

Experiência no Acto

Aprendizagem de um método na *Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso*

Pedro Miguel Lima Teixeira Mendes
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Departamento de Arquitectura da FCTUC
Orientação: Joaquim de Almeida
Setembro 2017



Experiência no Acto

Aprendizagem de um método na *Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso*

A presente dissertação segue o antigo Acordo Ortográfico.

Resumo

Experiência no Acto dá nome à dissertação que explora a metodologia de ensino desenvolvida pela *Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso*, no Chile. A origem da experiência da *Escuela de Valparaíso* remete para o encontro entre o arquitecto Alberto Cruz Covarrubias e o poeta Godofredo Iommi Marini; o encontro entre a poesia e a arquitectura. Hoje em dia, é a materialização de uma construção colectiva de arquitectos, poetas, pintores, escultores e pensadores que propõem, com um “*modo de fazer criativo*”, dar lugar ao que a poesia diz e a arquitectura faz.

A escola abre as portas à experimentação e à intuição como um processo criativo que dá voz à *poesis*. Aqui a poesia canta o *Ha-lugar* e dá origem à arquitectura por meio da palavra poética. Da experiência com a realidade ao imaginário do criador, através de um “*habitar com palavras*”, isto é, do instrumento da *Observación*, a arquitectura gera a sua obra, oferecendo-a ao destino do lugar e do habitar humano.

Abstract

Experiência no Acto [Living Experience] is the title of the dissertation that explores the teaching method in use at *Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso*, in Chile. This experience dates back to an encounter between architect Alberto Cruz Covarrubias and poet Godofredo Iommi Marini; the encounter between poetry and architecture. Today, it is the embodiment of a collective establishment of architects, poets, painters, sculptors and thinkers who have sought and seek to bring together poetic thought and architectural feat driven by unrelenting desire or creative and intuitive “*how to*”.

The school opens its doors to experimentation and intuition as a creative process, which gives a voice to *poiesis*. Here, poetry chants *Ha-lugar* [it is] and inspires architecture through poetic word. From the experience with reality to the imagination of the creator, by “*living with words*”, that is, the tool of *Observación*, architecture generates its masterpiece, offering it to the fortune of the location and human living.

Sumário

Nota Prévia	3
Introdução	5
Parte I	9
I. Caminho próprio latino-americano	11
II. Ensino da arquitectura no Chile	23
Parte II	31
I. Grupo de Valparaíso	33
II. Arquitectura, arte e poesia	45
III. Instituto de Arquitectura de Valparaíso	61
<i>Observación</i>	67
<i>Valparaíso</i>	73
IV. Amereida	77
<i>1ª travesia</i>	85
<i>Poema Amereida</i>	89
<i>Ciudad Abierta</i>	91
Parte III	103
Âmbito Pedagógico	105
I. Taller Arquitectónico	113
II. Travesia	125
III. Ciudad Abierta	139
Considerações finais	149
Referências bibliográficas	155
Fontes de imagens	161

Nota prévia

Todas as traduções são da responsabilidade do autor. Por opção pessoal, as citações em espanhol foram maioritariamente deixadas no idioma original, a fim de, melhor se aproximarem do sentido proferido pelos seus autores. Igualmente os conceitos ou expressões do objecto de estudo foram deixadas no seu idioma original.

O caso de estudo da dissertação é a *Escuela Arquitectura e Diseño da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (EAD_PUCV), comumente conhecida por *Escuela de Arquitectura de Valparaíso* ou *Escuela de Valparaíso*. Ao longo do trabalho, são empregues os anteriores nomes fazendo estes referência à mesma escola.

O *Grupo de Valparaíso* enunciado no decorrer do trabalho refere-se ao colectivo responsável pelo processo de reforma curricular da Escola de Valparaíso e pela fundação do *Instituto de Arquitectura de Valparaíso*. Este colectivo era constituído por Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Jaime Bellalta, Jose Vial, Francisco Mendez, Arturo Baeza, Fabio Cruz, Miguel Eyquem e Claudio Girola.

O termo ofício ou ofício da arquitectura remete para a interpretação da *Escuela de Valparaíso* sobre a prática arquitectónica. Esta é assumida não como uma profissão, mas antes como arte, como um ofício criativo.



1. Pátio da escola *Escuela de Valparaíso*.

Introdução

A *Escuela de Arquitectura y Diseño da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, no Chile, surge como um lugar no qual palavra e acto surgem unidas na procura da essência da arquitectura. Nasceu das concepções do Grupo de Valparaíso, ideado pelo arquitecto Alberto Cruz Covarrubias e pelo poeta Godofredo Iommi Marini, e materializa-se num campo pedagógico e criativo dedicado à contínua experimentação e acção poética de conceber e entender a arquitectura como uma “*arte ao serviço do Homem*”.¹

A presente dissertação desenvolve como tema a metodologia de ensino da Escola de Valparaíso, partindo do contexto da sua fundação no ano de 1952, passando pelo momento construtivo do seu discurso até à sua prática na contemporaneidade.

O trabalho encontra-se estruturado em três partes. A primeira parte apresenta uma resenha histórica sobre o discurso arquitectónico gerado na primeira metade do século XX na América Latina, contextualizando a visão do Grupo nesta procura conjunta de um caminho próprio em direcção a uma modernidade entendida “*não como um fim em si, mas como um espírito aberto que ao descobrir a “anima” ou, a alma, de um lugar, procura aproximar-se da própria essência da sua natureza*”.² Este ponto enquadra ainda a reforma curricular da Escola com a introdução do ensino moderno no contexto chileno em resultado das reformas universitárias vividas a partir dos anos 50.

A segunda parte, por sua vez, é dedicada à formulação do modelo pedagógico da escola, desenvolvendo o discurso alternativo do Grupo de Valparaíso a partir de um contexto moderno de encontro entre a arquitectura, a arte e a poesia. Neste sentido, surge o *Instituto de Arquitectura de Valparaíso* como uma plataforma independente da estrutura universitária destinada à investigação e experimentação criativa da dimensão poética do ofício, enraizada a partir da *Observación* como instrumento de criação e da cidade de Valparaíso como seu campo de actuação. Soma-se a isto, a exploração do continente segundo a orientação poética de *Amereida*, a *Eneida* fundacional da América. O conceito propõe um gesto de abertura (de indicação) como um modo de encontro da verdadeira identidade cultural americana. Essa procura é simbolizada a partir uma viagem poética como um marco físico, denominada por *1ª Travesia*, de um poema manifesto que sintetiza as ideias, *Amereida* o poema, e materializada, por fim, na *Ciudad Abierta* como um lugar criativo e experimental de habitar neste continente.

¹ EAD PUCV, s.d., Programa de estudos. Disponível em <https://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/>

² “Modernism is seen in these essays, not as an “end game” in itself, but as a responsive spirit that, in discovering the anima, or soul, of a place, attempts to identify also with the very essence of its nature.” WEBB, Bruce. *Chilean Modern Architecture since 1950*, prefácio, p.viii. Autores Horacio Torrent, Fernando Pérez Oyarzun, Rodrigo Pérez de Arce edição Malcolm Quantrill, Texas A&M University Press, 2010.

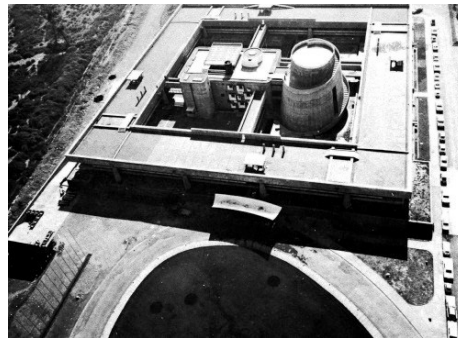
Na última parte é apresentada a acção da escola na actualidade. É proposto compreender como os fundamentos teóricos que deram início à escola são integrados no âmbito pedagógico corrente. Toma como referência o modo criativo de aproximação ao ofício, gerado em torno da experimentação e da poética, como um processo aberto à descoberta sensível de quem o pratica. Para tal, é centrada a análise nos três elementos nucleares da formação: o *Taller Arquitectónico*; as *Travesias*; e a *Ciudad Abierta*.

Por fim, e não menos importante, o presente trabalho surge como manifestação da circunstância de ter experienciado a prática e vivência da escola no âmbito do programa de intercâmbio realizado no período de 2012/2013. Partindo da produção escrita realizada pelos fundadores, professores e seus entusiastas ao contacto directo com o contexto pedagógico da escola com os seus professores e alunos, a própria vivência na cidade de Valparaíso, e a possibilidade de ter *atravessado* o continente, traduzem-se numa investigação com um carácter pessoal que deambula entre o processo de investigação realizado sobre a escola e a experiência *in loco* com este modo de fazer e pensar arquitectura. Como tal, o trabalho resultante procura ser uma interpretação aberta da prática arquitectónica da *Escuela de Valparaíso*, que ao longo de mais de sessenta anos propõe um modo de fazer e estar no mundo, que através da experiência, no acto de observar, criar e construir, dá lugar ao ofício da arquitectura no continente americano.

PARTE I

*“América Latina tiene una manera específica de estar en la modernidad. Por eso nuestra modernidad no es exactamente igual que la europea; es una mezcla, es híbrida, es fruto de un proceso de mediación que tiene su propia trayectoria; no es ni puramente endógena ni puramente impuesta; algunos la han llamado subordinada o periférica.”*¹ Larraín, Jorge, 1997

¹ LARRAÍN, Jorge. *La Trayectoria Latinoamericana a la Modernidad*. 1997, p.315-316. consultado em www.cepchile.cl



2. Oscar Niemeyer: Sede Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Brasil (1936)
3. Carlos Raúl Villanueva: Ciudad Universitaria de Caracas, Caracas, Cuba (1953)
4. Félix Candela: restaurante Los Manantiales, Venezuela (1958)
5. Emilio Duhart: edificio CEPAL, Santiago do Chile, Chile (1966)

I. Caminho próprio latino-americano

Os grandes rasgos do século XX prendem-se com a alteração da experiência do Homem: na sua forma de ver o mundo e de o construir. Este “novo olhar” sobre o mundo marca a construção de uma nova aventura assente em dinâmicas, referências e imaginários distintos do passado que se emergem com a criação de um novo espaço de experiência especificamente moderno. A construção desta modernidade – distinta da humanista ou renascentista – repousa na articulação de diferentes soluções e na ambição de se expressar uma liberdade propositiva singular ou universal distinta do passado. Remonta as suas origens às vanguardas europeias, do princípio do século, traduzindo-se num movimento de alcance internacional, no qual a arquitectura, a cultura e a arte deram um salto sem precedentes.¹ Se o movimento moderno estabelece a inserção numa tradição moderna e a arquitectura moderna surge como natural resposta à sua época, nas vanguardas artísticas - desde dos *poètes maudits* aos surrealistas, aos futuristas ou expressionistas - adicionam-se as linguagens inéditas, as formas livres a tendência para a abstracção e a procura pela integração das artes e a suas interações.²

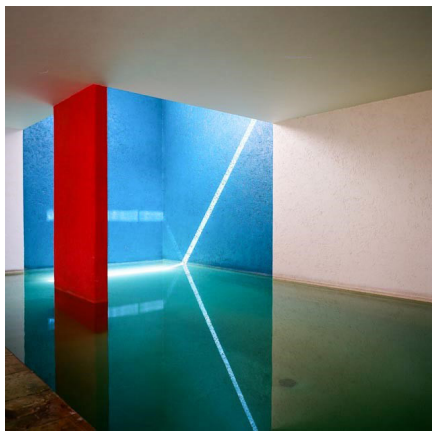
A sua propensão em expandir-se pelo mundo - conectando-a a realidades e contextos distintos – parece ter conformado diversas dinâmicas e trajectórias que não se consolidam numa unívoca interpretação e definição de modernidade.

Ao falar de América e, partindo da concepção de Roberto Fernández, no livro *El laboratorio Americano* (1998), este continente surge como o lugar dos diversos sistemas políticos e económicos e das propostas culturais e estéticas, que desferidos de uma forma geral a partir da Europa, se foram tornando possíveis, convertendo-se, assim, *num abrigo de utopias, excentricidades e descentramentos*. Neste sentido, o carácter experimental americano, sob a sua condição inventiva europeia, parece conformar uma singular história de instalação e confrontação dos discursos culturais europeus num continente concebido como *uma invenção necessária* e um autêntico laboratório da Europa, no qual, incessantemente, se hibrida uma modernidade ecuménica, que vai sendo importada, e a própria cultura pré-colombiana sempre ressurgente. É nesta dimensão, que se terá potenciado “*uma própria e peculiar modernidade latino-americana*”.³

¹ MONTANER, Josep. M., *Después del Movimiento Moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 1993, p.7.

² BROWNE, Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*. 1988, p.23.

³ FERNÁNDEZ, Roberto, apud. MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*, 2011, p.138-140.



6. Luís Barragán: casa Gilardi, México (1976)
7. Lina Bo Bardi: SESC Pompeia, São Paulo, Brasil (1986)
8. Eladio Dieste: iglesia Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay (1952)
9. Rogelio Salmons: Torres del Parque, Bogotá, Colombia (1970)

Na América Latina, a introdução da modernidade surge como resultado da expansão do movimento moderno que, a partir da Europa e, com rasgos distintos dos Estados Unidos no pós-Segunda Guerra, se insere num continente com configurações e dinâmicas distintas dos grandes centros geradores do movimento. Enrique Browne, em *Otra arquitectura en América Latina* (1988), refere-se ao facto de o movimento moderno se introduzir na América Latina numa altura em que o próprio movimento, reflectia alterações nos seus princípios éticos para um de cariz mais estético e genérico - simbolizado por normas e regras - aproximando-se, assim, de um *International Style*¹. Esta estilização evidenciava um carácter de importação de ideias e conceitos para um contexto latino-americano, marcado pelo atraso no desenvolvimento social, escassa industrialização e formação técnica e ausência de uma experiência histórico-cultural em relação às condições sociais, económicas e culturais da Europa e dos Estados.² Assim, segundo Enrique Browne, a arquitectura moderna latino-americana envolve-se numa construção complexa que procurou articular, num primeiro momento, interpretações de raiz internacional que procuravam reflectir o “*espíritu de la época*”, representada por autores como Óscar Niemeyer (Brasil), Félix Candela (México), Carlos Raúl Villanueva (Venezuela) ou Emilio Duhart (Chile) a que se responde, a meados do século, uma “*otra arquitectura*” como consolidação de interpretações próprias com as suas características físicas e culturais que atendiam a um “*espíritu del lugar*”, presente em obras como de Luís Barragán, Lina Bo Bardi, Eladio Dieste ou Rogelio Salmona.³

Neste sentido, o desenvolvimento da arquitectura moderna latino-americana pode ser enquadrado entre a assimilação, como processo de incorporação, adaptação e transformação de referências externas num contexto cultural e geográfico distante, e a construção de uma identidade que, atendendo às suas próprias dinâmicas heteróginas - sociais, políticas, económicas, culturais e físicas -, pretendeu consolidar uma tradição própria dentro de um contexto moderno.⁴

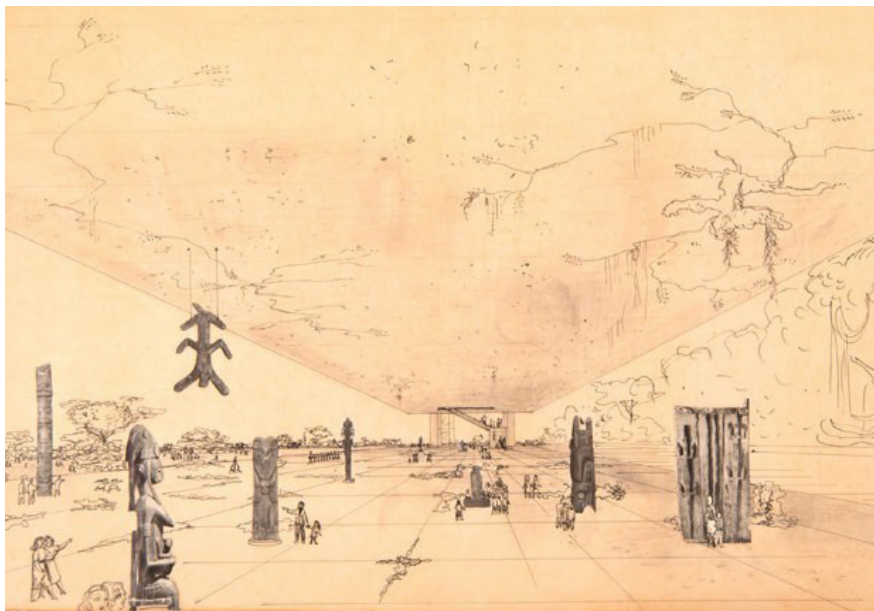
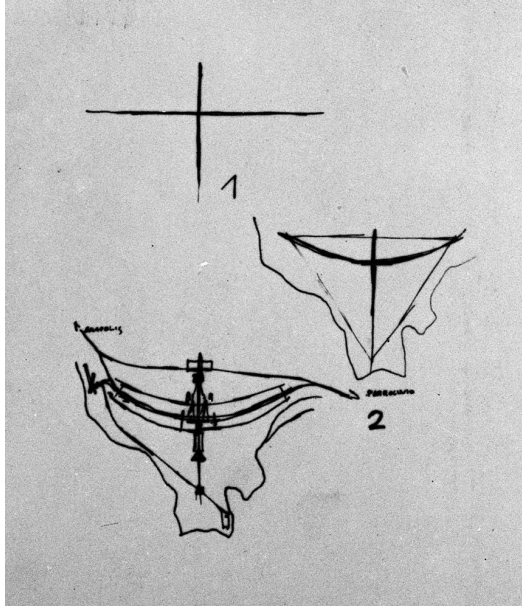
No mesmo alinhamento, Josep Maria Montaner interpreta que o principal motor de evolução do movimento moderno, no contexto latino-americano a partir da segunda metade do século XX, resulta de uma simbiose entre os pressupostos modernos e as contribuições de cada um dos contextos, cultura e identidades (da sua tradição, a sua cultura de espaço, as suas disponibilidades materiais, o seu estado de desenvolvimento tecnológico e a sua capacidade criativa). O autor entende ainda, que em relação às

¹ O termo surge a propósito da exposição *International Style, Architecture since 1922*, em 1932 no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque, organizada por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, no qual se encontravam expostos diversos projectos de diferentes países, pronunciando a presença da arquitectura moderna a um carácter mundial.

² BROWNE, Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*. 1988, p.16.

³ MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*, 2011, p.85-88.

⁴ CORVALÁN, Felipe, *América Latina: identidad y asimilación*, revista online, De Arquitectura, Vol.16, nº21, 2010, p.6.



10. Lúcio Costa: esquiço do plano piloto da cidade de Brasília (1957)

11. Lina Bo Bardi: Croquis onde se identifica o projecto para o MASP (Museu de Arte de São Paulo) e elementos da cultura pré-colombiana (s/d)

propostas europeias e norte-americanas, a arquitectura moderna em cada país latino-americano, foi consolidada em construções próprias, em que as características da modernidade, com as suas limitações, imposições ou eurocentrismos, foram, em todo caso, superadas através de teorias e obras. Estas, enquanto modernas, procuraram vencer as formas e modelos genéricos do movimento, fazendo-as avançar em cada um dos seus contextos para novos caminhos. Assim, conclui que a América Latina emerge neste contexto como um dos grandes centros onde o método da arquitectura moderna se desenvolveu com maior expressividade, evidenciando um “*camino propio latinoamericano*”.¹²

A transmissão de pensamento por meio da formulação crítica, como forma de fundamentar a criação arquitectónica, tornou-se num importante suporte para consolidar a teoria da arquitectura moderna no contexto latino-americano e a sua sequente prática em cada país. Entre as diversas linhas de pensamento salienta-se a produção teórica realizada no Brasil, na Argentina e no Chile.

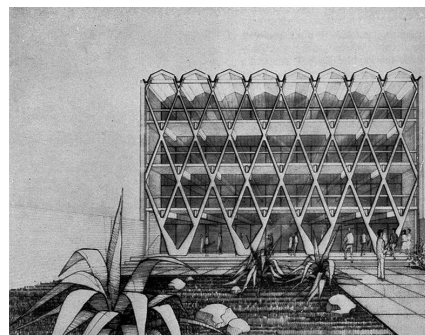
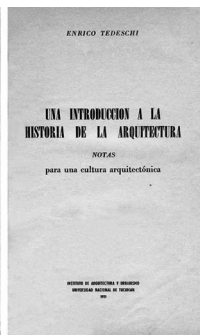
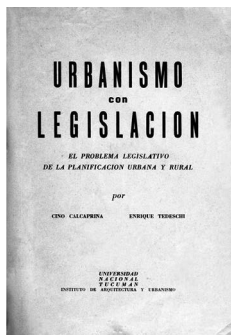
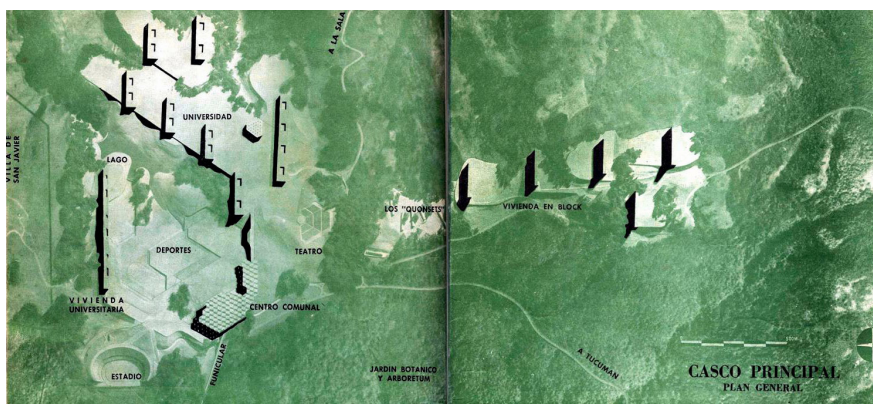
No Brasil, destaca-se a produção teórica do arquitecto Lúcio Costa (1902-1998) através dos seus diversos artigos, entre os quais, *Razões para uma nova arquitectura* (1934), onde procurou articular na cultura arquitectónica brasileira, uma sinergia entre a valorização da tradição – assente na reinterpretação do sistema académico das Beaux-Arts e da cultura colonial – e a aceitação da convicção moderna como produto da inovação e da tecnologia como forma de se redireccionar a arquitectura moderna no Brasil. De igual modo, salienta-se ainda, para além da obra, o contributo teórico de Lina Bo Bardi (1915-1992). No livro *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitectura* (1957), é desenvolvido fundamentalmente o desejo de uma continuidade histórica alicerçada no binómio entre arquitectura e natureza e a necessidade de fundir a arte, a ciência e as novas tecnologias.³

Na Argentina, o *Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán* (1946-1952) estabelece um precedente no contexto latino-americano, ao procurar introduzir a didáctica e a investigação no âmbito académico da *Universidad Nacional de Tucumán*. Este foi promovido por um grupo de jovens arquitectos argentinos, entre os quais Jorge Vivanco, Eduardo Sacriste e Horacio Caminos com a intervenção de arquitectos italianos como Enrico Tedeschi ou Ernesto Rogers, com o desejo de renovar o ensino da arquitectura argentino. Partindo de uma remota influência do

¹ MONTANER, Josep. M., *Después del Movimiento Moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 1993, p.8-25.

² MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*, 2011, passim.

³ MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*, 2011, p.31-33.



12. Plano geral para a Ciudad Universitaria de Tucumán, Argentina (1950)
13. Publicações sobre o Urbanismo, Instituto de Arquitectura de Tucumán (1951)
14. Enrico Tedeschi, axonometria do projecto para a Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza, Argentina (1962)

*Grupo Austral*¹ de Buenos Aires, procuraram potenciar a filosofia do movimento moderno através de um projecto pedagógico experimental. Desta forma, propunham uma nova didáctica assente em *Investigar, Proyectar y Construir*, com o objectivo de introduzir na formação do aluno, os conhecimentos básicos do processo de projectar e das técnicas de construir, o conhecimento das artes e das ciências e a consciência social dos problemas da sua época.²

Todavia, por razões económicas e políticas, vê-se cessado a continuidade do projecto. No entanto, é de realçar, a contribuição teórica de Enrico Tedeschi (1910-1979). No seguimento do pensamento organicista de Bruno Zevi e da concepção estética de Benedetto Croce, desenvolve um juízo crítico em torno do valor estético e espiritual da obra de arte e a sua relação na arquitectura. A partir de temáticas como a funcionalidade, o contexto e a sociedade estabeleceu três conceitos essenciais: a importância da história num panorama contemporâneo; o enaltecimento da essência da arquitectura radicada no espaço e a importância do meio físico e da paisagem na sua relação para com a arquitectura.³

Acrescenta-se ainda, no contexto argentino, a experiência da *Comunidad Tierra*, fundada pelo arquitecto Cláudio Caveri (1928-2011) e um grupo de arquitectos, artistas, artesãos e educadores em 1958, na localidade de Trujui, em Buenos Aires. É evidenciado o “*el estar, el vivir, la experiencia y la solidaridad*” como características de um “*estar latino-americano*”, em contraposição com o “*querer ser europeo*”. Assim, a comunidade foi sendo construída por meios artesanais, com recursos comunitários e com a participação dos usuários, recorrendo a formas orgânicas, leves e espontâneas. O recurso a formas orgânicas deve-se, por um lado, à relação estabelecida com o meio ambiente e com a inspiração na natureza. Por outro lado, aproxima-se do modelo de arquitectura de Frank Lloyd Wright, tido como o fundador da arquitectura americana.⁴

A vertente pedagógica é reforçada ao ser fundada, na comunidade, a *Escuela Técnica Integral* com o propósito de ensinar aos alunos locais os conhecimentos técnicos e manuais da construção (alvenaria, electricidade, iluminação, carpintaria, etc.).

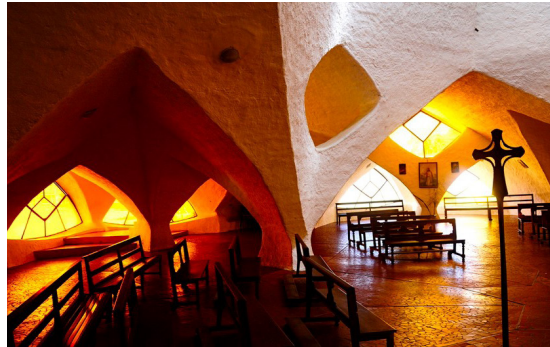
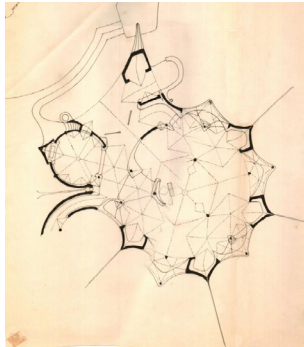
Segundo Caveri, para “*um pensador da condição humana no mundo*

¹ Colectivo de arquitectos dos anos 1930/1940 que produziu um manifesto na revista *Austral* no qual, suportavam “el estudio de arquitectura como expresión individual y colectiva: el conocimiento profundo del hombre con sus virtudes y sus defectos, como motor de nuestras realizaciones; la integración plástica con la pintura y la escultura; el planteo de los grandes problemas urbanísticos de la Republica: Este es el camino trazado a nuestra acción.” Castellana, Antoni Bonet; Kurchan, Juan; Ferrari Hardoy, Jorge; publicación en la revista Nuestra Arquitectura, Junio, 1939 accedido em www.Tecne.com

² MARAGLIANO, Franco, *La educación Arquitectónica en la Universidad de Tucumán (1939-1952)*, s/d., disponível em www.archivo.unt.edu.ar/attachments/059_marigliano.pdf

³ MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Critica en Latinoamerica*, 2011, p.22-25.

