da prova.

Nos primeiros textos desta prova – *As primeiras referências: as questões iniciais* – faço uma breve reflexão introdutória sobre algumas das premissas e noções que caracterizam o pensar do arquitecto na acção, nomeadamente, sobre o suporte intelectual desta procura e respectivas dualidades.

Decorrente desta leitura surge a necessidade de começar a delinear as distintas visões que caracterizam o pensamento contemporâneo. Sumariamente, poderia dizer que são quatro as *personagens* de que aqui se traça o perfil (e que são quatro as leituras sobre o porquê desta busca por um motivo e por uma inteligibilidade): o arquitecto racional e científico do Movimento Moderno (capítulo II e III), o Estruturalista – nas suas vertentes Existencialista (capítulo III e IV) e Historicista (capítulo VI), e o Desconstrutivista ou Pós-Humanista (capítulo VII).

Deixei para um último texto, a que denominei *Asserção final - Gerar lugares*, uma leitura abertamente pessoal sobre o lugar do meu pensamento: um pensamento no projecto e revelado na acção. Para a obtenção de lugares físicos, concretos e reais. Lugares que não sejam apenas meus, mas que se revelem capazes de interrogar o outro e a mim próprio, desafiando novas leituras e possíveis novos entendimentos.

Dar razão ao tempo sempre foi uma forma de estar na vida. Daí que tenha que estar sempre a interrogá-lo...

Notas do autor

Todas as citações colocadas ao longo do texto foram traduzidas para português. Desta forma, a leitura tornar-se-á mais fluida e a compreensão será facilitada. Todas as citações originais encontram-se na parte final da prova, devidamente identificadas e referenciadas.

As identificações das citações (autor, data: número de página) foram colocadas junto das mesmas. Excepção feita para as citações de entrevistas, textos disponíveis na Internet ou documentários, que se encontram em nota de rodapé.

A bibliografia geral que se encontra no final da prova está dividida em três partes: livros, artigos e textos disponíveis na Internet; entrevistas; e documentários. Esta divisão surgiu como forma de tornar clara a identificação das citações ao longo do corpo de texto.

Todas as imagens estão numeradas e legendadas junto das mesmas. Os seus créditos e/ou a sua origem encontram-se no final da prova, devidamente identificados.



I _ As primeiras referências: as questões iniciais



O principal tema deste trabalho – a ideia de lugar – implica o questionamento a priori da forma como o arquitecto olha para o mundo, para a realidade com a qual ele trabalha.

O papel do arquitecto passa, de certa forma, por decifrar e dar resposta a um texto que já foi escrito antes da sua própria existência. Um texto que existe, que apenas é, numa realidade exterior a qualquer um de nós. Realidade que sendo apenas uma (só existe um mundo...) revela-se múltipla, tanto quantos seres humanos possam existir.

Fará parte da essência humana a busca de uma verdade que se possa encarar como única, reflexo de uma construção pessoal? A resposta não é simples, muito menos, directa; porém, penso que poderemos começar por afirmar que qualquer ser humano, conscientemente ou não, terá uma visão singular das coisas que o rodeia. Todavia, qualquer ser humano que queira transformar essa mesma realidade, terá que o fazer a partir de uma interpretação consciente e intencional. Porque o agir apenas tem sentido se relacionado com uma vontade específica e uma intencionalidade prévia.

A consciência da necessidade desta visão consciente faz parte e é condição base do trabalho do arquitecto. Ele só poderá agir plausivelmente com a realidade se possuir, inerentemente a essa acção, uma intencionalidade na vontade.¹

Razão e Emoção

O arquitecto recorre, na sua permanente decifração e reconstrução da realidade, a uma dialéctica constante entre razão e emoção, entre objectividade e subjectividade. A sua posição (relativa) nesta longa corda dialéctica condiciona grande parte do seu trabalho e constitui um dado

¹ Esta expressão é recorrentemente utilizada por Manuel Sérgio em “Para um novo paradigma do saber e... do ser”. Ariadne Editora. Coimbra. 2005

importantíssimo para o entendimento dos seus projectos e das suas propostas. É reflexo de um longo processo de interiorização e assimilação da realidade; quer de uma realidade universal e globalizante, quer de uma outra, mais específica e local, determinada, em grande parte, pela natureza cultural da sociedade em que está inserido e na qual se desenrola o seu dia-a-dia. Daí que a sua posição seja permanentemente relativa; pois está sujeita a flutuações e mutações constantes e que variam de individuo para individuo, de sociedade para sociedade.

É também natural que com o aprofundamento da experiência e com a consolidação da sua formação específica, o arquitecto se consiga situar, de uma forma mais estável, num determinado ponto desta corda. Não quero com isto dizer que se defenda uma estagnação intelectual ou que, a partir de certo momento, o arquitecto passe a **construir** da mesma forma, seja qual for o sítio ou o momento. Trata-se, isso sim, de uma posicionar meramente virtual mas que permite ao arquitecto uma leitura auto referenciada dos problemas. Num mundo em que já não existem verdades imóveis ou totais e o que conta é a interpretação (subjectiva?) de cada um, a obtenção de uma unidade coerente de pensamento e de uma capacidade crítica de análise e conseqüente resposta é a garantia da existência de um caminho possível. Não pretendo salientar aqui questões como a adequação ou pretensa qualidade (ou falta dela...) de determinada noção ou linguagem arquitectónica, falo antes da possibilidade de existência de um caminho por onde seguir; da distinção de um entre vários trilhos. Esta é a primeira e fundamental questão: que rumo tomar?

“O que o eu tem de único encontra-se precisamente naquilo que o ser humano tem de unimaginável. Só consegue imaginar-se o que é idêntico a todos, o que é comum a todos. O “eu” individual é aquilo que se distingue do geral, e é, portanto, aquilo que não pode ser adivinhado

nem calculado antecipadamente, aquilo que primeiro é preciso desvendar, descobrir, conquistar no outro.” (Kundera, 2002:228)

A acção só tem sentido se incorporar em si uma intencionalidade concreta. Tal facto não implica que a vontade inerente a esta intencionalidade seja suficiente para concretizar seja o que for; esta afirmação tem como intuito apenas e só questionar a acção decorrente da indiferença e, porventura, da ignorância.

Esta intencionalidade na vontade pode ter duas leituras, de certo modo, opostas: pode ser lida de forma positiva, iluminada, ao encararmos esta tomada de consciência como a verdadeira liberdade do homem moderno; ou pode ser lida de forma negativa, pessimista, em que tal capacidade intencional serve de base para a proclamação das novas ditaduras do nosso tempo: a tecnológica e a monetária. Ambas as visões são válidas; todos nós já estivemos de ambos os lados e já sentimos os efeitos de ambas as leituras... O que se torna verdadeiramente difícil é aceitar a indiferença como uma possibilidade.

Confiança e Temor

Assim sendo, derivemos agora para uma outra dialéctica, mas que gira, igualmente, em torno do tema base desta prova, e que se refere ao grau de aproximação ou distanciamento que o arquitecto pode ter perante o mundo exterior, a sua natureza.

Consideraremos também aqui uma corda, em cujos extremos colocaremos os conceitos de confiança e temor.

Já vimos que o ser humano pode ter, perante o mundo exterior, uma acção ora mais racional, ora mais emotiva. Normalmente, esse carácter da acção depende da sua capacidade e/ou vontade de abstracção

relativamente às coisas. Quando nos aproximamos e envolvemos em determinada situação, dificilmente conseguiremos ter uma atitude 100% racional. Estando perto, mais facilmente nos envolvemos emocionalmente. Ao afastarmo-nos, abstraímos-nos e teremos certamente uma atitude menos emocional.

Porém, um arquitecto, no exercício da sua profissão, não deverá revelar nem uma postura de indiferença nem uma atitude passiva e displicente. Como tal, e aparentemente, deverá actuar sempre próximo das situações concretas, relacionando-se com o mundo exterior de uma forma clara e aberta, de maneira a evitar um distanciamento que provoque, ou contenha já em si, um sinal da indesejada indiferença. Mas será que este distanciamento poderá ser sinónimo de indiferença?

A relação do arquitecto com o mundo é complexa. Se adoptarmos uma atitude positiva, em que contamos favoravelmente com a natureza e suas contingências, quando decidimos ou temos oportunidade de nela e com ela intervir, colocamo-nos perto, aceitamo-la. Mas, ao mesmo tempo, diminuímos a possibilidade de a compreender na sua totalidade. Se, todavia, necessitarmos de a entender, porque desconfiamos ou estamos pessimistas relativamente a ela, dificilmente conseguiremos manter esta estreita relação por muito tempo: teremos que nos afastar para a questionar, a ela e a nós próprios na relação com ela. A primeira atitude revela confiança, a segunda algum temor.

Conclui-se, então, que este afastamento não tem obrigatoriamente que significar indiferença, antes pelo contrário; é reflexo da necessidade individual humana de questionar e querer encontrar respostas, de se prevenir perante a aceleração do ritmo de vida – ritmo esse que é inerente ao facto de estar perto das coisas, em cima dos acontecimentos...

Mas como veremos mais adiante o perigo não estará,

definitivamente, nem neste distanciamento nem nessa proximidade, mas sim quando o nosso agir diário se converte em pura acção acrítica ou mero capricho.

O Tempo e o Espaço

Acrescentaremos agora mais um factor de análise: o Tempo. E tentaremos perceber a sua relação com as questões espaciais e de que forma esta relação se tem alterado ao longo das últimas décadas, tendo como base uma visão ora mais alargada, global, ora mais específica, local.

Dentro de uma perspectiva abrangente e abstracta (e, como tal, afastada das complexidades locais) podemos considerar a existência de um primeiro tempo², ordenado e disciplinado, que tenta ser uma espécie de pêndulo da ordem universal e o garante da evolução progressiva do universo. É um tempo que parece pertencer a uma espécie de estrutura superior, inatingível. A consciência da existência deste tempo parece revelar a nossa incapacidade de auto-suficiência e permite-nos perceber, desde logo, a inutilidade de uma “individualidade extrema”³, visto que as leis do Universo são independentes da nossa vontade. Mas é precisamente para compreender esta insuficiência que sentimos necessidade, de quando em vez, de nos afastarmos da realidade concreta e local. É uma tentativa de suspender todo o real, fazendo perpetuar o momento em que, nas nossas mentes, tudo se torna limpo e claro. Em que a obtenção de uma coerência própria de pensamento parece finalmente possível.

² Primeiro tempo no sentido linear da história, visto que a era pré-moderna não concebe, na sua génese, um tempo indissociável ao espaço. Durante muito tempo acreditou-se na Unidade do Universo e no seu superior rigor histórico.

³ Rafael Moneo em entrevista (1994:10)

Porém, o cotidiano moderno apresenta-se de forma bem diferente. É velozmente transitório e cambiante. O tempo desliga-se do espaço e dos lugares. Controlar o tempo pequeno – que se torna, nesta era moderna, igualmente grande⁴ – é a forma que o ser humano arranjou de controlar um universo que não consegue perceber na sua totalidade. Não deixa de ser, no entanto, uma tentativa permanentemente ilusória.

A crise identitária mundial advém desta sobreposição escalar e suas diversas identidades e de uma conseqüente alteração dos ritmos e coexistência dos tempos. A um pensamento abrangente e exterior, talvez mais ponderado racionalmente, deveria corresponder um tempo lento e suspenso, que procura e deseja a unidade global, a felicidade pela transcendência. Porém, hoje, a ordem universal não caminha neste sentido. O que se verifica com os lugares é a destituição gradual de referentes e características próprias. Todos os sítios estão a ser atacados na sua essência. O ritmo é exacerbado em todo o lado, os tempos sobrepõem-se, o local é global ao mesmo tempo.

É esta a realidade com que temos de lidar. Aceitando-a ou não. Para isso é necessário reconfigurarmos a forma como olhamos para ela. Temos que a questionar e debater, para podermos encontrar a nossa singular maneira de lidar com o mundo e posicionarmo-nos nele e perante ele.

⁴ Os adjectivos pequeno e grande são aqui retirados da sua concordância nominal: referem-se à escala, ora mais pequena, ora maior, de um lugar concreto. Tendo-se mantido este sentido, decidiu-se acrescentar um outro: o da adjectivação temporal, como forma de se entender a explicitada relação espaço-tempo e questionar o valor comum, hoje, do local e do global.





II _ Um olhar sobre as bases



O espaço como lugar na pré-modernidade

Na sociedade pré-moderna¹ todas as actividades humanas, desde as relações sociais às de produção (trocas comerciais), implicavam a existência de um contacto físico real. Ou seja, qualquer relação humana era fundamentada numa noção concreta de presença e baseada num espírito de confiança entre os seres humanos. Os acontecimentos ocorriam todos, sem excepção, num dado espaço físico, ou seja, num lugar concreto. Este lugar pré-moderno possui um carácter definido, subordinado a um conhecimento empírico e existencial. O espaço, ao não ser trespassado por nenhuma acção concreta, não goza de autonomia relativamente a esta exactidão física do lugar, confundindo-se com ele.

De forma semelhante, este espaço mantém com o tempo uma relação de interdependência. Não era só o **quê** (da matéria do lugar) que estava associado ao **onde** (da noção espacial); era também o **quando** (da percepção temporal). A correlação destas diversas componentes, aliada a fenómenos puramente naturais e humanos (como o sentimento e a emoção), servia de mote à vida medieval.

Os ciclos de vida eram realmente... cíclicos. Os tempos eram contínuos, sem rupturas e as sociedades eram estáveis, favorecidas pelo isolamento e pela relativa imobilidade. Este isolamento, visto hoje como passível de criar uma “dor imensa” (Gil, 2005:52), e essa imobilidade (palavra de conteúdo quase pejorativo nos dias de hoje...) eram interpretados à luz de uma feroz crença numa transcendência divina. Os costumes eram

¹ O começo da era Moderna é comumente datado entre os séculos XV e XVI. No entanto, para a análise que se fará a seguir, interessa perceber que foi a partir da revolução copernicana da ciência no século XVII, que retira o homem do centro do universo, que se verifica a definitiva emancipação do espaço, “quando se converte em independente e relativo a objectos em movimento dentro de um sistema cósmico infinito”, como observa Josep Maria Montaner. (1999:28)

repetidos uma e outra vez, criando um ritual envolto numa enraizada ideia de tradição ou hábito. O passado ditava o futuro.

A cultura e arquitectura modernas

A teoria arquitectónica sempre foi influenciada e sempre andou, mais ou menos, a par dos avanços e recuos da ciência. A passagem, ocorrida durante os séculos XVII e XVIII, do renascimento para o neoclássico, foi um dos momentos cruciais na história do pensamento, da ciência e das artes.

Kenneth Frampton começa a sua *História Crítica da Arquitectura Moderna* por revelar a razão dupla para o aparecimento desta nova arquitectura. “A primeira foi um súbito aumento da capacidade humana de exercer controle sobre a natureza. [...] A segunda foi uma mudança fundamental na natureza da consciência humana, em resposta às grandes transformações que ocorriam na sociedade e que deram origem a uma nova formação cultural...”. (2000:3) Ambas possuem os seus fundamentos na ciência, mas uma manifestou-se, sobretudo, e de forma intensa, na tecnologia e nos meios de produção; a outra ajudou a fundar um novo estilo de pensamento, mais maturado e racional.

Esta inovadora reformulação mental levou a que se inaugurasse também uma fase de acesa contestação às superiores legitimações religiosas e mitológicas; os dados eram então outros, não os da crença e da fé, mas os da razão e os da erudita ciência.

Uma das primeiras e principais referências desta mudança foi o método revolucionário apresentado e desenvolvido por René Descartes. Evocando a capacidade inata de raciocínio do ser humano, Descartes propõe em *O Discurso do Método* que todo o problema complexo deve sofrer, quando alvo de análise, uma decomposição imediata, permitindo

um estudo faseado (logo, simplificado) do mesmo. Evoca também para a necessidade de esquematização do raciocínio e alerta para o facto de que não se deve, por princípio, aceitar nenhum referente como válido a priori. No início do século XIX, Hegel dará ainda mais força à sistematicidade e aparente autonomia deste método científico ao propor a razão como a **histórica governadora do mundo**.