⁴ MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Critica en Latinoamerica*, 2011, p.51-53.



15. Cláudio Caveri: planta da Iglesia Nuestra Señora de Guadalupe, Moreno, Argentina (1964-66)
16. Cláudio Caveri: Interior da Iglesia Nuestra Señora de Guadalupe, Moreno, Argentina (1964-66)
17. Comunidad Tierra: Habitações, Trujui, Argentina
18. Comunidad Tierra: Escuela Técnica Integral, Trujui, Argentina (1974-80)
19. Cláudio Caveri: Capilla de Fátima, Fundación Conciencia y ciencia, Maschwitz (2001-02)
20. Cláudio Caveri: auditorio Fundación Conciencia y ciencia, Maschwitz, Argentina (2001-02)

contemporáneo” o importante seria desenvolver a experimentação e a conceptualização da cultura do “Novo Mundo”, como uma maneira de “*estar na América, sin competencias y ambiciones, conviviendo, compartiendo y viviendo sobre la tierra con espíritu comunitario*”.¹

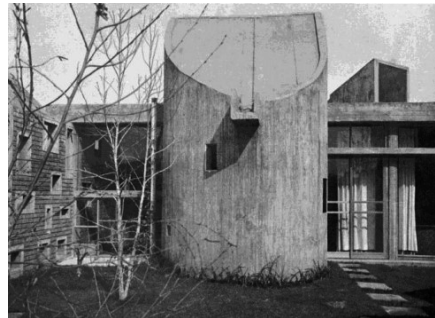
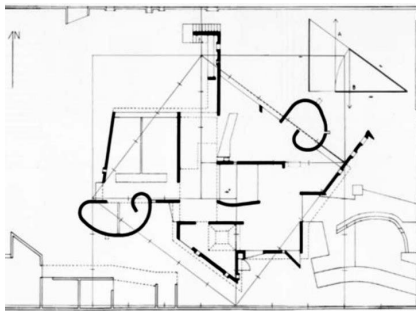
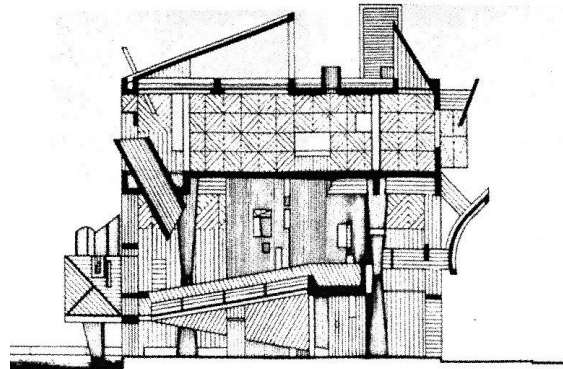
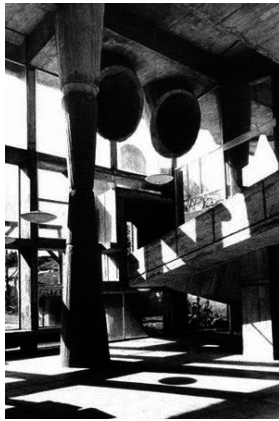
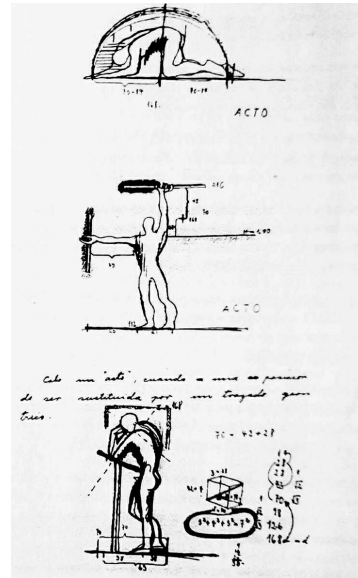
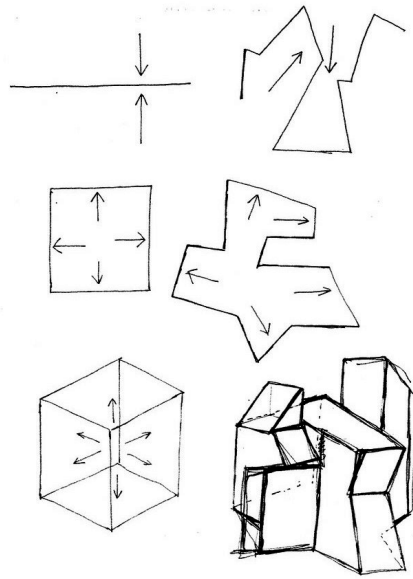
Por último, no Chile, salienta-se o contributo conceptual de Juan Borchers e a produção teórica e metodológica da *Escuela de Arquitectura de Valparaíso*. A actividade teórica surge no contexto moderno chileno, de uma forma geral, acompanhada de uma vertente pedagógica - nem sempre directamente ligada à profissão, mas influenciável na prática - como forma de consolidar a recente aprendizagem e a sequente produção arquitectónica no país.

O arquitecto e teórico chileno Juan Borchers Fernández (1910-1975) desenvolveu o seu trabalho teórico e prático em torno da fundamentação da arquitectura moderna no Chile. A sua pesquisa evidenciava a preocupação pela ausência de fundamentação para a concepção e prática arquitectónica no Chile. Ao que se adicionava a ausência da sensibilidade, da subjectividade, da consciência pessoal e da capacidade de abstracção a partir da realidade que o racionalismo que o movimento moderno havia abandonado.²

Em consequência das suas inúmeras viagens pelo mundo, o contacto directo com as obras e as suas doutrinas, ou, o estudo da natureza e dos seus elementos, das medidas do corpo humano e as suas inter-relações, Borchers desenvolve propostas teóricas que valorizam a experiência com o real, propondo uma nova “*harmonia*” na arquitectura que se distancia de uma arquitectura cerceada pela estética formal. Assim, evidenciava a importância de uma “plástica arquitectónica” capaz de ordenar a obra segundo a sua própria coerência interna. Ao abandonar o espaço geométrico ideal (as formas puras geométricas) centra a sua investigação numa íntima relação entre os elementos arquitectónicos que constituem a obra e a percepção sensorial da acção humana. Encontra no corpo humano e na sua manifestação física - a qual denomina de *acto* - o foco central para produzir a experiência arquitectónica carregada de significado e sentido. Deste modo, o *acto* estabelece a unidade de referência ou a matéria própria da arquitectura, isto é, o impulso criativo que é desenvolvido pela proposição, surge de uma mediação entre o *acto* humano (como forma abstracta), o seu ambiente (o lugar) e o resultante de um sistema de controlo entre as diferentes dimensões (altura, largura e profundidade) que permeiam uma extensão arquitectónica

¹ MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*, 2011, p.54.

² BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, *El derecho al lirismo en arquitectura*, publicação Aoa (Asociación de Oficinas de Arquitectos), Chile, nº23, Agosto, 2013, pp.30-31 consultado em: issuu.com/aoachile/docs/aoa_n_23_en_baja/2?ff=true



21. Juan Borchers: diagrama com figura geométrica - a linha, o plano, o volume - como leitura regular, homogénea e ordenada contrario à arquitectura
22. Juan Borchers: estudo sobre o acto (o corpo e os seus movimentos)
23. Edifício Copelec: a. Corte; b. Interior: fachada como filtro de luz (brise soleil); rampa como elemento que atravessa o espaço; colunas duplamente cônicas; leitura longitudinal do edifício com os diferentes elementos espaciais desenhados para criar novas perspectivas dentro de um elemento paralelepédico, edifício em betão armado aparente com diferentes expressões.
24. Casa Meneses: a. Vista exterior; b. Planta 1º piso elementos estruturais surgem através de panos verticais que desenharam os diferentes espaços e invadem a fachada, fachada em pano de vidro direccionando as diferentes perspectivas.

heterogénea, variável e circunscrita em relação ao lugar e ao corpo.¹

De igual modo, Borchers dedicou-se ao estudo dos números e das medidas como agentes cristalizadores da forma arquitectónica, encontrando na matemática a única disciplina apropriada para estabelecer uma relação entre as ideias e o mundo real. No entanto, rejeita o cálculo como uma aplicação imposta na forma, partindo antes de um sistema matemático que relacionava a percepção (as medidas retiradas dos seus estudos) com a compreensão e capacidade de distinção sensorial com origem e génese a partir do íntimo da forma resultante do movimento do corpo humano no espaço. Toma como referência a série do *Modulor* formulada por Le Corbusier para contrapor a incapacidade de esta gerar medidas que acolhessem a extensão arquitectónica - uma nova harmonia arquitectónica - capaz de acolher as características do lugar e do corpo humano.²

As suas investigações e posições teóricas foram desenvolvidas através da sua actividade didáctica na *Escuela de Arquitectura da Universidad de Chile*, na década de sessenta, nos seus textos chave, como *Institución Arquitectónica* (1968) e *Meta-Arquitectura* (1975) e ainda, nas obras construídas nos anos sessenta em colaboração com Isidro Suárez e Jesus Bermejo, como a Casa Menezes em Santiago do Chile ou o edifício Copelec em Chillán.

Segundo Josep Maria Montaner, as teorias de Juan Borchers e a actividade teórica e pedagógica da *Escuela de Valparaiso*, desenvolvida no decorrer do trabalho, estabelecem-se como um referencial para o desenvolvimento da arquitectura - quer no âmbito pedagógico, quer na produção arquitectónica - no Chile. Estas representam, na sua opinião, os melhores valores da arquitectura actual chilena, *no seu rigor e na sua poética, no seu realismo e no seu experimentalismo*.³

¹ BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, *El derecho al lirismo en arquitectura*, publicação Aoa (Asociación de Oficinas de Arquitectos), Chile, nº23, Agosto, 2013, pp.32-44, consultado em: issuu.com/aoachile/docs/aoa_n_23_en_baja/2?ff=true

² BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, *El derecho al lirismo en arquitectura*, publicação Aoa (Asociación de Oficinas de Arquitectos), Chile, nº23, Agosto, 2013, pp.46-48, consultado em: issuu.com/aoachile/docs/aoa_n_23_en_baja/2?ff=true

³ MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*, 2011, p.36.



25. Bauhaus, 1928

II. Ensino da arquitectura no Chile

Na América Latina, a formação da arquitectura em escolas, academias ou institutos, possuía pouca tradição até início do século XX. Até esse momento, a formação havia sido marcada, essencialmente, pela deslocação de estudantes para o continente europeu com forte tradição de ensino, ou, nos próprios países, para uma formação em casas de estudo orientadas para a engenharia, as ciências exactas ou as belas artes. Pontualmente, algumas escolas desenvolviam a disciplina de composição arquitectónica, na qual, arquitectos estrangeiros convidados ou profissionais retornados da Europa, desenvolviam temas de trabalho directamente vinculados com problemáticas abstractas ou alheias à realidade cultural do lugar, centrando-se, em questões práticas de composição e habilidades gráficas e, em certa medida, por conhecimentos técnicos.¹

A partir do século XX, a formação dos arquitectos encaminha-se para espaços especificamente dedicados ao ensino da disciplina e para a criação de uma tradição disciplinar. O desenvolvimento de novas metodologias no processo arquitectónico é marcado pela criação ou expansão de escolas e faculdades de arquitectura, algo que se consolida a partir dos anos cinquenta. As escolas e faculdades, de um modo geral, absorvem num primeiro momento as directrizes modernas da Europa e dos Estados Unidos, contudo, direccionaram a sua abordagem instrumental em direcção ao desenvolvimento de um discurso moderno latino-americano.

O forte desenvolvimento da disciplina nesta altura é marcado pela difusão dos ideais modernos, onde surgia implícito a formulação de uma nova abordagem para a aprendizagem da arquitectura². Desta forma, assiste-se paulatinamente a uma desarticulação da linguagem académica da *École des Beaux-arts* e da *École Polytechnique*, assente na emulação e composição dos modelos clássicos, e, é desenvolvido um novo campo de formação no qual “*as escolas de arquitectura deixam de ter como material pedagógico a arquitectura que se faz fora das suas portas*”, para procurarem antes “*os caminhos da arquitectura que o seu território necessita*”.

¹ GUTIÉRREZ, Ramon; Viñuales, Graciela M., *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, editoriale Jaca Book S.p.A Milán, 1996, p.151.

² Neste sentido, salienta-se o contributo dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) e essencialmente, a experiência vanguardista da Bauhaus (1919-1933). A escola da Bauhaus fundada por Walter Gropius em 1919 na cidade Weimar, Alemanha, insurge-se como um marco referencial do desenvolvimento da arte, da arquitectura e do design no século XX. Como refere Gui Bonsiepe, “La Bauhaus proporcionaba el marco de referencia, una inegable fuente de experiencias, y sobre todo la actitud programática: la creación de un ambiente físico y comunicacional contemporáneo. La modernidad del proyecto bauhausiano era el proyecto de la modernidad.” Bonsiepe, Gui, 1983, *El diseño de la periferia : debates y experiencias*, 1985, Ediciones Gustavo Gili, México, p.122. Após o encerramento da Bauhaus em 1933 seguiram-se através dos seus fundadores, colaboradores ou aficionados os seus ideais, tomando diferentes dinâmicas em vários pontos do mundo. No essencial, esta escola transmite um espírito de vanguarda da sua época, que na América Latina, através de diferentes caminhos, as escolas de arquitectura procurariam reflectir na sua reinterpretação.



26. Edificio Oberpaur, Santiago del Chile, Chile, 1929, Sergio Larrain G. y Jorge Arteaga
27. Restaurante Cap Ducal, Viña del Mar, Chile, 1936, Roberto Dávila Carson

Esta alteração de paradigma é reflectida através de nova produção prática e teórica que é desenvolvida e experimentada com diferentes abordagens metodológicas nas diversas escolas organizadas, enquanto sistema de ensino que fazia uso da didáctica e da investigação como seus motores de desenvolvimento.¹

No contexto chileno, a partir dos anos 30 e 40, é iniciado um debate sobre a relevância da disciplina da arquitectura², em grande parte a partir dos ideais da arquitectura moderna e dos movimentos artísticos europeus que começavam a ser amplamente divulgados, através de publicações e revistas de arquitectura³. Consequentemente começou a ser debatido no meio académico a revisão dos conteúdos disciplinares da Arquitectura e a necessidade de uma verdadeira reflexão sobre o ensino e a prática arquitectónica. A isto, somam-se os contributos teóricos na área do ensino de figuras como Emilio Duhart, Roberto D'ávila Carson, Juan Martínez, Sergio Larraín ou Jorge Aguirre⁴ e o papel determinante dos movimentos estudantis no desencadeamento de um importante processo de reformas universitárias⁵ no ensino superior chileno.

A partir de 1946, foram desenvolvidas uma série de reformas que, partindo da Universidad de Chile, e da Universidad Católica de Santiago em 1949, se estenderam às restantes universidades chilenas.

As linhas gerais dos movimentos estudantis e das reformas universitárias foram centradas na formulação de novos programas e planos de estudo, na reformulação das estruturas das próprias escolas e na criação de outras e na reivindicação pela profissionalização da carreira docente. Em seu resultado, observou-se no interior

¹ PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s) : história e crítica, ensino e profissão*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2005, p.354.

² A experiência da arquitectura realizada por arquitectos somente se insere no quotidiano a partir de 1780, assente fundamentalmente numa cultura arquitectónica auto consciente, construída a partir da prática em obra. A partir de 1849 é iniciado o desenvolvimento disciplinar através da criação do curso de arquitectura orientado pela linguagem da École des Beaux-Arts, de Paris. Contudo, a sua curta duração, ausência de um espaço próprio e a forte tradição por parte dos estudantes de realizarem a sua formação em países com maior experiência académica, nomeadamente para a Europa, resulta num reduzido desenvolvimento da disciplina, disperso entre a faculdade de Matemática e a de Belas-Artes.

³ revista *Arquitectura* (1935-36): apresentou Walter Gropius e Sigfried Giedion no CIAM de 1929, Walter Gropius e Le Corbusier no CIAM de 1930, textos de Gropius e de Giedion; *Urbanismo y Arquitectura* (1936-40): notas chaves sobre a arquitectura moderna e o texto de Guzman "Unidad, espacio y tiempo en arquitectura", 1939; *Boletín del Colegio de Arquitectos: obras dos arquitectos Henri Sauvage, Tony Garnier, Auguste Perret, Gropius*, texto de Raymond "Definiciones de la arquitectura moderna", 1945, texto de William Curtis "aproximaciones teóricas que ponian en secuencia histórica las formas de la composición moderna, 1946; *Arquitectura y Construcción: texto "Qué es la arquitectura moderna?"* 1945, com relação ao MoMA com conceitos de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson sobre a exposição do Estilo Internacional em 1932;

TORRENT, Horacio, *Historiografía y Arquitectura Moderna en Chile: notas sobre sus paradigmas y desafíos. Anales del IAA*, 42 (1), 2012, p.55-76. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/72/61>

⁴ Após a formação, estes arquitectos realizaram uma serie de viagens à Europa e aos Estados Unidos, entrando em contacto directo com as transformações que lá se concretizavam, transferindo, no seu regresso, os contributos teóricos para a reformulação do ensino chileno.

⁵ O processo denominado de reforma universitária traduz-se num nome genérico para o movimento cultural que visou a alteração das estruturas específicas, dos conteúdos e dos objectivos das universidades e do sistema de ensino não exclusivamente universitário e, para o qual, os movimentos estudantis, foram um importante motor.

MAULÉN DE LOS REYES, David, *Arquitectura como acción docente*, vol.12, nº14, 2006, Experiencias docentes. Inclusión/exclusión del espacio urbano y social p.53. <http://www.dearquitectura.uchile.cl/>

das escolas experiências inovadoras, vinculadas com a reflexão sobre a tradição e a especificidade da disciplina, a introdução de práticas de investigação-acção na actividade pedagógica, a experimentação sobre a didáctica na cidade e no território (valorização da identidade física, social e cultural dos lugares), integração de novas disciplinas e, finalmente, experiências de centralidade e transversalidade (integração de disciplinas teóricas) e verticalidade da disciplina de Projecto.¹

É neste panorama, que em 1952, a *Escuela de Arquitectura da Universidad Católica de Valparaíso* iniciou o seu processo de reformulação, propondo uma completa mudança no modo de aprender e pensar arquitectura. Partiu da iniciativa do Padre Jorge González Forster, quando a congregação dos Jesuítas assumiu o controlo da Universidade com a ambição de criar um novo rumo para a instituição, lançar um convite ao arquitecto Alberto Cruz, conhecido na altura pela sua postura pouco convencional². Adicionava-se ainda, a inclusão do poeta Godofredo Iommi e de um colectivo multidisciplinar. O Grupo de Valparaíso - nome pelo qual comumente se tornaram conhecidos - propunha uma nova visão perante a concepção da Arquitectura e o modo segundo o qual se deveria praticar a sua aprendizagem, divergindo das demais escolas do panorama chileno e latino-americano ao ambicionar “*crear escuela*” a partir de uma abordagem original, unindo poesia, arte e o ofício da arquitectura.

No ano de 1967, partiu desta mesma escola um movimento de *re-originação poética* que se havia de expandir às restantes universidades.

“*Por eso, aqui y ahora, en Chile, (...) nosotros levantamos nuestra denuncia y damos el paso irrevocable para exigir la reorganización de la Universidad en todos sus aspectos.*”³

No texto redigido por Iommi, intitulado *Manifiesto del 15 de Junio*, era declarada a necessidade de as universidades deixarem de ser comunidades abstractas ou meramente jurídicas, para se tornarem em comunidades reais de vida, trabalho e estudo fundadas na liberdade e na verdadeira autogestão⁴. Compreendia-se nesta atitude a relevância da investigação, da docência e da profissão, da relação universitária com a sociedade e a importância de uma profunda reformulação do ensino e da própria estrutura universitária.

Os anos 60 e 70 trouxeram a consolidação dos novos programas e linhas orientadoras nas diferentes Universidades, marcando um período gestativo de modelos

¹ LAGOS, Rodrigo, *Enseñanza de la Arquitectura – Movimiento Universitario y Reformas en Chile (1964-1973)*, Revista 180 Arquitectura Arte Diseño, Enseñar y Crear (nº32), 2013, p.25

consultado em: <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/59/57>

² Alberto Cruz participou na reforma de 1949 da *Universidad Católica de Chile*, com ideias que se distanciavam do perfil mais tradicional da mesma universidade.

³ MARINI, Godofredo I., *Manifiesto del 15 de Junio de 1967*, Santiago de Chile, EAD PUCV, 1971, p.1.

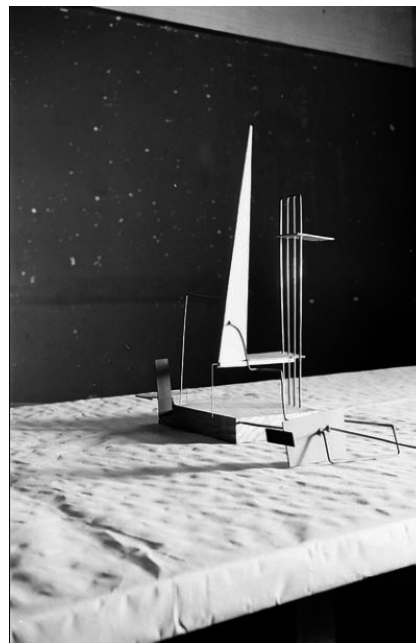
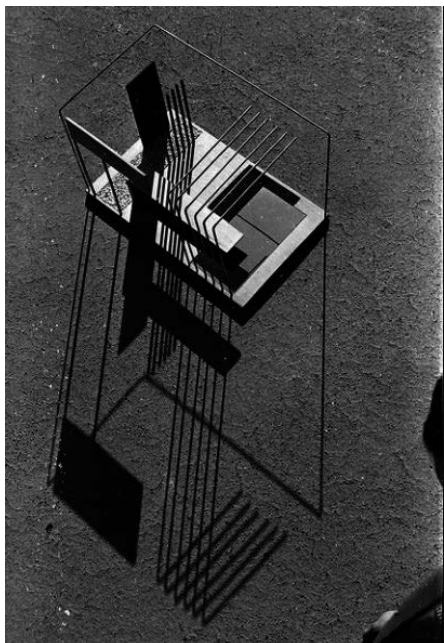
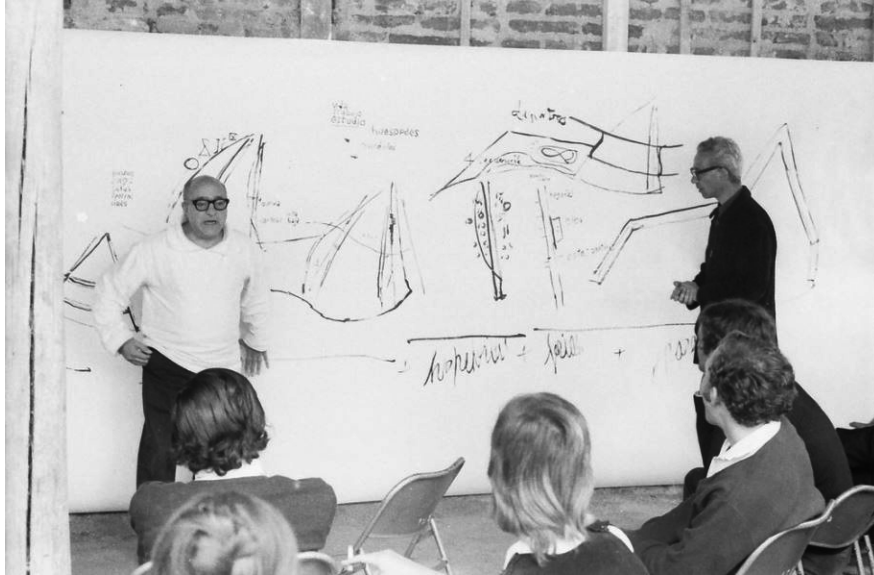
⁴ MARINI, Godofredo I., *Manifiesto del 15 de Junio de 1967*, Santiago de Chile, EAD PUCV, 1971, passim.

e de metodologias de ensino que ganharam diferentes conformações, tanto no seu perfil como nos seus modos de formação, nas diversas escolas, contribuindo para a uma construção identitária do ensino e do perfil profissional no Chile.

PARTE II

“Por diversas vías podría llegarse a mostrar el giro que abre la modernidad. Escogemos uno, el que nos es más familiar - el camino de la palabra poética y en el va implícita la noción de«poiesis-techne» en su acepción mayor: la de todo trabajo «creativo».”¹

¹ MARINI, Godofredo I., *Hay que ser absolutamente moderno*, Escuela de Arquitectura UCV, Valparaíso, 1981.
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85506.html>



28. Alberto Cruz e Godofredo Iommi
29a. Curso del Espacio, 1952-53
29b. curso del espacio 1953

I.Grupo de Valparaíso

As propostas que se haviam de desenvolver na Escuela de Valparaíso foram precedidas pelo trabalho de Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013), na *Universidad Católica de Santiago*. Após a sua formação nesta mesma universidade, ingressa numa viagem rumo à Europa, onde entra em contacto com a atmosfera cultural do movimento moderno, das novas tendências formais e das manifestações plásticas. A abertura a uma nova realidade exerceu grande impacto na sua visão perante a arquitectura, em particular, no carácter sensível e reflexivo da experiência arquitectónica. No seu regresso à capital, integra o corpo docente da Faculdade de Arquitectura da *Universidad Católica de Santiago* como professor assistente do *Taller de Plástica*. Acompanhado pelo arquitecto Alberto Piwonka, propõe a reformulação desta mesma disciplina de composição ensinada no primeiro ano, criando assim, o *Curso del Espacio*.¹ Nesta nova disciplina era proposto aos alunos uma abordagem intuitiva da arquitectura, desenvolvida a partir de formas geométricas, de cubos de papel principalmente, para um campo espacial resultante de um trabalho plástico entre eixos, planos, luzes ou cores. Esta seria uma primeira tentativa que descorava o ensino praticado naquele momento - baseado fundamentalmente na reprodução das ordens clássicas ensinadas a partir do livro de *Vignola*. Ao centrar-se em certos princípios abstractos surgidos de uma provocação, de um modo de fazer, era procurado redesenhar os contornos e os limites da própria actividade, colocando precisamente em questão os métodos de concepção de arquitectura através de novas referências estéticas e compositivas.²

A proximidade criada com o poeta Godofredo Iommi trouxe novos contornos à visão de Cruz. O encontro entre ambos proporcionou-se em meados de 1951, num escritório de publicidade em Santiago do Chile, onde se encontravam a trabalhar. O contacto entre o poeta e o arquitecto deu início a uma relação entre a poesia e a arquitectura em consequência das inúmeras conversas informais que os dois experienciavam. Iommi falava de poesia e sobre a origem das coisas e Alberto Cruz dos arquitectos e a criação das coisas³.

Godofredo Iommi Marini (1917-2011) era um poeta argentino que desde muito cedo se dedicou à paixão pela vida, pela arte e pela condição humana. Inicia a sua aventura poética em 1938, formando a *Santa Hermandad Orquídea* juntamente com

¹ [Http://www.ead.pucv.cl/alberto-cruz/](http://www.ead.pucv.cl/alberto-cruz/)

² BROWNE, Tomas, *Maestros de la forma y el espacio, Alberto Cruz*, 2015, documentário em youtube.com
O *Curso del Espacio* foi desenvolvido na *Escuela de Valparaíso* a partir de 1952.