A mudança registada no pensamento do ser humano, juntamente com a aportação maquinista desta nova sociedade industrial e aliada ao natural registo histórico civilizacional (que, de certa forma, ia revelando um historicismo nostálgico que se começava a entranhar, nos finais do século XIX, em parte da civilização moderna)², deu origem a duas tradições diferentes no que toca à relação entre a arquitectura e o seu meio envolvente.

Por um lado, a nova objectividade funcionalista, introduzida na arquitectura por Durand, Boullée e Ledoux, e culminando, mais de um século depois, nos protótipos e projectos urbanos de Le Corbusier e luminosamente veiculada na Carta de Atenas, admitia (e desejava) a noção do novo e a assumpção da **tábua rasa** como uma forma possível de fazer arquitectura. Por outro, a sensibilidade e adequação paisagística, vista por exemplo nas *Siedlungen*³ alemãs ou em algumas propostas organicistas de Frank Lloyd Wright (porventura menos mecanicistas mas que não deixavam de difundir a ideia de um operar racional), assumiam e revalorizavam o lugar concreto e a experiência sensível como aspecto fundamental no **modus operandi** arquitectónico.

A primeira revela um modo claramente impositivo (se bem que revolucionariamente inventivo) de operar, apoiada no método científico

² Qualquer processo de ruptura é-o relativamente a ocorrências de um tempo passado. Porém, mesmo que ainda numa fase inicial, esse processo não é completamente autónomo e independente. Sofre, invariavelmente, de inconscientes interferências e evocações melancólicas.

³ Casas económicas

e na capacidade inata de raciocínio do ser humano. Reivindica, em nome da ordem e do progresso, a contínua renovação dos valores morais, não permitindo, por isso mesmo, que um corpo disciplinar se consolide ou, em alguns casos, se chegue mesmo a formar. O **embodiment** cultural necessário para formar uma positiva e necessária crítica interna à disciplina não é, desta forma, assegurado.

A segunda tenta recorrer a um processo dialogante com o existente, não apelando à abstracção como processo mental base, mas sim a uma progressiva adequação transformadora. Reclama como necessário um esforço para consolidar e agregar determinados valores na busca de uma sólida unidade e reconhece o valor operativo das preexistências históricas e ambientais. O afastamento crítico, porém, efectua-se através, e apenas, de radicalizadas expressões individuais, nunca de uma forma global e efectiva.

A vontade e a fé no progresso traziam consigo a exigência de uma mudança de paradigma convincente e duradoura. Pese embora alguma resistência sensível, a verdade é que a tradição racionalista e funcionalista penetrou no meio cultural e arquitectónico de forma explosiva e entusiasta. A natureza do ser arquitecto moderno instaurou um estilo dominante, autoritário e arrogante, que porventura não terá progredido ideologicamente⁴ porque se fechou em si próprio. A exigível renovação de valores não deixava de acontecer, é um facto, mas ocorria sempre dentro desta facção preestabelecida. A moral tem este problema, não pode ser abalada nos seus mais fiéis princípios.

Não obstante, o que é de salientar é que em ambos os casos (quer na aproximação sentimental quer no distanciamento racional) o objectivo final não deixa de ser o mesmo, como se percebe pelas palavras do próprio

⁴ Em vez disso entrou em crise, como mais adiante perceberemos.

Le Corbusier: “ [...] o homem se sentirá com o coração reconfortado e o espírito tranquilo quando, através das suas obras, se tenha posto em harmonia com o universo, com as leis da natureza, onde tudo é nascimento, crescimento, morte e renovação eterna.” E continua, como que justificando o seu caminho e a sua escolha: “A técnica não é adversária do espiritual. É antes uma das suas formas agudas (um extremo, portanto): a do carácter absoluto do raciocínio, das deduções lógicas e das fatalidades matemáticas ou geométricas.” Um pouco mais à frente reconhece a existência da corda sobre a qual todos nos movemos: “Entre estes dois pólos caminha naturalmente a vida, na continuidade, na contiguidade, na sequência, no contacto, e não na ruptura, no acordo, e não na oposição.” (1977:22)

O que distingue realmente uma ou outra abordagem não é o objectivo a alcançar, pois esse resume-se de forma semelhante para todo o comum mortal, mas sim o diferente nível de crença relativamente à condição do universo, da natureza e do ser humano. Tudo não passa de uma maior ou menor valorização de um destes três entes. A arquitectura sempre serviu e sempre servirá para refazer continuamente a ligação entre eles. O valor que é atribuído a um é, e será, sempre, equilibrado pelo valor atribuído aos outros dois; numa tentativa de actualizarmos permanentemente a nossa própria forma de lidar e operar.

A irrelevância do lugar concreto e a noção de espaço infinito

“A teoria da relatividade de Einstein (1915) modificou substancialmente a moderna noção de espaço, associando-se inseparavelmente à do tempo e estabelecendo uma permanente mutabilidade do mundo físico entre os parâmetros espaço/temporais.” (Solà-Morales, 2003:103)

A arquitectura moderna (desde Durand até aos mestres do movimento moderno) é um exercício lógico, abstracto e idealista, que difunde e propaga homogeneização e que repudia o caos e a desordem, desterritorializando tudo e todos do seu lugar inicial. Ela é vítima e réu ao mesmo tempo. Vítima porque não existe sem a nossa determinação e acção e réu pela radicalidade que confere aos espaços que produz. A arquitectura moderna convocou o racionalismo (seja ele funcional ou orgânico) como norma de pensamento e converteu-o em forma palpável. Uma forma rigorosa para um espaço fluido e indiferenciado. Um espaço que não se encerra por planos verticais, prolonga-se infinitamente... Essa é também a base do seu projecto urbano: rigorosamente planeado, geométrico e eficaz. Ilimitado, se for essa a vontade, e a condizer com as exigências de uma sociedade viciada numa ânsia de futuro.

A independência formal e construtiva e a desenvoltura material conseguida em alguns dos expoentes máximos do Movimento Moderno deram à arquitectura muito daquilo que ela é hoje, inclusive asas para voar mais longe, mas retiraram-lhe um outro bem (inverso aquele) igualmente precioso: a capacidade de ter os seus pés bem assentes no chão, assumindo a sua cruel inteireza, relacionando-se, qual ser humano, com o seu vizinho do lado de uma forma justa e leal, para poder, por fim, ganhar raízes e envelhecer com o sentimento de dever cumprido...

Este proporcionar moderno de experiências espaciais coincidiu com uma exploração científica orientada para a compreensão do ser humano, suas identidades e capacidades psíquicas e mentais. A sua habilidade e inteligência eram postas à prova. O sentimento artístico ecoava na sociedade moderna com uma força regeneradora e vanguardista, promovendo uma liberdade intelectual individual crescente e retirando definitiva força ao peso da tradição. Porém, após a II Guerra Mundial,

devastado que estava o mundo, o pessimismo e algum receio apoderou-se de toda a sociedade, obrigando um retorno à segurança do conhecimento adquirido, aos dados concretos e empíricos. Na arquitectura começa-se a criticar a abrangente e indiferenciada noção de espaço, despoletando reacções polémicas que exigiam, a maior parte delas, um regresso da arquitectura às suas origens.



III _ A poética do mundo



A Estética e a Moral

PJ: Mas de que é que lhe serve acreditar em coisas boas e certas?

SS: Porque eu...

PJ: Isso é feudal e fútil. Acho que é muito melhor ser-se (?) niilista e esquecer essa história toda. Quer dizer, eu sei que sou atacado pelos meus amigos moralistas, bom, mas, diga-me uma coisa, não andam eles todos preocupados em mudar as coisas e afinal para nada?¹

A arquitectura racionalista moderna possui um fundamento metodológico base que é característico da atitude científica: a abstracção. Este distanciamento mental, que se traduz espacialmente na desvalorização do lugar concreto e, temporalmente, na refutação do instantâneo específico, adopta lúcidos valores de direcção unívoca. É uma resposta directa à necessidade psíquica do ser humano em atribuir uma importância plena e totalitária à sua criação intelectual. Este afastamento relativamente ao real físico foi justificado por Worringer como uma “consequência de uma intensa inquietude interior do homem perante os fenómenos (do mundo circundante). [...] O seu mais enérgico objectivo era o de arrancar o objecto do mundo exterior, do seu nexa natural, da infinita mutação a que ele está sujeito, depurá-lo de toda [...] a arbitrariedade, fazê-lo necessário e imutável, aproximando-o do seu valor absoluto.” (1997:30)

A adopção desta atitude coincide também com o intenso e veemente (apro)fundamento de uma vertente fulcral no entendimento sensível da obra de arte e que, sumariamente, se traduzem nos valores estéticos

¹ Conversa entre Philip Johnson e Susan Sontag, Novembro de 1965, BBC TV (in Jenks, 1985: 199)

veiculados em qualquer objecto artístico². Esta posição, ao ser individualmente manipuladora e centrifugadora de conteúdo, é aparentemente amoral, pois refuta qualquer hipótese de difusão e disseminação da experiência artística, concentrando toda a actividade e prazer estético em si mesmo, sujeito emancipador. A correspondência entre o sujeito e o objecto – que terá começado em Descartes... – deixa de ser directa. As vias de contaminação positiva entre o indivíduo e a sociedade desaparecem porque ficam restringidas no âmago do seu criador. O objecto – produto de criação artística – por muito significativo que possa ser a nível autoral, não o é numa condição mais global. O valor da obra é resultado de uma pura alienação individual. Para se poder integrar socialmente, ou ser valorizada como tal, a obra de arte deve ter em atenção variados factores que se encontram, inúmeras vezes, fora do nosso controle. Ou, porventura, muito para além dele.

A arquitectura, em acto, reflecte, grande parte das vezes, uma atitude e uma visão muito autónoma da realidade. No entanto, o seu valor transcende qualquer postura individual. A sua permanência física posterior assim o declara e assume. A sociedade assim o deve e costuma exigir.

No excerto acima transcrito, Philip Johnson interpela Susan Sontag tomando uma posição contestatária perante a necessidade de acreditarmos (antes de mais, e sobretudo, como seres humanos que possuem faculdades mentais invejáveis...) nas coisas boas e certas da vida. E justifica tal descrença afirmando que é, e sempre será, uma luta permanentemente inútil. De facto, penso que Johnson se apercebe que esta sua posição é de uma

² Embora diversos pensadores tenham meditado sobre Beleza e Arte ao longo de milhares de anos, a Estética como disciplina autónoma apenas surge no século XVIII através do estudo de alguns filósofos alemães. Antes deste período, a Estética era vista como inseparável do estudo da Ética (na cultura Ocidental) e da Religião (segundo a tradição Oriental).

extrema individualidade e de marcado vínculo com uma pura vontade niilista. O que realmente (e apenas) lhe interessa é o seu gosto estético pessoal e as metodologias da vanguarda racionalista. O prazer e deleite harmónico evocado neste seu *savoir faire* coloca-o em difícil posição perante os seus colegas a que chama de moralistas que defendem uma acção e fundamentação projectual muito para além das meras questões estético/funcionais.

Esta contenda moderna revela uma amoralidade latente que nos obriga a reflectir sobre as suas possíveis consequências. De facto, desde a Casa Dominó de Le Corbusier, passando pela Casa de Vidro de Philip Johnson até ao minimalismo de certas obras de Herzog&DeMeuron pouco ou nada se alterou relativamente a este assunto. Ou melhor, embora se assinale uma (natural) evolução técnica e material, ela esteve sempre inscrita dentro de um mesmo padrão ou linguagem arquitectónica. A simplicidade linguística aproxima-se, apenas e só, de uma imagem muito nebulosa da complexa realidade em que cada uma das obras se insere. Obras estas que nunca chegam a reclamar a sua quota-parte de presença social porque respondem, primeiro que tudo, a uma única vontade – a do seu autor.

No entanto, não quero deixar de notar que esta generalização abstracta do **estilo internacional** assenta numa **plataforma** perigosa, porque se revela impossível, desde logo, obter uma síntese coerente e adequada.

O que é que poderá significar, de facto, o belo, em arte?³

Worringer, no início do século XX, distinguiu duas formas de desenvolvimento do projecto moderno cujos principais referentes se

³ Note-se que, à semelhança de Worringer, parto do pressuposto que “a obra de arte se faz ao lado da natureza como um organismo autónomo equivalente”. (1997:17) Ou seja, não é algo que pertença à natureza mas sim algo que é adicionado a ela, fruto da acção humana.

encontravam na história. “Por um lado, aquelas arquitecturas que buscavam os esquemas essenciais, uma essencialidade da forma em busca de processos de abstracção (que Worringer encontrou na anti naturalista arte egípcia) e, por outro, as que pretendiam projectar a subjectividade – como as correntes expressionistas e figurativas (e que Worringer descobre nos expoentes da arte helénica). Ambas dariam lugar a dois sistemas diferentes de abordar as questões formais: uma busca esquemas gerais e elementares, (outra) uma espécie de projecção sentimental que afecta a materialidade, que afecta o ornamento, o carácter ou representação da arquitectura.”⁴

Por um lado, a descomplexada amoralidade subjacente à sobrançeria abstraccionista, por outro, a expressividade sentimentalista de profunda inspiração natural.

Embora a honestidade de Philip Johnson lhe tenha assegurado uma certa integridade autoral, o que se apraz registar é que as noções normalmente associadas a este tipo de intervenção representam, apenas e só, uma máscara que esconde a verdadeira origem e razão de ser de tais obras. A crua objectividade com que são abordadas leva a que grande parte dos discursos se refugie num tom poético e pueril e que seja assegurado por determinados vocábulos ou adjectivos, tais como: harmonia, beleza ou elegância. Expressões tão subjectivas que parecem ser uma justificativa linguística sem grande conteúdo expressivo e significante. Para estes arquitectos o *gran finale* significa, então, conseguir arrancar o seu novo objecto do seu nexa natural, fazendo com que se revele intocável e magistral. Não existe nenhuma vontade de comunicar com o Mundo, (esteja ele representado pela casa ao lado ou pelo descampado,

⁴ Ábalos&Herreros entrevistados por Eduardo Cadaval: <http://www.abalos-herreros.com> (08/07/2006)

no centro da cidade ou na imensa periferia ou, e ainda, numa relação ontológica com o lugar), de enaltecer a sua força e vigor, de jogar com as suas contradições e dificuldades naturais.

Afinal, o fuck the context já existia antes de Koolhas; só estava era dissimulado por um exacerbado e inatacável purismo e por uma alargada contenda niilista, de pressupostos e fundamentação científica.



Imagem 1: City Square _ Alberto Giacometti

Agir pela transcendência: uma hipótese?

“Ela fala de momentos extremos, em que tudo pode desaparecer. Ela indica sempre o que poderia ser a ruptura. Em sua busca apaixonada por descobrir um outro mundo, o escultor esquadrinha a semelhança e a verdade do Outro, à procura da sua essência. (...) A dignidade de um gesto, a dignidade do homem, tudo indica a ressurgência, a insigne e fatal presença humana, a perpétua continuidade. O artista já não mais existe. É o homem, enquanto entidade, que erige e esculpe a urgência de sua perturbadora presença.”⁵

As esculturas de Alberto Giacometti sempre me fascinaram, devido ao seu carácter ambíguo e enigmático. Grande parte das suas obras é caracterizada pela forte presença destas esguias e paradoxais figuras. Por vezes, encontram-se solitárias, noutras ocasiões, reunidas como que formando uma pequena mas mágica sociedade. A relação que têm com o sítio onde se encontram (quase sempre uma espécie de plataforma pétrea) é uma das chaves para um possível entendimento das suas obras. Elas parecem estar num íntimo diálogo com a sua base física, lugar de reunião e encontro e, ao mesmo tempo, numa condição de distância abstracta e metafísica. Esta dualidade aparentemente insondável parece, então, ser a garantia de um possível acordo entre a “insigne e fatal presença humana”⁶ e o Mundo ao qual pertencemos.

Fará sentido procurar uma relação ou um elo entre os objectos terrenos (representados por estas misteriosas figuras) e o Mundo que os acolhe? Será esse um esforço inglório, sem resultados práticos, sensíveis?

⁵ PRAT, Jean-Louis, “A esperança de uma obra nova” (traduzido do francês por Carlos de Moura): <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhgiacome02a.htm>

⁶ *Ibidem*

Ou será realmente necessário estabelecer uma silenciosa comunhão com os elementos originais, “ em que tudo se identifica e se reconstrói na busca unitária do ser, signo primitivo, mas signo imperativo, revelador de seu pensamento?”⁷

Se este discurso fizer algum sentido, poder-se-ia pensar facilmente na arquitectura como um possível e valioso instrumento de ligação e restabelecimento de uma suposta ordem no mundo... Interessará, então, perceber até que ponto este tipo de abordagem poderá produzir, ou ter produzido, resultados convincentes. Ou, se por algum mal entendido processual ou simples aproveitamento teórico, a obsessão com o lugar e as suas capacidades evocativas tenha demonstrado nalgum, ou em alguns momentos da história recente, uma claríssima falta de operatividade.

Este género de discurso – de bases românticas e com um grande pendor poético – encontra eco em variadíssimos autores e críticos de arquitectura da segunda metade do século XX. Um dos mais importantes e decisivos terá sido Christian Norberg-Schulz.

O seu grande objectivo era efectuar uma revisão da arquitectura moderna, através da valorização da arquitectura do passado. As premissas de que parte são sobretudo fenomenológicas; ou seja, Schulz assume e interpreta toda a experiência como uma actividade intencional, premeditada e estruturadora. Dentro desta lógica, não é de estranhar que toda a sua prédica se tenha apoiado em diversas e sólidas referências ao longo dos tempos e que tenha evoluído de acordo com aquelas que seriam as bases fundamentais de todo o fenómeno arquitectónico.

Várias noções (científica, filosófica e sociologicamente apoiadas) revelam-se fulcrais para entender a sua teoria: a urgente necessidade de

⁷ Ibidem

retornar à origem das coisas, aos primórdios fundacionais (grandemente apoiado na fenomenologia de Edmund Husserl), a teoria da percepção de Merleau-Ponty, a psicologia de Gestalt de Piaget e, sobretudo, as noções existencialistas de Martin Heidegger (especialmente a partir do texto “Construir, Habitar, Pensar” (1951), sobre o qual Schulz se debruça aprofundadamente em *Genius Loci*, de 1979). É através dos mecanismos interpretativos subjacentes a estas ideias que, segundo Schulz, se poderá realizar uma profunda e positiva revisão à arquitectura moderna, então fortemente marcada por um positivismo redutor e tecnocrata.

Os factores simbólicos negligenciados pela espacialidade moderna ganham, desta forma, uma renovada força e acutilância e uma preponderância similar àquela que tinha caracterizado a época pré-moderna, altura em que partilhávamos o nosso espaço físico – lugar ou habitat – com as *divindades* protectoras de um (eventual) isolamento local. Assim, e entendendo-se como necessária uma aproximação real da arquitectura ao lugar concreto e definido, surge a imperativa necessidade de conjecturar um critério metodológico que permita esta leitura e este renovado fazer. Um fazer que se oponha e combata a perigosa perda de identidade das culturas locais graças à sobreposição e justaposição de valores, signos e objectos globalizados.⁸

Um outro item que é – também – nuclear referência desta humanizada atitude é o conceito de articulação, ou seja, a subtil capacidade de narrar um sistema coerente a partir dos seus distintos e variados elementos. É esta busca de uma arquitectura unitária que faz mover toda

⁸ É curioso verificar que esta ideia de regresso às coisas básicas e essenciais da vida – a terra, o lugar, o sentimento de pertença, o reconhecimento de uma morada própria... – têm um objectivo (ou alcance posterior) que transcende a humildade depositada nesta recuperação, porventura, nostálgica dos valores eternos e singulares da presença humana sobre a terra. O resultado arquitectónico deste evocativo pensamento está longe de ser débil ou temeroso; o que se procura é realmente deixar uma marca humana duradoura sobre a Terra.

a sua teoria, em que “ todos os elementos e espaços se amalgamam para configurar uma unidade global”. (Montaner, 2004:64)

Neste sentido, Schulz propõe, baseado no quadripartido heideggeriano⁹, uma arquitectura assente em três princípios: na Natureza (que se define como Presença), na Linguagem (que é uma reinterpretação histórico/tipológica e que recorre à memória como instrumento) e no Lugar (conceito que adopta várias escalas e que se manifesta, invariavelmente, como *Genius Loci*).

Muitas arquitecturas surgiram como resposta a estas convicções teóricas. E muitas outras foram apontadas como tendo sido referencial prático desta nova sensibilidade cultural e artística.

Um exemplo frequentemente citado é o de Louis Kahn, considerado um descendente directo e, ao mesmo tempo, a principal referência de Norberg Schulz.¹⁰

Outra referência, mais polémica, é a de Aldo Rossi¹¹, que no seu fundacional *Architettura della città* (1966) assume valores que se assemelham à atitude contextualmente referenciada (no sentido histórico/tipológico) que Schulz advoga.

O primeiro ser-nos-á útil para perceber até que ponto a arquitectura pode, ou não, hoje, ser encarada como uma arte do lugar, histórica e formalmente referenciada.

⁹ Heidegger adverte que, ao invés da técnica moderna, se deve olhar atentamente para a natureza e indica a substituição radical do valor do progresso pelo da memória. Da mesma forma, e a partir da ideia de ponte de Heidelberg, sugere que se deve passar a valorizar mais a noção de lugar em detrimento da ideia indiferenciada de espaço. A casa ou, simplesmente, o habitar, é que dão sentido à existência. Assim, o quadripartido de Heidegger é formado pela terra, céu, mortais e divindades. (http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm)

¹⁰ Norberg Schulz (juntamente com J. G. Digerud) chegou inclusive a escrever um livro inteiro sobre Louis Kahn – “Louis Kahn, idea e imagen” (1ª edição de 1981)

¹¹ Montaner e Solà-Morales colocam-no em pólos opostos no seio da arquitectura contemporânea...

O segundo permitir-nos-á questionar até que ponto o elevado conhecimento sobre a cidade (europeia) contemporânea e o valor do seu conteúdo tipológico e imagem histórica são ferramentas úteis para um projecto coerente e eficaz.

Abstenho-me, para já, de esclarecer o meu ponto de vista sobre esta controversa segunda referência e suas implicações, empenhando-me, primeiramente, em abordar a referencia mais imediata (mas não menos importante ou decisiva...).

Para tal, cabe referir, desde já, que acreditar nesta acção pela transcendência, pela busca de uma unidade que parece perdida, é uma atitude que envolve determinados valores éticos, teleologicamente suportados. Valores esses que sugerem um apelo a uma realidade social que transcenda a própria história da humanidade, uma espécie de fundamento original.



IV _ A ilusão do lugar



Imagem 2:
Philip Johnson conversando com Nathaniel Kahn
Glass House (1949), Connecticut, USA

A inquietação e a paz: a unidade pela forma em Louis Kahn

“Ele era livre, comparado comigo.”¹

Esta pretensa liberdade que Philip Johnson atribui a Louis Kahn é um ponto de partida significativo para o entendimento da sua arquitectura como um fundamental avaliar crítico do que tinha sido até então o movimento moderno e a sua inabalável atitude de pendor progressista. Esta afirmação carrega consigo um forte pressuposto que caracterizava o pensamento de Kahn: a artisticidade inerente ao processo arquitectónico. O próprio Johnson o constatou, resignado: “Ele sentava-se e trabalhava... em arte!”²

Uma arte que já não é um produto da supra capacidade humana, mas sim o resultado de uma simples mas inabalável vontade de produzir arte. “A auréola que rodeia o conceito de arte, toda a amorosa devoção de que gozou ao longo dos tempos, só se pode motivar psiquicamente pensando numa arte que brote de necessidades psíquicas e satisfaça necessidades psíquicas” (Worringer, 1997:26). O mesmo Schulz confirma tal conjectura quando nos fala de arte como resultado da vontade de expressão e como o único objectivo e singular forma de estar no mundo. (Passim Norberg-Schulz: 1990)

Esta leitura existencial e platónica da concepção artística e do pensamento de Louis Kahn não tem como intuito uma indiscriminada e posterior generalização (até porque se revelaria uma imprudência a toda a prova...), porém não é possível deixarmos de nos questionar sobre qual poderá ser o valor da arquitectura, hoje, se esta não tiver agarrada a si

¹ Philip Johnson sobre Louis Kahn no Documentário “Louis Kahn, My architect. A son's journey”. Nathaniel Kahn: 2003

² Ibidem

uma intenção que ultrapasse um mero *form follows function* (já de si profundamente enganador!) e uma simples resposta mecanicamente indiferenciada, como se de uma máquina o ser humano se tratasse...? Restará saber se este poderá ser, na sociedade contemporânea, um método válido de abordagem...

A pedagogia moderna instaurou um mecanismo amnésico no processo artístico. Instituiu um regime criativo a partir do zero, em que toda a arte é banida do interior das mentes do Ser intelectual moderno. Para a frente é o caminho, por isso não é mais possível olhar para trás. É a celebração da capacidade mental humana, assim que a memória lhe foi apagada. É neste sentido que se interpreta a frase de Philip Johnson, ao reconhecer o seu próprio agrilhoamento às teses de Gropius e seus pares e ao atribuir a Louis Kahn um papel de *outsider*.

Esta confiança moderna numa expansão temporal ilimitada (uma espécie de *zeitgeist* da modernidade), em que Deus morre (Nietzsche) – e já nada o poderá ressuscitar – e em que a presença física do indivíduo sobre a Terra é vista como uma substituição definitiva do divino, é reveladora de uma crença profunda. Ela só se tornou numa internacional forma de estar, pensar e actuar porque possuía, bem dentro das suas amarras, uma ideologia suficientemente consistente capaz de suportar todas as possíveis críticas... Esse idealismo era fortalecido a cada CIAM, a consumada *organização do progresso*.

Pois se Kahn conseguiu ganhar alguma notoriedade foi igualmente graças a uma enorme fé e convicção que ele próprio depositava em tudo o que fazia. “Tudo o que um arquitecto faz corresponde a um entendimento pessoal sobre o Homem e sua condição”³ – dizia. E a sua principal tarefa

³ Louis Kahn em Documentário “Louis Kahn, My architect. A son’s journey”. Nathaniel Kahn: 2003

é transmitir tal visão pessoal através do seu trabalho, da sua profissão, quando ergue uma nova obra de arquitectura. Ao actuar dessa forma, o arquitecto tem a possibilidade (irrepetível, segundo Kahn) de pré – determinar o futuro do edifício.

E é aí que reside uma das grandes forças da arte como produto humano: a sua capacidade de interferir na ordem natural das coisas, ao ser executada paralelamente à Natureza e não dentro dela. Daí se infere também a enorme responsabilidade com que Kahn encarava o seu trabalho, obra do homem, representante de Deus na terra.

Muita coisa pode ser questionada a partir desta leitura e, realmente, o que interessa reter poderá decorrer dos pressupostos até aqui enunciados, ao questionarmos: porque é que Kahn olha (pensa) desta forma a existência humana?⁴ Porquê esta necessidade de pré – determinação da forma enquanto realidade palpável?

As respostas desprendem-se do enunciado e revelam-se múltiplas, todas elas obrigatoriamente condicionadas a uma deliberação de conjunto, pois a realidade é complexa e a via única nunca foi um caminho possível, mas sim um sonho eterno. Tudo se desenrola de forma consequente; uma coisa leva à outra, muitas vezes de forma inevitável...

Uma determinada crença – Charles Jencks chama-lhe fundamentalismo (1985:223) – conduz o arquitecto a configurar mentalmente e abstractamente a sua primeira Forma, que é O ponto de partida do projecto.⁵ Aí, com o conceito formal estabelecido (Moneo chama-lhe

⁴ O carácter da visão como forma de pensamento tangível e a sua condição falaciosa (ao não conseguir ser selectiva e tornar-se perigosamente flashizada) será abordado mais à frente, quando as questões começarem a dar lugar às respostas.

⁵ É reconhecido em Kahn a busca por um ideal platónico da Forma arquitectónica, símbolo e sinal da presença humana. Ideal este que só poderá ser obtido se tal Forma for configurada externamente à natureza e às suas leis próprias. O modelo abstracto de intervenção que havia adjudicado como referencial moderno aplica-se firmemente a este seu método de projecto.

Tipo) tornar-se-á mais fácil caminhar no sentido dessa busca unitária do espaço arquitectónico, da sua essencialidade e presença. Trata-se, no fundo, de uma imposição formal, pois a alteridade e a circunstância raramente têm lugar neste percurso inicial. A grande conquista seria conseguir, tal como Giacometti o fez nas suas esculturas mágicas, como Norberg-Schulz veiculou nos seus inspirados escritos e Heidegger propunha com a sua **quadratura** existencialista, estabelecer uma união entre este monumento humano e a natureza envolvente, o seu contexto físico. Tal proximidade é, segundo Kahn, obtida graças a uma inspiração que se processa a partir de tal Pré – Forma.

A relação que se estabelece entre o edifício e o seu meio envolvente é baseada numa espécie de hierarquia, em que existe um dominante e um dominado, um sujeito e um objecto. A correspondência é metafísica; o lugar só existe quando estes antagonismos se desvanecem e interagem. O objectivo é a criação destes lugares congregados, monumentos do (e para) o homem. É uma correlação de entes, mas em que cada um deles tem o seu lugar pré – determinado. Jencks é da mesma opinião: “É uma complementaridade de opostos em alto grau. Kahn é tanto Camp como Non Camp⁶, abertamente pessoal e público.” (1985:218)

Por um lado, Kahn é claramente moderno, porque é conscientemente impositivo e a sua relação com o mundo parece ser tanto mais próxima quanto mais abstracta for a sua atitude inicial. Existe uma

⁶ Charles Jencks usa as denominações Camp e Non Camp para diferenciar os métodos de abordagem estilística dos arquitectos modernos norte-americanos. Já Susan Sontag, no seu *Notes on Camp* (de onde Jencks retira grande parte das citações que coloca no seu *Movimentos Modernos em Arquitectura*) havia descrito o arquitecto Camp como tendo uma “relação consistentemente estética com o mundo. Encarna uma vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética sobre a moralidade, da ironia sobre a tragédia. (...) Se Camp é como a ciência por ser completamente amoral, então o objecto Camp tem de ser univalente, ou seja, obra do intelecto e da fantasia.”. O arquitecto Non Camp seria, por outro lado, a negação desta tendência. Ver (Jencks, 1985:177-225) e *Architectural Design* (Novembro de 1969: 582).

figura, que é reflexo da atitude dominante humana, e existe um fundo, natureza dominada. É, declaradamente, uma atitude pragmática e fatalista e, de certo modo, tende para uma amoralidade latente, porque revela uma acção fechada em si própria. Segundo Montaner, é a verdadeira “ditadura da forma” (1993:63). Para Frampton, a forma é, somente, mais uma maneira (entre muitas) de abordar o projecto.

No entanto, como muita coisa na modernidade, existe aqui um aparente paradoxo e Kahn sabia-o e assumia-o; através das suas constantes justificações baseadas na História da Arte e das Formas e na íntima e progressiva relação que os seus projectos tentam estabelecer com a natureza.

Note-se a seguinte transcrição que é um excerto de uma aula de Mestrado, dada por Kahn, na Universidade de Pensilvânia⁷:

“If you want a Presence (in your project) you have to consult Nature. And there is where design comes in. For instance, if you think of brick, you say:

What do you want, brick?

And brick says:

I would like an arch.

And then you say to brick:

The arches are expensive, brick. What do you think if I put a concrete lintel over you?

And brick says:

I want an arch!”

⁷ Louis Kahn em Documentário “Louis Kahn, My architect. A son’s journey”. Nathaniel Kahn: 2003 (sublinhados meus) Esta citação aparece em inglês (excepção ao longo de toda a prova) porque devido à sua extensão e características muito particulares, a sua livre tradução iria fazer com ela perdesse grande parte da sua mais valia informativa e linguística, retirando-lhe operatividade.



Imagem 3: Salk Institute (La Jolla, Califórnia, 1965) _ Louis Kahn

Kahn é consciente da sua atitude radical ao sugerir, para qualquer dos seus projectos, uma forma primária base. É o gesto mais racional de todo o processo. A partir daí é guiado por trejeitos intuitivos, grandemente inspirados na natureza e na relação do arquitecto com ela, que visam adaptar, da melhor maneira, tal forma à sua envolvente física. A aparente antinomia está na dupla necessidade de Kahn em, por um lado, enaltecer o valor do homem (arquitecto) e a sua capacidade de produzir instituições humanas e, por outro, encontrar nas coisas naturais a sua fonte de inspiração, a partilha, a comunhão...