³ CRUZ, Alberto no programa chileno *Una Belleza Nueva conversaciones con Cristian Warken*, Santiago de Chile, 2002. P.3 <http://www.unabellezanueva.org/alberto-cruz/>

poetas argentinos e brasileiros, na qual compartilham uma fidelidade para com a poesia e ofício¹.

Uma vez no Chile, após o casamento com Ximena Amunategui, e, usufruindo de um ambiente cultural rodeado de poetas e pintores vanguardistas sul-americanos e europeus, prossegue a sua aventura poética tomando como referências o poeta chileno Vicente Huidobro², os poetas modernos franceses e as vanguardas artísticas modernas. Segundo Fernando Perez³, poderá considerar-se que Iommi se incluía nas “vanguardas poéticas radicais”, com alguma conexão ao surrealismo, especialmente no que se referia à preocupação surrealista de conectar arte e vida, temas que, se tornariam primordiais em Iommi e nas suas propostas escritas.

O ponto de vista de Godofredo Iommi tornar-se-ia fundamental para a concepção que Alberto Cruz se encontrava a desenvolver para a arquitectura e o seu vínculo com a existência humana e a arte. A isto se somava um colectivo de recém-formados da Católica de Santiago, e posteriormente artistas e filósofos, estimulados pelas ideias criativas que ambos se encontravam a delinear.⁴ Dele faziam parte, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Francisco Méndez, Jaime Bellalta, José Vial, Arturo Baeza e, posteriormente Cláudio Girola. A união entre os diversos indivíduos proporcionava uma grande coesão colectiva concentrados em descobrir o que se fazia no mundo, movidos por novas referências e caminhos que se encontravam em desenvolvimento especialmente no continente europeu. As suas ideias ganham forma, na reformulação estrutural da *Escuela de Arquitectura de Valparaíso*.

Uma vez em Valparaíso, o Grupo, acompanhado pelas suas famílias, instala-se no *Cerro Castillo*, junto da escola, num conjunto de casas emparelhadas e abertas entre si, conformando uma comunidade na qual se partilhavam espaços de habitação e oficinas de trabalho. A escola, por seu lado, era igualmente uma casa adquirida em 1951, pela universidade. Insere-se numa zona residencial num ponto alto da cidade no término de uma rua. A sua localização segundo o reitor de então, Jorge Forster, prendia-se com as ideias que um arquitecto deveria ter, de ser um homem que tivesse visão ampla e que olhasse o mar.⁵

¹ O grupo era constituído pelos poetas argentinos Efraim Tomás Bo e Raul Young e pelos poetas brasileiros Napoleón López, Abdías Nascimento e Gerardo Mello M.. Em 1941, o grupo ingressou numa viagem poética, que se iniciou no interior da Amazônia e, se estendeu, pelo continente sul-americano, traduzindo-se na primeira de diversas viagens que Iommi iria realizar por este mesmo continente.

VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; in Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. P.21
[issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi/1?ff=true](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8003.html)

² Poeta chileno impulsor do movimento poético vanguardista no Chile e na América do Sul. Defendeu a teoria estética do *creacionismo*, sob a ideia de que o artista é um criador e não um mero imitador da natureza.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8003.html>

³ PEREZ, Fernando, *Maestros de la forma y el espacio*, Alberto Cruz, 2015, documentário em youtube.com

⁴ AGUIRRE, José I., *Maestros de la forma y el espacio*, Alberto Cruz, 2015, documentário em youtube.com

⁵ “*la ubicación esta muy de acuerdo con los ideales de un arquitecto que debe ser un hombre que tenga visión amplia y que mire el mar.*” FORSTER, Jorge G., s/d. [Http://www.ead.pucv.cl/](http://www.ead.pucv.cl/)

A convivência permanente entre os membros do grupo criava as condições para a imersão numa vida comunitária ao ultrapassar os limites do ensino na escola e conjugar o dia-a-dia, o trabalho e o próprio interesse pelo estudo, como “*modo de fazer*” no mundo.¹ O objectivo, segundo Iommi, não se prendia em *mudar a vida*, mas, pelo contrário, *mudar de vida*, encontrar nela o seu propósito, a sua essência e uma maneira de viver que encontra no quotidiano o poético.²

A valorização de um corpo disciplinar dedicado ao ensino, tornar-se-ia fundamental para o desenvolvimento das propostas dos fundadores, segundo o qual, um bom professor não seria suficiente, pelo que deveria existir um grupo de trabalho dedicado ao assunto³. A força do colectivo partia precisamente da compreensão de assumir a *vida, trabalho e estudo* como o princípio para a pedagogia na escola. O emparelhamento da tríade *vida, trabalho e estudo* pretendia, por um lado, introduzir a noção de dedicação transversal do exercício da arquitectura num contraponto com a arquitectura como profissão, enquadrando-a como um ofício criativo que envolvia o quotidiano, a detenção própria para criar e a contínua análise de todos os elementos que constituíam o habitar humano. Por outro lado, distanciava-se da visão da docência como uma profissão em comum contacto com a prática profissional. À semelhança do que sucedia na *Universidad Católica de Santiago*, onde os professores mantinham uma estreita relação com a actividade profissional, vinculando o processo de ensino com a própria experiência profissional, integrando muitas vezes os alunos no contexto real.⁴ Todavia, na posição do grupo, era necessário uma total dedicação ao exercício de pedagogia e, em simultâneo, um distanciamento em relação ao exercício profissional ligado a clientes, mercados e, por isso, muito permeável a tendências ou exigências económicas ou políticas que, conseqüentemente, pudessem contaminar o exercício criador da arquitectura e o modo de aprendizagem da mesma.

Não obstante, o Grupo procurava eliminar a fria distância entre os professores e os alunos, distanciando-se de um academismo que privilegiava o estudo livresco e predominantemente teórico sob emulação dos professores. Ao invés, uniam-se numa estreita relação em busca dos fundamentos poéticos da criação artística, privilegiando o contacto directo com a realidade, a valorização de uma experiência prática quotidiana.⁵

¹ Manuel Sanfuentes V., Mauricio Puentes R., *La Ciudad Abierta de Amereida y las Travesías por América*, op.cit., 2011, p.6.

² “(...) no cambiar la vida sino cambiar de vida (...)”, MARINI, Godofredo I. apud Andreea Mihalache, *Poetic Techniques of Space Making: La Ciudad Abierta, Chile*; The Catholic University of América, p.885.

³ “No servía nada tener un buen profesor. Lo que había que tener era un grupo de trabajo” Godofredo Iommi apud. PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.16.

⁴ LAGOS, Rodrigo, 2013, *Enseñanza de la Arquitectura – Movimiento Universitario y Reformas en Chile (1964-1973)*, Revista 180 Arquitectura Arte Diseño, Enseñar y Crear (nº32), p.26.

consultado em <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/59/57>

⁵ SEGRE, Roberto, *Amereida en Valparaíso: un sueño utópico del siglo XX*. revista pragMATIZES, ano 1, nº 1, Julho 2011, p.36-37. <http://www.pragmatizes.uff.br>

*“A arquitectura não é uma profissão, não é uma carreira, e encontra-se ligada à poética. (...) Arquitectura é um hábito da mente, não uma profissão.”*¹

O Grupo reteve certas influências do pensamento de Le Corbuiser. No essencial, e, colocando de parte as qualidades plásticas do seu trabalho que de uma forma nítida eram influenciados pelas promessas modernas da tecnologia, encontravam certas similitudes em relação ao modo de ver, agir e fazer arquitectura. Os textos *Oeuvre Complete* (1929-1970) e *Entretien avec les étudiants des écoles d’architecture* (1943) foram alvo de tradução por Alberto Cruz, no qual, particularmente lhe interessou, as intenções sobre a atitude criativa e a rejeição do academismo.

*“Não nos iludamos, o academismo é uma forma de não pensar, que se adapta aos que temem as horas de angústia da invenção e esquecem-se da compensação pela alegria da descoberta.”*²

Le Corbusier apoiava-se na experiência associada à invenção em detrimento do conhecimento, ao salientar a necessidade de não se assumir fórmulas arquitectónicas, mas antes, enriquecer os processos criativos mediante a realização de viagens de descoberta para o reino inesgotável da natureza. “Dediquemos o nosso tempo a estudar o significado das coisas que a arquitectura torna-se espontaneamente uma consequência inevitável.” Assim, explorava a formulação da arquitectura a partir do incidente plástico e do incidente poético, servindo-se da poesia como uma ferramenta necessária ao homem moderno e à vida. No seu texto, *Le Poème de l’angle droit* (1955), explicita a relação entre a poesia e a plasticidade da pintura, estabelecendo uma relação entre a poética e a forma plástica mediada pelo arquitecto individualmente, como uma forma de exploração pessoal.³

Por outro lado, Le Corbusier explorou a questão da criatividade ao considerar que era necessário: “cortar o problema através das complexidades, para atingir a simplicidade. Para cortar o caos da vida, perseguir um sonho inspirador. Não aquele que permanece jovem, mas que se torna jovem.”⁴

Este sonho, que se torna jovem, estava intimamente ligado ao processo criativo, mantendo um compromisso activo com a invenção enquanto construção da sua própria continuidade e sua sequente reinvenção. Le Corbusier referiu-se a este aspecto, através

¹ “Architecture is not a profession, it is not a profession, it is not a “carrer”, and it is connected to the poetic (...) Architecture is a habit of mind, not a profession.” Le Corbusier apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.50

² “Ne nous illusionnons pas: l’académisme est une manière de ne pas penser qui convient à ceux qui craignent les heures d’angoisse de l’invention, pourtant compensées par les heures de joie de la découverte.” Le Corbusier apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.53

³ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.51-53

⁴ “Evidently the problem is to cut through the complexities, to attain simplicity. To cut through the chaos of life, to pursue an inspiring dream: no one that remains young, but one that becomes young.” Le Corbusier apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.52

da *blanc feuillet* (página em branco) ao demonstrar que a proposição arquitectónica requeria reinvenção para precisamente, ser criativa. De igual modo, o Grupo explorou esta questão com a formulação do conceito *volver a no saber*.¹ Ambos estabeleciam a reinvenção como o ponto de partida para o processo criativo, no entanto, na Escola de Valparaíso, este processo seria mediado pela linguagem através da palavra poética, explorada a partir de uma dimensão colectiva e pedagógica.

O Grupo, por meio de um conjunto de estratégias didácticas, integrando princípios fundados na investigação e na experimentação colectiva, pretendia valorizar o esforço humano e a exploração das suas potencialidades interiores - a experiência em detrimento do resultado final – através da dimensão poética deste “*modo de fazer*”. O objectivo prendia-se substancialmente em desenvolver nos alunos uma independência crítica e criativa, em prepará-los para “*serem desinteressados inventores de espaços*”.² Assim, numa clara revogação do estilismo de emulação, pretendiam que o aluno fosse ao encontro do seu próprio caminho.

O objectivo do Grupo era menos sobre a procura de um modelo genérico e mais sobre a importância de um “*modo de fazer*”, assente na valorização do processo criativo, assente na adopção da palavra poética como seu fundamento. Deste modo, o objectivo da escola passaria por introduzir nos alunos a noção de entrega, paixão e descoberta, perante a vida e o deleite da aventura de a construir na sua total liberdade para com a actividade criativa, onde proposições antes feitas eram substituídas pela invenção, pelo sonho, para reinventar tudo, a cada vez.³

O reposicionamento do Grupo em relação à linha convencional da produção arquitectónica e no campo da pedagogia o seu questionamento dos anteriores métodos de instrução eram noções que envolviam o panorama da arquitectura nestas décadas.

No contexto chileno, o processo de reformas universitárias que se encontravam em desenvolvimento, no sentido de dar um novo rumo ao ensino da arquitectura chilena, e a própria crítica à arquitectura moderna que se manifestava no contexto internacional nesta altura, colocavam à luz, não só os caminhos da arquitectura, como também o papel do arquitecto na sociedade e sua sequente formação. Neste sentido, o caminho que o Grupo se encontrava a delinear, seguia um rumo paralelo à convencionalidade das restantes escolas em que a ciência ocupava as principais linhas de investigação e a “instrumentalização” da arquitectura moderna era o ímpeto transformador da sociedade, sustentada no progresso da tecnologia e da indústria

¹ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.52

² Giancarlo De Carlo, 1993, prefácio, PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.x

³ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.50.

como o seu motor de desenvolvimento¹. Todavia, a *Escuela de Valparaíso*, inscrevia-se no contexto moderno precisamente pela postura: “*Hay que ser absolutamente moderno*”.²

Segundo Iommi, o “*Decir “moderno” implica algo que no lo es y algo que lo inaugura.*”³ Esta asserção de Iommi, prendia-se com a capacidade de envolver este novo discurso – com novas referências e dinâmicas – a partir de uma construção activa (capaz de construir a modernidade e não simplesmente fazer parte dela) assente numa proposição aberta (livre) de envolver a condição moderna como ponto de partida para a exploração da arquitectura. Esta por sua vez, assumida desde um ponto de vista experimental que conectasse a arte e a poesia à arquitectura. Assim, não procuravam copiar quaisquer pressupostos ou arquétipos da arquitectura moderna ou consideravam o ensino moderno como um modelo a adoptar, mas antes, encontravam no pensamento moderno as ferramentas para a prática e ensino da arquitectura.

Nesta linha, aproximavam-se das experiências pedagógicas radicais, cujo papel exercera grande importância na formação do discurso e da prática arquitectónica na segunda metade do século XX. Como refere Beatriz Colomina, na plataforma *Radical Pedagogies*⁴, estas experiências pedagógicas desenvolviam uma metodologia que ia de encontro à origem, à raiz (*radice* termo latino relativo a raiz), estabelecendo um novo espaço de redefinição da disciplina. Este novo espaço era assente numa série de experiências pedagógicas que revelavam o poder da educação enquanto ferramenta de mudança, uma vez que questionava, em vez de reforçar ou disseminar a arquitectura e o seu ensino, sobre a indeterminação identitária da disciplina num mundo em transformação.

“*Um entendimento compartilhado entre essas variadas práticas radicais foi que um novo modus operandi para a disciplina só poderia ser criado se as tradições fossem questionadas, desestabilizadas, minadas ou até mesmo destruídas.*”⁵

A pedagogia operava como um agente activo nos processos, desafiando as instituições de educação em relação aos pressupostos disciplinares. São exemplos desta atitude, as revoltas estudantis de Paris em 1968 com a criação da *Unité Pédagogique*

¹ Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Claudio Girola; Escuela e Instituto de Arquitectura PUCV, *Valparaíso, Chile, 1952-1972* by Ignacio González Galán, A24 in <http://radical-pedagogies.com/search-cases/a24-escuela-instituto-arquitectura/>

² Godofredo Iommi escreve um livro cujo título é uma citação do poeta Arthur Rimbaud. 1981, *Hay que ser absolutamente moderno*, Valparaíso : Escuela de Arquitectura UCV in <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85506.html>

³ Godofredo Iommi M., 1981, *Hay que ser absolutamente moderno*, Valparaíso : Escuela de Arquitectura UCV in <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85506.html>

⁴ *Radical Pedagogies* é um projecto de investigação colaborativa multianual em curso, liderado por Beatriz Colomina e uma equipa de estudantes de doutoramento da *School of Architecture da Princeton University*. Cf. <http://radical-pedagogies.com>

⁵ COLOMINA, Beatriz, et al, 2012, *Radical Pedagogies in Architectural Education*. In: <https://www.architectural-review.com/today/radical-pedagogies-in-architectural-education/8636066.article>

d'Architecture No. 6 (UP6) em rejeição da pedagogia da École des Beaux-Arts ou incêndio em 1969 da *Yale School of Art and Architecture* como forma de destabilizar a autoridade disciplinar. Em outros casos, visões alternativas da disciplina davam lugar a novas iniciativas pedagógicas, como a proposta de Giancarlo De Carlo para uma universidade descentralizada (1962-65), ou a *Global Tools* um projecto iniciado pelos *Italianos radicais* de uma “contra escola de arquitectura”.¹ Ou ainda, o caso anterior da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (1953-1968), na Alemanha, concebida como uma escola de design centrada num discurso institucional profundamente político. Esta propunha um programa pedagógico com base na ideologia funcionalista-humanista herdada da *Bauhaus* e na necessidade de voltar a democratizar a Alemanha do pós-guerra, procurando a reinvenção do designer através de um projecto pedagógico centrado na tecnologia e na produção industrial.²

No caso do Grupo de Valparaíso, não se encontrava presente qualquer ambição ou carácter político, ou uma ideia de transformar o mundo e a sociedade. Centrava-se antes no trabalho criativo – de investigação e de intervenção – por meio de um conjunto de práticas pedagógicas que eliminavam os limites entre aprender, trabalhar e viver. Um modo de vida, desenvolvido a partir de uma dimensão mais humana e sensível relacionada com a própria experiência do habitar humano e o que naturalmente lhe envolvia, construída a partir de uma visão poética do mundo.

II. Arquitectura, arte e poesia

*“Nos parece que la condición humana es poética, vale decir que por ella el hombre vive libremente y sin cesar en la vigilia y coraje de hacer un mundo.”*³

O Grupo de Valparaíso assumiu como ponto de partida a condição poética da humanidade e, a partir de tal, concebia que a natureza humana se centrava na construção da sua própria realidade em direcção a uma contínua reinvenção da figura do mundo. E, seria nesta aventura de construir o mundo que a arquitectura

¹ COLOMINA, Beatriz, et al, 2012, *Radical Pedagogies in Architectural Education*. In: <https://www.architectural-review.com/today/radical-pedagogies-in-architectural-education/8636066.article>

² Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher, Max Bill, Tomas Maldonado, Hochschule für Gestaltung (HfG) *Ulm, Germany 1953-1968*, by Anna-Maria Meister, E 15 in <http://radical-pedagogies.com/search-cases/e15-hochschule-gestaltung/>

³ Cruz, Alberto; citado em DI GIROLAMO Vittorio, *Los locos de Valparaíso*, 1972, p.49; in PENDLETON-JULLIAN Ann, *The Road That is not a Road*, p.1

se posicionava, ao *criar os lugares onde o homem habita*.¹ A arquitectura “*canta el hacerse del mundo en su propio hacer*”, com o intuito, de expressar a mais alta extensão ao habitar humano, uma “*extensão orientada que da cabida*”, e na qual, “*resplandece, antes que nada y en cuanto tal, la virtud poética de la condición humana cuando da albergue y no excluye a cualesquier oficio o arte humanos.*”²

A arquitectura estabelece então, uma íntima relação com a arte ao envolver a criação como um ímpeto activo do Homem, construir e elevar o mundo fá-lo aproximar da capacidade que a arte tem como representante do mais alto da vida, que procura reflecti-la e transformá-la numa experiência mais imponente e profunda, que se relaciona tão intimamente com a vida presente como, com a capacidade de a transformar. No entanto, distancia-se, ou por outra, eleva-se a um diferente nível, das restantes artes, uma vez que o seu propósito passa, por um lado, “*por acomodar e dar abrigo a todas as artes e oficios humanos, incluindo o arquitecto*” e, por outro, “*ao acomodar fazer resplandecer na sua obra a luz dessa coragem criadora própria da condição humana*”. Neste sentido, a motivação da arquitectura não se deveria prender com um conjunto de regras ou cargos mais ou menos ordenados ou com meras soluções para os ofícios que acomoda. Mas antes, em tornar possível as qualidades inerentes da condição humana, em transcender o mero trivial ou funcional, fazendo uso de todos os perigos e certezas que o exercício obriga, em “cantar” o mais alto no homem³. A “*arquitectura tem a capacidade de abraçar as indicações de função, métodos construtivos, material, economia e factores sociais ou ecológicos, mas, nunca devem estes tornarem-se os seus fundamentos.*”⁴

A poesia era o meio de se aproximar da essência da condição humana, uma vez que a poesia seria a verdadeira arte que transcendia a sua própria materialidade, ao ser capaz de revelar o invisível da própria verdade interior e não a realidade física.⁵

“... *el poeta todo el tiempo está manifestando lo que es lo más alto del hombre. (...) el poeta lo que hace, lo lleva a que se penetre en el origen, es una relación del origen de la obra con su generación (...) Pero eso es que la Generación tiene que oír a la poesía que le diga que es lo más alto. Con sus palabras.*”⁶

Assim, o arquitecto teria de ouvir a palavra poética para criar a obra. Não que o arquitecto fosse um poeta, ou vice-versa, no entanto, servia-se da poesia como ponto

¹ Alberto Cruz em *Una Belleza Nueva, conversaciones con Cristian Warken*, 2002; vídeo e transcrição da entrevista em www.unabellezanueva.org/albertocruz/

² Alberto Cruz; p.9, Pizarron 10 Exposición 20 años Escuela de arquitectura UCV in Archivo Histórico José vial A.

³ CRUZ, Alberto. Pizarron 4 Exposición 20 años Escuela de arquitectura UCV p.4, Archivo Histórico José vial A

⁴ CRUZ, Alberto apud PÉREZ M., Hector. *Ciudad Abierta/Open City: Tracing, Mapping and Plotting its Trajectory*. p.6. 1999; Tesis disponível em <http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/69415>

⁵ PENDLETON-JULLIAN, Ann , *The Road that is Not a Road*, p.17

⁶ CRUZ, Alberto. *Una Belleza Nueva, conversaciones con Cristian Warken*, 2002; vídeo e transcrição da entrevista em www.unabellezanueva.org/albertocruz/

de partida para a criação, onde, a palavra poética lhe traria uma máxima à obra que se estendia para além da sua materialidade ou controlabilidade prática.¹

A inclusão da arte e da poesia na concepção da arquitectura era então, encarada como um fundamento da própria arquitectura como acto criativo onde a produção arquitectónica surgiria, por meio da palavra poética, sem formulações preconcebidas ou agentes intermediários que condicionassem o processo de criação. A poesia não era vista como um sentimento ou uma tendência, ou um modo de aflorar o discurso mas antes um “*modo de fazer criativo*”². E, neste exercício, ou, por outras palavras, numa *poiesis*³ como modo de conceber algo criativamente, a poesia do *Há-Lugar* traduz-se num processo de descoberta que por meio da palavra poética – pela sua capacidade de se aproximar das qualidades mais puras ou etéreas – é capaz de construir um método explorativo e sensitivo - como um ponto de vista e, como tal, sempre novo - que revela o lugar: o *El Há-lugar qué haya-lugar*. A designação poética é então, encarada como uma expressão natural do criador, onde a palavra e o espaço são uma constante na construção de uma linguagem, segundo a qual, a arquitectura recorre a essa palavra – primeira, original – para conformar, ou dar forma ao lugar. “Essa é a missão da Arquitectura a de construir o lugar.”⁴

A arquitectura, ao se relacionar com a dimensão poética – que parte do entendimento do habitar humano como poético – e o próprio recurso à poética como linguagem da actividade criativa, sugere um modo de fazer que procura criar obras que são símbolos.⁵ Símbolos, de um habitar humano com os seus actos num dado lugar, e obras, que simbolizam este mesmo habitar a partir da poesia que origina a íntima razão de ser das obras e a arquitectura que cria o íntimo modo de elas existirem.⁶

*“La poesía se encuentra en la raíz de la libertad; en su doble giro de reconocimiento del caos de donde brota el hombre y de la luz con la cual un mundo puede ser ordenado. En este sentido ella es siempre creadora puesto que desvela la condición «poética» del hombre. (...) Está en el mundo de donde surge, pero se encuentra fuera de ese mundo.”*⁷

O discurso desenvolvido a partir desta dimensão poética distanciava-se da dinâmica racionalista que, de uma forma geral, protagonizava o universo da

¹ “la poesía le trae una máxima en la que la obra splende más allá de su materialidad o constructibilidad práctica.” (Manuel Sanfuentes V., Mauricio Puentes R., *La Ciudad Abierta de Amereida y las Travesías por América*, op.cit. p.8)

² PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.23

³ *Poiesis* significa o acto de conceber algo de forma criativa. Deriva do termo *poiein* (criar ou conceber) ao qual se soma o sufixo *-sis* (que indica acção), assim, é o acto de pôr em prática a *poietiké* (a técnica da *poiesis*) do qual deriva posteriormente, a palavra poesia e o adjectivo poética que indica algo em que há poesia.