Concentremo-nos agora nas imagens ao lado:

Elas mostram uma das alamedas principais do Salk Institute de Louis Kahn, a partir de um ponto fixo, um observador estático. A câmara está pousada num tripé e direccionada longitudinalmente ao campus laboratorial, apontando o mar. A passagem do tempo é-nos dada quer pelo movimento do menino que salta e brinca, quer pelo vento que vai empurrando, lentamente, as nuvens. Tudo o resto (entenda-se, edificado) é imóvel e imune às transformações que vão ocorrendo. Como se o seu lugar tivesse sido sempre aquele, como se aqueles edifícios sempre tivessem ali estado e não fossem um produto da mente humana.

Neste projecto Kahn conseguiu aquilo a que sempre se propôs: construir um edifício que, pela sua presença, fosse capaz de representar o domínio do ser humano, mas que, ao mesmo tempo, se tornasse independente e inatingível por esse mesmo ser. O edifício parece, agora, parte integrante de uma realidade superior ao homem e à própria natureza, uma obra que nos parece óbvia e necessária. Uma obra que é o resultado de um questionar profundo e uma leitura pessoal sobre tudo aquilo que nos rodeia.

Mas não se trata apenas da consequência de uma corajosa e

libertadora vontade. Esta inevitabilidade é reflexo de um difícil cruzamento entre uma **vontade artística absoluta** (necessária na acção) com uma necessidade urgente de um espírito inquieto e temeroso perante as contingências e incertezas do dia-a-dia. É, para estas consciências, a única maneira de actuar. O único modo de ter, por momentos, alguma paz e tranquilidade...

Em meados do século XIII, S. Tomás de Aquino escreveu: “O homem conhece os objectos singulares pela imaginação e pelo sentido, e por isso pode referir o conhecimento universal, que está no intelecto, aos objectos particulares; pois a bem dizer, não são os sentidos nem o intelecto que conhecem, mas o homem por meio de ambos.” (Rüppel, 1974:21) Como se conclui, as respostas (sobretudo no processo artístico) encontram-se, grande parte das vezes, na forma como cada um de nós interpreta o conhecimento que é reflexo do próprio eu⁸ (e que integra racionalidade e emotividade), ou seja, esta inevitabilidade a que nos referimos, podendo ser interior, jamais será difusa e global.

⁸ Já S. Tomás de Aquino havia proposto a separação do conhecimento em três partes: o conhecimento reflexo do eu, o conhecimento sensitivo externo e o conhecimento sensitivo – intelectual, em que o primeiro só tem sentido quando se refere simultaneamente aos outros dois.

A história como fonte

Qualquer acção é resultado da soma de um determinado conjunto de factores. Um desses factores é fruto da experiência e das coisas pelas quais vamos passando... vendo, sentindo e pensando ao longo da vida. È uma espécie de know-how, de saber acumulado, que tem que ser constantemente reinterpretado de forma a ser valorizado. Digamos que é uma espécie de sistema de interpretação que possui uma dimensão metodológica importante mas que é causador de uma imensa perplexidade e alvo de variadíssimas censuras por parte de inúmeros arquitectos contemporâneos e críticos de arquitectura.

Desde logo, a palavra história contém, por si só, um enorme potencial e uma desmesurada facilidade em se tornar um vocábulo com conotações negativas. É espontaneamente associada a nostalgias, memórias e saudades, causadoras de mal-estar, e representa a evocação de um tempo que já não é o nosso, que é anterior a hoje e, então, passível de ser considerado menos moderno⁹ ou, mesmo, primitivo. No entanto, este entendimento – do senso comum – é constrangedoramente receoso, pois não enfrenta o desenvolvimento da vida como uma constante oportunidade de revisão, revalorização e engrandecimento. Digamos que revela uma atitude despreocupada e, por isso mesmo, displicente (mas não, forçosamente, indiferente) para com um relevante factor que nos é pronta e expeditamente disponibilizado, pois ele existe por si só e é passível de ser agarrado, estudado, partilhado por todos.

O tempo desta história é ilimitado e contínuo. Por isso se duvida da necessidade de olhar para trás quando os olhos estão num sentido diametralmente oposto. Mas, inevitavelmente, o fazer de hoje carrega

⁹ Não nos referimos à noção de moderno como período estilístico definido, mas sim ao entendimento da palavra como algo sempre novo, contemporâneo, vanguardista, de época.



Imagem 4



Imagem 5

Imagem 4: Coliseu de Roma (70/82 d.C.) _ Roma, Itália _ arquiteto desconhecido

Imagem 5: Exeter Library (1968/72) _ New Hampshire, USA _ Louis Kahn

consigo ensinamentos de ontem, porque ninguém é estanque ao conhecimento adquirido e, como Nietzsche nos faz sempre questão de lembrar, o homem é um ser condenado à memória.

Daí que, alternativamente a este modelo linear da história, se tenha sedimentado um outro que tenta abordar a questão de forma interrogativa (e não exclamativa!), em que as fronteiras não estão bem definidas e, portanto, e de forma simultânea, tanto se pode jogar com os dados da história como com as informações do hoje. É “um modelo segundo o qual cada instante tem em si a densidade de todos os instantes produzidos e que surge pela necessidade de conjugar num mesmo tempo todos os tempos passados, sabendo assim conviver com a nossa memória” (Quetglas, 1994:37). No fundo, captar o momento irrepetível, “condensar o tempo até convertê-lo num instante, num lugar concreto; viver a ilusão de que aquilo que hoje vivemos e que fará certamente parte da história, nas nossas mãos sofrerá, por certo, um colapso” (Quetglas, 1994:37). Este é o tempo de Louis Kahn e de muitos outros (Botta e Moneo¹⁰, por exemplo) que, como ele, não se abstêm de encontrar na história uma validação da suas próprias competências e um certificado de garantia de intemporalidade (e não necessariamente de qualidade); requisito mínimo para criar uma obra que se legitime a ela própria.

Recorramos a dois casos concretos para aprofundar esta ideia...

A Exeter Library de Louis Kahn é um edifício que vai buscar clara inspiração à linguagem e imagem da arquitectura clássica. Pese embora as diferenças formais existentes (o Coliseu romano é baseado na

¹⁰ “De algum Moneo”, observou o Adelino Gonçalves, numa das últimas conversas que tivemos sobre esta prova. De facto, Rafael Moneo tem mostrado uma grande capacidade de adequação aos diferentes discursos da contemporaneidade, revelando o lado saudável e positivo de uma certa ambiguidade projectual.

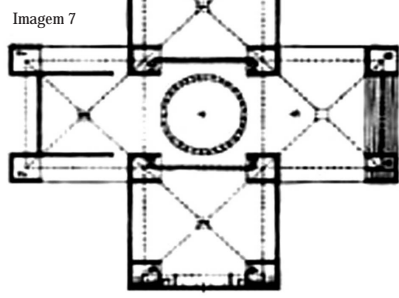
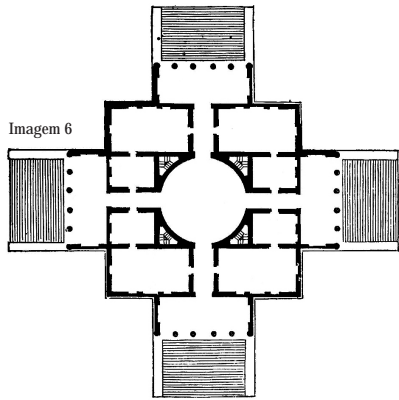


Imagem 6: Vila Rotonda (1567/70) _ Vicenza, Italia _ Andrea Palladio
Imagem 7: Bath Centre (1954/59) _ Trenton (New Jersey), USA _ Louis Kahn

figura do círculo e a biblioteca de Kahn tem por base o quadrado, ou seja, as Pré - Formas são distintas) são perfeitamente perceptíveis as afinidades: ao nível das aberturas, da materialidade, do contacto com o solo, da relação interior/exterior, do espírito monumental de presença. O programa adquire aqui um papel irrelevante; em vez de se assumir como ponto conceptualmente útil de projecto, é ele que se tem que ir adaptando à forma previamente estabelecida. São edifícios que, por isso mesmo, se revelam atemporais. Vão suportando o passar dos anos através de uma concepção espacial que permite múltiplas leituras e diversos usos. Demonstram que uma certa rigidez formal não implica, necessariamente, que a construção do espaço seja igualmente inflexível.

Um outro exemplo, onde podemos estabelecer um consistente paralelismo entre dois tempos históricos distintos, é entre o **Bath Centre**, um pequeno edifício que representa a elementar síntese ideológica que Kahn viria a impor no seu trabalho futuro, e a **Vila Rotonda** de Palladio.

Embora possuam uma escala diferente (a Vila palladiana é significativamente maior) ambas se baseiam num esquema de planta centralizada em cruz grega (originária dos balneários romanos e com grande aderência na época bizantina) e ambas oferecem ao espectador/visitante múltiplas oportunidades de entrada e circulação. O pátio central da Vila é realmente circular, enquanto que o mesmo espaço do Bath Centre é propositadamente ilusório, visto que Kahn, ao introduzir um simples desenho no pavimento, remete-nos evocadoramente para este tipo de pátios centrais circulares. Este centro, circular ou não, permite uma visão cêntrica e excêntrica de todo o espaço¹¹. Aqui, tal como no exemplo anterior, a adaptabilidade funcional permite-nos perceber que o

¹¹ Veja-se sobre este tema: ARNHEIM, Rudolph (1971) – O poder do centro. Lisboa: Relógio d'Água. 2003

binómio forma/função, enaltecido pelo Movimento Moderno, é posto em questão.

Embora o objectivo assumido de Kahn não seja propriamente esse, aquilo que pode ser lido nas suas obras, aquilo que nos deixa como herança, é o despertar da memória como elemento de projecto¹², revelar a forma como conceito e **permitir** que o alcance dos seus edifícios não se inscreva apenas na sua dimensão física, mas tenha raízes mais profundas, almejando uma grandeza temporal ilimitada.

Nos dois casos que foram apresentados, verifica-se que a retórica das afirmações historicamente contextualizadas (mas consolidadas na intemporalidade) se alia a uma nítida abstracção em relação ao meio envolvente como factor decisivo no processo de projecto. Mais importante que o contexto da intervenção é o lugar que poderá ser criado. Considerar o lugar como algo a priori, como um factor diferenciador da intervenção é desvalorizar, desde logo, a futura intervenção. Aqueles lugares só o são porque foram construídos e porque o tempo lhes deu razão. Nesta perspectiva, o fim do projecto kahniano é, de facto, um lugar, não o lugar heideggeriano, mas o lugar da arquitectura, concreto e real.

¹² Entenda-se esta memória como um conhecimento adquirido e consciente e não como meras e inocentes recordações casuísticas que são incorporadas gratuitamente no projecto.





V _ ponto de suspensão:
Para onde me estou a encaminhar...?



Se interessou olhar, numa primeira instância, para o enquadramento genérico que envolve a actividade do arquitecto de uma forma ampla e clara e, que de certo modo, abrangesse desde alguns aspectos psicossociais a questões de ordem ética formativa de base, foi importante perceber, de seguida, de que modo tais ideias se foram articulando com a capacidade do arquitecto de produzir estruturas (físicas) de síntese, decorrentes da sua própria visão autoral.

Daí o valor do(s) lugar(es) como súbito referencial de extrema importância para a acção projectual. Daí o exame (crítico) sobre alguns dos aspectos cruciais da cultura, arquitectura e filosofias da primeira metade do século XX. Daí também que a primeira análise mais concreta tenha surgido, inevitavelmente, na sequência da verificação de uma necessidade (não só minha, que seria sempre muito mais subjectiva, mas, e sobretudo, aquela que nos é veementemente sugerida pela história da arquitectura): a urgência em repensar, após décadas de aceleração técnica e industrial, numa arquitectura que contemplasse e valorizasse aspectos simbólicos e ambientais de forma mais consciente e consistente. Tivemos nas teorias de Norberg Schulz e na arquitectura de Louis Kahn os exemplos necessários para poder tirar algumas ilações importantes para o desenrolar desta prova.

Assim, após a consolidação mental de alguns conceitos determinantes e a análise de duas filosofias distintas (o racionalismo ou positivismo moderno e o estruturalismo existencialista) sugere-se agora uma aproximação e apropriação aos lugares de hoje – as cidades globais, hiper-textos de uma longa relação homem/máquina/mundo, último reduto de realização social e cívica – território preferencial de batalha (e de olhar atento) para um debate crítico sobre alguma da arquitectura das últimas décadas.

Começando por esclarecer uma das questões que havia deixado

em aberto no início do capítulo anterior – que posição tomar perante as ideologias (e práticas) rossianas, tão presentes (como outras) no final do século XX? – adoptarei um percurso de análise contínuo, estendendo tais estudos até ao presente e tentando avaliar as distintas e extremadas realidades justapostas.

Como segunda solicitação interessará comutar (sem as esquecer, porque necessitaremos delas mais para a frente) algumas das simplificadoras, mas basilares dualidades em que se baseavam grande dos discursos da modernidade¹ – razão e emoção, confiança e temor, paz e inquietação, espaço e lugar – por uma concertada visão global, que me permitirá confrontar o lugar do arquitecto na sociedade actual com aquele de outrora, e, analogamente, questionar-me sobre certas interpretações disciplinares registadas nos últimos anos; numa tentativa de ler para poder escrever, de interpretar para poder falar.

¹ O fim da 2ª Guerra Mundial orientou todo o pensamento humano para uma reconstrução; não só física mas, sobretudo, mental e social. Tal percurso culminaria, visivelmente, em França, em Maio de 1968. A obtenção de uma liberdade social, regulada democraticamente em quase todo o mundo ocidental, obrigou a um equacionar do papel do arquitecto (como de muitas outras áreas); o emaranhado social desenvolve-se como uma teia de aranha, a complexidade aumenta; tudo é desdobrável, não em dois mas em múltiplos de dois.





VI _ O lugar obsessivo

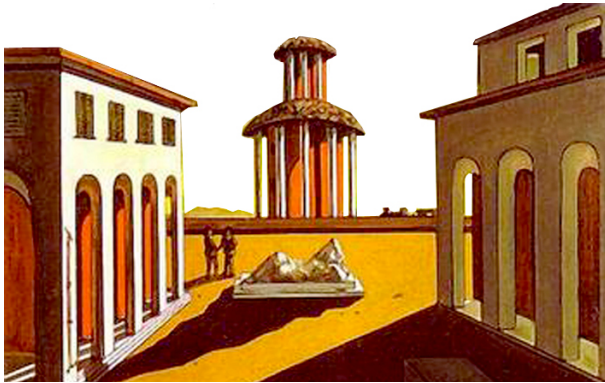


Imagem 8



Imagem 9

Imagem 8: Desenho de Giorgio De Chirico

Imagem 9: Fotomontagem do autor

Schützenstrasse (Berlim, 1992) e Teatro do Mundo (Veneza, 1979), de Aldo Rossi

Aldo Rossi e a cidade mimética (ou a negação da contingência)

“Rossi actua com uma grande dimensão trágica, entre uma espécie de inocência fatal e uma profunda melancolia, uma grandeza épica.” (Scully, 1986:12)

A frase é de Vincent Scully, historiador de arquitectura norte-americano, e é proferida de forma afável e positiva (embora se use termos como tragédia, melancolia e fatalismo...). Para Aldo Rossi, mesmo o historicismo nostálgico, ainda que sempre referenciado à cidade, pode adquirir valores objectivos e esclarecidos, logo, de assinalável e potencial utilidade para o processo de projecto. A cidade é a entidade primeira e origem absoluta de toda a arquitectura. É com ela que devemos dialogar para estabelecer as bases e os fundamentos necessários para conseguir validar e certificar todo e qualquer estratégia. É deste modo quase científico que Rossi pensa e vê o projecto. E é por isso que a sua persistente recorrência às tipologias comprovadas pela história não são um capricho mas uma segurança, um ponto estável; o de inscrever o projecto num qualquer sistema superior, aparentemente inquestionável e atemporal. Enquanto Kahn o almejava através da capacidade de presença arquitectónica, Rossi encontra na cidade tradicional europeia a origem e a meta de qualquer arquitectura.

Mas não terá sido exactamente esse carácter abrangente e difuso com que Rossi evoca a cidade que terá levantado grande parte das questões, críticas e dúvidas que surgiram até hoje acerca das suas teses? Não serão estas nossas cidades formadas por complexas faixas identitárias, camadas sobrepostas, aglutinadas, soltas, perdidas...? Será possível, percebendo a emaranhada realidade urbana de hoje, agarrarmo-nos às nossas cidades, que são reflexo da nossa singular humanidade e vivência, de forma tão

resistente e conservadora, como se de um sonho se tratasse?

“A arquitectura da cidade é, na concepção estruturalista, uma reivindicação da permanência histórica. A análise morfológica e tipológica é o substrato daqueles lugares que o arquitecto deve reconhecer antes de qualquer actuação, uma intervenção que sempre deverá ser um trabalho hermenêutico, uma leitura de texto já dado por um tempo passado.” (Solà-Morales, 2003:108)

O reconhecimento e a leitura interpretativa (hermenêutica) não obrigam, no entanto, que a forma de olhar a cidade permaneça arraigadamente anacrónica, avessa a qualquer alteração. Aliás, a verdadeira viagem da descoberta (não é também disso que trata o projecto...?) consiste não na procura de novas paisagens (leia-se: cidades) mas sim na obtenção de novos olhos. Projectar é criar. E não, pura mímese.

As imagens colocadas no início deste capítulo servem para elucidarmos este nosso ponto de vista crítico. A primeira é um desenho do italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), pintor ligado inicialmente ao movimento surrealista mas que, progressivamente, se foi desligando do mundo onírico e metafísico para se enquadrar num estilo mais académico e baseado em temas mitológicos e clássicos. Os seus desenhos mostram, invariavelmente, cenários arquitectónicos urbanos solitários, baseados na perspectiva renascentista (e marcados por arcadas, torres, praças, fachadas) em que o possível e autêntico se mistura com o irreal e enigmático. Muitas vezes, tais cenários são povoados de objectos heterogéneos (e por isso, capazes de serem interpretados de múltiplas maneiras) e por luzes e cores intensas e profundas.

Este percurso mental, ideológico e linguístico de De Chirico é, diríamos, em tudo semelhante àquele que Aldo Rossi parece ter percorrido

ao longo de várias décadas de teses e sínteses arquitectónicas.¹

Enquanto que alguns dos seus projectos dos anos 60/70 – o cemitério de Modena (1971), o bairro Gallarate de Milão (1969/73) ou o Teatro do Mundo de Veneza (1979) – demonstram, por um lado, a sua obtusa tendência neo-racionalista e, por outro, a permanente analogia difusa e incoerente e um acumular genérico de cidades perdidas na história e de pedaços construídos espalhados por essa velha Europa fora, alguns dos projectos mais recentes (dos anos 90), sobretudo em Paris e na reconstrução berlinense, parecem querer demonstrar uma maior atenção e uma leitura mais cuidada daquelas cidades em particular, numa tentativa de encontrar o seu profundo significado urbano e representá-lo no projecto em questão. Mas será isso mesmo que acontece?

Sendo positiva a vontade rossiana de ler na história, antes de qualquer actuação, o valor de todo o universo arquitectónico presente nesse mesmo lugar de intervenção (e daí estaremos de acordo com a visão de Solà-Morales, até porque nestes últimos projectos, embora não esteja explicito uma resposta directa ao contexto em causa, é indiscutível que os têm em linha de conta), não deixa de ser relevante o facto de Rossi introduzir como método de pensamento e elemento de representação uma muito pessoal visão idealista, ficcionada e, por vezes, surreal do quotidiano urbano. Os seus esboços em tudo se assemelham a desenhos de crianças, possuídas pelo sonho e fantasia, em que a crença, supostamente pueril, é ainda justificação para muitas atitudes.² Aí, Rossi afasta-se de toda a

¹ Na dialéctica dos opostos Hegel propõe a existência de três níveis em qualquer processo mental: tese, antítese e síntese. A tradição neo-racional da *Tendenza italiana*, onde Rossi se incluiu, explicita este retorno aos limites do pensamento, entre o sonho e a realidade.

² Refere-se, muitas vezes, tal inocência como um factor de verdade e autenticidade, pois não existem condicionantes sociais e culturais na mente de uma criança. No entanto, tal desejo de verdade, procurado por Rossi, não pode ser encontrado desta forma, pois isso representaria o anular de todo o conhecimento empiricamente adquirido. Tal revogação, por muito abstracta que possa ser a

tradição humanista da arquitectura e dá razão a Montaner quando este afirma que tal estruturalismo “baseado na certeza da existência de umas estruturas básicas na realidade e no pensamento”³ e na confiança de “que toda a actividade humana se caracteriza pelo uso da linguagem (...) deixou como herança um panorama de dispersão e fragmentação, caracterizada por um mosaico de posições, em parte distintas e em parte contíguas, como o pós-estruturalismo, o pós-modernismo e a desconstrução.” (2004:72)

Por outras palavras, o sonho – o lugar onde o pensamento consciente e as ambições reprimidas são reconciliáveis – conduziu Rossi a uma arquitectura onde o fragmento foi ganhando o seu direito a existir. Se bem que ele (o fragmento) é, segundo Rossi, resultado de uma interpretação e analogia proveniente da lógica da cidade moderna transplantada para o projecto, não será menos verdade que tal dispersão é fruto de uma perturbadora clausura relativamente a um ideal político, social e urbano que influi na qualidade e contemporaneidade da sua arquitectura. Obviamente, todas estas coisas deverão estar interligadas, mas valerá a pena sermos tão redutores?

Existe, de facto, uma certa dialéctica na arquitectura de Rossi, mas não propriamente entre o lugar físico real e a nova construção, mas sobretudo entre tal lugar (ou lugares difusos, como vimos) e um método de pensar a realidade historicamente estruturado, mas que, para o agir projectual, se afigura como um claro afastamento relativamente às necessidades criativas (em acto) e produtivas do arquitecto, à realidade contingente, e à urgência do ser contemporâneo em se questionar e renovar

abordagem, não se afigura possível. (Já a liberdade evocada pelos situacionistas, e explicitada pela técnica da *dérive*, era uma liberdade improdutivo, porque sem finalidade. O mesmo acontece aqui a Rossi quando tenta fazer uma arquitectura conceptual, “que se basta a si mesmo” e que é indiferente às contingências... “ [...] não se habita um processo, não se vive numa frase”) (Borges, 1997:32)

³ É este estruturalismo fenomenológico que aproxima Rossi de Norberg-Schulz...

constantemente (**ser moderno**), premissa fundamental e não descartável desta era em que vivemos.

Constate-se que se reitera aqui, novamente, uma característica da arte (em geral) e se argumenta a favor da sua pertinência dentro do discurso desta disciplina; para o seu esclarecimento (e interrogação) socorrer-nos-emos de José Ortega y Gasset e do seu livro, *A desumanização da arte*. A tese defendida por Gasset é muito simples: para ele “**de uma ou de outra forma, toda a arte representativa da passada centúria (séc. XIX) foi realista**” (Gasset, 1996:70) e hoje, por razões que adiante interessará analisar, “**a nova arte é uma arte artística**” (Gasset, 1996:71), no sentido em que a única coisa que interessa realmente é a fruição estética e o prazer a ela associado, independentemente da preocupação com a vertente humana da obra. Obviamente, em arquitectura, revela-se complicado, se não mesmo impossível, não pensar numa produção humanamente dirigida, porém não nos esqueçamos que a vertente técnica, material, produtiva e comercial inerentes à obra arquitectónica (factores mais ligados a questões físicas e concretas, que propriamente artísticas) equilibram potencialmente a balança e dotam esta disciplina de características excepcionais quanto à capacidade de comunicação, interacção e mediação, tornando-a capaz de responder às exigências dos nossos dias...

A atitude de Rossi, deste ponto de vista, poderia ser considerada mais humana (no sentido clássico) pois o uso insistente da linguagem arquitectónica pré-moderna coloca-o dentro desta visão e tradição humanista da arte. No entanto, o seu idealismo, por ser isso mesmo, ideal, revela-se uma permanente **folia arquitectónica** – palavras do próprio Rossi – acto puramente egocêntrico e fundamentalista. Gasset lembra-nos de uma coisa importantíssima: “**Em arte, como em moral, o dever não depende do nosso arbítrio; há que aceitar o imperativo de trabalho que**

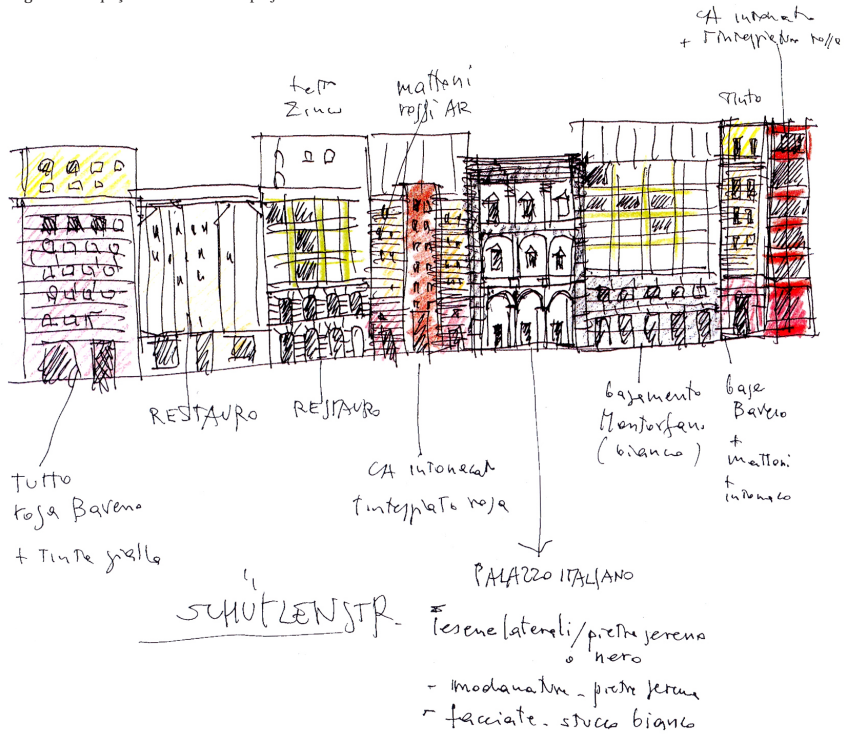
a época nos impõe. Esta submissão à ordem do tempo é a única possibilidade de acertar que o indivíduo tem. Mesmo assim, talvez não consiga nada; mas é muito mais seguro o seu fracasso se se obstinar em compor mais uma ópera wagneriana ou mais um romance naturalista.”

(Gasset, 1996:72)

Impossível não recordar também, e por momentos, a conversa entre Johnson e Sontag... (início do capítulo III)

Schützenstrasse: collage criativo ou pesquisa histórica?

Imagem 10: Esquízo de Aldo Rossi do projecto de Schützenstrasse



Recorramos, agora, ao projecto do bloco habitacional e de serviços da Schützenstrasse (1992), na cidade de Berlim (projecto de Aldo Rossi) a fim de aclarar a noção de que tal carácter do processo arquitectónico – ser, indubitavelmente, do seu tempo – continua e continuará a ser necessário, tipológica, linguística e processualmente.

Leiamos, de imediato, algumas palavras do próprio Rossi: “Considerando todo o projecto como um collage arquitectónico propõe-se [...] parte da fachada, respondendo a uma precisa tipologia interna, (inclusive) com a citação de um palácio romano” (Ferlenga, 1996:294).

Surge, decorrente desta frase, a necessidade de tentarmos perceber, primeiramente, o que é e o que pode representar, genericamente, esta ideia de collage. A esse respeito, partiremos de duas interpretações que não descurem os principais referenciais históricos do collage como método artístico - que nos levam desde Giulio Romano até ao Collage City de Colin Rowe e aos ideais libertários e à deriva dos situacionistas, passando pelas vanguardas cubistas e surrealistas:

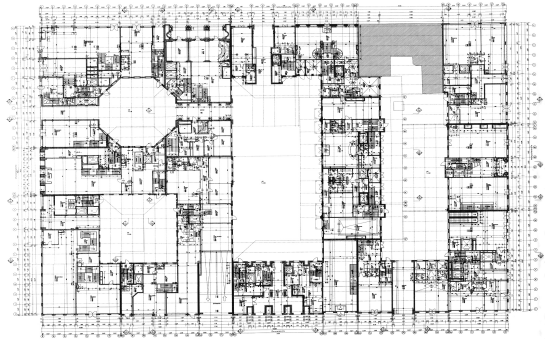
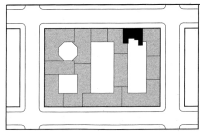
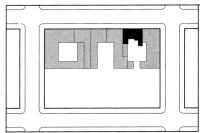
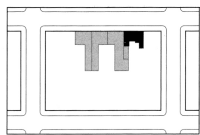
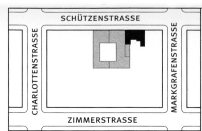
“Colar é introduzir elementos descontextualizados em situações que recriam outro contexto, isto pressupõe sempre uma metodologia de ruptura.”⁴

“O collage é uma lógica aberta em que não há uma forma dominante, em que a forma se esfuma, em que há articulação de distintas formas e não há um discurso dominante.”⁵

Duas ideias fortes seguram estas prédicas: no primeiro caso, o facto do collage conjecturar um processo de ruptura; no segundo, o facto de não existir um discurso que se imponha formalmente. Percebe-se, então, o uso do termo, por parte de Rossi: todas as fachadas do quarteirão de Schützenstrasse parecem obedecer a esta lógica de fractura formal, em que a cada tipologia corresponderia uma fachada diversa, numa tentativa de deixar intacta uma parte da visão de Berlim e de outras partes da

⁴ Gonçalo Byrne em entrevista (2004:29)

⁵ Josep Maria Montaner em entrevista (2004:14)



Imagens 11: Planta de inserção urbana, planta do piso térreo e alçados longitudinais do projecto de Schützenstrasse

Alemanha, através de um desenho claramente inspirado na arquitectura de Karl Friedrich Schinkel.⁶

A investigação acerca de imagens, elementos e supostas tipologias que sejam (ou tenham sido) identificativos da cidade de Berlim foram o estímulo de um projecto que teve necessidade de recorrer ao collage como veículo para materialização de uma ideia – aqui, portanto, uma consequência e não um conceito inicial e fundamental de projecto.

O facto de tais referenciais históricos serem hoje, dificilmente reproduzíveis, técnica, material e espacialmente, sugere que em vez de autenticidade projectual, Aldo Rossi esteja a propagar a noção de visibilidade (de elementos que, por terem sido representativos de uma determinada época de Berlim, merecerão um destaque atemporal...). Ou seja, em vez de utilizar um discurso que se materialize e qualifique pela forma, técnicas e exigências contemporâneas, dá preferência à imagem de uma Berlim reconhecível por todos, mas que nem por isso a representa mais autenticamente.

Inclusive, e isto confirma as suspeitas levantadas sobre a sua sistemática recorrência à cidade tradicional europeia de forma genérica, chega mesmo a caricaturar o Palácio Farnese de Roma, de 1516 (projectado por Antonio Sangallo e modificado posteriormente por Michelangelo) refazendo, aqui em Berlim, uma das suas fachadas e transladando, assim, uma imagem que não pertence àquele lugar e àquela cidade.

Em suma, aquilo que Rossi acaba por fazer é a reconstituição tipológico/visual de determinado(s) período(s) estilístico(s), através de cópias fragmentadas de uma realidade social já inexistente.⁷ Da mesma

⁶ Arquitecto alemão (1781-1841) conhecido pela sua adoração pela cultura e arquitectura gregas. Autor do Altes Museum, em Berlim.

⁷ Muitas das grandes collages realizadas ao longo da história serviam, antes de mais, um propósito político/social, mais que artístico. Era uma clara manifestação de poder por parte do rei e do poderoso clero (veja-se o caso da renascentista Porta Especiosa na românica Sé Velha de Coimbra). Essa

forma, terá perdido, mais uma vez, a oportunidade de criar uma obra que se assumisse como uma mais valia para aquele lugar e que respondesse, de uma forma mais completa, às exigências de uma sociedade em permanente mudança (até pode ter tido em conta esse lugar – em escala e tipologia, por exemplo - mas se não comunica com o indivíduo da sua época, qual poderá ser o seu valor identitário?).