⁴ Hernán Cruz Somavía, 2015, *Maestros de la forma y el espacio*, Alberto Cruz, documentário em youtube.com

⁵ “La poesía (...) nos há revelado que nosotros [arquitectos] tenemos la capacidad de construir obras que son símbolos.” CRUZ, ALBERTO. 2015, *Maestros de la forma y el espacio*, Alberto Cruz, documentário

⁶ EAD PUCV, 1992, *Ritoeque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*. p.5 http://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/CCA_1992_Ritoeque_Ciudad_Abierta.pdf

⁷ IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*, Paris, 1963

arquitectura nessa altura, em muito motivada pelo exponents progresso da ciência, da indústria ou da tecnologia. O Grupo organizava-se antes na propensão pela descoberta e transformação. Pela descoberta do poder criativo de conceber e transformar a realidade ao invés de meramente organiza-la. Pela vontade de agarrar a condição humana e tudo o que lhe envolvia em comum relação com a imaginação, o sonho ou a espontaneidade, através de uma experiência sensitiva como fio condutor da actividade criativa, “*pois a integridade do homem dentro e diante do mundo para compreendê-lo, senti-lo e actuar nesse mesmo mundo é algo que avança em uma linha contínua onde os aspectos sensitivos se unem, e é justamente a acção e a emoção em uma simultaneidade que dão consistência à prática arquitectónica, que por sua vez está focada no humano.*”¹

*“O discurso é transformado em linguagem e que continuamente se aperfeiçoa até que chegue ao extremo máximo de tensão, à poesia. Esta palavra poética é a que serve de fundamento para a arquitectura. A poesia, não como a inspiração, como é usada pela maioria, mas como indicadora [da direcção].”*²

Neste sentido, o Grupo tomava como referencial o trabalho desenvolvido pelos *poètes maudits* e pelos surrealistas, envolvendo o contexto moderno através da mente. Autores como, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud ou André Breton, tornaram-se num importante suporte da pesquisa do Grupo. Em particular, interessava-lhes a capacidade da palavra poética moderna como um agente activo capaz de restabelecer um vínculo entre a vida e o homem ao se sobrepor ao discurso convencional, estabelecendo a poesia como força motivadora ou indicadora de direcção capaz de construir o mundo onde outros métodos de revolução haviam falhado, restabelecendo a palavra original, a reordenação da linguagem e a sua relação com a vida de uma forma revolucionária. E, “a poesia moderna acreditava num reatamento da vida com a arte. A vida que consiste no dia-a-dia, minuto a minuto, o mundano, e a arte sendo concebida pela palavra, como o elemento através do qual se envolve tanto a acção do mundo como a actividade da mente.”³

*“Poesia não irá definir o seu ritmo para com a acção, estará lá em antecedência.”*⁴

Segundo o poeta Rimbaud, a poesia deveria iniciar a acção e o acto deveria ser consequente com a palavra. Deste modo, a poesia francesa moderna envolvia-se

¹ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. P.18 issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi/1?ff=true

² IOMMI, Godofredo apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., P.41

³ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, p.25-43

⁴ “*la Poésie ne rythmera plus l’action; elle sera en avant.*” Arthur Rimbaud apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, p.43

numa procura na qual, a actividade poética permitisse a transformação da realidade através de uma libertação da palavra poética em relação à matéria tradicional da poesia, não só em relação às formas canónicas de escrita como à própria temática, marcada pela descrição efusiva da natureza e dos seus elementos e de uma articulação tediosa de sentimentos e pensamentos que se tornavam irrelevantes para a percepção da realidade. A poesia moderna procurava então, introduzir a palavra poética em si mesma. Ao procurar deixar de parte a descrição das “coisas reais”, os poetas modernos partiam de uma suspeita intuitiva e pessoal, a partir do qual criavam um campo de imagens poéticas que ultrapassavam a percepção da realidade - o que era racionalizado - e partiam à descoberta de uma dimensão enigmática mental - ao inconsciente - em que a realidade física e todas as coisas se encontram ligadas entre elas por “correspondências”. O poeta, empregava então, a imaginação - descrita pelo poeta Coleridge, como sendo a “*faculdade original de toda a percepção humana*” - para transformar a realidade, tanto mental como física, fazendo uso do mistério e da aventura da actividade criativa envolvida pelo poder das palavras, permitindo através da imaginação, o acesso ao desconhecido, ao não concreto, por meio do uso de uma nova linguagem, utilizada, segundo Baudelaire, como uma “*floresta de símbolos*” que procurava a revelação dessas mesmas correspondências. Assim, através da produção de imagens poéticas (poemas) alcançadas pelo ritmo da linguagem, era possível a criação de uma própria dinâmica - em resultado da expressão do seu autor - que expressava e traduzia em palavras a representação simbólica do mundo sensível. O poema tornava-se assim, parte de uma experiência em si, como produto de uma actividade poética, na qual, o poeta, por meio da palavra como uma ferramenta de percepção e contemplação procurava unir os processos de interpretação e de transformação a partir de uma linguagem “*da alma, para a alma, resumindo tudo, aromas, sons, cores, agarrados ao pensamento.*”¹

“*Os surrealistas utilizam os meios literários e artísticos a fim de manifestar aquilo que a mente pode dizer e que não é ainda conhecido.*”²

De igual modo, o surrealismo retoma a manifestação dos estratos ocultos da mente. Partindo das descobertas freudianas no campo da psicanálise rejeita o domínio racional e qualquer princípio moral ou estético na tentativa de libertar o inconsciente - onde se encontram os instintos, os desejos, os impulsos, os sonhos - mediante uma manifestação artística radicada a partir da transmissão livre e espontânea entre o subconsciente e a realidade. André Breton no seu *Manifesto Surrealista* de 1924,

¹ “of the soul, for the soul, summarizing all, scents, sounds, colors, of thought hooking onto thought and pulling.” Arthur Rimbaud citado por PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., pp.42-43

² René Magritte, documentário “Au-delà de la peinture - Le Surréalisme”, 2002, Pierre Beuchot disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rsnfvhv3HPo&t=290s>

define este processo de criação como um “*automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controlo exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral.*”¹

Os actos surrealistas procuravam estabelecer uma nova linguagem com novos significados, utilizando-a não apenas como um meio mas como entidade própria, capaz de estabelecer o fio condutor entre o inconsciente e a realidade, exteriorizando a imaginação como agente criativo de uma nova produção artística. Assim, mediante o desenvolvimento de recursos e mecanismos criativos conduzidos pela liberdade propositiva e pelo pensamento automático, sem mediação lógica ou convencional, desencadeava-se uma transmissão livre entre os dois mundos, nos quais, poemas, desenhos, pinturas esculturas ou fotografias eram consequências plásticas. Muitas das produções surrealistas eram realizadas colectivamente, reunindo diversos artistas em torno da experiência do momento, à procura do puro impulso criativo. Algumas dessas experiências passavam pela escrita automática, onde de um modo improvisado e célere, se agrupavam e escreviam palavras aparentemente sem lógica, criando um produto que era fruto directo do fluxo de ideias do subconsciente. Igualmente, eram criados de forma improvisada, jogos lúdicos como o *cádvre exquis*. Inicialmente, tratava-se de um jogo escrito de associações arbitrárias de palavras, posteriormente fora adaptado para o desenho e a colagem. Consistia, na escrita ou no desenho, executado num segmento de papel por cada participante, sem saber o que anteriormente havia sido feito, até se obter o resultante de partes desconexas reunidas na relevação de uma nova imagem. Este jogo exemplificava a pureza do pensamento abstracto e a manifestação criativa liberta de objectivos previstos ou de resultados desejados, evocando o puro prazer e a descoberta da experiência.²

*“He visto al poeta que muestra el mundo porque él se desnuda, Su acto revela el paisaje, las gentes, las relaciones de hombres y cosas. (...) La poesía en acto surge y se inserta verdaderamente en la realidad. Desvela la posibilidad que funda toda existência efectiva y al mismo tiempo se hace acto en el mundo.”*³

A exploração destes recursos são reconduzidos no Grupo para o exercício da arquitectura, encontrando, mediante o uso da palavra poética – através do seu poder libertador, estimulante e revelador – não só a sua capacidade de estabelecer uma relação entre a realidade e o poder de transformação exercitado pela imaginação como,

¹ “*Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*” BRETON, André. Manifeste du Surrealisme, 1924 In: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf

² PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p46

³ IOMMI, Godofredo. Carta del Errante, Paris, 1963

igualmente, a sua capacidade de gerar “correspondências” entre as coisas: lugar físico e espaço, lugar cultural e espaço, forma e espaço, forma e materialidade, espaço e gesto, gesto e materialização. Através da actividade poética, a palavra tem a propensão de envolver e gerar uma multiplicidade de imagens reveladoras e relações distintas em simultâneo que fornecem ao processo criativo a sua singularidade.¹

Assim, a dimensão explorativa do Grupo centrava-se na descoberta da linguagem entre a arquitectura e a poesia sustentada a partir da actividade poética enquanto principal veículo de exploração do espaço arquitectónico, na qual, através da sua presença, era possível agarrar todos os aspectos e momentos da vida e transformá-los numa revelação activa do homem. “*A escrita poética é a revelação de si mesmo, que o homem faz de si próprio.*”² A partir da poesia como acto, isto é, como instrumento de exploração poética do exercício da arquitectura, torna-se possível uma contínua reinvenção do processo criativo, uma liberdade propositiva - que lhe conecta ao próprio sentido da existência humana de construir o mundo - assente numa contínua abertura à descoberta - a um “*volver a no saber*”³ - capaz de arriscar sempre uma nova perspectiva em vez de uma qualquer repetição de resultados, de normas ou funções abstractas da realidade.

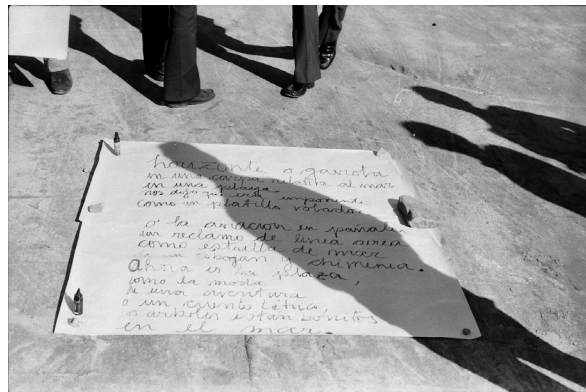
A pura representação ou análise racional da realidade ou qualquer impulso formalista eram então, tomados pela liberdade propositiva de construir um discurso mediante um processo criativo que desse lugar à espontaneidade e à intuição mediadas pela acção poética, capaz de revelar o não aparente, para lá da capa que os olhos vêem. Esta profundidade, como um modo de se aproximar as coisas, de se relacionar as coisas visíveis e invisíveis ou não palpáveis, era conseguida através de uma apreensão imagética resultante da experiência sensível do acto criativo, como uma operação contínua que criava a sua própria dinâmica ao despertar o estímulo mental para uma perpétua reinvenção do processo. Deste modo, o Grupo de Valparaíso explora as potencialidades da poesia a partir de um método de descoberta do espaço, que ultrapassa a apreensão directa da realidade física e programática do lugar e procura libertar a imaginação através da criação de imagens e relações do subconsciente com o próprio lugar, proporcionando um conjunto de correspondências que permitem a criação de uma poética fundada no espaço. Esta acção ganha o nome de acto poético ou *Phalène*⁴.

¹ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., pp.46-47

² PAZ, Octavio. apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.24

³ Este conceito será desenvolvido a propósito da *Ciudad Abierta*, onde o termo surge como metáfora das areias deste lugar, das dunas, simbolizando a reinvenção a partir da contínua modificação deste espaço. As areias com a acção do vento alteram o espaço e apagam o anteriormente existente. A metáfora foi introduzida no discurso da escola como significado do *continuum* processo de descoberta que exige acto de criar, para não se acomodar no que conhece.

⁴ *Phalène* é uma palavra francesa para borboleta nocturna. Reporta-se à definição do papel da poesia por Edgar Allan Poe, propondo que a poesia se equipara ao voo da borboleta, que atraída pela luz das estrelas, mesmo sabendo o que lhe espera – a morte – não altera o seu percurso.



Os actos poéticos foram desenvolvidos por Godofredo Iommi no decorrer de diversos seminários e palestras, onde procurava expor as relações entre a poesia moderna e a arte¹. Desde muito cedo, procurou centrar a sua actividade poética numa poesia de acção, que não se prendia na necessidade de formulação textual mas em criar uma prática poética que aproximasse a vida da actividade criativa. Assim, na escola, procurou a criação de momentos onde a acção poética celebrasse, por um lado, um papel activo na vida quotidiana, e, por outro, exercesse uma função de libertação para o exercício criativo, que procurasse despertar a imaginação, mudando os significados, estabelecendo uma nova relação para com o lugar. Assim, corroborando a experiência proposta por Lautréamont, segundo o qual “*a poesia no debe ser hecha por uno sino que debe ser hecha por todos (no para todos sino por todos)*”, professores, alunos, poetas, pintores ou quem se rodeasse, eram estimulados a fazerem poesia em diversos espaços – praças, ruas, montanhas, praias – tornando-os participantes activos na vida da cidade absorvidos por “*una pura catharsis poética*”.²

Os actos poéticos adoptavam então, diversas configurações, desde recitações, performances improvisadas através de palavras, jogos ou torneios onde, activamente se celebrava a libertação do pensamento e a exploração de um modo de habitar cada lugar, potenciando, de uma forma improvisada e espontânea, a criação de uma nova experiência em si, que despertava os sentidos e revelava novos significados, novas interpretações que inter-ligavam as coisas: o objecto e o sujeito, os participantes e o lugar, a palavra e o espaço. Neste jogo de revelação, neste fazer aparecer, a *poiesis* apresenta-se como uma abertura, uma indicação para a criação e, é neste sentido, que o acto poético surge como impulsor do processo arquitectónico.

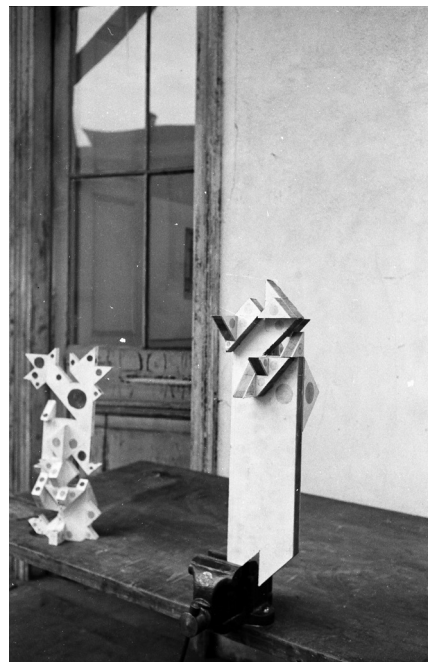
Ainda que os actos poéticos não se estabelecessem como uma ferramenta pedagógica, na medida em que não eram formalmente introduzidos no ensino da escola, adquirem especial importância, ao proporcionarem um momento de catarse, tornar-se-iam fundamentais na realização da *1ª Travesia de Amereida*, e nas seguintes *Travesias* e na construção da *Ciudad Abierta*.³

¹ Em 1959, Iommi e alguns membros viajam rumo à Europa, numa altura de após guerra e de reconstrução. Em particular centram-se na cidade de Paris e no ambiente criado pelas vanguardas artísticas, como o *happening* que no momento se encontrava em desenvolvimento, o dadaísmo que disparava conta meio mundo ou o surrealismo que se encontrava numa situação de *pseudo-politização*. Iommi apreende todos estes discursos e transporta-os para uma interpretação pessoal com um tom absolutamente poético, desenvolvendo os actos poéticos como forma de libertar a poesia da escrita.

Francisco Méndez Labbe, p.34, entrevista, torrent, Horacio; crispiani, Alejandro; moya, Rafael. *La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales*. Santiago: dipuc, 2002. Consultado em <https://drive.google.com/file/d/0BwlhEBKSKB3OWjlsanpyUklkCHM/view?pli=1>

² IOMMI, Godofredo. *Hay que ser absolutamente moderno*. 1981, Valparaíso. Escuela de Arquitectura UCV <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85506.html>

³ Aprofundado no ponto IV.



31. Investigação no Instituto de Arquitectura de Valparaíso 1957
32a e b. Experimentos no Instituto de Arquitectura de Valparaíso 1957

III. Instituto de Arquitectura de Valparaíso

O ambiente criativo vivenciado pelo Grupo direccionava-se para a formulação de um projecto pedagógico para a *Escuela de Valparaíso*. O ponto de partida, passava por descobrir o domínio poético da arquitectura e o seu vínculo para com a vida, trabalho e estudo. A construção de um discurso para a concepção da arquitectura nestes termos, exigia a procura - a descoberta - como um elemento essencial para a sua prática e aprendizagem e, passava pela introdução da investigação e da experimentação criativa como modo de produzir um conteúdo teórico válido para a sua sequente prática. Deste modo, a criação do *Instituto de Arquitectura de Valparaíso* surge como uma plataforma de pesquisa e de investigação que se dedicaria ao encontro destes princípios. Segundo Iommi, este seria o lugar onde arquitectos, pensadores, poetas, escultores, pintores, engenheiros, poderiam explorar livremente as novas concepções que surgiriam da interacção entre a arquitectura a poesia.¹

“Assim de manhã ensinava-se e de tarde, no instituto, investigava-se.”² A visão do grupo passava então, por um lado pelo ensino na escola e, por outro, pelo desenvolvimento de actividades de investigação e discussão académica. O grupo pensava, numa visão bastante contemporânea, que o ensino e a investigação deveriam estar conectados, e aquilo que os professores investigavam sobre Valparaíso deveria ser matéria de estudo e trabalho para os alunos³.

O Instituto de Arquitectura funcionava como um laboratório de ideias e de experimentação dedicado ao desenvolvimento de projectos experimentais acompanhados de princípios teóricos, que questionavam os caminhos da arquitectura e, em simultâneo orientavam a acção pedagógica da escola. No entanto, o Instituto funcionava autonomamente da escola e da Universidade a fim de promover uma total liberdade e abertura ao pensar, reflectir e experimentar. A criação deste tipo de estrutura era algo recente no contexto latino-americano⁴ e proporcionava a introdução de métodos de investigação como forma de produzir conteúdo teórico e a criação de conhecimento no âmbito universitário. O Instituto de Valparaíso orientou essa investigação para exploração das concepções da poesia e o envolvimento das artes no exercício da arquitectura através de um processo de descoberta colectiva, em

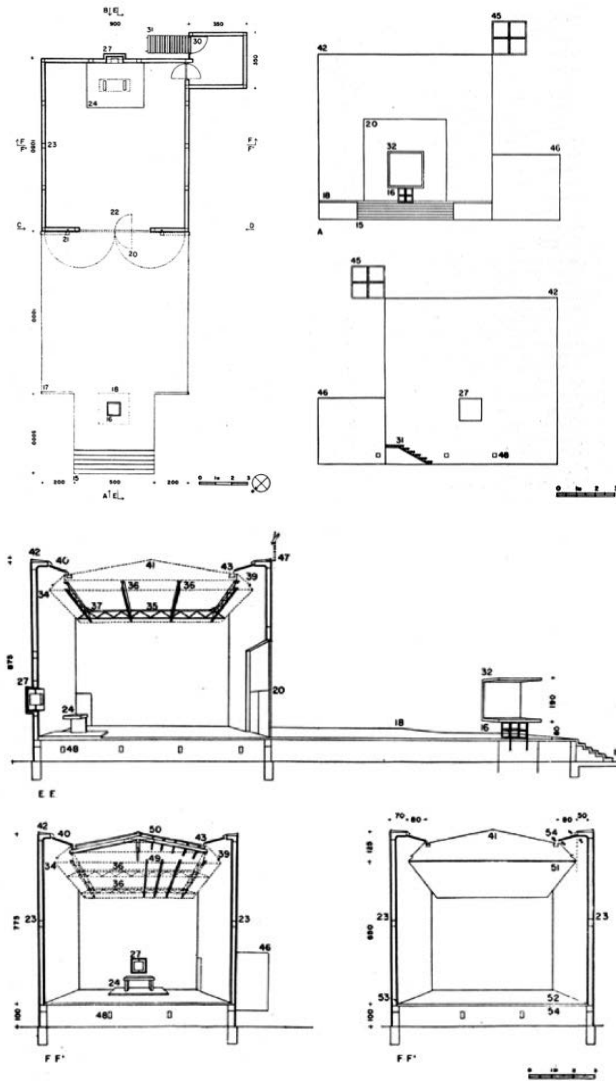
¹ AGUIRRE, José Ignacio. Maestros de la forma y el espacio, entrevista youtube.com

² PEREZ, Fernando Maestros de la forma y el espacio, entrevista youtube.com

³ PEREZ, Fernando. Maestros de la forma y el espacio, entrevista youtube.com

⁴ O Instituto de Arquitectura de Valparaíso foi o segundo, seguindo-se ao Instituto de Arquitectura e Urbanismo de Tucumán (1946-1952), na Argentina. Miguel Eyquem Astorga, apud TORRENT, Horacio; crispiani, Alejandro; moya, Rafael. La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales. Santiago: dipuc, 2002. P.264

<https://drive.google.com/file/d/0BwLhEBKSKB3OWjlsanpyUklkcHM/view?pli=1>



33. Proyecto Capilla en Lo Fundo Los Pajaritos, 1952: a.planta; b.alçados, c. axonometrias

colaboração com os próprios alunos, no sentido de propiciar situações e aprendizagens que incitassem à criação.

*“Instituindo a prática da criação enquanto atitude, basicamente pretendeu, a integração de formas de pesquisa científica como necessidade de procurar princípios e leis que transcendessem a arbitrariedade ou a pura visibilidade da criação formal que havia caracterizado a prática local até então. Não que houvessem puros componentes científicos ou que o próprio método fosse usado, se não que, a prática da criação era fortemente permeada por ideias e práticas provenientes do mundo da ciência”.*¹

As práticas que foram ganhando forma no Instituto possuíam grande valor experimental, integrando procedimentos normalmente utilizados na investigação científica, em concreto o uso da *Observación*, como forma de encontrar um método lógico para a criação: *“A observação é, amplamente, uma inferência baseada em dados perceptivos que resultam em novos dados, dentro de um processo científico, uma nova base empírica a partir da qual se pressupõe uma teria implícita.”*²

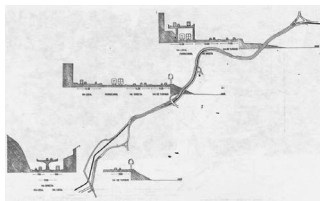
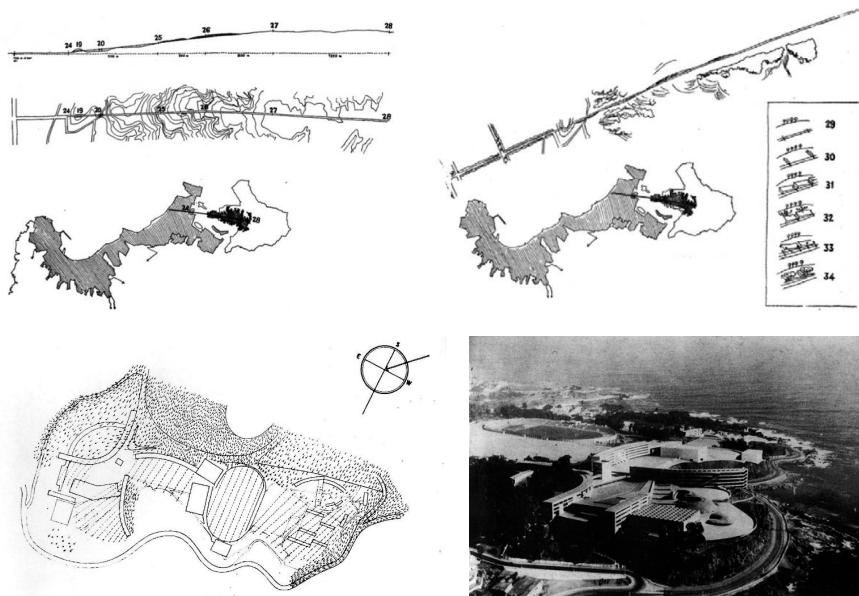
A partir deste instrumento, como forma de obtenção de conhecimento empírico através de um contacto com a realidade, o Grupo desenvolve as suas qualidades poéticas, estabelecendo uma experiência prática através do reconhecimento do lugar, das suas relações físicas ou sensitivas, dos seus acontecimentos, registados a partir do desenho e da palavra como um modo de apreensão do lugar.

Desta feita, a experimentação levada a cabo pelo colectivo fundador foi centrada em acções paralelas entre o ensino na escola e o desenvolvimento de projectos colectivos (*en ronda criativa*) no Instituto. Assim, o Grupo procurava colocar em prática toda a dimensão teórica e conceptual que se encontrava a desenvolver. Entre os diferentes experimentos de pequena ou maior escala em que se representavam novos conceitos espaciais, destacam-se alguns projectos importantes que embora não tenham sido construídos tornaram-se fundamentais para a sequente produção arquitectónica da Escola.

Um primeiro exemplo é a *Capilla en el Fundo Los Pajaritos* (1952), para Santiago do Chile, desenvolvido numa fase inicial por Alberto Cruz a título pessoal, e, posteriormente tornado colectivo. A proposta, para além dos desenhos e das maquetas, fazia-se acompanhar de um conjunto de textos onde eram reflectidas as questões da

¹ TORRENT, Horacio; *Chilean Modern Architecture since 1950*, Texas A&M University Press, 2010; capítulo 3, autores: Horacio Torrent, Fernando Pérez Oyarzun, Rodrigo Pérez de Arce edição Malcolm Quantrill: p.113

² TORRENT, Horacio; *Chilean Modern Architecture since 1950*, Texas A&M University Press, 2010; capítulo 3, autores: Horacio Torrent, Fernando Pérez Oyarzun, Rodrigo Pérez de Arce edição Malcolm Quantrill: p.114



34. Projecto Achupallas: a. eixo de distriuição; b. exemplos de espaços a criar na diversas plataformas
 35. Concurso Escuela Naval: a. planta estudo dos ventos; b. fotomontagem da proposta
 36. Projecto Avenida del Mar: a. planta + cortes; b. fotomontagem da proposta
 37. Maquete do Projecto Avenida del Mar

forma apropriada para orar¹. Cruz explora a partir da *Observación* de diversos locais de culto na cidade e na sua memória de Paris, na *Notre dame*, o modo como o corpo se posiciona no momento da reza, como caminha na igreja e o próprio espaço em si, as suas formas, dimensões, as suas luzes, o seu ambiente. Todos estes elementos foram registados em desenho e texto na procura de estabelecer o acto, ou seja, o fundamento para a forma da proposição arquitectónica. Segundo refere David J. Monge, este projecto e, em concreto o estudo e os textos que lhe acompanhavam, demonstram não só, a capacidade de se estabelecer um discurso teórico como sustento de um processo criativo em que a realidade é revelada a partir do feito de habitar a cidade, como de igual modo, exemplifica, como o resultado do processo de pesquisa através do observado, levam ao fundamento e à definição da forma. Forma esta, que não é um resultado mecânico e muito menos automático, mas sim, fruto de um processo de pensamento sustentado pelo próprio arquitecto.²

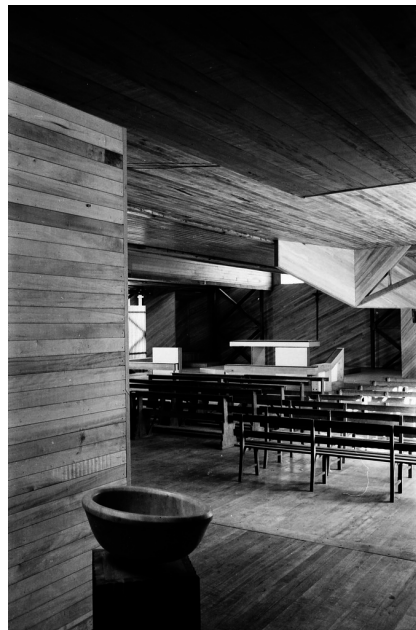
Outro exemplo é o projecto/urbanização de *Achupallas* (1953/54) onde é revelado o pensamento da escola em relação a questões urbanísticas de *Valparaíso*. Através do estudo da cidade no presente, mediante o uso da *Observación* e análise das necessidades da vida urbana contemporânea, o arquitecto explora a origem das respostas e a partir disso ordena-as. Neste projecto é definido que *Valparaíso* há-de responder ao seu destino, propondo a orientação urbanística da cidade a partir de um significado metafísico entre o encontro da água com a terra (o mar e a costa).³ Deste modo, é desenhado um eixo rectilíneo de conexão entre o interior (*Achupallas*) e o litoral (entre *Valparaíso* e a cidade contígua de *Viña del Mar*). Este eixo estabelecia um sistema de circulação estrutural a partir do qual eram desenvolvidos dispositivos ordenadores de espaço, plataformas, que incitavam de um modo informal e correspondendo às necessidades urbanas o crescimento do tecido urbano. O projecto expõe assim, o modo de desenvolvimento espontâneo que caracteriza a cidade, ordenando-a a partir de directrizes e mantendo a participação activa da cidade na sua permanente construção.

Adicionalmente, existem outros projectos como o concurso para ampliação da *Escuela Naval* (1957) onde é desenvolvida uma proposta a partir do tema do vento. São realizados neste âmbito, uma série de experiências que procuravam sustentar um dispositivo arquitectónico sobre a cobertura dos edifícios a fim de controlar as acções das correntes naquele lugar. Noutro âmbito, o projecto *Avenida del Mar* (1969) surge

¹ O Texto é iniciado com a pergunta: ¿Como debe ser la forma dentro de la cual se ora? Alberto Cruz <http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/09/pajaritos.pdf>

² MONGE, David Jolly. *Orientada: Textos fundacionales*, revista OAO, nº16, abril, 2011, p.16 https://issuu.com/aoachile/docs/revista_aoa_16/26

³ MONGE, David Jolly. *Orientada: Achupallas, proyecto urbanístico para 50.000 habitantes en Viña del Mar, 1953*, revista OAO, nº16, abril, 2011, p.18 https://issuu.com/aoachile/docs/revista_aoa_16/26



38. Casa Jean Mermoz 1961
39. Iglesia Sur del Chile, 1962
40. estudos de difusões de luz para a Igreja Corroal, 1951

de um estudo aprofundado da cidade em torno das vias de comunicação sugerindo uma ligação rodoviária múltipla na linha da costa de *Valparaíso* com diferentes vias para coordenação dos diferentes fluxos de circulação.

Algumas propostas das desenvolvidas pelo *Instituto* foram construídas, como a casa *Jean Mermoz* (1960) na capital. Embora desenhada por Fábio Cruz, a escola integrou o processo construtivo da obra como forma de consolidar e experimentar materialmente as ideias do Grupo. Além desta, e na sequência de um enorme terramoto no sul do Chile no ano de 1960, a escola envolveu-se na reconstrução de diversas igrejas, onde alunos e professores estenderam o conhecimento e manuseamento de materiais como a madeira nas estruturas e chapas de metal em algumas partes do revestimento.