Poderíamos fazer nossas, estas palavras de Montaner: “Estou de acordo com o mecanismo criativo do collage, quando leva à criação de um organismo ou de uma nova identidade (um novo lugar). E estou contra, quando são fragmentos totalmente autistas, que não mantêm nenhum diálogo.”⁸

Neste caso concreto, será óbvia a sua posição.

Rossi é, talvez, a face mais visível (até porque ao conseguir aliar a sua teoria a uma intensíssima prática projectual expõe-se mais facilmente), mas não única, de todo um tipo de intervenções que, de uma forma geral, e em nome da pueril sugestão de dar continuidade à morfologia tradicional da cidade europeia – o locus obsessivo – e usando a sua linguagem e imagem mais visível (e vendável...), vai caricaturando muita da criação arquitectónica de épocas precedentes e banalizando as actuais (o que é ainda mais grave!), tornando todo o processo de projecto num puro acto acrítico e estático, onde a interpretação e a selecção não têm lugar. Aqui, nem o collage é criativo, nem a pesquisa histórica aparece traduzida numa linguagem contemporânea.

relação, no projecto de Rossi, não existe; não há vontade alguma em encarnar relações de poder. Porquê, então, esta relação mimética?

⁸ Josep Maria Montaner em entrevista (2004:13)



VII _ O lugar deslocado



A cultura nómada: um novo *Ser*?

Grande parte do século XX ficou marcado por uma grande preponderância e fé nas ciências exactas e na racionalidade humana (através das denominadas ciências sociais). A mente humana foi glorificada e o sujeito *significante* colocado no centro do mundo, substituindo a força da tradição e do hábito como motores da sociedade.

A maior parte das noções introduzidas até agora encontram fundamentos, com maior ou menor imediatismo, nesta lógica de sociedade em que o ser humano é mentor de vida e figura inquestionável.

Senão, vejamos: o raciocínio positivista (característico do Movimento Moderno) *canonizar-se-á* ao se tornar na nova religião da humanidade (Augusto Comte), afirmando que o *devoir* feliz e eterno requer pequenos, mas constantes, sacrifícios no presente. A linha do ser, para este indivíduo, é contínua e horizontal. Ao invés, para o homem existencialista, a necessidade de encontrar uma justificação metafísica para a sua *estadia* terrena leva ao estabelecimento de um tempo radical, em que a memória vence o progresso e instaura um esquema de vida vertical e autoritário (marcado grandemente pela figura paterna), o que obriga este sujeito, e como forma de protecção, a procurar um refúgio, um lugar concreto – uma medida extremada e nostálgica, é certo, mas veementemente necessária (Martin Heidegger). Deparamo-nos, ainda, com um outro homem cuja relação abstracta com a história se revela intensíssima, onde o conhecimento adquire um papel central (uma espécie de fenomenologia humana), mas onde o pretenso carácter unitário das coisas, na busca eterna de uma lógica para o mundo, se concretiza pela conjunção de dois factores que se auto alimentam: um imediatismo despojado de surpresas e sobressaltos (Merleau-Ponty) – “uma forma de isolamento da consciência frente ao fenómeno” (Àbalos, 2003:93) – e uma

activação da memória pessoal, da imaginação e do sonho (Gaston Bachelard). O cenário mental deste homem é povoado de elementos dispersos e suspensos no tempo; a qualquer momento a intensidade das relações horizontais mundanas são atravessadas por um esquema poético de uma qualquer memória adormecida.

Qualquer um destes sujeitos, e pese embora todas as diferenças interpretativas sobre a forma como o ser humano deve estar e pensar o mundo, coincidem num detalhe essencial: todos eles, à sua maneira, sujeitam-se a uma norma estabelecida por eles mesmos, a uma pré-concepção heurística que serve de auto controle e, ao mesmo tempo, de regulador social; porque existe a noção generalizada de que é difícil viver num mundo sem uma tese, quase fundamentalista, de uma lógica própria de vida, sem construir cultural e socialmente um significado próprio. Daí a necessidade de, a partir de nós mesmos (de quem haveria de ser?), traçarmos, virtualmente, uma espécie de raio que determinará os limites da nossa liberdade individual e responsabilidade social. Um fio sobre o qual a nossa vida caminhará, independentemente da elasticidade e permeabilidade desse limite.

No entanto, e daqui decorrerá o tema aqui intitulado **deslocamento do lugar**, já desde os anos 60/70, esta visão humanamente centrada tem vindo a ser **desconstruída** através de uma radical leitura de certos autores do passado, tal como Marx, Freud ou Nietzsche. Aliás, foi a pensar certamente neste último, que Michael Foucault terá anunciado a definitiva **morte do sujeito** como o derradeiro paradigma do século XX; declaração que não ausenta ou faz desaparecer permanentemente este sujeito, mas que faz **desvanecer** o seu carácter de importância na estratificação cultural da sociedade contemporânea, pelo simples facto de se tornar cada vez mais difícil encontrar, através dele, uma unidade de pensamento coerente

ou útil, que possa ser tomada ou encarada como verdadeira e efectiva. A partir desta concepção, o único lugar onde se poderá encontrar a real identidade do sujeito contemporâneo é, a partir de agora, nas suas prédicas e práticas sociais.

Estas evidentes mudanças de comportamento psicossocial, registadas nas últimas décadas, juntamente com todas as alterações económicas, tecnológicas, demográficas e ambientais, proporcionaram a aparição de um novo sujeito – um sujeito a que Gilles Deleuze denominou de *nomade* – e de uma nova sociedade – a que o mesmo Deleuze apelidou de *sociétés de contrôle* (substituindo a ideia de *sociedade disciplinar* de Foucault) e que Manuel Castells descreve também como as *novas sociedades de informação*. Ambas as denominações são, como se verá, complementares e decorrem uma da outra.

Genericamente, e “em termos sociológicos, esta nova forma de ser, é convencionalmente descrita como um aumento da mobilidade e, paralelamente, como uma diminuição da importância da família e da razão doméstica, essa associação tradicional estabelecida entre um lugar, uma casa, uma linhagem familiar e uma localização física em que se inscreve a própria existência. Atomização e mobilidade que conduzem a uma instalação no mundo fugaz e individualizada, paralela, em grande medida à mobilidade do capital em sua implantação pelo território, pois ambos, indivíduo e capital, utilizam-se dos meios proporcionados pelo desenvolvimento técnico como infra-estrutura vital e cultural. Este novo sujeito social é, assim, ao mesmo tempo resultado e braço armado da globalização económica do território” (Àbalos, 2003:149)

Mas as causas e os respectivos efeitos nem sempre são descritos da mesma maneira: para Castells, o súbito incremento da capacidade

humana de gerar e disponibilizar informação a tempo real, em todo o mundo (através do telefone, fax, televisão e Internet) ultrapassando os obstáculos físicos inerentes, gerou uma nova cultura de mobilidade, ligada claramente a estas inovações técnicas; facto que não se verifica, e ao contrário do que se pensa, só nas sociedades avançadas, mas também naquelas em vias de desenvolvimento. E isto acontece, segundo o sociólogo e arquitecto catalão, porque “o capital controla a economia, mas de forma alguma, as sociedades, e ao fim de contas, os negócios também vivem em sociedade”. (Castells, 2004:76) Estas comunidades repercutem uma vontade humana: a do acesso livre ao conhecimento, independentemente da sua posição socio-económica.

Para Deleuze “estamos perante uma crise generalizada relativamente a todos os sistemas de clausura” (Leach, 1997:309), o que conduzirá, independentemente do tempo que possa levar, ao fim das instituições públicas, de acesso livre. Como consequência desta negação perante prisões físicas, espaços contestatários da liberdade individual (Deleuze dá-nos o exemplo das prisões (de facto), hospitais, fábricas, escolas e da própria família), surgem outros sistemas periciais de controlo, como o cartão de crédito¹ ou a Internet, do qual estamos, hoje, todos dependentes e socialmente interdependentes. Segundo este filósofo francês, este novo dado, esta nova concepção, não é, no entanto, causa para medos ou esperanças, mas sim a grande justificativa para procurar novas armas.

Dois aspectos interligados ressaltam das narrativas explicativas deste novo fenómeno: a facilidade de deslocamento territorial e a relação dessa mesma mobilidade com as lógicas presidiárias do capitalismo avançado. Verificamos, tal como Deleuze constatou, que nos encontramos perante uma lógica de sociedade incrivelmente contraditória: apoiadas

¹ Haverá melhor forma de suspender o tempo e adiar o presente ...?

num regime de acumulação flexível, as sociedades mais estáveis serão aquelas que conseguirem **especializar melhor** a sua riqueza e a sua influência social, material e temporal, mesmo que isso resulte numa perturbadora desordem local. Ou seja, a estabilidade desta sociedade global será tanto maior, quanto maior for a desarticulação (burocracia) e flexibilidade (desordem) dos sistemas organizativos locais.

Este facto descaracteriza aquele sujeito que havíamos conhecido, há já um século atrás, através da industrialização; a forma irracional e coerciva de ele se deslocar e as suas novas práticas sociais e comportamentais surgem pela sua dependência a uma lógica externa a si próprio. Uma lógica que lhe impõe um distanciamento local (e a tudo o que a ele está implicado, nomeadamente, a **intemporal** tradição familiar) e, desde logo, a uma maior ausência relativamente às suas competências sociais. O Estado social, em vias de extinção em todo o mundo, vê-se impotente (pelo peso da burocracia) em conseguir garantir, regionalmente, a pretensa liberdade oferecida mundialmente. Como Castells aferiu, as sociedades não são regidas por esta lógica do capital (o que por si só já é discutível...), mas será que este novo Ser, desvanecido e deambulando pelo mundo, poderá ser conduzido por uma lógica global, distanciada de si mesmo e da sua realidade mais próxima?

Que implicações terá esta nova conduta humana na arquitectura? Que tradução dar a este evasivo modelo de sociedade? Qual a identidade destes lugares globais?

A indeterminação da unidade e o espaço liso: a cultura digital de Eisenman

Ao nos referimos, anteriormente, ao processo de collage, definimo-lo como um sistema metodológico de ruptura que, no entanto, se poderia auto validar e consolidar caso conseguisse gerar e ministrar determinadas experiências espaciais que levassem à formação de uma nova entidade, uma situação real e concreta. Este sistema processual, devido ao seu acumular genérico de informações descontextualizadas, levou, quando interpretado de forma extrema, ao fomento de inúmeras experiências que merecem figurar nos almanaques sobre a arquitectura do século XX, não só pela critica, quase fundamentalista, ao objectivismo racionalista do Movimento Moderno, mas também, e sobretudo, pela herança que deixaram ao seus sucessores: a de uma cidade fragmentada, polarizada, complexa e ambígua. Certas experiências dos Smithsons, dos Archigram e, por certo, a dispersão situacionista de Débord (no qual Koolhaas muito se apoiou para as suas teses sobre a cidade genérica) serviram, em grande medida, para enaltecer e alimentar a figura desse novo homem por nascer e dessa caótica sociedade dos acontecimentos vibrantes (Deleuze).

O arquitecto, ao reconhecer esta amálgama territorial, o *fluir* vigoroso e a decomposição do mundo e seus sistemas começa a ser impellido a tentar “gerar momentos energéticos capazes de crivar este caos, de tomar alguns dos seus elementos para construir.” (Solà-Morales, 2003:112) A auto-consciência do seu carácter contingente e da relatividade e alteridade das coisas, desfocou, por momentos, a sua própria imagem, bem como as das suas cidades... Em diversas academias, universidades e ateliers pelo mundo fora, sobretudo nos EUA, sucedem-se experiências em torno da seguinte questão: como materializar este heróico movimento, esta globalidade espacial, este mundo portador de inúmeras singularidades

e excentricidades mas que, cada vez mais, é visto como um espaço céptico e liso (expressão que Deleuze contrapõe ao espaço rugoso, característico do sedentarismo clássico e institucionalizado)?

Peter Eisenman tem sido um dos principais impulsionadores teóricos de uma arquitectura pensada como puro acontecimento, uma arquitectura que reage violentamente contra todas as noções institucionalizadas, contra um historicismo e memórias entediantes, contra uma sórdida continuidade temporal, contra qualquer princípio estabilizador e ordeiro. Mesmo a técnica (a razão de ordem prática), que transporta consigo alguns conceitos inflexíveis de composição e materialidade, não tem lugar na sua filosofia anti-humanista e desconstrutivista. O ser humano, para Eisenman, mais que um nómada, é ninguém, é qualquer um (é ANY, tal como a revista que fundou em 1991) e o mundo, sua natureza, é vista como uma construção cultural e metafórica. Um edifício, um espaço construído, não representa mais que uma densificação celular no espaço contínuo (liso) que é o mundo, um conglomerado constitutivo, um ponto de acentuação vertiginosa de acontecimentos e eventualidades, de energias e sinergias. O objectivismo funcional moderno deixa de possuir significado, as formas não se querem unitárias mas relacionais e topográficas, sempre subjectivas.

Tal como Neo – o herói de *Matrix* – Eisenman tenta ver a realidade como um sistema de fluxos (invisíveis ao olho humano) mais do que uma mera presença física. A cidade genérica (Koolhaas) ou tecnopólis (expressão feliz de Paul Virilio) é “uma entidade associada intrinsecamente ao desenvolvimento científico e à economia de mercado, que subentende a compreensão do território como infra-estrutura para a circulação da mais-valia, organizada não tanto pela concentração geográfica da mais-valia – a cidade industrial –, quanto pela integração económica, através

da oposição desenvolvimento/subdesenvolvimento.” (Àbalos, 2003:155) Aquilo que é intangível ao ser humano – toda a impalpável infra-estrutura ciberespacial, “um corredor entre espaços” (Castells, 2004:37), onde circula toda a informação vital e grande parte do capital – é aquilo que Eisenman usa como metáfora para a sua criação, o seu universo mental por excelência, na mesma medida em que a tecnologia informática é o seu sistema operativo de projecto. O computador não é aqui usado como ferramenta de trabalho, é um meio gerador, um modo de criação. É no domínio do conhecimento incorpóreo que se tenta pensar o projecto e todo o sistema de relações, num processo de pura hibridez. A representação é dúbia, desfocada, informe, não geométrica. O espaço euclidiano deu lugar ao espaço dinâmico, permitindo constantes actualizações e transformações.

Olhemos a fotomontagem digital (a melhor técnica de representação da metrópole contemporânea, segundo Solà-Morales) que Toyo Ito produziu a partir da complexidade urbana de Tóquio (imagem ao lado). Grande parte do trabalho de Ito tem revelado uma intensa pesquisa sobre esta nova forma de estar e pensar, interessando-lhe sobretudo, não a dinâmica global de circulação impalpável, que se manifesta de forma mais explícita em outras áreas de investigação, mas sim todos os movimentos deambulatórios, quase paranóicos (ou esquizofrénicos, como patenteou Deleuze) do *nomade* cidadão. Para isso, dedicou uma série de estudos à mulher japonesa, demonstrando que o estilo de vida dessa figura liberal emergente e anónima, mas banalmente consumista e parasitária, tem posto em causa toda um sistema de valores que até à meio século atrás vigorava em toda a sociedade, ainda que muitos deles, ocidentalizados. Verificou, então, que essa mudança social tem tido repercussões na forma como observamos e reconhecemos as cidades, pois a fugacidade das práticas económicas de consumo aliadas a uma indiferença relativamente aos

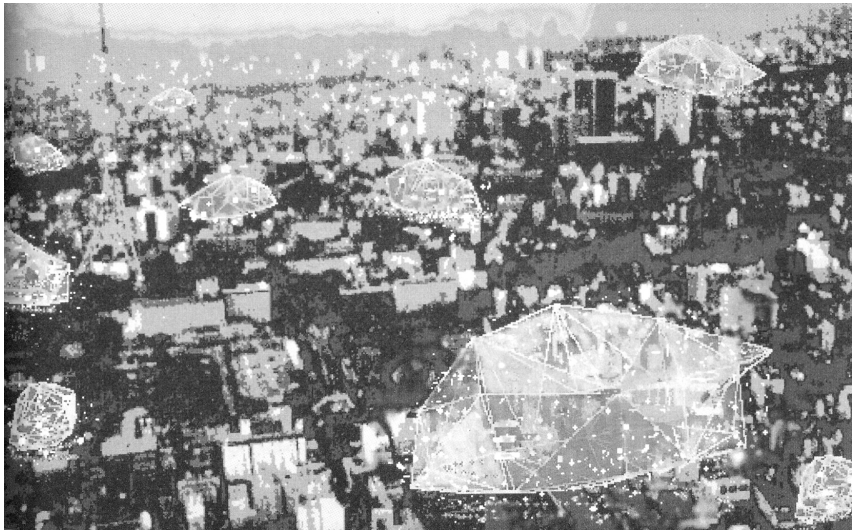


Imagem 12: Vista urbana – Toyo Ito, Pao 2. Fotomontagem digital. 1986

aspectos funcionais, existenciais ou fenomenológicos da mobilidade criam imagens flutuantes, imprecisas, decorativas e, mesmo, irreais, da sociedade. Este é um exemplo, entre muitos outros, de uma sociedade cada vez mais difícil de descrever, mas que continua a ser alvo de tentativas permanentes de entendimento e representação.

Esta construção mental sobre tudo o que rodeia a sociedade e a forma de como nela intervir parece ter induzido alguns arquitectos (não será o caso de Toyo Ito, mas certamente o de Eisenman, Greg Lynn, Zaha Hadid, e outros...) a preferirem uma actuação que em tudo se vincula aos métodos das ciências exactas; ou seja, tendo como objecto de estudo os sistemas complexos e instáveis do trinómio cidade/mundo/natureza, sempre na busca de uma qualquer ordem (ou essência) no meio de tanto caos, as ciências humanas parecem querer aproximar-se do método da ciência clássica. Por necessitarem de altas tecnologias informativas para poderem apreender parte deste sistema complexo (o ser humano, por si só, não o consegue), gerarem novas formas deliberadamente não convencionais, que se sobrepõem ao caos já existente e que negam veementemente a imagem unificada que o homem existencialista, por exemplo, tanto abnegava para as suas construções, o arquitecto pós-humanista corre o risco de voltar a fazer surgir, agora não pela força da mecanização, mas pela intangibilidade da electrónica, aquele arquitecto positivista – e sua fé indomável num caminho único – dos inícios do século XX.

Não é fácil tirar conclusões sobre esta forma de operar. Conscientemente provocadores e deliberadamente do contra, o ser pós-humanista questiona valores, comportamentos, normas. Prefere habitar o mundo inteiro, que criar ou possuir algo a que possa chamar seu. O lugar aqui é outro: é mental, processual, por vezes intangível. No entanto, e embora possamos desconfiar desta atitude, a verdade é que este sujeito

tem sabido olhar friamente para o mundo que vai crescendo à nossa volta. Afinal, quem é que nunca se sentiu nómada (e fez por isso) numa destas cidades genéricas por aí espalhadas...?

O projecto, para o pós-humanista, é uma concepção topológica (form fits context²), tecnológica (informática) e mental (desconstrução). Através de um processo dinâmico entre o real e o virtual e graças a uma descodificação diagramática (matemática), estes arquitectos procuram uma lógica processual que possa levar a resultados coerentes – embora sempre com inusitadas intenções de provocar e despertar reacções – tentando, dessa forma, aprofundar o debate sobre qual o papel do arquitecto nestas novas sociedades de informação.

Poderemos suspeitar da validade destas premissas (que obriga o arquitecto a um comportamento maquínico³) mas não será, de facto, verdade que um homem mais consciente da sua relação com o impalpável, que um ser mais atento a estes novos locais imateriais (onde se realizam intercâmbios permanentes, um espaço que é para todos, mas é de poucos) nasceu há já algum tempo?

² Para o arquitecto e matemático Christopher Alexander, o principal objectivo de um projecto de arquitectura é adequar a forma ao seu contexto, seja ele físico ou mental. Ver *Notes on the synthesis of Form* (1964), edição consultada: 1971

³ Expressão de Gilles Deleuze e Félix Guattari para designar o comportamento deste novo arquitecto à qual Alejandro Zaera Pollo recorre na sua descrição sobre o trabalho de Peter Eisenman. Ver: *El Croquis*, n. 83, 1997.



VIII _ Asserção final: Gerar lugares



O termo **sociedade global** implica o reconhecimento de uma sobreposição de vários tempos, lugares, culturas e identidades. A súbita tomada de consciência sobre esta implicação linguística ajudou a que a mente humana se predispucesse, pouco a pouco, a ir aceitando e convivendo com as diferenças, as aglutinações e as complexidades. Estar ciente da desordem do Mundo é hoje algo necessário e útil, ao contrário daquilo que sempre foi o desejo do pensamento Ocidental, regulado pela ordem e procurando fundamentar racionalmente cada acto. O mundo era fechado, conclusivo e objectivo. Cada gesto requeria uma resposta. Ficar sem ela significava não poder fechar o círculo, não poder dar origem a uma solução exclusiva.

A desordem, pelo contrário, pode sugerir multiplicidade e alargamento. Aponta em diversas direcções ao mesmo tempo e pode ser um sinal de abertura. Requer uma acção consciente do carácter inacabado, contingente, aberto e flexível das coisas: do nosso pensamento, da nossa relação com os outros e com a natureza, e dos outros e da natureza, individualmente.

Não vejamos este anúncio de caos e desordem como uma impossibilidade, um defeito. Não é assim tão difícil admitir que o caos e o mundo sempre andaram de mãos dadas, desde que o homem foi colocado no centro desse mesmo mundo. A sua tarefa era gigantesca. Leia-se, impossível, nas entrelinhas. Nem o **Super-Homem** nietzscheniano seria capaz de manter viva a **ordem** e a **disciplina** permanentes...

Nem tão pouco façamos apologia dela... usemo-la a nosso favor, construamos, a partir das suas próprias oscilações, as nossas pequenas **ordens**. O desafio a que me proponho baseia-se claramente nesta lógica de justaposição de diversos **mosaicos culturais**, nesta sobreposição espaço/temporal. Por um lado, reconhecer as **regras** herdadas ao longo de séculos de história, estudando-as e partilhando-as; por outro,

complementá-las com o oposto da regra: a **excepção**, que pode ser lida nas particularidades, nas diferenças, naquilo que é irrepetível porque é fruto da situação, do acaso, da contingência. Este plano aconselha vivamente a substituição da palavra oposição (ser do contra) pela palavra adequação (conversação) e propõe o limar de arestas, a suavização de limites, a orientação de forças e energias, a anulação de uma potencial verdade única.

O pensamento orientado para a busca de essências, para a épica descoberta da origem do ser e do mundo, dá lugar a uma viagem pelos *locus* concretos, pela circunstância inspiradora que é necessário saber interpretar para poder agir. O valor da acção não se encontra em si mesmo, mas na abertura de possibilidades, numa fresta de futuro, que a intencionalidade inerente a esta acção proporciona ao homem contemporâneo.

Depois do paradoxo fotográfico – que afasta o acontecimento do seu local e instante específico, revelando a morte da contingência e perpetuando um tempo passado num eterno presente – deparamo-nos, hoje, com uma outra aparente contradição: a tentativa de materializar o intangível, de tornar físico o que é fluxo, de tornar real uma leitura da já evidente fragmentação cidadina – o paradigma virtual.

As capacidades representativas da fotografia, imitadoras do real, colocam o observador num ponto externo, dando-lhe a oportunidade de controlar por completo o objecto colocado à sua frente, a partir de uma visão central e estática. O domínio é pleno, bem como a negação da desordem. Pelo contrário, a virtualidade reitera uma visão excêntrica, uma participação mais do que directa, inclusa e interactiva. Sujeito e objecto misturam-se e amalgamam-se. Não é só o carácter da visão que se pretende influente, todos os sentidos são chamados a **depor**.

Arriscaria a dizer que o que falta em ambas as proposições é uma certa dose de relativismo no pensamento e um certo grau de pragmatismo na acção. Ter noção de que nada é descritível ou possuído na sua totalidade é uma mais-valia e uma real prevenção contra a alienação vinculada a um olhar global e contra a decepção ou frustração propício de um olhar fragmentado. As leituras historicistas de Aldo Rossi ao se prenderem à ideia de uma representação conceptualmente estática e firmemente ancorada na capacidade humana de criar um discurso e uma linguagem próprias, reafirmam a crença numa tese cientificamente autobiográfica. É uma arquitectura acorrentada a um processo mental definido até aos limites, inflexível, em que a ocasião é um sinal de morte disfarçada (Kundera). Referir, tal como Nietzsche, que a linguagem é “um móvel exército de metáforas” servirá para percebermos que os lugares têm o seu tempo e a sua história evolutiva e que a resposta adequada estará mais próxima da ambiguidade proveniente da interrogação do que da prossecução de uma lógica imperativa e acrítica. É crucial compreender esta lógica dos tempos. Do tempo dos lugares e do tempo da arquitectura.

O tempo do agir arquitectónico foi-me apresentado, ao longo de toda a minha educação em arquitectura, como largo e abrangente. Na acção pensamos passado, presente e futuro. O passado tem a memória de si mesmo, da experiência acumulada; o futuro é a promessa e desejo; o presente uma mais-valia, o tempo dos factos concretos e do instante banal. O nosso súbito e declarado intuito é sintetizar conscientemente, no projecto do real, este acumular de tempos múltiplos, este amontoar de visões identitárias.

Na maior parte dos lugares coabitam vários tempos. A essência desses lugares, a sua origem, é algo ainda presente mas, a pouco e pouco, vai sendo notória a necessidade de eles aprenderem a conviver com outras

histórias mais recentes. Penso que é importante reconhecer esse cadastro, essa valiosa história perdida nos tempos, aprender a olhá-la e responder às suas necessidades e exigências. Nestes locais é já quase impossível uma actuação explicitamente baseada no existencialismo heideggeriano. No entanto, pode fazer ainda sentido intervir com um apurado sentido de memória, na esperança que seja esse o instrumento que faltava para reactivar e dar, novamente, sentido a esses lugares. Como havíamos mencionado, a partir da leitura de certas obras de Louis Kahn, o lugar que aqui pode importar não será nem o da monumentalidade nem a do tesouro da arquitectura, mas sim o lugar concreto, transformado pela sobreposição de vários tempos e formas de actuar. Transportar connosco a memória de outros tempos e saber tirar partido da informação que a história nos dá é crucial para agir e fazer arquitectura.

Mas existem outros lugares onde esta activação da memória – longínqua e fundacional – não fará sentido nenhum, onde a sua recorrência seria facilmente encarada como algo nostalgicamente acrítico e revelador de um mimetismo empobrecedor. As tentativas, dentro da linha rossiana, de estabelecer um diálogo permanente entre o que existe e o que está para vir poderá ser encarado como uma possibilidade, mas apenas e só se houver um claro cruzar de informações, uma contaminação positiva entre os diferentes tempos e lugares presentes. Defendo um pragmatismo gerado pela **intencionalidade da vontade** e uma arquitectura humanamente orientada que rejeite quer uma leitura teleológica da história, quer uma representação literal do caos que nos envolve, característico das vanguardas desconstrutivistas.

Toda a acção está imbuída de incertezas e indecisões. É um acto de relativa coragem tomar certas decisões quando se tem consciência das implicações. Nesse sentido, meditar é uma necessidade, mas também um risco. Se num primeiro momento, esta meditação significa **despertar o**

sentido para o inútil, como nos disse Heidegger, é indispensável entender que sem uma franca ponderação não há caminho possível (é a desistência...) e que as indecisões fazem parte da própria natureza do acto projectual.¹

A ânsia da certeza e o desejo da verdade tornou-se forma de pensamento obsoleta. O relativismo que proponho tenta combater esta desmesurada e impaciente procura do pensamento humano. O horizonte temporal em que são medidos os prós e os contras de determinada decisão projectual é mais vasto que aquele que seria necessário para objectivar o acerto dessa mesma resolução. Aquilo a que podemos ambicionar em nada se compara com esta garantia de certezas no acto de projectar. A passagem para o real é, muitas das vezes, um caminho tortuoso. Como aliviar essa transição do campo da criação teórica para a crua realidade palpável?

A resposta já foi ensaiada anteriormente. A lógica da regra e da excepção, em que o conhecimento histórico e a trivialidade² da nossa existência diária andam a par e passo numa dialéctica permanente, permitindo incorporar informações de (e cruzar informações com) um outro sistema, uma rede de lugares imateriais, conhecida como Espaço de Fluxos. Manuel Castells definiu este espaço virtual não apenas como os circuitos electrónicos e telecomunicações mas como “a rede de lugares que estão ligados a um lugar comum, a prática social simultânea por via destes circuitos electrónicos e seus sistemas auxiliares. O Espaço dos Fluxos é ao mesmo tempo um conceito abstracto e também uma construção

¹ Na tentativa de explicar a irreversibilidade e inevitabilidade de certos processos e sistemas, um estudante espanhol de Engenharia Física decifrou-me assim o princípio da ordem e das flutuações (as regras e as excepções), mais conhecido com a Lei da Termodinâmica: 1º Não podes vencer o jogo; 2º Não podes empatar o jogo; 3º Mas também não podes sair do jogo. Esclarecedor...

² “A trivialidade que resiste a ser absolutizada é sem duvida o menos trivial de tudo, aquilo que mais bem guarda as suas proporções” (Savater, 2004:150)

muito material que liga lugares como nós de redes de instrumentalidade. Estes locais não são significativos por si mesmos, mas apenas como nós destas redes.” (2004:66) Apenas o cruzamento de informações pode gerar novas informações. A interacção destes lugares intangíveis pode gerar informação útil e capaz para o processo artístico/mental. Mas para descodificar essa informação **flashizada** teremos que a cruzar com as outras plataformas de conhecimento tangível: a da realidade contingente e do conhecimento histórico e pessoal. O **Espaço dos Fluxos** coexiste com o **Espaço dos Lugares**, mas nenhum deles, por si só, será capaz, hoje, de responder às exigências do tempo e da sociedade. Para o processo de projecto este entrelaçar de espaços é fundamental, pois apresenta vínculos estreitos com um modelo social específico. É a tentativa assumida de tentar compatibilizar interesses sociais e urbanos claramente contraditórios; por um lado o paradoxo tecnológico da máxima mobilidade informativa através do mínimo esforço físico, por outro, a necessidade de conceptualizar os instantes locais que se revelem pertinentes fazendo do banal uma possível e interessante experiência estética (no fundo, atribuir sentido a um elemento do real), numa lógica de contacto directo e sensível. O estabelecimento desta relação depende, em grande parte, de nós mesmos enquanto actores e autores: aquilo que somos e pensamos determina grande parte das nossas escolhas. **Conhece-te a ti mesmo...** disse Sócrates há 25 séculos atrás. Por muito que as tecnologias informáticas tenham evoluído elas ainda dependem de nós como o único critério de selecção possível.

Esta é uma das escolhas desta prova. Saber ler a vida tendo em conta que os nossos critérios serão sempre subjectivos – mas que são os possíveis e necessários – e expondo essa leitura perante a sociedade de uma forma aberta, receptiva e sempre inacabada. O risco de um banal excessivamente personalizado pode ser combatido de uma forma simples

e subtil. Efectuando constantemente a mesma pergunta a nós próprios: que rumo tomar? Ou de outra forma: Que escolhas fazer?

“A interrogação é como uma faca que rasga a tela do cenário para permitir que se veja o que está atrás.” (Kundera, A insustentável leveza do ser)

A identidade dos lugares e das culturas medem-se agora não tanto pelo peso da tradição, mas sobretudo pelo renovado carácter da acção. Uma acção consciente e medida, porque se assim não for será apenas essa identidade intrínseca a actuar por nós. O tempo da arquitectura é longo, mas o da acção projectual diminui e diversifica-se a cada dia que passa. Como em qualquer outra actividade, o tempo adquire um valor económico abstracto mas sempre referenciado, impossível de negar. O nosso questionar permanente é que responderá, caso a caso, situação a situação, aquilo que deve ser a nossa opção. Nesse sentido, tentar compreender o que nos rodeia, o nosso meio, é obrigatório, visto que esse conhecimento se tornará, episódio após episódio, parte fundamental do nosso ser e da nossa **praxis**. Saber seleccionar os próprios contextos de intervenção é, para quem inicia agora o seu percurso, uma medida justa, coerente e, acima de tudo, necessária.



“Os arquitectos sorriem ao ver a sua obra acabada. Mas sabendo que os arquitectos têm bastante pouco sentido de humor, o que é que os faz sorrir...?”