Porém, seria com a criação da *Ciudad Abierta*, onde o Grupo e a escola desenvolveriam com maior ênfase as suas ideias, construindo um lugar de experimentação dedicado a este “*modo de fazer criativo*”.¹

Observación

*“A observação é desenhar o observado, (...) um novo acrescento metodológico que se transforma em vivência e reflexão, não só, sobre as formas arquitectónicas mas, igualmente, sobre a relação destas formas com quem será o seu habitante.”*²

“Ese fue un sistema muy típico de la escuela. Cuando llegamos allá, implantamos que todo alumno que hiciera un proyecto tenía que salir con su carpeta de croquis y hacer croquis en el lugar que habia escogido. (...) De ahí nació que los alumnos de la Escuela de Arquitectura comenzaron a salir y a ser reconocidos dentro de la ciudad, cuando andaban haciendo croquis. Hoy día lo hacen todas las escuelas. Pero en esa época fuimos los únicos. ¿Y por que? Porque detrás de eso había lo que se llamaba la Observación. Y yo creo que una de las grandes cosas que le dio la escuela a sus alumnos es eso. Observar el Acto, observar el espacio.”

¹ Aprofundado no ponto IV.

² PEREZ, Fernando Maestros de la forma y el espacio, entrevista youtube.com

El cuerpo observando que en su mirar mantiene el blanco de la página para que bien reciba los dibujos y los escritos. Por allí se llega a este cuaderno; para que él mantenga la relación blanco y negro, mediante un trazo de espesor único.



En el bus recomponiendo el equilibrio del cuerpo para la solución del dibujar y del escribir. Tal situación que se convierte es la que conforma el orden gráfico del cuaderno en disposición, la relación del blanco y del negro, el contenido de cada página...



A *Observación* foi o instrumento desenvolvido pelo Instituto como forma de originar a proposição arquitectónica a partir de um modo de contemplação da realidade *in situ*, que surge como uma interpretação pessoal, um ponto de vista único e original de aceder a uma dada experiência com o espaço e com os seus aconteceres. Uma detenção de corpo presente que não se apresentava como uma posição absoluta, mas ao invés, subjectiva, resultado de uma acção com grande extensão criativa, que se traduz numa actividade que se presenteia sempre como nova, e, por isso diante do “*inagural del acto de habitar con palabras*”.¹ Observar, para a escola, ultrapassa o mero registo gráfico ou a análise a partir de uma fotografia, insere-se como uma prática no quotidiano, que reflecte a capacidade de construir uma proposição a partir de uma actividade do espírito (e do corpo) que permita aceder, uma e outra vez, a uma nova e inédita visão da realidade. Como refere Fabio Cruz, “*Observar, en el sentido que lo estamos considerando, se convierte en una verdadera abertura. Se trata de algo profundamente artístico y por ende poético.*”²

No taller, o aluno desde o início era convidado a “sair para a rua” para a observar. A deslocar-se para a cidade para se envolver no quotidiano, para andar pela rua, pelas praças, para “*ver como as pessoas se movem, não só o detalhe de um banco ou de uma janela, mas tudo. Como vivem.*” Pretende assim, “*ser uma experiência com o espaço, que tem a ver com o visual do espaço mas, ao mesmo tempo, com o conteúdo, sentido, com o que se sucede, com os actos na verdade. É uma maneira de descobrir a relação entre os actos, o que acontece no lugar e o espaço em si.*”³

“... *en la medida en que uno sale a la ciudad y empieza a recorrerla, montones de imágenes, actos y cosas que están pasando te empiezan a crear una especie de “input”; entonces ahí te vas formando una manera de ver y una manera de sentir con tus ojos, el hecho de caminar, el hecho de medir, etc. Entonces, es una arquitectura de una sensualidad bastante fuerte, en el que empiezas a trabajar con tu cuerpo y es él el que te va guiando.*”⁴

O acto de observar, é então, construído a partir da contemplação que requer uma abertura própria compreendia a partir de uma dimensão espacial, o lugar onde ocorre, de uma dimensão temporal, o momento em que ocorre e que se regista, e de uma dimensão sensível, própria de quem observa e depreende o que vê. Deste modo,

¹ MONGE, David Jolly. *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.185, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

² “*Observar*” seria entonces esa actividad del espíritu (y del cuerpo) que nos permite acceder, una y otra vez, a una nueva, inédita, visión de la realidad. *Observar, en el sentido que lo estamos considerando, se convierte en una verdadera abertura. Se trata de algo profundamente artístico y por ende poético.*” CRUZ, Fábio. *Una clase de la Observación*. [Http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/](http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/)

³ PEREZ, Fernando. *Maestros de la forma y el espacio*, entrevista youtube.com

⁴ JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo. *Guillermo Jullian.*; *Centodiez* vol.2. Santiago, Setembro 2005. In http://cientodiez.cl/revistas/vol02/entrevista_jullian.html

o arquitecto sai a deambular *sem um outro propósito que não este, que ele num certo momento é detido, em alguma maneira paralisado, porque se unem o sentir, o seu pensar e ainda o seu criar*. Nesse momento, inicia o seu registo ao “*desenhar o que vê e a escrever sobre o que pensa que vê.*”¹

A detenção por indicação própria, cria as condições para um momento de reflexão e interpretação dessa experiência com o lugar. Este momento permite a criação de uma interpretação tomada a partir da análise da cidade para reflectir sobre o que vê – tudo o que envolve o lugar, os seus habitantes, as inter-relações espaciais, os elementos físicos e sensoriais transpostos para um registo pessoal que compreende o conhecimento do lugar através de um modo de habitar esse mesmo lugar. A *Observación* abre a possibilidade de uma pessoa ir ao encontro da essência do lugar: “*es con la observación directa del acontecer, que es la voz que surge del croquis de la mano que dibuja lo que la pupila dicta para ser retenido y guardado; así, poder internarse en lo íntimo y singular.*”²

O registo inicia-se mediante o desenho, onde procura delinear o essencial do que vê. Através do esboço – ou *croquis* – utilizado como uma ferramenta de análise intuitiva é registado, entre os diferentes estímulos físicos e visuais, o gesto. Procura abstrair-se do sentido figurativo ou estético e interpretar os diferentes elementos mediante o tipo de traço, de espessura, de intensidade. Ao desenhar, as revelações acontecem mediante um processo que envolve a própria pessoa num gesto individual decorrente do que vê e do que a mão interpreta num “*dialogo difícil entre la cabeza que elige y la mano que raya, o mejor que rasga (rasgo) el blanco abierto del papel. O, expresado con otras palabras, diálogo entre la mente que Abstrae (= elige, separa) y la mano que interpreta y ejecuta.*”³

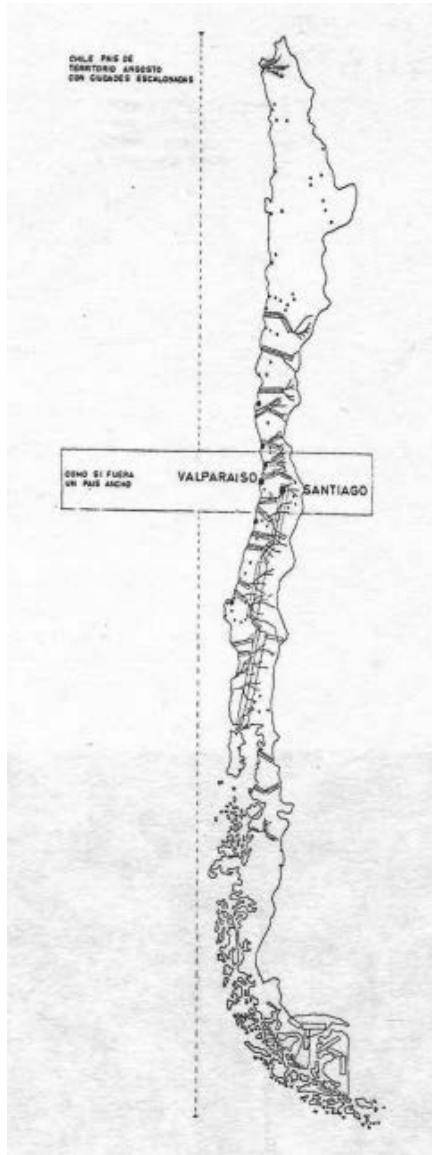
O desenho por sua vez é acompanhado de um elemento escrito. Para além das palavras ou frases descritivas que complementam determinados aspectos do desenhado, e que não são representáveis – como sons, temperaturas, algo que acontece no momento, algumas medidas – existe uma outra dimensão de palavras que procuram algo mais subjectivo, que surge, precisamente do exercício de detenção, e que procura unir a palavra à acção. “*No esencial, as palabras criam o lugar mental do espaço.*”⁴ O texto – muitas vezes palavras soltas, ou breves parágrafos – procura reflectir as dimensões sensitivas da experiência que não se traduzem através do desenho e que consigam, através da palavra, agarrar o sentido oculto do que se vê. Não para

¹ CRUZ, Alberto. *Una Belleza Nueva, conversaciones con Cristian Warken*, 2002; vídeo e transcrição da entrevista em www.unabellezanueva.org/albertocruz/

² CÁRAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p. 26

³ CRUZ, Fábio. *Una clase de la Observación*; [Http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/](http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/)

⁴ “*In essence, the words create the mental site of the Project.*” PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, p.68



42. Mapa Valparaiso

descrever ou explicar o observado, mas para atribuir um significado à acção, para dar sentido à acção. É “*una palabra que nombra, que pone nombres.*”¹ Esta palavra, que dá nome, estabelece uma relação com as questões que o desenho vai recolhendo, dão-lhe consistência e conferem-lhe um diálogo crítico, que se situa no campo da *poiesis*, “*aquello que pasa del no ser al ser*”.² Desta forma, o exercício da *Observación* apresenta-se de uma maneira sempre nova e original, e por isso criativa, que se constrói a partir de um modo intuitivo e sensitivo de compreender o lugar e encontrar nele o seu modo de habitar. Ao revelar o não aparente, cria o fundamento poético que abre a proposição arquitectónica.

Valparaíso

*“Los arquitectos son aquellos que de la vida, del vivir, de la intimidad, saben leer, saben cosntruir el rostro que tiene el espacio. (...) ¿Como se conoce la vida? (...) No se la conoce dentro de las aulas, no se la conoce por los testimonios de otros. Se la conoce saliendo a la ciudad a recorrerla. Es en la ciudad donde se da la intimidad, y es allí donde realmente se conoce.”*³

*“El taller para la Escuela, era la ciudad”*⁴

Ao retirar os alunos e professores do espaço delimitado pela escola, o Grupo procurou que a cidade se tornasse o seu objecto de estudo, a matéria para a construção de conhecimento. A pesquisa desenvolvia-se através de uma apropriação do espaço - de fazer habitar as palavras, habitando - descobertos a partir da *Observación* e de um conjunto de experiências que dela suscitavam. Mediante um reconhecimento *in loco* da cidade - onde se dá a vida – esta transforma-se em substância activa do processo de aprendizagem, retirando o que nela acontece – os seus actos, os seus aconteceres – matéria para a construção de conhecimento. A partir deste princípio, desenvolve-se um *continuum* processo de aquisição de conhecimento, por meio das dimensões poéticas e criativas formadas pela própria cidade, permitindo uma verdadeiro diálogo activo

¹ CRUZ, Fábio. *Una clase de la Observación*; [Http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/](http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/)

² MONGE, David Jolly. *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.182, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

³ CARAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p. 22

⁴ LABBE, Francisco Méndez. apud TORRENT, Horacio; CRISPIANI, Alejandro; MOYA, Rafael. *La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales*. Santiago: dipuc, 2002. P.27
<https://drive.google.com/file/d/0BwLhEBKSKB3OWjlsanpyUklkcHM/view?pli=1>



43. Vista para os cerros de Valparaíso

que proporciona uma incessante necessidade de partir à descoberta. Ao compreender todos estes fenómenos humanos e naturais que se formam na cidade, era estabelecida uma relação de intimidade com os próprios lugares, com os seus modos de habitar. A escola desenvolveu este modo de fazer a partir do contexto particular de Valparaíso.

Valparaíso desenvolve-se através de um modo peculiar, que a torna singular e que lhe atribui uma especial identidade que só se conhece percorrendo-a, habitando-a. Desenhada a partir de uma dialéctica relação entre o homem e a natureza, a cidade desenvolve-se entre o *plan*, os *cerros* e o Pacífico. A sua topografia irregular fá-la divergir na forma de ocupar e experienciar cada espaço. O *plan* estabelece o sector plano onde se desenvolvem essencialmente as actividades administrativas e comerciais e a zona portuária, na junção com o mar. Em seu redor, configuram-se os *cerros* que rasgam o *plan* e erguem-se na paisagem como anfiteatros naturais em constante estado contemplativo em direcção ao imensurável Oceano Pacífico. As verticais das *quebradas* (os declives das colinas) são marcadas pelas inúmeras escadarias e ascensores que vinculam a comunicação entre os *cerros* e o *plan*.

Os espaços dos diferentes *cerros* são, então, convertidos no pano de fundo para os diferentes aglomerados urbanos que se vão desenvolvendo pelas *quebradas*. É aqui, que a cidade manifesta a sua particularidade. Não sendo espaços com uma predisposição natural para serem habitados, uma vez que dispõem de uma pendente acentuada e irregular, são tomados pelos seus habitantes que, a partir das contrariedades e dos obstáculos que tal significa, desenvolvem mecanismos e soluções criativas que permitem celebrar a vida nestes mesmos lugares.

A ocupação e a distribuição nas quebradas não obedece a qualquer lógica formal, mas nasce antes, de uma lógica orgânica que se vai articulando à morfologia do lugar de uma forma irregular, complexa e causal. As habitações, os equipamentos, os espaços públicos vão surgindo em consequência das necessidades dos *porteños* (habitante de Valparaíso), que de um modo *ad-hoc*¹ vão construído o seu próprio bairro. As habitações nas suas diversas escalas vão sendo edificadas em função das possibilidades e dos conhecimentos práticos de cada habitante ou família. Materiais como a madeira e o metal tornam-se os elementos primordiais da construção, não só por questões económicas mas, principalmente, porque permitem uma ductilidade e facilidade de manejo. De igual modo, devido à flexibilidade estrutural que a madeira possui, permite uma melhor resposta à forte sismicidade do território. Assim, os edifícios e os espaços públicos vão sofrendo adições, transformações ou adaptações de um modo informal que respondem, não só, às necessidades socioeconómicas dos

¹ Relacionado com a resolução de um problema de uma forma prática, com uma dada finalidade.



44. Mapa da América do Sul: linhas do mar, cotas marítimas e vazios do continente; *Amereida*

seus habitantes, como igualmente, resultam das diversas contingências naturais – os sismos, os incêndios ou as inundações – que se dão no lugar.

A identidade de Valparaíso vai sendo construída a partir destas acções espontâneas, autodidactas e fragmentárias, que lhe conferem a sua própria expressão, transformada, por sua vez, em tradição. A cidade vai-se configurando, de um modo informal, a partir de uma complexa justaposição e transformação urbana, “*cuja forma e estrutura poética é definida por uma série de relações e elementos arquitectónicos determinados pelas especificidades da topografia e do assentamento.*”¹

Corroborando, Ann M. Pendleton-Jullian, “*Valparaíso é uma cidade de fragmentos que encontra a unidade na reconstrução mental das partes. Cidade de fragmentos na forma como a estrutura do edifício se enforma na irregularidade do terreno. Cidade de fragmento pela experiência espacial.*”²

Assim, em jeito pessoal, Valparaíso é uma cidade que se descobre viajando nela, onde os diferentes modos de habitar se vão unindo momento a momento, à semelhança de uma espécie de *cádrave exquis* de enormes dimensões, composto por diversos materiais e mecanismos construídos e trabalhados pelos diferentes habitantes, cuja revelação, se dá de forma distinta em cada pessoa que a habita ou visita. É uma experiência com o espaço, com os seus habitantes, com os seus aconteceres. É nesta dimensão, que a escola explora a sua linguagem onde as propostas surgem de uma leitura profundamente poética que é construída a partir deste modo de habitar, e, que lhe outorga uma arquitectura fundada no *Ha-lugar*, que revela o lugar.

IV. *Amereida*

O campo de actuação do Instituto ganha novas dimensões a partir da década de 60. Com a escola em pleno funcionamento, a acção poética do Grupo continua a sua aventura sob uma nova extensão: a conquista poética da América do Sul. Nesta nova aventura uma pergunta fazia-se presente: ¿Qué significa ser americanos?³

¹ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, p.59

² PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, p.61

³ MONGE, David Jolly *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.76. <http://hdl.handle.net/10803/131862>



45. Mapa da América do Sul: Mar interior; *Amereida*

O Grupo partia da preposição de reinterpretar América em relação à sua origem, com a intenção de revelar uma nova visão sobre a mesma. Esta descoberta não era científica ou geopolítica mas profundamente poética. Partia de uma América entendida sem um *mytho* que lhe tenha dado origem, ao contrário da Europa que tivera o seu nascimento na Grécia Antiga¹. Retomando os temas americanos sobre a identidade cultural latino-americana, o colectivo corrobora a visão de Edmundo O’Gorman sobre *La Invención de América* (1958).

O’Gorman na sua obra expõe a visão de uma América *inventada*, contrapondo-a em relação ao seu descobrimento. O autor procurou desmontar as interpretações históricas que davam conta da descoberta de Colombo - convencido de ter alcançado a costa ocidental da Ásia – e o discurso que se havia instalado assente num processo ideológico que partia da consciência de que a descoberta em si, era um requisito essencial para o reconhecimento do seu descobrimento. De igual forma, admite que Américo Vespúcio tenha concedido um sentido próprio a este novo continente, ao reclamar o seu reconhecimento como um ser específico, e daí o nome atribuído, contudo, não lhe inferiu a sua necessária implicação. Assim, considera que o descobrimento da América como tal, era resultado de uma invenção necessária à cultura europeia, conformada à imagem e semelhança do seu inventor como um lugar de infinda experimentação.²

*“América, en efecto, fue inventada bajo la especie física de continente y bajo la especial histórica de nuevo mundo.” [...] “América, constituiría, por lo tanto, la posibilidad de realizar la nueva Europa.”*³

*¿no fue el hallazgo ajeno a los descubrimientos?*⁴

O Grupo partilhava da mesma perspectiva, ao considerar que “*colón nunca vino a américa*” uma vez que tal acto de ter chegado a terras americanas acontecera por mero acaso quando “*buscava las indias*”. Portanto, este “Novo Mundo” nunca havia sido descoberto, mas antes, tinha surgido como um presente – um dom – para a Europa. América, no entender do Grupo, encontrava-se num limbo, perdida entre a Europa que a havia inventado e ausência de um acto fundador do continente que orientasse os seus habitantes no mundo. Por isso, América teria de ir ao encontro da

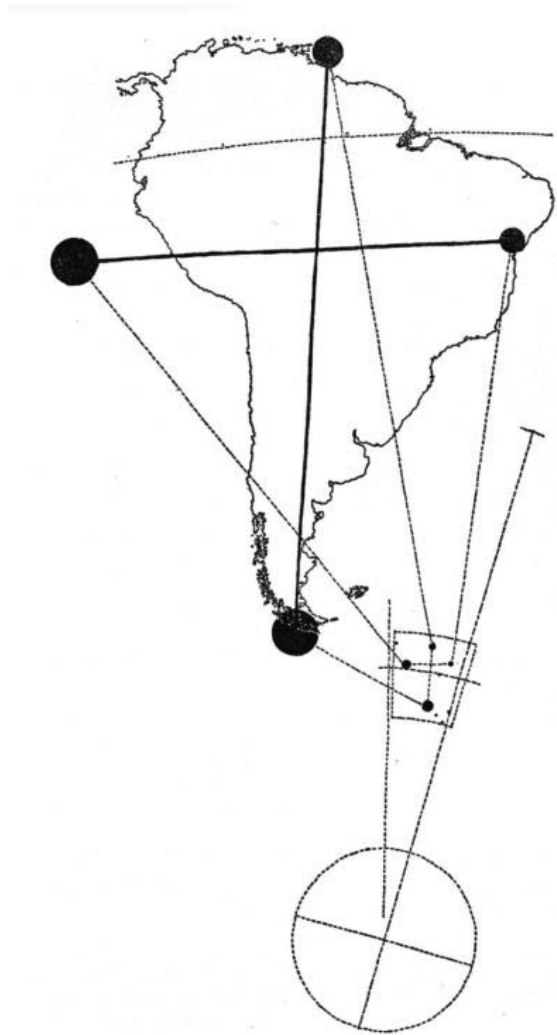
¹ “*La Europa Espiritual tiene un lugar de nacimiento. Es la “nación” de la Grecia Antigua hacia los siglos VII y VI a.C. En ella surge una nueva actitud hacia el mundo circundante..... los griegos lo llaman filosofía (...)* En cambio, América, tiene de suyo una fecha precisa de irrupción en el mundo y no tiene “mytho”, sencillamente - porque no ha sido pronunciado, no ha sobrevenido a la voz.” pp.24-25

IOMMI, Godofredo *Introducción al primer poema de Amereida*, Taller de América de la Escuela de Arquitectura U.C.V. 1974 <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052570.pdf>

² MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*; Buenos Aires, Nobuko in SCRIBD, 2011 pp.98-104

³ O’GORMAN, Edmundo (1958) apud por MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*; Buenos Aires, Nobuko 2011, p.103

⁴ PUCV, *Amereida Volumen Primero*, 2011, 3ª Ed., Ediciones Universitarias de Valparaíso, P.3



46. Mapa da América do Sul: Cruz del Sur sobre o continente; *Amereida*

sua verdadeira essência, do seu *mytho*, da sua palavra original para abrir o seu destino. Assim surge *Amereida*.

*“La Amereida se propone como una experiencia que guiándose por la palabra y la acción se pregunta por el sentido, destino y lugar de América, para de ese modo abrir la posibilidad de un fundamento y habitar poético del continente.”*¹

O conceito nasce da junção de América com *Eneida* (I a.c), e segue o poema épico escrito por Virgílio, no qual é narrada a viagem de *Eneas* e a fundação de uma nova civilização (Romana). *Amereida* é pois, uma epopeia poética e fundacional de uma “nova” América. Godofredo Iommi, o poeta da escola e o impulsionador do projecto, não deixa de ter em conta a herança Latina. Esta *latinidade* é reconhecida em *Eneida* de Virgílio através da renovação simbólica da tradição grega.² Deste modo, *Amereida* surge como uma proposta de ir ao encontro da origem cultural do seu continente. Esta procura não se centrava na Europa ou nas civilizações pré-colombianas já que para estas, América como tal, nunca existiu. Ao invés, este caminho deveria surgir dos seus próprios habitantes e do seu próprio continente, à semelhança de *Eneas* que deixou a sua pátria para fundar outra. - Assim, este silogismo expresso em *Amereida* alude para a viagem como forma de se partir rumo ao desconhecido para se encontrar ou se aproximar da sua verdadeira essência.³

*“América fue poblada por sus bordes, mientras que su “Mar Interior” permanecía intacto; un “desconocido”, aquel que para la Amereida era necesario develar, y así dar una nueva orientación o “propio norte” al continente Americano.”*⁴

O conceito de *Mar interior* designa a abertura ao não conhecido, e nesse sentido, em oposição aos mares conhecidos e navegados no tempo dos descobrimentos, este interior representa o desconhecido do continente, algo que não havia sido explorado ou ocupado na sua extensão total. *“El interior de América es nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar.”*⁵ A partir deste princípio *Amereida* engloba a *“capacidade do desconhecido”*, o *“mar”* e a *“admiração e o reconhecimento”* como termos poéticos. De acordo com David J. Monge, isto procurava indicar a capacidade de se posicionar frente ao que não era conhecido e enfrentá-lo mediante

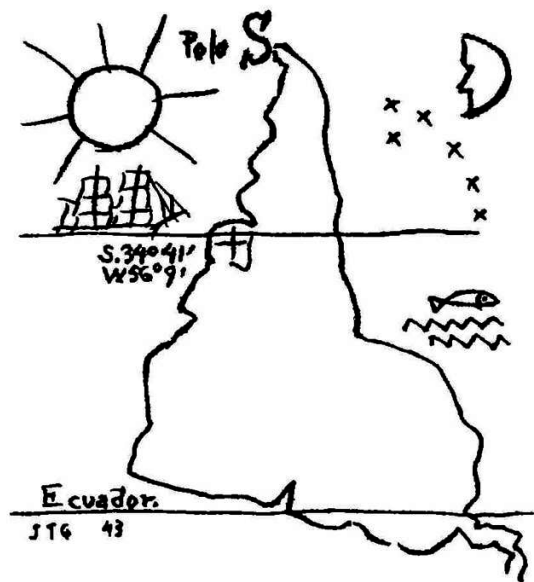
¹ JOLLY, Victoria; CORREA, Javier. 2017, *La Amereida*, Textos escritos para la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. enero 2017, Corporación Cultural Amereida consultado em: http://www.amereida.cl/la_amereida/despliegue.html

² MONGE, David Jolly. *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.82, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

³ ROSSETI, Fulvio. *Experiencias de paisaje: tradición y contemporaneidad en el paisajismo chileno actual*, p.12, revista nodo, nº6, vol.3, enero-junio 2009 consultado em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3364558.pdf>

⁴ JOLLY, Victoria. CORREA, Javier 2017, *La Amereida*, Textos escritos para la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. enero 2017, Corporación Cultural Amereida consultado em: http://www.amereida.cl/la_amereida/despliegue.html

⁵ PÚCV, 1972 Exposición 20 años Escuela de arquitectura UCV in Archivo Histórico José vial A



duas possibilidades: a de tornar o que não se conhece em conhecido e atribuir-lhe um nome, referindo assim conhecimento, ou uma outra possibilidade distinta e mais distante, que passa pela construção de uma obra que “*canta*” ter sido feita perante um desconhecido que permanece como tal.¹

“Verlo como un mar interior es concebirlo, mensurarlo. Y el mar se mide por el cielo ¿cuál, pues, la estrella propia -referencia- de América?”

Europa, la inventora se ciñe a su estrella polar. De allí su Norte y desde éste el mundo incardinado.

Así se nos dice: Sur

Pero América no tiene estrella polar; tiene la constelación de la Cruz”²

O Grupo propõe ir ao encontro do *Mar Interior* do seu continente, para o habitar a sua extensão, na sua totalidade. Por conseguinte, era necessário re-orientar América em relação à sua posição no mundo. Ao ter noção do seu posicionamento – Hemisfério Sul – é originada uma mudança em relação ao modo de orientação convencional a partir da

Europa (do hemisfério Norte). Este gesto simbólico associava-se à orientação pelas constelações que no tempo dos navegadores, orientava-os em relação ao norte. No entanto, se no hemisfério Norte a estrela polar indica o norte, no Sul, é a *Cruz del Sur*, que indica o seu próprio norte. *Amereida* propõe assim, um sinal que orientasse os americanos em relação ao seu lugar.