Sorriem, por acaso, pela agradável sensação de terem conseguido a sincronia das suas obras com a racionalidade do mundo; pela naturalidade com que as suas pequenas construções se incorporam no marco criado pelo Construtor do Mundo? Ou, pelo contrário, riem-se do artificial dos seus actos, do absurdo daquilo que nos rodeia, das suas pequenas obras que se incorporam no caos já existente? Sorriem vaidosamente ao sentirem-se possuidores de uma verdade que, pensam, outros desconhecem? Ou sorriem com o cinismo daquele que já sabe que tudo é inútil e que todas as pedras deste templo que foi construído cairão inexoravelmente...?”

Sorriem, os arquitectos, como anjos ou como anjos caídos?”

Mansilla+Tuñòn (2G, nº27)



Versões originais das citações



Incluem-se a seguir todas as citações de obras não portuguesas que foram objecto de tradução. As omissões correspondem ou a obras de autores portugueses ou a textos consultados na versão portuguesa.

Pág. 19

“ [...] individualidad extrema [...]” (Rafael Moneo em entrevista a Alejandro Zaera, 1994:10)

Pág. 29

“La teoría de la relatividad de Einstein modificó sustancialmente la moderna noción de espacio, asociándola inseparablemente a la de tiempo y estableciendo una permanente mutabilidad del mundo físico entre los parámetros espacio-temporales.” (Solà-Morales, 2003:103)

Pág. 35

“ [...] consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos [...] Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de toda la (...) arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarlo a su valor absoluto.” (Worringer, 1997:30-31)

Pág. 37, rodapé

“ [...] la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente”. (Worringer, 1997:17)

Pág. 38

“Por un lado, aquellas arquitecturas que buscaban los esquemas esenciales, una esencialización de la forma en busca de procesos de abstracción, y, por otro, las que pretendían proyectar la subjetividad – como las corrientes expresionistas y figurativas. Ambas darían lugar a dos sistemas diferentes de abordar las cuestiones formales: una búsqueda de esquemas generales o una especie de proyección sentimental que afecta a la materialidad, que afecta al ornamento, al carácter o a la representación de la arquitectura. ” (<http://www.abalosherreros.com/>) 08/07/2006

Pág. 44

“ [...] todos los elementos y espacios se amalgaman para configurar una unidad global.” (Montaner, 2004:64)

Pág. 49

“He was free comparing to me.” (documentário Louis Kahn, My Architect. A son's journey. Nathaniel Kahn, 2003)

Pág. 49

“He sited and worked... on art!” (documentário Louis Kahn, My Architect. A son's journey. Nathaniel Kahn, 2003)

Pág. 49

“La aureola que rodea el concepto de arte, toda la amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, solo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de necesidades psíquicas e satisfaga necesidades psíquicas”. (Worringer, 1997:26)

Pág. 50

“Everything that is done by the architect corresponds to his personal understanding about Men and his condition on Earth.” (documentário Louis Kahn, My Architect. A son's journey. Nathaniel Kahn, 2003)

Pág. 53

“ [...] dictadura de la forma.” (Montaner, 1993:63)

Pág.59

“ [...] un modelo según lo cual cada instante tiene en si la densidad de todos los instantes producidos e que han surgido por la necesidad de conjugar in un mismo tiempo todos los tiempos pasados, sabiendo así convivir con la nuestra memoria.” (Quetglas, 1994:37)

Pág. 59

“ [...] condensar el tiempo hasta convertirlo en un instante, en un lugar concreto; vivir la ficción de que, en nuestras manos, la historia, o mejor dicho, las cosas y los episodios por venir en un tiempo que pasará a ser inevitablemente historia, colapsan” (Quetglas, 1994:37)

Pág. 73

“Rossi actúa con una gran dimensión trágica, entre una especie de inocencia fatal y una profunda melancolía, una grandeza épica.” (Scully, 1986:12)

Pág. 74

“La arquitectura de la ciudad es, en clave estructuralista, una reivindicación de la permanencia histórica. El análisis morfológico y tipológico son el sustrato de aquellos lugares que el arquitecto debe reconocer antes de cualquier actuación, una intervención que siempre deberá ser una labor hermenéutica, una lectura de un texto ya dado por el tiempo pasado.” (Solà-Morales, 2003:108)

Pág. 76

“ [...] se basa en la certeza de la existencia de unas estructuras básicas en la realidad y en el pensamiento [...] (confiando en) que toda actividad humana se caracteriza por el uso del lenguaje [...] dejando como herencia un panorama de dispersión y fragmentación, caracterizado por un mosaico de posiciones, en parte distintas y en parte contiguas, como el posestructuralismo, el posmodernismo y la deconstrucción.” (Montaner, 2004:72)

Pág. 90

“ [...] we are in a generalized crisis in relation to all the environments of enclosure” (Leach, 1997:309)

Pág. 92

“ [...] generar momentos energéticos capaces de cribar este caos, de tomar algunos de sus elementos para construir [...]” (Solà-Morales, 2003:112)



Bibliografia



ÀBALOS, Iñaki (2001) – A boa vida. Visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003

ALEXANDER, Christopher (1964) – Notes on the synthesis of Form. Cambridge: Harvard University Press. 1971

ARCHITECTS, Foreign Office – “La reformulacion del suelo”, em revista on-line Circo nº50: 1998 - (22/11/2005)

ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted (eds) - Aldo Rossi. Obras y proyectos. Barcelona: Gustavo Gili. 1986

BANDEIRINHA, José António (2006) – Anos Sessenta, Alojamento e Arquitectura. Impasses que são saídas e saídas que são impasses, em Revista Murphy, nº01. Coimbra: 2006

BORGES, Pedro Maurício (1997) – O lugar na modernidade. Coimbra: provas de aptidão científica e capacidade pedagógica, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura. 1997

CAPITEL, Antón – Figuras Ocultas. Diversidad e Prosopopeya en la obra de Alejandro de la Sota, em revista on-line Circo nº38: 1996 - (22/11/2005)

CASTELLS, Manuel; INCE, Michael (2003) – Conversas com Manuel Castells. Porto: Campo das Letras, 2004

CIOMA, Pipo (1993) – Peter Einsenman “Opere e progetti”. Documenti di Architettura: Electa, Milão. 1998

COHEN, Preston Scott (2004) – A intersecção na arquitectura de Rafael Moneo, em Prototipo, nº9. Lisboa: 2004

CHILLIDA, Eduardo (2005) – Escritos. Madrid: La Fabrica. 2005

Documentos de arquitectura [2002] – Arquitectura Espanhola 1992-2001, nº50. ISSN 0214-9249

ELLIN, Nan (2003) – A Vulnerable Urbanism, em *Re-envisioning Landscape/Architecture*. Barcelona: Catherine Spellman, ed. 2003

FARIA, Pedro (2004) – *Arquitectura e Mediação*. Coimbra: prova final, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura. 2004

FERLENGA, Alberto – Aldo Rossi (1993-96), *Opera completa – 1993/1996*. Volume III. Milão: Electa. 1996

FIGUEIRA, Jorge (2006) – *Preencher o Vazio: Pós Modernismo e Arquitectura Portuguesa nas décadas de 1950-1980*, em *Revista Murphy*, nº01. Coimbra: 2006

FONTANA, Nuno (2005) – *A metáfora da caverna, entre a intimidade e a claustrofobia*. Porto: prova final, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura. 2005

FRAMPTON, Kenneth (1980) – *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes. 1997

GABRIEL, Javier Ferrándiz (1999) – *Apolo y Dionisios. El temperamento en la arquitectura moderna*. Barcelona: Edicions UPC. 1999

GASSET, José Ortega y (1996) – *A desumanização da arte*. Lisboa: Veja. 1996

GIL, José (2004) – *Portugal, Hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água. 2004

GOMES, Paulo Varela (2005) – *Tomar partido*, em *Jornal Arquitectos*, nº218/219. Lisboa: C.E.L. Ordem dos Arquitectos. 2005

GOMES, Paulo Varela (2002) – *Teoria do Sítio. A propósito de Siza [a arquitectura está no sítio] e de Koolhaas [que se “lixo” o contexto]*, em *NU # 02*. Coimbra: 2002

GONÇALVES, Adelino (1999) – *Unidade, transformação e substância. Um ensaio da incerteza do agir no projecto*. Coimbra: provas de aptidão pedagógica

e capacidade científica, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura. 1999

HEIDEGGER, Martin – Construir, Habitar, Pensar

http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm (12/02/2006)

HEIDEGGER, Martin – El arte y el espacio

http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm (12/02/2006)

HESPANHA, Tiago (2004) – Regimes de Visão. Da câmara obscura ao blur building. Coimbra: prova final, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura. 2004

IBELINGS, Hans (1998) – Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización. Barcelona: Gustavo Gili. 1998

JENCKS, Charles (1973) – Movimentos Modernos em Arquitectura. Lisboa: Colecção Arquitectura & Urbanismo, Edições 70. 1985

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce (1995) – S, M, L, XL. The Monacelli Press: Rotterdam, 1998

KOOLHAAS, Rem (1996) – Conversa com Estudantes. Barcelona: Gustavo Gili. 2002

LEACH, Neil (1997) – Rethinking Architecture. A reader in cultural theory. London and New York: Routledge. 1997

LE CORBUSIER (1946) – Maneira de pensar o urbanismo. Colecção Saber. Mem Martins: Publicações Europa-América. 1977

LINDSEY, Bruce – Topographic Memory, em Re-envisioning Landscape/Architecture. Barcelona: Catherine Spellman, 2003

LYOTARD, Jean-François – A condição pós-moderna. Lisboa: Editorial Gradiva, 1989

MADRIDEJOS, Sol; OSINAGA, Juan – La paradoja del Vacío, em revista on-line Circo nº6: 1993 - (22/11/2005)

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002) – Palestras. Lisboa: Edições 70. 2003

MILHEIRO, Ana Vaz (2002) – A Invenção do Lugar, em NU # 02. Coimbra: 2002

MONTANER, Josep Maria (1999) – Arquitectura y crítica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2004

MONTANER, Josep Maria – Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1993

MONTANER, Josep Maria (1997) – A modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1999

MOURÃO, Joana (2001) – O chão e a chuva: Genius loci, zeitgeist na arquitectura contemporânea da Europa. Coimbra: prova final, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura. 2001

NIETZSCHE, Friedrich – De Humano demasiado humano
http://www.nietzscheana.com.ar/de_humano_demasiado_humano.htm (12/02/2006)

NORBERG-SCHULZ, Christian; DIGERUD, J.G. (1981) – Louis I. Kahn, idea e imagem. Madrid: Xarait Ediciones. 1990

NORBERG-SCHULZ, Christian - Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura. Milano: Electa. 1996

NORBERG-SCHULZ, Christian (2000) – Architecture: Presence, Language and Place. Milan: Skira. 2000

PRAT, Jean-Louis – A esperança de uma obra nova
<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhgiacome02a.htm> (03/07/2006)

PURINI, Franco (1980) – La Arquitectura Didáctica. Colección de Arquitectura

15. Valencia: C.O.A.A.T., Librería Yerba Cajamurcia. 1984

QUETGLAS, Josep - La danza e la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafal Moneo. em El Croquis nº64; Rafael Moneo - 1990/1994. Barcelona: 1994

RIVAS, Juan (1992) – El Espacio como lugar, sobre la naturaleza de la forma urbana. Valladolid: Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad, D.L. 1992

RORTY, Richard (1989) – Contingência, Ironia e Solidariedade. Lisboa: Editorial Presenta. 1992

ROSSI, Aldo (1966) – The Architecture of the City. New York: Oppositions Books. 2002

RÜPPEL, Ernesto (1974) – A captação da realidade segundo S. Tomás de Aquino. Braga: Livraria Cruz Braga. 1974

SAVATER, Fernando (2004) – A coragem de escolher. Lisboa: Dom Quixote. 2004

SCULLY, Vincent (1985) – El fin de siglo encuentra un poeta, em Aldo Rossi – Obras y proyectos. Barcelona: Gustavo Gili. 1986

SÉRGIO, Manuel (2005) – Para um novo paradigma do saber e... do ser. Monumentos nº5. Coimbra: Ariadne editora. 2005

SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1995) – Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003

SOTA, Alejandro de la – Escritos, Conversaciones, Conferencias. Barcelona: Editorial Gustavo Pili. 2002

SPELLMAN, Catherine (2003) – Projects and Interpretations: Architectural Strategies of Enric Miralles, em Re-envisioning Landscape/Architecture. Barcelona: Catherine Spellman, ed. 2003

STERGIOU, Lina – Architecture gets intense. Familiar and unfamiliar architectural experiences, em *Architecture of Power II: Building Power*. Amsterdam. 2006

TAINHA, Manuel (2005) – Arte, profissão, modo de vida, em *Jornal Arquitectos*, nº218/219. Lisboa: C.E.L. Ordem dos Arquitectos. 2005

TOUSSAINT, Michel (2006) – Notas sobre Christopher Alexander, em *Jornal Arquitectos*, nº222. Lisboa: C.E.L. Ordem dos Arquitectos. 2006

VALÉRY, Paul (1982) – Eupalinos o el arquitecto. Colección de Arquitectura 5. Valencia: C.O.A.A.T., Librería Yerba Cajamurcia. 1997

VAZ-PINHEIRO, Gabriela (coord.) – Curadoria do local, Algumas abordagens da prática e da crítica. Torres Vedras: ArtInSite. 2005

WORRINGER, W (1908) – *Abstraccion y Naturaleza*. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica. 1997

Entrevistas

Álvaro Siza por Alejandro Zaera, em *El Croquis* nº68/69 – Álvaro Siza 1958/1994. Barcelona: 1994

Gonçalo Byrne por Eugénio Borges e Vera Pinto – Colar é introduzir fragmentos descontextualizados, em *NU#19*. Coimbra: 2004

Josep Maria Montaner por Pedro Canotilho – Collage ou a arte de colar, em *NU#19*. Coimbra: 2004

Peter Einsenman por Alejandro Zaera, em *El Croquis* nº83 – Peter Einsenman 1990/1997. Barcelona: 1997

Rafael Moneo por Alejandro Zaera, em *El Croquis* nº64 – Rafael Moneo 1990/1994. Barcelona: 1994

Documentários

“Louis Kahn, My Architect. A son’s journey” . Nathaniel Kahn, 2003



Créditos das imagens



Imagem 1 _ pág. 40

<http://www.moma.org/exhibitions/2001/giacometti/start/goflash.html> (consultado em 03/07/2006)

Imagem 2 _ pág. 48

Film stills do documentário “Louis Kahn, My Architect. A son’s journey”.
Nathaniel Kahn, 2003

Imagens 3 _ pág. 54

Film stills do documentário “Louis Kahn, My Architect. A son’s journey”.
Nathaniel Kahn, 2003

Imagem 4 _ pág. 58

<http://jaime.gimenez.sites.uol.com.br/080COLISEU.jpg> (consultado em 13/07/2006)

Imagem 5 _ pág. 58

Film stills do documentário “Louis Kahn, My Architect. A son’s journey”.
Nathaniel Kahn, 2003

Imagem 6 _ pág. 60

<http://jcoli.multiply.com/photos/album/9> (consultado em 13/07/2006)

Imagem 7 _ pág. 60

<http://home.mindspring.com/~kahnpage/bathhouse/> (consultado em 13/07/2006)

Imagem 8 _ pág. 72

<http://www.oldmasterpiece.comwww.oldmasterpiece.com/temp/chirico> (consultado em 22/08/2006)

Imagem 9 _ pág. 72

Elementos retirados das monografias:

ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted (eds) – Aldo Rossi. Obras y proyectos.
Barcelona: Gustavo Gili. 1986

FERLENGA, Alberto – Aldo Rossi (1993-96), Opera completa – 1993/1996.
Volume III. Milão: Electa. 1996

Imagem 10 _ pág. 79

FERLENGA, Alberto – Aldo Rossi (1993-96), Opera completa – 1993/1996.
Volume III. Milão: Electa. 1996

Imagens 11 _ pág. 81

FERLENGA, Alberto – Aldo Rossi (1993-96), Opera completa – 1993/1996.
Volume III. Milão: Electa. 1996

Imagem 12 _ pág. 95

ÁBALOS, Iñaki (2001) – A boa vida. Visita guiada às casas da modernidade.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003