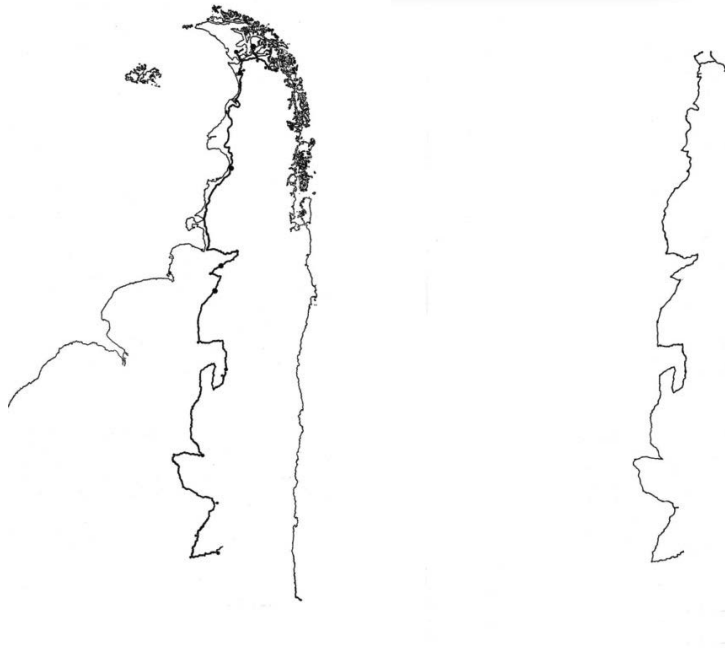
“Este signo celeste lo baja sobre el mapa de América orientándolo cardinalmente. Los cuatro puntos de la Cruz del Sur en un acto poético fueron nombrados. El extremo que cae sobre el Caribe se lo nombró Origen ya que ahí se inició la invención de América como lo señala O’Gorman. Al extremo cerca del Polo Sur se lo nombró Ancla indicando que este es nuestro norte desde el cual tendremos un destino. Al extremo sobre el Atlántico se lo llamó Luz ya que desde esa dirección nos llega la iluminación que viene desde Europa. Al extremo sobre el Océano Pacífico se lo llamó Aventura ya que es el mar que depara el futuro.”³

Este gesto que une a extensão geográfica do continente à constelação da *Cruz del Sur* permite realizar uma operação criativa girando o mapa em 180° em relação

¹ MONGE, David Jolly. *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.23, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

² PUCV, 1972 Exposición 20 años Escuela de arquitectura UCV in Archivo Histórico José vial A

³ MONGE, David Jolly *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.51, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>



48. trajecto da 1ªtravesia (com e sem delimitação do continente); *Amereida*
49. imagem da 1ªtravesia, 1965

ao convencional, como forma de representar a América do Sul livre dos seus usos e costumes, uma *América reorientada*.¹

A representação do continente invertido alude ao desenho da *América invertida* de Joaquín Torres García, de 1943. Nele era representado o continente invertido sob uma nova óptica onde o sul era o norte, “*porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur; nuestro norte. (...) Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos.*”²

Este seu desenho surge acompanhado de um conjunto de escritos onde era procurada a reformulação da acção criativa sul-americana, com a intenção de cortar uma *vinculación cultural* que se estabelecia com o hemisfério norte, assente na imitação e na repetição do já existente em outras partes. O seu objectivo, como adianta o desenho através das coordenadas representadas, passava pela criação de uma escola de pintura na cidade de Montevideu (*Escuela del Sur*), fundada a partir dos princípios modernos das vanguardas artísticas e da tradição pré-colombina, orientada sob uma nova realidade artística que reposicionasse a América num mundo moderno.

Amereida revê este acto fundador mas numa dimensão continental, incluindo o todo. Por outro lado, enquanto a proposta de Torres García se concentra na formulação do ofício (da pintura) e relega a relação da América para a tarefa do artista no futuro, *Amereida* parte da palavra poética como forma de revelar o *Mar Interior* da América, de abrir e fundar o *mytho*, a partir da palavra original no aqui e agora (no presente).³

1ª Travesía

O aqui e o agora sugeria a necessidade de acção como forma de dar início a este projecto de grande envergadura. Esta abertura ao desconhecido foi então, concebida por meio de um enorme acto poético fundacional, no qual, se pretendia ir ao encontro da extensão do continente para o habitar com a palavra. Esta espacialidade que entende o continente como um todo é concretizada poeticamente, indo em

¹ MONGE, David Jolly *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.51, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

² Joaquín Torres García citado por David Jolly Monge, *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p.62, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

³ MONGE, David Jolly. *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, pp.67-68, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>



busca dos valores poéticos que desvendam a verdadeira identidade da América, e, fisicamente, através do atravessamento dos seus lugares, do seu *Mar interior*.

Assim, em finais de julho de 1965 surge a *1ª Travesia*. A viagem geo-poética inaugural reunida em torno da palavra de Amereida. Dela faziam parte alguns membros do Grupo, Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Fabio Cruz, Claudio Girola, a qual se juntaram o filósofo François Fédier, o poeta Jonathan Boulting, o poeta Michel Deguy, o pintor, Edison Simons e o escultor Jorge Pérez Román motivados pelo projecto. O seu trajecto irregular e não estritamente fixo – em busca da aventura - era orientado a partir da projecção de um dos eixos da *Cruz del Sur* sobre o continente (eixo longitudinal), com partida da *Tierra del Fuego* (extremo sul do continente) até ao encontro dos eixos, o centro do *Mar interior*, na cidade de Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia.

“...los viajes nos enseñan (entre otras cosas) que las palabras son como extrañas a las cosas que nombran (...) ya que las cosas no se parecen a los nombres ni los nombres a las cosas...”¹

A *travesia* não procurava ser uma mera viagem a um lugar. Era antes, uma forma de partir à descoberta com a finalidade de explorar o espaço não só de uma forma física, mas de igual modo, mental, que permitisse a compreensão da sua implicação e a sequente mudança de significado perante o experienciado. Deste modo, no decorrer da *travesia* os diferentes lugares e momentos pelos quais se ia passando, eram registados através de actos poéticos e de intervenções artísticas, que de uma forma improvisada reuniam os diferentes elementos do grupo em torno de uma acção inaugural, de um momento de revelação através da palavra. As experiências colectivas desenvolvidas a partir dos actos poéticos proporcionavam a alteração do significado das coisas. Estas acções que se serviam da palavra poética como mecanismo de libertação do inconsciente no espaço – no aqui e agora – permitiam estabelecer um vínculo entre a palavra e o espaço. Este estímulo criativo que surgia destas mesmas experiências originava um sinal de abertura para a compreensão e exploração de um novo sentido, que mediante a palavra e a acção, estabelecia uma inter-relação entre as coisas, entre o objecto e o sujeito, entre o homem e o seu território. Na presença desta palavra original (de dar um nome) a revelação ocorria, conferindo um significado próprio que dava fundamento e habitar poético aos diferentes lugares do continente, um *Há-Lugar*.

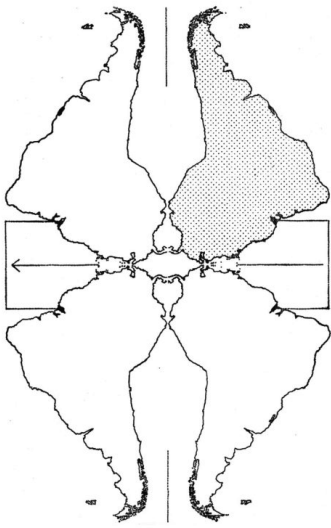
A *1ª travesia* demonstra a intenção de (re)conectar o homem sul-americano com a sua própria essência, no sentido de procurar desenvolver uma dimensão de

¹ PUCV, *Amereida Volumen Primero*, 2011, 3ª Ed., Ediciones Universitarias de Valparaíso, P.77

antes navegados
 por este verso
 que son grandes las cosas y excelentes
 que el mundo encubre a los hombres imprudentes
 conjura
 la verdadera tierra
 se conjuga en el idioma
 (el lenguaje luso-español su poesía no alcanzó este continen-
 te proeza hasta el son de camoens minero lámpara del co-
 razón)
 demos con la intimidad donde
 la voz es su propia amenaza canto o confluencia
 urgencia primicias fiesta
 oriente
 de los gigantes por soltura franca
 a ingenuo y genuino el
 hijo de la aparición ¿ cuál mapa ?

orientarse quiere decir en el sentido más propio de la palabra a partir de una región dada del mundo (en las cuales cuatro divi- dimos el horizonte) encontrar las restantes vale decir el orien- te si yo veo el sol en el cielo y sé que ahora es mediodía entonces sé también encontrar el sur el oeste el norte y el este pero para esto necesito cabalmente el sentimiento de una diferencia en mi propio sujeto a saber el de mi mano derecha e izquierda yo llamo a esto un sentimiento porque estos dos lados no muestran exte- riormente en la intuición ninguna diferencia apreciable sin esa facultad — en la descripción de un círculo sin necesitar en él ninguna diferencia de los objetos y sin distinguir el movimiento que va de la mano izquierda a la derecha de aquel en sentido contrario y por ello distinguir a priori una diferencia en la posición de los objetos yo no sabría si acaso deba poner el oeste a la derecha o a la izquierda del punto sur del horizonte y así acabar el círculo pasando por el norte y el este para volver nuevamente al sur de modo que yo me oriento geográ- ficamente con todos los datos objetivos respecto al cielo solamente por medio de un principio subjetivo de distinción y si algún día por milagro todas las constelaciones mantuviesen la misma forma y la misma posición recíproca y la dirección de ellas que antes era oriental llegase ahora a ser occidental ocurriría que en la primera noche clara ningún ojo humano notaría el más mínimo cambio e incluso el astrónomo si sólo pone atención a lo que ve y no a la vez en lo que siente quedaría inevitablemente desorientado

no europeo	sol se alza a la derecha de quien mira hacia el frío como en europa
sol se alza a la izquierda de quien mira hacia el frío	continente sol retornado e invertido continente visto por dante cuando él va a salir del infierno es decir saliendo de debajo de la tierra
sol continente retornado tal como aparece al europeo que arriba normalmente a américa (colón) por la superficie de la tierra	del e
o trayecto ecuador	sol continente geográfico
sol continente invertido el menos europeo de todos los 4	sol se alza a la derecha de quien mira hacia el calor
sol se alza a la izquierda de quien mira al sur (calor) como en europa	no europeo



auto-descoberta através da experiência de atravessar o seu desconhecido para o reconhecer e habitar na sua sua plenitude. Esta marca simbólica e física inaugurava *Amereida* como um projecto investigativo de continuidade temporal e espacial no qual, que se permite revelar, revelando a partir da capacidade poética de indicar o não aparente.

Poema *Amereida*

Amereida, o poema, é publicado em 1967, dois anos depois da *1ª Travesia*. Esta obra colectiva orientada pelo poeta Godofredo Iommi reúne uma série de ideias, anotações, conceitos, esquemas e desenhos que surgiram da *travesia*. Dá corpo a *Amereida*, ao tornar-se um registo escrito e gráfico que sintetiza todo o conceito. E, tal como a *Travesia*, lança-se ao desconhecido e assume a capacidade poética como a abertura fundamental para uma nova realidade latino-americana.

O poema não obedece a uma estrutura convencional, não é um texto corrido e contínuo, mas antes, uma construção poética na sua forma mais livre. Não há pontuação, não há maiúsculas, não há paginação, não há autor em causa própria. Há palavras. Há desenhos. Há páginas. Os versos deambulam pelo abundante vazio da página, habitam a página entre palavra a palavra proporcionando uma intensidade e ritmo que é criado pelo seu diferente espaçamento. Do mesmo modo que Mallarmé, o diferente intervalo entre palavras torna o branco da página num espaço actuante do poema, é o suporte activo das palavras que permite construir o silêncio sobre a qual repousa a dicção.¹ No interior do branco actuante juntam-se os desenhos, não como narrativa ilustrada, mas assumem o mesmo papel que os versos ao se tornarem parte integrante da linguagem do poema. *Son la construcción arquitectónica en el poema.*²

“Este poema de épica Americana junto con ser un ofrecimiento de palabras portadoras de significados abrientes, es también un ofrecimiento plástico de palabras. Son en sí mismas, construyendo preguntas en una lógica poética. Sin ser un relato histórico cronológico, abre a quien lo lee, a contemplar nuestro origen de americanos, no meramente para informarse sino que para asistiendo

¹ MONGE, David Jolly *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p16, consultado em: <http://hdl.handle.net/10803/131862>

² JOLLY, David. *Exposición de la Relación Poesía e Arquitectura en Europa*. <http://www.ead.pucv.cl/2010/exposicion-de-la-relacion-poesia-y-arquitectura-en-europa/>



*en él, construido, podríamos inferir que se trata de un poema que invita.”*¹

Através do poema é criada uma dinâmica que transporta os seus diferentes elementos para uma dimensão criativa que envolve o próprio leitor no processo. O texto instiga à imaginação e desperta diversas interpretações como um sinal de abertura. Como acresce Ann Pendleton-Jullian, no essencial as perguntas que o poema coloca e o debate que introduz, transitam de uma história “fechada”, para a história como memória poética aberta à (re)descoberta. “*Amereida é um poema de desejo e, mais importante, um poema de acção que propõe a descoberta do estatuto latino-americano, especificamente através da acção poética.*”²

Ciudad Abierta

A acção poética que *Amereida* fazia propor dá início, a meados de 1970, à criação de um lugar fundado a partir da proposição de revelar o desconhecido e de fazer habitar o continente americano sob nova orientação. A esta intenção associava-se a ambição de dar sustento à tríade de *vida, trabalho e estudo*. Assim, foi adquirido um terreno de uma ampla extensão, com cerca de 270 hectares, a norte de Valparaíso entre a linha da costa e o início da cordilheira, num sector de Ritoque denominado de *Punta Piedra*. O terreno é atravessado por uma estrada principal que estabelece a via de comunicação ao longo da costa, definindo duas áreas com diferentes características. Uma área na zona mais alta, no cimo da colina, marcada pelo verde das árvores e da vegetação, e, uma que se estende ao abundante Pacífico formada por pântanos e dunas atravessados por uma linha férrea. As diferentes áreas, de uma forma geral, haviam sido pouco intervencionadas mantendo um forte carácter genuíno com a presença da natureza no seu estado mais puro, onde, os diferentes elementos que constituíam o espaço – as dunas, o bosque, o pântano ou o mar - transmitiam ao lugar a sua singularidade. Esta confluência de qualidades tornar-se-iam os fundamentos para a exploração de um novo lugar na América segundo *Amereida*. Deram-lhe o nome de *Ciudad Abierta*.³

¹ CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. Barcelona: Editorial Académica Española, 2011. P.62

² PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, p.71-72

³ O Terreno tornou-se propriedade da *Cooperativa Amereida* formada no ano de 1969, por professores da escola e elementos exteriores que se interessaram pelo projecto. Em 1996 foi substituída pela actual *Corporación Cultural Amereida*. Trata-se de uma organização sem fins lucrativos responsável pelas questões legais e pela manutenção do espaço.



53. Apertura de los Terrenos, *Ciudad Abierta*, 1971

Este lugar propôs ser a construção física e explorativa do Grupo ao se tornar um veículo para desenvolver as concepções que, desde 1952, se encontravam a explorar. Deste modo, apresenta-se como um lugar que se dá à liberdade para pensar e criar de um modo colectivo, reunido em torno da criação e da palavra poética como um modo de fazer e estar no mundo. É a partir destas dimensões que se ergue a *Ciudad Abierta*, não para ser uma cidade independente, mas para ser um lugar que acolhe os ofícios criativos e a união da palavra e espaço dentro de uma simbiótica relação que nasce da poesia. Não foi concebida a partir de um esquema urbano de eixos e simetrias, não possui estradas ou passeios, nem grandes obras, não tem parecenças com a imagem da cidade na qual habitamos. É cidade, porque teve um acto que lhe deu início.

*“La ciudad no es una construcción espontánea, ella es ciertamente, fruto de una voluntad decantada en un origen, el que le signará su destino. Por ello es que el momento de la fundación sea tan relevante.”*¹

O seu acto fundador tomou lugar no dia 7 de janeiro de 1971 com a realização da *Apertura de los Terrenos* através de quatro actos poéticos dispersos pelas diferentes áreas do terreno, onde professores e alunos reunidos em torno da palavra poética foram revelando o lugar à luz do limite como o reconhecer e tomar medida a partir da limitação como um sinal de abertura.² Nos diferentes momentos dos actos foram sendo reconhecidas estas noções por meio de jogos e acções criativas que davam conta do corpo e do espaço e as suas revelações. Entre eles, o último encontro prolongou-se no dia e na noite como uma verdadeira *jornada no terreno*, onde se fizeram presente o imenso assentamento de areias.

Como salienta Iommi, as dunas que não são *nem terra, nem mar* e se encontram à mercê do vento, possuem um dinamismo próprio que as faz ser inconstantes, movem-se como corpos livres alternando a sua forma a cada momento em direcção ao desaparecimento que do era. *“Las arenas, allí, nos dicen que la re-creación es este incesante volver a no saber. Es decir, el fundamento o estado o estatuto mismo del terreno y de la ciudad abierta.”*³

O *volver a no saber* revelado pelas dunas é entendido como uma pré-disposição de abertura frente ao desconhecido, que por um lado, manifesta-se a partir de uma atitude de descoberta que se sobrepõe à estabilidade de qualquer saber adquirido, e, por outro lado, assume a plenitude da transformação como condição inerente do modo de habitar este lugar.

¹ CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. Barcelona: Editorial Académica Española, 2011. P.(ver pagina)

² IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. p.1-4

³ IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. P.7



*“Las obras de la ciudad abierta se originan desde la palabra. La voz poética enuncia un origen y un destino. Para cada nueva obra hay una palabra fundadora, una palabra poética que señala el qué y el cuándo.”*¹

A experiência com o espaço assume o ponto de partida para as obras. Os professores e alunos iniciam a acção poética para a transformar em proposição arquitectónica. Isto surge de uma instância criativa realizada de modo colectivo, num processo denominado de *ronda*, no qual, todos os participantes – tanto arquitectos, professores, alunos – colaboram nas diversas fases do projecto. Um projecto, que é iniciado pela acção poética através de actos e jogos criativos que estabelecem as primeiras relações com o espaço, e, a partir do qual, se desencadeia a proposição arquitectónica. Um encontro entre a poesia que assinala e indica e a arquitectura que cria. Um aqui e agora, onde a voz [palavra] se torna corpo tridimensional [obra].

A primeira obra construída foi a ágora como forma de materializar este sinal de abertura, entendida como um lugar onde a palavra se faz pública, se dá a conhecer e a ser recebida como fundamento e princípio da cidade. Seguiram-se as *hospederías*, habitações que envolvem o quotidiano com o estudo e trabalho e sustêm o receber (a hospitalidade) como condição humana. Deste modo, a noção de público e privado é diluído pelo carácter interior ou exterior das obras o que sugere uma desvinculação em relação ao conceito de propriedade individual e de algo encerrado em si, ao favorecer a dinâmica comunitária, onde as diferentes obras se abrem aos habitantes e aos convidados, e, daí a relevância das *hospederias* (interior) ou as ágoras (exterior). Posteriormente, foram sendo construídas as restantes obras, desde praças, átrios, pavilhões, salas de trabalho e reunião, um anfiteatro, o cemitério, esculturas conformando a cidade de um modo particular. Os diferentes espaços da cidade vão sendo configurados dentro de uma dinâmica explorativa onde o assentamento de cada obra decorre do seu próprio acto, e, por isso, a sua posição e fundamento origina uma própria lógica interna e externa no projecto de forma individual. A inter-relação que desperta com as restantes obras é a de partilharem o mesmo espaço de forma contínua, onde o vaguear, apoiado pelo próprio terreno, se torna o caminho de cada pessoa. As obras, neste contexto, surgem como artifícios que se fazem pretexto para sublinhar o lugar a partir de uma relação de coexistência entre a natureza e o que ela revela em concordância com a própria acção humana.

Transversalmente, como foi referido, as obras são construídas mediante um processo explorativo que surge da acção poética, de uma interpretação sensível

¹ Manuel Sanfuentes V., Mauricio Puentes R., *La Ciudad Abierta de Amereida y las Travesías por América*, 11th TAF International Celebration of Architecture, Noruega, Abril 2008, edições EAD_PUCV, p.20 consultado em http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/06/rc3b8rosseminar_2008_ciudadabierta.pdf



- 55. Casa de los Nombres, estructura, 1992
- 56. Casa de los Nombres, 1992
- 57. Torres del Agua, 1978

e de um gesto improvisado, que procura estabelecer uma conexão mental com o lugar. Neste sentido, o discurso arquitectónico resulta de uma relação entre a ideação poética e a tectónica, onde, o método de concepção, as formas, os espaços e a própria materialidade das obras revelam o seu próprio processo e linguagem. Assim, de forma similar à leitura poética das dunas, que evoca um *volver a no saber*, a linguagem arquitectónica transmite este sinal de improvisação, de transformação e de abertura à reinvenção.

O processo construtivo não possui uma predeterminação total, na medida em que alguns dos elementos do projecto muitas vezes são pensados ou são resultado do próprio momento em obra. Assim, são organizados grupos de trabalho que de forma colectiva, executam as diferentes fases do projecto, o que permite fornecer à obra uma dimensão humana que é desenvolvida a partir da sua experimentação e realização física, ou seja, construída pelas próprias mãos dos seus criadores. Isto estabelece uma relação de grandeza próxima do Homem, na sua escala, e no seu propósito de construir e reinventar o mundo. Do mesmo modo, a materialidade dos projectos liga-se intimamente com o poder de manuseamento, no qual, a madeira, o tijolo, o metal, o plástico ou o betão pré-moldado, tornam-se os materiais de eleição. Por sua vez, estes materiais conectam-se com o próprio processo criativo, ao transmitirem eles mesmos a noção de mutabilidade e de efemeridade, quer pelas manifestações naturais do lugar – o vento, a erosão, o sal, a humidade, o sol ou calor – quer pela própria durabilidade que o material proporciona.

Deste modo, existe uma inter-relação entre os diferentes processos da obra, desde a sua ideação, ao processo construtivo e à materialidade que se relacionam com o espaço e forma da proposição arquitectónica e com a própria estratégia de ocupação espacial no lugar. Por um lado, identificam-se obras que incorporam o processo construtivo nas ideias do desenho, resultando numa estrutura que é lida como unidade e mantida na memória como imagem. Por exemplo, o pavilhão *Casa de los Nombres* (1992) que reproduz o acto de “*habitar el hondo espesor de estas arenas, alcanzadas con el paso difícil y la luz cruda*”¹, foi materializado através de uma estrutura torcida de pilares e vigas desenhadas para sustentar uma cobertura que acompanha a linha das dunas como uma sua reprodução. Este projecto foi pensado como concluso e entregue ao seu destino, ao acomodar das areias movidas pelo vento, como imagem do desaparecimento (actualmente inexistente). Outro exemplo, é a obra *Torres del Agua* (1978) concebida como um marco simbólico ou escultórico que se relaciona com a tradição espacial do continente americano. Surge como uma estrutura vertical de troncos de eucaliptos desenhados como uma estrutura estática

¹ <http://www.amereida.cl/obras/casa-de-los-nombres/>



58. Hospedería de la Entrada, 1982
59. Hospedería del Errante, 2004

disposta na longitudinal da *plaza del agua* no meio das dunas, numa analogia, com as cidades fundadas pelos espanhóis em que as principais praças eram ordenadas pela verticalidade das fachadas dos edifícios importantes, como a catedral. Aqui os elementos estruturais desenhavam um objecto a partir da sua verticalidade incluindo uma estreita e sinuosa escada direccionada a um terraço contemplativo de todo o envolvente como símbolo de um distanciamento dissimulado do mais alto da cidade.¹

Por outro lado, existem obras em que o processo construtivo torna-se o processo de desenho, isto é, revelam um carácter fragmentário como se nunca tivessem terminado e em se encontrem em contínuo estado de adição ou subtracção, algo que se verifica principalmente nas *hospederias*, onde vai sendo articulado o espaço e as formas com o(s) seu(s) habitantes. Um exemplo é a *Hospedería de la Entrada* (1985) em que os espaços vão continuamente sendo adicionados ou retirados de acordo com a sua vivência e necessidade. O projecto foi pensado para ser a porta inaugural de acesso à cidade, e, partiu do fundamento da hospitalidade, de se ser recibo numa praça por meio de um anfiteatro composto por diversos cubos torcidos assentes numa complexa estrutura de madeira erguida do solo que permite deambular entre ela em comum relação com a areia e permite que os cubos vão sendo dispostos ou subtraídos sob um imenso tecto que desenha os limites totais do projecto.

No geral, as obras evidenciam uma aparente volubilidade que, partilhando a concepção de Ann Pendleton-Jullian, se traduz num estado de leveza com diversas ordens. Por um lado, leveza pela forma como as obras se agarram ao terreno, muitas delas tocam o chão através de pontos de contacto distribuídos de acordo com as necessidades e intenções estruturais e espaciais. A elevação em relação ao solo permite de forma natural a migração da areia, e por oposição, os edifícios que estabelecem o seu contacto físico, superficial ou profundo, permitem que as forças físicas do sítio entrem no seu espaço. “*Tem-se a impressão de que, se todas as construções fossem retiradas, o sítio não iria manter a sua memória.*”²

Por outro, leveza no modo como as estratégias de ocupação espacial são pensadas e executadas, no qual se dá a ausência de um dispositivo de ordenação formal e hierárquico, e as obras estabelecem uma relação com o espaço a partir da ideação (da formação da ideia) e de uma *ideaphoria*, como experiência em que sente um constante estado de criação de novas ideias. “*São como constelações que pontuam o lugar, que migram e não são fixos, dado que são resultantes e não determinantes, da actividade de construção.*”³

¹ A estrutura actual foi reconstruída no ano de 1992 a propósito da celebração dos 40 anos da Escola. [http://www.amereida.cl/obras/torres-del-agua/#alpine-prettyphoto\[id582\]/10/](http://www.amereida.cl/obras/torres-del-agua/#alpine-prettyphoto[id582]/10/)

² PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p3

³ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., pp.3-5



60. Vista aérea sobre a *Ciudad Abierta*

Por fim, existe um outro estado de leveza que se associa com este modo informal de desenvolvimento da própria cidade, onde novas construções são adicionadas de forma individual sem responder a um plano regulador, e, as existentes são alvo de transformação como forma de reorientar a força do lugar *ou ultrapassadas pelas areias, pelos ventos ou por qualquer outra força natural e deixadas em ruínas.*¹

*“Su obras van, permanecen, se transforman. Los materiales se alternan, se reutilizan, se les introduce un uso nuevo. Así como las dunas móviles modifican el suelo, las obras permanecen en una constante modificación.”*²

Num jogo de fazer aparecer, ou revelar, a *Ciudad Abierta* é construída numa dinâmica onde o homem é confrontado com o seu próprio destino – de construir invariavelmente o mundo – e de o conceber em relação a *un no-mas-atrás respecto al habitar humano*. Assim, habita na dualidade de um permanente estado de construção e de uma constante desmaterialização, que lhe outorga um incessante *volver a no saber* que lhe faz viver no seu limite, no limite que o próprio lugar apresenta. Além disso, do mesmo modo que a *1ª Travesia* lança o sinal físico e simbólico, a *Ciudad Abierta* transforma-se em consequência na medida em que pretende ser acção-reacção à ideação poética proposta por *Amereida*, de fazer habitar o seu *mar interior*. E, da mesma forma que as palavras que se fazem presentes nas páginas de *Amereida*, o poema, as obras deste lugar, representam símbolos de um modo de habitar o continente americano. Que não respondem ou são resposta a uma conjuntura histórica nem a um programa futuro, mas sim, a um aqui e agora indicado pela poesia, construído a partir de uma instância própria, de um modo de fazer, que abre a possibilidade e permite uma acção sem precedentes. A revelação de um desconhecido em um conhecido, em um *ha-lugar*. *“Un lugar abierto para signar un trazo americano ante el Pacífico; continente entre mar, y frente a su mar de dentro, su propia interioridad.”*³

¹ PENDLETON-JULLIAN, Ann, *The Road that is Not a Road*, op.cit., p.5

² Manuel Sanfuentes V., Mauricio Puentes R., *La Ciudad Abierta de Amereida y las Travesías por América*, 11th TAF International Celebration of Architecture, Noruega, Abril 2008, edições EAD_PUCV, p.17 consultado em http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/06/rc3b8rosseminar_2008_ciudadabierta.pdf

³ Manuel Sanfuentes V., Mauricio Puentes R., *La Ciudad Abierta de Amereida y las Travesías por América*, 11th TAF International Celebration of Architecture, Noruega, Abril 2008, edições EAD_PUCV, p.13 consultado em http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/06/rc3b8rosseminar_2008_ciudadabierta.pdf

“A arte é ensinada por meio de uma experiência sensitiva compartilhada e transmitida. (...) Aqui, ação e emoção associam-se para estimular o encontro com a matéria dos objectos, o que constitui uma experiência sensitiva. E um arquiteto como artista forma-se na reiteração deste estímulo que o leva a unir o imaterial de uma ideia ao material da forma construída. Portanto, a experiência sensitiva tem a sua origem num entusiasmo inicial que a seguir se internaliza e acciona a criatividade, chegando à conclusão.”¹

¹ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitetura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.17
https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi



61.recepção ao primeiro ano, actos poéticos na *Ciudad Abierta*, 1997

Âmbito Pedagógico

O período construtivo da *Escuela de Valparaíso*, iniciado em 1952 e desenvolvido ao longo de duas décadas, foi marcado pela exploração de teorias e práticas com o objectivo de formular um discurso original sobre o ofício e a aprendizagem da Arquitectura.

É neste sentido que a partir dos estudos realizados no *Instituto de Arquitectura de Valparaíso*, iniciados em 1953, surge a *Observación*. Esta surge como a ferramenta interpretativa de reconhecimento sensível e físico do espaço que inaugura o processo exploratório e intuitivo do ofício (aprofundado anteriormente na parte 1, ponto III).

É também neste sentido que o conceito *Amereida* propõe-se a ser a matriz poética a partir do qual o ofício funda a sua obra no continente americano (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto IV).

Assim, e reforçado pelo *Manifiesto del 15 de Junio*¹, lançado em 1967 pela própria escola, a sua orientação criativa e poética foi centrada no projecto pedagógico enquanto processo em contínuo aprofundamento.

Como tal, foi criada a *Ciudad Abierta* como o lugar que une a *vida, trabalho e estudo* com a acção poética proposta por *Amereida* (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto IV). Igualmente, na mesma década, o vínculo artístico foi ampliado com a introdução dos cursos de *Diseño Gráfico* e *Diseño de Objectos*, propondo a mesma orientação e fundamento da arquitectura e o encontro entre os ofícios criativos.

Por sua vez, a *1ª Travessia* de *Amereida*, realizada em 1965 (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto IV), deu lugar a uma reinterpretação em 1984, sendo introduzida na estrutura curricular como uma viagem pedagógica, realizada anualmente pelos alunos e professores, a diferentes lugares do continente americano.²

¹ Referido anteriormente na parte 1, ponto II. Ensino da arquitectura no Chile. Em traços gerais, neste Manifesto o poeta Iommi declarava a liberdade e a continua investigação nas estruturas universitárias como motores de uma reformulação do ensino, propondo a sua independência crítica e criativa enquanto comunidade aberta à criação de conhecimento.

O *Instituto de Arquitectura de Valparaíso* manteve-se até à reforma de 68/69, quando se reestruturou a universidade e criaram-se as Escolas e os Institutos conexos. Quando se criou o Instituto de Arte dissolveu-se o Instituto de Arquitectura. CRUZ, Fábio apud TORRENT, Horacio; CRISPIANI, Alejandro; MOYA, Rafael. *La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales*. Santiago: dipuc, 2002. P.36-58
<https://drive.google.com/file/d/0BwlhEBKSKB3OWjlsanpyUklkcHM/view?pli=1>

² Será aprofundada posteriormente no ponto II.

Desde a *1ª Travessia de 1965* até ao ano de *1984*, em que é introduzida na estrutura curricular da escola o conceito de *Travesias*, foram sendo realizadas *Travesias* de forma informal, estas foram denominadas como *Proto-travesias*.

Na contemporaneidade a abordagem e orientação pedagógica propõe a continuidade da visão fundadora da escola, ao manter o propósito de *dar razão de ser e expressão ao habitar humano*¹ (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto I). De igual modo, permanece a interpretação da prática arquitectónica não como uma profissão, mas antes como arte, como um ofício criativo (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto I). A aprendizagem nestes moldes mantém uma enorme originalidade e identidade própria.

A escola é envolta por uma ambiência criativa que guia os seus *afazeres*. Ao se entrar no seu espaço, físico² e ideológico³, percebe-se um modo de agir que gere a sua acção. Seguindo a mesma perspectiva fundadora (aprofundado no decorrer da Parte II), esta acção ultrapassa o domínio mais formal da aprendizagem (as disciplinas teóricas e técnicas) e estende-se à manifestação prática e colectiva do exercício criativo.

Isto é visível não só na participação activa na *Ciudad Abierta* ou na realização da *Travesia* que termina em obra, como também, por exemplo: nos actos poéticos, que se realizam numa praia como gesto de encontro entre professores e alunos; nos actos celebrativos de término do ano lectivo, realizados pelas ruas de Valparaíso, ou na jornada celebrativa realizada na *Ciudad Abierta*, onde decorrem diversas actividades, entre as quais um *torneo*; ou ainda, na construção de exposições comemorativas da escola que dão a conhecer à cidade a sua visão, onde alunos, professores e artistas concebem a montagem dos suportes das maquetas, dos dispositivos dos desenhos e participam na concepção de objectos artísticos.⁴

Por sua vez, desde os fundadores, o *Grupo de Valparaíso* (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto I), ao actual corpo docente é mantida a dedicação exclusiva não só à docência como também à investigação, como fundamento do seu campo de acção.⁵ O colectivo actual, é composto por professores, na sua maioria

¹ EAD PUCV. s/d. <https://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/>

² A escola permanece no mesmo edifício que lhe deu origem (apresentado anteriormente na parte II, ponto I Grupo de Valparaíso). Por sua vez, foi sendo alvo de intervenções a fim de se adaptar as contínuas necessidades e objectivos do ofício. Como tal, na casa original situam-se amplamente as salas teóricas e algumas de oficina, *taller*; a biblioteca e área administrativa. Anexado à casa foi adicionado a oficina geral da escola, onde são trabalhadas maquetas de grandes dimensões; projectos dos alunos e realizadas exposições da produção dos alunos e da escola em geral. Por sua vez foi construído um edifício na continuidade do terreno, que alberga as salas dos *Talleres Arquitectónicos*. A cafetaria da escola localizada sob o terraço central da escola. No presente ano de 2017 vão dar início as obras para um novo edifício para a escola, com novas salas de oficina e investigação. Cf. <https://www.ead.pucv.cl/>

³ A escola tem presente uma forte componente humanística, promove desde a sua fundação o colectivo enquanto construção de um modo de vida, trabalho e estudo. (desenvolvido na parte I., ponto I)

⁴ A cada 10 anos é organizada uma exposição de celebração onde são demonstrados os fundamentos do seu trabalho desde a sua fundação, algo que tem ocorrido desde a exposição dos 20 anos. As exposições ocorrem no âmbito público, com a finalidade de demonstrar à sociedade a sua presença e o seu trabalho, em especial os fundamentos desde a sua fundação. Paralelamente têm ocorrido exposições a diversos lugares como em Santiago do Chile, na XVIII Bienal de Arquitectura do Chile em 2012 ou na EPFL em Lausanne na Suíça em 2013. As exposições são encaradas como uma obra.

⁵ A escola possui uma vasta colecção de textos teóricos não só dos seus fundadores mas de igual forma estes têm sido consolidados pelos actuais professores. Existe para tal, o *Taller de Investigaciones Gráficas* que se dedica à acção editorial da acção teórica. Muito do trabalho divulgado sobre a escola é consolidado pelos próprios autores. Alguns destes trabalhos têm sido referenciados ao longo da tese, como suporte da investigação.



antigos alunos, que renovam os saberes aprendidos aos novos alunos, mantendo a mesma linha de pensamento. Igualmente, a escola mantém na sua estrutura a presença de poetas e artistas.

Por seu lado, o exercício de aproximação ao ofício assume a continuidade da experimentação e da dimensão poética como um modo criativo de dar lugar à arquitectura. Este *modo de fazer* propõe ao aluno a capacidade de desenvolver o exercício da arquitectura segundo um ponto de vista construtivo, como um processo aberto, sob o qual, investiga os permanentes estímulos que são gerados entre o espaço (o seu campo de trabalho) e os fenómenos humanos que nele ocorrem (o seu modo de habitar). É por isso, que a orientação poética procura estabelecer o vínculo entre o espaço, os seus acontecimentos e o aluno. Ou seja, esta acção pretende gerar um *vaso comunicante* que através da *poiesis* alimenta a *experiência sensitiva* do ofício. É neste processo de descoberta que assenta a aprendizagem e a linguagem da escola, onde a presença da palavra poética evoca a criação original para gerar o seu discurso. A criação do lugar, do *Ha-Lugar*. (aprofundado anteriormente na parte I, ponto II e ponto III).

De igual forma, a escola fomenta o espírito de comunidade, presente desde o *Grupo de Valparaíso* (aprofundado anteriormente na parte I, ponto I), através da ideia de construção colectiva, não só do próprio ofício, do trabalho em parceria entre alunos, bem como, a união destes em materializar o desígnio do mesmo – *a expressão do habitar humano* – através da relação corpórea do mesmo, a criação e construção de obras que são símbolo desse habitar, como no caso das *Travesias* e da *Ciudad Abierta*.

Com base nisto, o âmbito pedagógico da escola é sustentado segundo um conjunto de directrizes ou magnitudes da arte arquitectónica. Estas são: a linguagem, o instrumento e a *vida trabalho e estudo*.¹

A primeira magnitude está relacionada com a expressão do exercício criativo e a acção poética que o sustém. Uma *poiesis* que se faz presente no continente americano a partir de *Amereida*, impulsionada essencial no *Taller de Amereida*. Por sua vez, a segunda compreende o acto de observar (a *Observación*) como o instrumento articulador entre a realidade e o domínio criativo do ofício, desenvolvido no *Taller Arquitectónico*. Enquanto a terceira vincula a tríade *vida, trabalho e estudo* através do encontro com o acto de habitar na *Ciudad Abierta* e no continente americano com a concepção das *Travesias*.

O encadeamento entre estas magnitudes gera uma última, a da celebração. *Arquitectura é a extensão orientada que acomoda os fazeres e ofícios em celebração*

¹ EAD PUCV. s/d. <https://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/>

ou *fiesta*¹. Assim, a partir de uma série de actividades que envolvem desde actos poéticos comemorativos, *torneos*, ou mesmo exposições, realizados em diversos lugares como na *Ciudad Abierta*, na cidade de Valparaíso ou no átrio da escola, os alunos e professores exploram espacialmente e poeticamente o encontro entre os ofícios mediante a demonstração corpórea, lida como uma obra (um símbolo).

Em termos formais, a estrutura curricular corrente² é desenhada a partir das magnitudes anteriormente expostas. Estas são desenvolvidas a partir de um conjunto de áreas de formação. A Área *Taller (Taller Arquitectónico)* assume o eixo vertical da formação a partir do qual decantam a transversalidade dos conhecimentos técnicos, humanistas, matemáticos, científicos e tecnológicos distribuídos pelas áreas: Área Artístico-Humanista, Área Científica, Área Técnica e Área Matemática. Por sua vez, a estrutura temporal do curso, num total de seis anos de formação, é desenvolvida a partir de ciclos formativos: 1º ciclo correspondente ao 1º ano; 2º ciclo dividido em ciclo de formação – 2º e 3º anos – e ciclo disciplinar - 4º e 5º anos; 3º ciclo correspondente ao 6º ano, grau de titulação ou de mestrado. Cada ciclo ou ano lectivo corresponde a um nível gradual da formação, e cada qual, é constituído por três trimestres, onde de forma conclusa (com objectivos próprios) são leccionadas as disciplinas ou etapas de disciplinas (eixos estruturais) de cada área de formação.³

A transversalidade das magnitudes que orientam a estrutura pedagógica da escola, podem ser compreendidas a partir de três elementos-chave da formação do aluno: o trabalho desenvolvido no *Taller Arquitectónico*; a concepção das *Travesías* (incluídas no 3º trimestre de cada *Taller Arquitectónico*) e acção desenvolvida na *Ciudad Abierta* através das disciplinas *Cultura del Cuerpo*, *Taller de Amereida* e *Taller de obras*.

¹ CRUZ, Fábio. *Taller de Investigaciones Graficas*. EAD PUCV, 2014. <https://www.ead.pucv.cl/>

² Plano curricular vigente desde 2001. Actualmente encontra-se em discussão um novo plano curricular. Em termos gerais, a escola procura actualizar o campo formativo dos alunos através de uma reestruturação das disciplinas e dos seus conteúdos programáticos, com vista a uma maior aproximação à exigências e objectivos contemporâneos da disciplina. Adicionalmente, é procurada a homogeneização dos períodos lectivos em relação à restante universidade, alterando os trimestres por semestres.

³ Cf. EAD PUCV. s/d. <https://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/>

I. *Taller Arquitectónico*

A aprendizagem do ofício tem lugar do *Taller Arquitectónico*. Este encontra-se organizado num total de 12 etapas¹ e desenvolve-se em formato de oficina [*taller*]. Esta dinâmica gerada desde o início da escola e mantida na actualidade, propõe um modo de abordar o processo criativo que parte da sala de aula e centra o seu campo de trabalho na cidade e no território (onde se dá a vida). Como refere Rodrigo Saavedra, professor da escola, (...) [a] *acção que o arquitecto desencadeia reside na invenção do sustento entre acção e emoção, que é o que se deve conseguir nos projetos. Isto tem origem em um modo de estudar onde a sala de aula possa ter relações mais amplas, estendendo-se à cidade e ao território.*” (...) “*As salas de aula passam a ser a cidade e o território, e as formas nascidas dessas relações abstractas são a cada momento uma tentativa de encontrar uma arquitectura original para o continente americano.*”²

Deste modo, o método de trabalho continua a ser desenvolvido a partir da *Observación* (aprofundado anteriormente na Parte 1, ponto III) realizada *in loco* na cidade, em que a temática delineada pelo professor serve de orientação ao projecto. Cada *taller* contempla um tema³ sob o qual trabalha e pode ocorrer de forma individual ou em parceria. A escola aborda cada temática num sentido de aproximação gradual ao ofício. É proposto ao aluno despertar uma crescente visão das diferentes dimensões e complexidades que envolvem o *acto de habitar*.

Assim, no 1º ano é introduzida a prática da *Observación* nos diferentes espaços de encontro que acolhem o habitar colectivo, como praças ou miradouros (*espacio público*). Por seu lado, no 2º ano acede-se ao íntimo do habitar, desenvolvendo o conceito espacial da *Casa* (habitação). O 3º ano é dedicado a espaços de dimensão pública, no qual ocorrem momentos de permanência e de encontro colectivo, denominado pela escola como *espacio arquitectónico de una Sede*, por exemplo, um museu como centro de conhecimento onde configuram objectos e obras e a relação de acesso a elas (equipamento público). No 4º ano são explorados projectos de maior

¹ O *Taller Arquitectónico* é leccionado no 1º e no 3º trimestre e abrange os primeiros cinco anos do curso. No 2º trimestre este dá lugar ao desenvolvimento das competências da área técnica, onde são incrementadas as dimensões construtivas, estruturais e instrumentais através de disciplinas como o *Taller de Construcción*, *Diseño estructural* *Asísmico* ou *Equilibrio y Resistencia de la Forma Construída*.

No sexto e último ano de formação ocorre o *Taller de Titulación*. Este assume duas modalidades: teórico, projecto (proposição e fundamento) e *Taller de Obras* (aprofundado posteriormente no ponto III).

² VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.18-20

https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi

³ O Tema é desenvolvido no decorrer do ano lectivo, propondo em cada etapa que o compõem um objectivo distinto. Por exemplo, no 1º trimestre é desenvolvido o projecto (ideia, fundamento, proposição) e na etapa ulterior, aprofundado o projecto ou realizado outro dentro da mesma temática ou ainda, o tema transfere-se para a realização da *Travesia* (aprofundado posteriormente no ponto II).



complexidade como *plan maestro de recuperación de barrios*. Um encontro de visões (projecto colectivo) sobre as dimensões que organizam a cidade (urbanismo). No 5º ano, podem ter lugar projectos propostos por um cliente particular e um espaço de implantação. Por exemplo o programa de uma igreja e os actos que lhe são associados.¹

Se a proposta temática é indicada pelo professor o processo criativo incide sob a experiência pessoal do aluno. A sua proposição surge das análises pessoais (da *Observación*), e vai ao encontro de um *caso arquitectónico* que resulta de um acontecimento particular da vida urbana (denominado de *acto arquitectónico*), que serve de mote para a implementação e programa do projecto (a *forma* materializada).

*“Observar es estar, dibujar, permanecer, recordar mediante el dibujo, recrear lo visto para lograr un “volver a no saber”, un “cada vez, aqui y ahora” de tal manera que ofrezca la construcción del contexto en cuanto a lugar y tiempo. La observación lo permite, por ser “un sentido que concentra a todos los demás”, y, por lo mismo, es un acto – el acto de observar.”*²

A partir de um contacto directo com a realidade habitada, isto é, a cidade, é-se motivado a observá-la e a percorrê-la, “ (...) o *facto de conhecer esse tipo de coisas, de desenhá-las, reflectir e entendê-las outorga o conhecimento do lugar*”.³

Desde o primeiro dia de trabalho, aprende-se a explorar a cidade e os seus acontecimentos, é a experiência com o *acto de observar* que origina a proposição. Este exercício sugere um gesto de abertura, não só, no sentido de receber o que o lugar e os seus acontecimentos fornecem, bem como, abertura no sentido de criar algo novo e *original*. É neste sentido, que o *volver a no saber* se torna presente, para manter o contínuo desejo de se partir à descoberta. Não parte de referências ou memórias guardadas, mas antes, explorando as infindas qualidades dos fenómenos que ocorrem no presente acto de habitar.

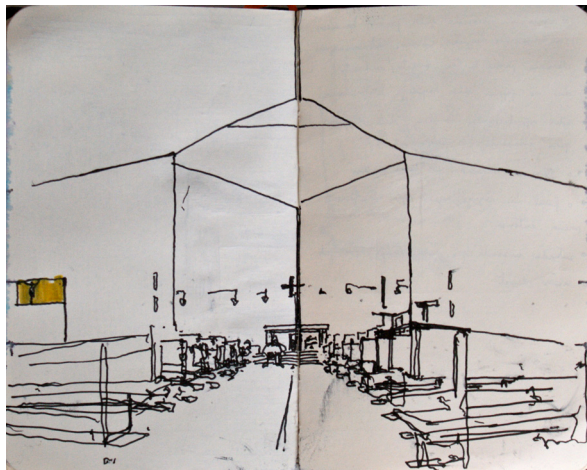
De igual forma, o recurso à *Observación* sugere um modo de aceder a uma visão pessoal, de base sensitiva e intuitiva que permite realizar uma interpretação singular. Por conseguinte, abre o campo subjectivo como um recurso do exercício criativo. Esta parte da realidade (do concreto) para dela abstrair o essencial, a partir do qual, gera uma nova e original proposição.

Como tal, é a partir do seu recurso que se desencadeia toda a acção projectual na

¹ Cf. EAD PUCV. s/d. <https://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/>

² URBINA C., M. Ximena., apud PUENTES RIFFO, Mauricio. *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2013. P.13

³ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitetura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. p.18 https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi



escola. Muito do tempo do *Taller Arquitectónico*, é dedicado à prática da *Observación*. As idas ao espaço de trabalho são permanentes, realizando-se diferentes registos, desde percursos de um ponto ao outro, um dado elemento físico ou natural que sustem a atenção, um modo como as pessoas se relacionam com esse lugar, etc. Os diferentes registos, vão sendo apresentados à turma para uma partilha de ideias e orientações por parte do professor.

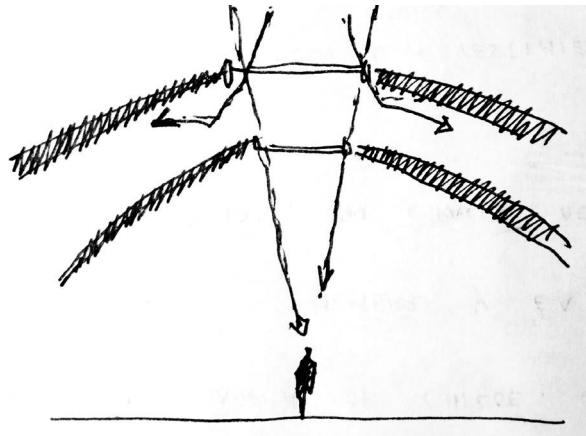
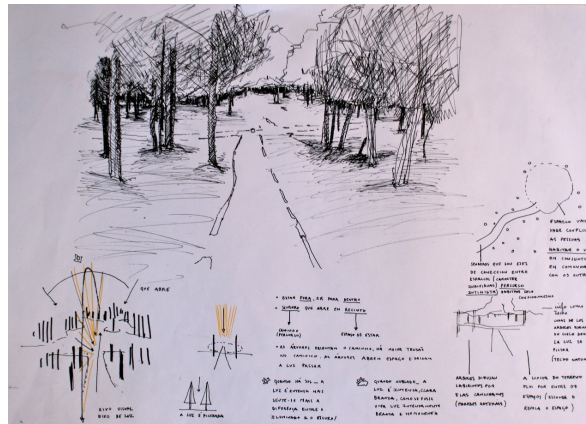
Assim, o processo criativo é iniciado, recorrendo à cidade em busca de actos. Sob a orientação temática proposta, as *observaciones* realizadas remetem para o tema.

Por exemplo, ao partir de uma proposta lançada por um cliente particular, com o programa de uma igreja/pavilhão e um espaço de intervenção definido, para além de se fazerem *observaciones* sobre o lugar – as suas dimensões espaciais, o modo como as pessoas habitam esse espaço (se o caminhar é lento devido ao piso ou aos obstáculos, se o espaço acolhe ou retrai), em conjunto são articulados um conjunto de *observaciones* de carácter mais específico. Uma vez que o tema se encontra no âmbito litúrgico, recorre-se a diferentes espaços de culto, numa *Observación* denominada por acto reverente.

À semelhança das *observaciones* realizadas por Alberto Cruz para a *Capilla Fundo de los Pajaritos* (exemplificado anteriormente no ponto III da parte II), o acto reverente, procura registar a dinâmica entre as dimensões físicas que compõem estes espaços (a inter-relação entre espaço emissor e receptor, espaços específicos como o altar e a sua posição, a relação entre a luz que indica e a sombra que resguarda, a relação entre a escala do edifício e o corpo humano) e o modo como as pessoas se relacionam com este (o momento de entrada, o momento de oração, o corpo recolhido em gesto de veneração). Portanto, o acto reverente procura apreender as medidas físicas e sensoriais do modo de habitar um dado espaço litúrgico.

Em outros casos, a *Observación* pode ser utilizada como um recurso de descoberta de um elemento arquitectónico, como a luz. Os alunos constroem cubos de madeira (3x3m) em que uma das faces é alvo de diferentes mecanismos de filtragem da luz. Cada aluno experimenta um tipo de luz e regista a totalidade de cada experiência, através de desenhos e palavras. Este exercício permite conhecer diferentes tipos de luz e os seus efeitos e converter a experiência em substância arquitectónica, passível de ser adoptada como tema de trabalho.

“A observação é um tempo que se detém diante da realidade para reflectir sobre qual virtude que engloba a relação habitante x espaço, para descobrir as relações no espaço, as relações espaciais, as sombras, a luz, as profundidades, o estar, o objecto diante do que ele é, e desenhá-lo. E no decorrer do desenho,



65. Observaciones

Los Pinos, norte de Valparaíso, entre Reñaca e Cóncon. Observaciones: Perda de dirección, espaço contido entre a dispersão das árvores. Os percursos são demarcados pelo vazio entre os troncos dos pinheiros, os caminhos são os eixos conectores do centro. A copa das árvores, o tecto que acolhe o corpo em movimento, o percurso, ausência das árvores gera o rompimento do espaço, centro que acolhe os actos, banquete, eucaristia, espaço lúdico, encontro da direcção (espaço concêntrico). A luz é vertical no vazio e matizada pelos ramos das árvores nos caminhos.

Proposta de um espaço adaptável a distintos actos celebrativos (profanes e litúrgicos), espaço de encontro (festa, teatro, banquete) mas também, espaço de recolhimento pessoal (orar). Materialidade: Madeira.

Acto: Recobro do solo em céu descendente. A luz como vertical quebrante da penumbra (o centro como eixo); desdobramento perimétrico da luz (recolhimento em penumbra).

Forma: espaço concêntrico que acolhe o acto (cúpula 1); perímetro centrífugo como fronteira programática em movimento curvilíneo, em torno de si mesmo (cúpula 2).

Vigas: como pórticos envolventes, orientam em direcção a um centro. Lanterna central como rompimento da penumbra, vertical da luz que orienta o centro. Ripado horizontal como folhagem do edifício permite fragmentar a visão (esconde e revela) e ritmar a intensidade da luz.

aparecem essas relações, essas virtudes. Um olhar sem preconceitos, um olhar inocente. Um olhar qualitativo desse espaço.”¹

O registo da *Observación*, é construído na base do desenho e da palavra (aprofundado anteriormente na parte 1, ponto III). A partir desta prática os alunos vão aprendendo a desenhar o que vêem e a escreverem sobre o que pensam que vêem.

Na escola não existe uma disciplina específica de desenho, os alunos aprendem ou exercitam o desenho mediante a prática pessoal, com recurso ao esboço [*croquis*]. O esboço representa as directrizes essenciais que caracterizam o lugar. Através de diferentes intensidades de traços e/ou manchas vai-se hierarquizando o desenho de acordo com uma lógica, uma estrutura espacial.

Em conjunto surge o texto. Este ponto é o mais desafiante, uma vez que o objectivo de articular um texto ou breves palavras com o desenho procura traduzir por meio de palavras o que se esta a contemplar. Não de uma forma descritiva, ou para além disso, o texto procura dar sentido ao que é visto, uma expressão sobre a estrutura espacial que caracteriza o lugar. Esta é uma palavra poética que qualifica o lugar,“(…) *uma passagem abstrata que nomeia o evidente, nomeia a ação humana e as qualidades do espaço que contém a ação* (...)”.²

*“El objectivo es que los alumnos sean capaces de fundamentar, a traves de la observación, las cualidades y dimensiones que construyen el habitar del espacio propuesto, donde el programa arquitectónico rescata la esencia y el acto genera la plenitud dentro del espacio arquitectónico.”*³

Todas as acções ou actividades decorrentes da *Observación* são reunidas numa *meta-actividade* ou *meta-função* que engloba todos estes aconteceres, e que abre um segundo momento do processo criativo: o *Acto Arquitectónico*.

*“De esas preocupaciones y ocupaciones, de esos ir y venir, nace la forma que acoge el vivir del hombre y de otro modo el acto.”*⁴

O *acto* é a consequência de uma série de experiências com o espaço. É o fruto dos fenómenos que guardam o momento contemplativo e que surgem do que é visto,

¹ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitetura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.20

https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi

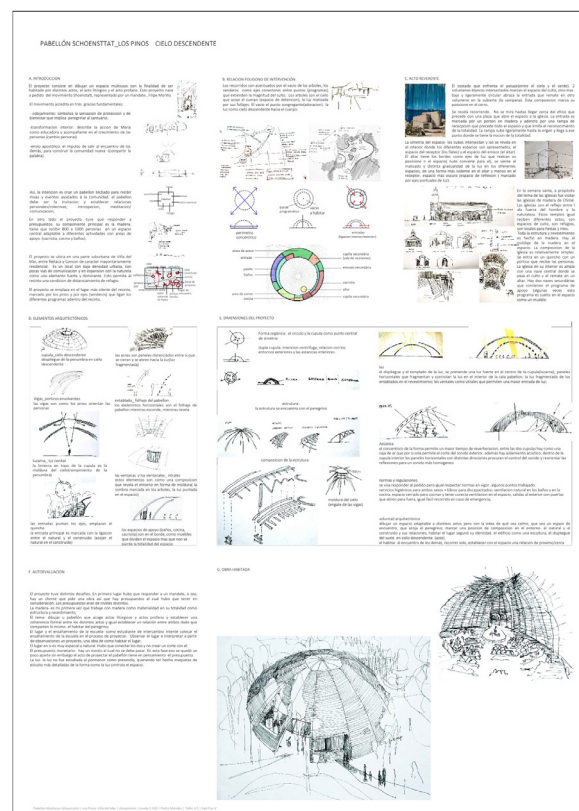
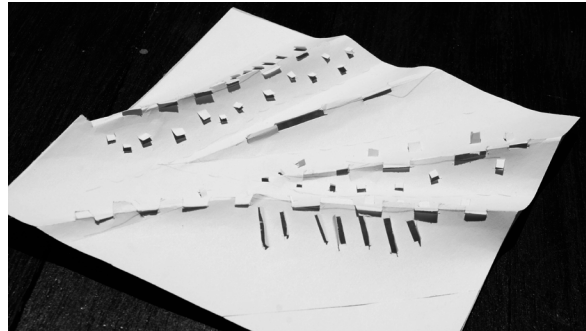
² VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitetura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.20

https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi

³ FERNÁNDEZ, Javiera VENEGAS, Rodrigo S. *Tamaño sede: arquitectura educativa y cultural-lúdica Taller de tercer Año de Arquitectura 2015*, Acto & Forma, revista de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, nº1, Maio 2016, Valparaíso. p.8-10.

Consultado em:

⁴ CRUZ, Alberto. *Una Belleza Nueva conversaciones con Cristian Warken*, Santiago de Chile, 2002, <http://www.unabellezanueva.org/alberto-cruz/>



- 66. E.R.E., exemplo
- 67. E.R.E., exemplo
- 68. Lamina de fundamneto

de um gesto diário do quotidiano ou de alguma dimensão espacial, por exemplo o modo como a luz conforma o lugar. Assim, o *acto* procura delinear um modo próprio e poético de ocupar um lugar. De estabelecer uma relação de encontro entre o modo de o habitar, o seu habitante e as suas qualidades e dimensões.¹

Ao identificar o acto é desencadeado o processo de transformação do campo visual (o que se viu) em substância arquitectónica (uma pré-forma ou forma essencial). Ou seja, o acto constrói o fundamento ou a razão de ser da proposta, a partir do qual, se desencadeia o seu espaço formal (*a forma*). *Acto e forma* encontram-se intimamente ligados². A forma apresenta a atmosfera do espaço e o modo como se habita o espaço proposto.

Nesta ordem, a forma é o resultado da exploração poética (capaz de se aproximar das qualidades do lugar através da palavra) e do processo de ideação no lugar (interpretá-lo e em simultâneo transformá-lo a partir das suas qualidades) para criar um programa, que acomoda a função numa forma arquitectónica ordenada pelo *acto*.

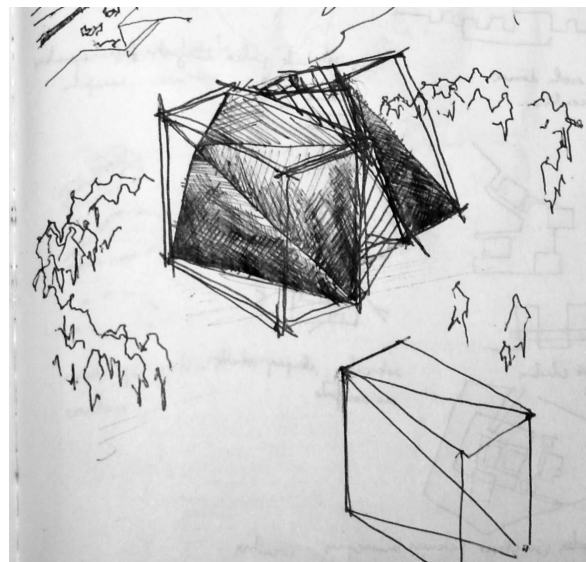
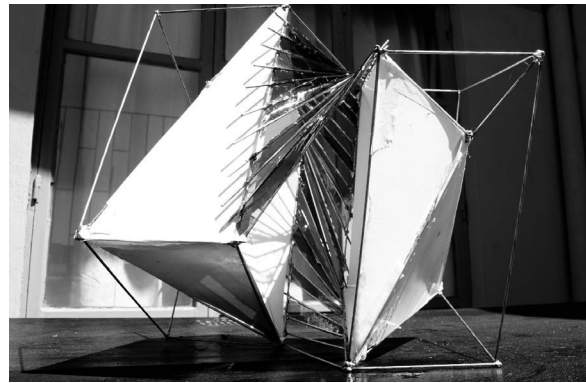
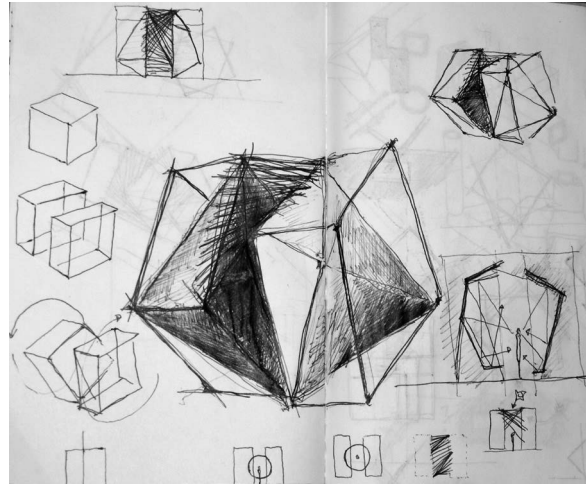
Este ponto introduz a exploração tridimensional do projecto. A primeira maquete realizada é denominada por *Estructura Radical de la Extensión* (E.R.E.). Este elemento é a consequência de um processo de exploração e abstracção tridimensional resultante do acto. É uma maquete conceptual que apresenta a tridimensionalidade do gesto espacial da proposta - o seu rasgo principal - no lugar. O E.R.E, regra geral, é executado com o mínimo de materiais possíveis, sendo o material de eleição a folha de papel. Através da modelação de uma folha ou de um conjunto de diversas folhas ou cartolinas é procurado a gestualidade do que se pretende representar.

No seu seguimento, a proposição ganha corpo e o programa (a função) é acomodado nesta forma, em concordância com o proposto (o acto). De igual modo, os elementos arquitectónicos são trabalhados neste âmbito, seguem a essência do *acto*.

Por fim, o processo criativo sendo orientado pela *Observación-acto-forma* procura estabelecer uma coerência interna ao projecto, que se faz presente através da palavra. A palavra ou palavras representam a essência do projecto e estabelecem a ligação, entre a procura gerada pelo aluno e o trabalho final. Assim, é procurada uma coerência entre as diferentes fases, de modo a que a palavra faça sentido (tenha fundamento). Na apresentação final dos projectos para além dos desenhos técnicos - onde se incluem as plantas, alçados e cortes, *E.R.E's* e maquetas - a proposta é acompanhada pela *Lamina de fundamento*, onde é sumariado todo o este comportamento projectual

¹ “El ACTO nombra genericamente un modo de ocupar la extensión, un modo de habitarla.” CRUZ, Fabio Una clase de la Observación; [Http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/](http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/)

² CRUZ, Fabio *Una clase de la Observación*; [Http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/](http://www.ead.pucv.cl/carreras/una-clase-de-la-observacion/)



(*Observaciones, acto*, trabalho plástico dos elementos arquitectónicos, desenhos da obra habitada). Soma-se a isto a exposição dos projectos finais de cada *taller*, construindo uma enorme exposição ao longo da escola onde se partilham as diferentes experiências entre os alunos e os professores.

Paralelamente ao trabalho do *taller* ocorrem exercícios criativos no *Campo de abstracción*¹. Tomam o nome de *Curso del Espacio* uma vez que procuram a partir de uma interpretação pessoal, normalmente resultante da *Observación* na cidade, a representação mental de uma ideia essencial (*acto*) como processo de descoberta de uma configuração espacial tornada concreta. Este processo ocorre dentro de um cubo, com cerca de 40 centímetros, executado geralmente em papel ou gesso. O exercício não pretende a figuração real do espaço mas antes, *uma operação de síntese que revela as propiedades do espaço contemplado*, isto é, o *curso do espaço*.²

Porém, estes exercícios também podem estar relacionadas com a obra a ser realizada na *Travesia* do *Taller Arquitectónico* e, como no seguinte caso, sob a temática da construção de um espaço acústico para a leitura do poema *Tripoli*³.

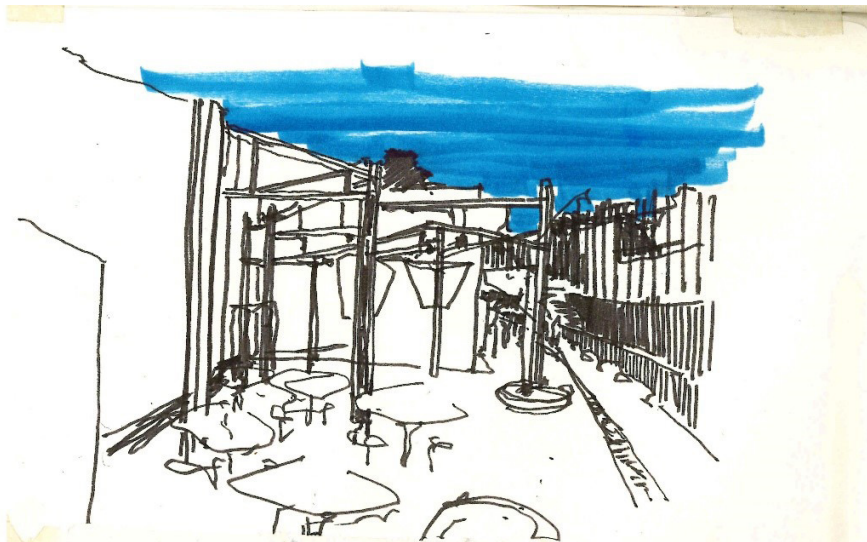
Partindo do cubo, enquanto forma elementar, o processo foi iniciado com a criação de um conceito a partir do tema *campo de abstraccion espectral/solar/acustico* (espaço tripartido difusor da acção). Este orientou o processo de abstracção através de uma modelação tridimensional (fragmentação e jogo de eixos e planos), do qual resultou uma ideia espacial (tensão difusora). Esta proposta, por sua vez, passível de ser desenvolvida na *Travesia*, onde poderia ser adaptado e transformado de acordo com o lugar da obra (aprofundado posteriormente no ponto II).

Estes exercícios, quer o E.R.E. ou o *Curso del Espacio*, remetem para os trabalhos tridimensionais que se realizavam nas aulas *Curso del Espacio*, dirigidas por Alberto Cruz nos inícios dos anos cinquenta (apresentado no ponto I da parte II). Estas actividades criativas, integram o *Campo de Abstracción* como forma de fornecer ao processo criativo uma liberdade proposicional, que não se apropria de formas convencionais, mas ao invés, estrutura uma proposição orientada segundo um fundamento (de um *acto*), a partir do qual, é gerada a experimentação de diferentes conceitos espaciais, como catalisador de uma nova forma.

¹ “*Los campos de abstracción, son extensiones restringidas que producen claridad para observar y experimentar con aquellos factores de la forma y del espacio cuya problemática se está estudiando.*” CASANUEVA CARRASCO, Manuel apud. JEGUNDO, Carolina. *Obra Abierta – Ciudad Abierta, Experimentación no Proyecto Pedagógico na Escola de Valparaíso*. Porto: FAUP. 2014. p.158

² EAD PUCV. https://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2009/08/anexo_estructura_curricular-12-enero.pdf

³ *Poema escénico Tripoli*. Consiste na elaboração de um espaço cénico para a palavra poética gerada no decorrer de 2012, ano de celebração dos 60 anos da Escola. O poema foi desenvolvido colectivamente com a colaboração de alunos da escola, do professor Andrés Garcés, o músico Sebastián de Larraechea, um dos poetas da escola Manuel Sanfuentes, o cineasta Javier Correa e o director teatral Sidartha Corvalán. Prensa.ucv.cl/?p=18350



70. Desenhos da Praça de Heliópolis, local da obra antes e depois

II. Travesía

O conceito da *Travesía* pela América surge como uma extensão da paradigmática *1ª Travesía* realizada em 1965. Foi introduzida em 1984 como uma viagem pedagógica que se concretiza anualmente desde então, reunindo os professores e alunos de toda a escola em torno de uma experiência de (re)conhecimento pelo continente.¹ Como sugere Rodrigo Saavedra, as *Travesías* transformam-se num autêntico *laboratório que viaja pelo continente americano* como forma de vincular o valor emocional que representa a viagem e o valor plástico conseguido através da abstracção de uma escala maior.² Esta viagem não é um mero encontro com novas cidades ou paisagens mas antes, a manifestação activa da condição poética proposta por *Amereida*. Conhecer a extensão do *Mar interior* do continente sul-americano e de o fazer habitar. Este acto de fazer habitar é realizado, vinculando a acção contemplativa da *Observación* com a acção prática da construção de uma obra e a dimensão poética de a presentear ao lugar e aos seus habitantes.³ É da relação entre estas três dimensões que é construído o modelo pedagógico das *Travesías*.

Desde a *travesía* inaugural de 65, com um carácter mais simbólico e espontâneo, o modelo destas viagens educativas foi ganhando diferentes contornos. As viagens ocorrem no trimestre final do período lectivo e são inseridas no âmbito do *Taller arquitectónico*. A este propósito Rodrigo Saavedra refere que no decorrer dos anos de pesquisa por parte dos professores os programas educativos foram ganhando maior diversidade, o que se traduziu na relevância de os contextualizar a propósito da viagem, originando diferentes motes e destinos entre cada *taller*. Acrescenta ainda que a indicação que outrora partia do poeta da escola, com o tempo passou a ser designada pelos professores ou por propostas externas, de acordo com o tema e objectivo pedagógico de cada *taller*.⁴

No caso da *Travesía* experienciada no ano de 2012 a escolha do destino surgiu de um convite da organização da XXX Bienal de Arte de São Paulo, no Brasil. A propósito do tema desta edição intitulado “*A Iminência das Poéticas*” a escola foi

¹ Entre a *1ª Travesía* e as *Travesías* inseridas no âmbito pedagógico foram sendo realizadas *Travesías* de forma informal, tomando o nome de *Proto-Travesías*. Registo público das *Travesías* Cf. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/travesias/>

² VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.26 https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi

³ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.26 https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi

⁴ VENEGAS, Rodrigo Saavedra apud. GUERRA, Juan P. *A cinco décadas de la primera Travesía por América*. 2015. <http://www.pucv.cl/pucv/noticias/destacadas/a-cinco-decadas-de-la-primera-travesia-por-america/2015-07-01/163628.html>

desafiada a realizar uma exposição na bienal¹. No seguimento da montagem da exposição e anteriormente à realização das viagens, os professores estabeleceram que a obra deveria ser erguida na Vila Heliópolis, uma das grandes favelas de São Paulo.

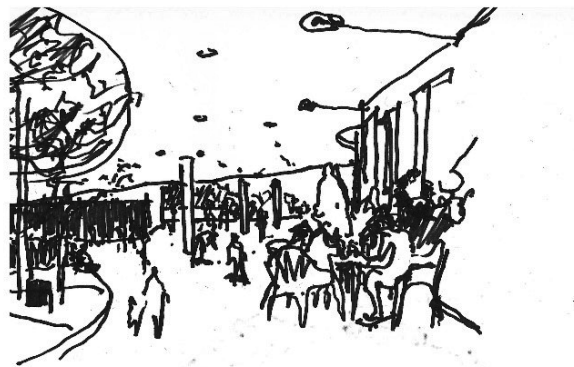
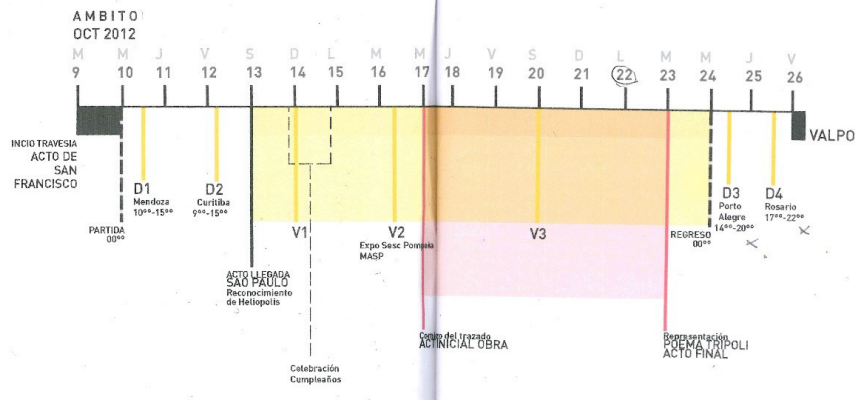
Esta *Travesía* contou com a participação colectiva de três *talleres*². Ao longo de um mês, aproximadamente, cada qual organizou e realizou a sua própria viagem. Embora tenham decorrido de forma autónoma, todas partilharam um único objectivo, a materialização de uma única obra segundo a concepção *en ronda*. Assim a construção que se iniciou com um *taller*, prosseguiu com o seguinte, resultando numa obra de carácter colectivo.

Relativamente à organização formal da viagem esta decorre do trabalho colectivo realizado pelos alunos. Estes organizam-se em equipas com diferentes valências como: o grupo de finanças (colecta o dinheiro dos alunos e consequente gere toda a logística necessária), o grupo do percurso (delinea o itinerário, os locais de paragem,); um de alojamento; o grupo da Saúde (reúne os elementos necessário em caso de socorro e encarrega-se da execução de pequenos exercícios de aquecimento, de alongamento e de pequenos jogos colectivos); o grupo da Alimentação (as refeições são momentos de partilha e encontro como tal são executados por todos organizados em grupos rotativos que tratam da compra e confecção das mesmas); o grupo de Âmbito (trata da execução do caderno de viagem, a *bitácura*, onde se configuram informações variadas sobre os locais do trajecto, desde mapas, informação histórica, traduções de palavras, neste caso espanhol para português, e um conjunto de folhas em branco onde cada aluno faz o registo das experiências); por fim o grupo de Obra (encarregue por reunir um conjunto de materiais de construção de apoio à obra).

A *Travesía* testemunhada concretizou-se ao longo de 15 dias. Esta foi realizada por autocarro. Este foi o meio de transporte, a estadia e o ponto de partilha de experiências em todo o percurso. A partida iniciou-se na cidade de Valparaíso (na escola) e no decorrer dos mais de 4000 quilómetros cruzou diversos lugares entre a Argentina e o Brasil até ao destino, a favela Heliópolis. Os restantes dois *talleres* deslocaram-se de avião (alguns *talleres* adoptam este transporte por razões logísticas ou de tempo/distância). Pessoalmente, a opção terrestre aprenta estreitar a relação de atravessamento que as *Travesías* iniciais propunham, uma vez que é neste atravessar que se constrói noções tácteis com o continente. Enquanto o trajecto aéreo apenas se

¹ A escola em colaboração com entidade que gere a *Ciudad Abierta, Corporación Cultural Amereida*, realizaram uma exposição sobre a história da escola intitulada “*El ha lugar de Amereida, Poesía en Acto (1952-2012)*”. Nela demonstraram o trabalho plástico (montagem de planos e de formas onde se encontravam imagens, texto e formas tridimensionais) associado aos princípios que orientam a visão da escola (Amereida e actos poéticos).

² *Taller Arquitectónico* do 5º ano e 3ºano e *Taller de Diseño Gráfico* 2ºano, com os respectivos professores, Andrés Garcés, Salvador Zhar, Alejandro Garretón, e um dos poetas da escola Manuel Sanfuentes.



72. Plano de dias de travessia

73. Desenhos da XXX Bienal de Arte de São Paulo

concentra no ponto de partida e o ponto de chegada, criando um vazio que reduz a noção implícita de atravessar/conhecer. A noção de descoberta e de intimidade com o lugar é gerada a partir da *Observación* que transpõe o habitual campo de investigação da escola (a cidade Valparaíso) para a extensão do continente. O objectivo é ir ao encontro de novas dimensões e relações.

“É uma aventura em busca daquilo que desvele um acontecimento específico no continente e que parte da teoria da equivalência dos lugares americanos: que todos os lugares têm virtudes, desde que exista a relação homem extensão.”¹

A experiência empírica e *sensitiva* que envolve esta viagem é construída a partir da *Observación* enquanto instrumento pessoal que permite ir descobrindo as relações que são estabelecidas nos diferentes lugares que se percorrem. De ir reunindo na memória e no papel - através do desenho e da palavra (na *bitácura*) - um conjunto de singularidades/qualidades que de alguma forma os lugares revelam. Uma paisagem plana ou escarpada, densa ou árida; a diferente complexidade dos aglomerados urbanos (cidade ou aldeia); uma situação particular de um lugar (um modo de construir). É aqui que o instrumento ganha novas dimensões e toma conhecimento da extensão do continente, das diferentes geografias, climas, dos seus diferentes modo de habitar. É na transversalidade destes encontros que a *Travesía* procura criar nos alunos um entrosamento entre a descoberta pessoal e a formação cultural americana, construída a partir de uma visão poética sobre o contexto físico, humano e programático do continente sul-americano, a herança cultural que *Amereida* propõe. E é neste ponto que surgem os actos poéticos.

No decorrer da *viagem* vão acontecendo actos improvisados que reúnem os alunos e professores em torno da poesia (da palavra). Os actos podem ocorrer em qualquer lugar e tomam diferentes configurações.

No caso da *Travesía* de São Paulo, um dos actos, o inicial, à entrada da escola em Valparaíso foi marcado pela distribuição de uma placa de madeira no qual se escreveu o nome da pessoa em frente, o gesto colectivo. Noutra, na zona fronteira entre a Argentina e o Brasil, reunidos em círculo num descampado em plena noite, cada um dos alunos escreveu uma palavra nas placas anteriormente distribuídas, onde expressava o seu sentimento no momento, originando um poema a partir da sua junção. Ainda outro, no término da viagem, desenrolou-se no jardim da Parque Ibirapuera em São Paulo. Aqui, acompanhadas pela leitura de um excerto de *Amereida*,

¹ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*. Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. p.27. https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi



as *bitácuras* dispostas no chão foram pintadas por cada pessoa, criando uma pintura conjunta formada por partes (o todo e o singular). Estes momentos indicados pelo poeta presente na viagem, Manuel Sanfuentes, procuram *criar um vaso comunicante entre a linguagem e o espaço*¹ como gestos simbólicos dos diferentes momentos da viagem. Da mesma forma que os actos poéticos realizados nos anos sessenta, os da *Travesía* pretendem sugerir uma nova “*floresta de símbolos*” capaz de despertar relações espaciais e sensitivas que decorram sem filtros, do acaso e do improvisado, como um sinal de abertura que conecta o imaginário do aluno ao lugar.

*“Finalmente la travesía se manifiesta en la obra. Es la evidencia de la experiencia de ir de travesía, es la experiencia de obra, la habilidad de construir, de diseñar, de proyectar. El paso de la idea a la forma concreta: el regalo al lugar y a sus gentes.”*²

O desígnio essencial da *Travesía* passa pela possibilidade de materializar uma obra. É o produto de um processo de exploração decorrente do exercício da *Observación* e dos actos poéticos que culmina no acto de criar e construir um marco físico. É um gesto de reconhecimento do acto de *atravessar*. É um símbolo que celebra a expressão corpórea da experiência, apresentado por sua vez ao lugar e aos seus habitantes.

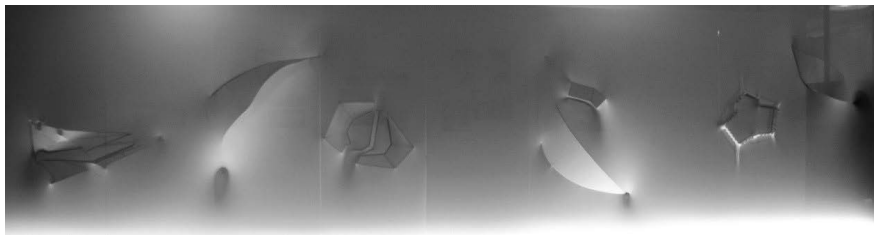
Do ponto de vista pedagógico a experiência do acto de construir permite a experimentação do processo completo de um projecto, desde a ideação da forma à forma como obra, envolvendo os alunos na aprendizagem operativa que o acto construtivo provoca. Rodrigo Saavedra Venegas define este processo como “*um conhecimento amoroso da matéria, e provocar isto no estudante é transmitir a realidade de que a arquitectura se faz com materiais e só assim aparecerá um amor pela matéria, porque ao final é a matéria, o material, que nos transmite os estímulos para os nossos sentidos. A arquitectura é uma realidade sensível. (...) Esse desfrute de ver aparecer é experimentar a emoção que está implícita no acto construtivo.*”³

De um modo geral a obra é concretizada no destino final da viagem e procura alimentar-se desde os temas desenvolvidos no *taller* às motivações geradas pela própria *Travesía*. As obras resultantes assumem diferentes configurações e propósitos. “*Así hay obras que van desde una escultura situada en un lugar, algunas como un*

¹ PENDLETON-JULLIAN, Ann M. *The Road that is Not a Road*, 2011. p.75

² Manuel Sanfuentes V., Mauricio Puentes R., *La Ciudad Abierta de Amereida y las Travesías por América*, 11th TAF International Celebration of Architecture, Noruega, Abril 2008, edições EAD_PUCV, p.23.
http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2008/06/rc3b8rosseminar_2008_ciudadabierta.pdf

³ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*. Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. p.30
https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi



*manifiesto y que duran un solo día, hasta otras que tienen mayor funcionalidad, como un centro comunitario o un aula para una escuela”.*¹

A *Travesía* de São Paulo como foi referido anteriormente, contou com três *Talleres Arquitectónicos*. O primeiro inaugurou os trabalhos e os restantes por seu turno deram continuidade, adicionando as suas próprias contribuições.

O mote central partiu da recuperação de bairros, tema desenvolvido ao longo do ano lectivo no *taller* e procurou intervir num espaço público a partir de um *Campo de abstracción* que contemplava a criação de um espaço acústico para o poema *Trípoli*, igualmente trabalhado no *taller* (aprofundado anteriormente, ponto I). Deste modo, após um reconhecimento do lugar os alunos e professores estabeleceram o local onde seria implantada a obra. O espaço eleito havia sido intervencionado recentemente pela municipalidade.

A praça era estreita em forma de corredor contida entre as paredes das habitações e um canal de águas em betão armado. Nela foram instalados pequenos equipamentos urbanos como baloiços, máquinas de exercício e bancos e mesas em betão com fins educativos como um modo de urbanizar e alfabetizar as crianças e jovens.² Contudo, detectou-se que embora o espaço tivesse sido requalificado não possuía uma protecção em relação à exposição solar, onde se registam temperaturas elevadas. Assim, o objectivo passou por ir ao encontro entre o *Campo de Abstracción* do *taller* (tratamento acústico para o poema) e a necessidade de tornar habitável este lugar, concretizando uma obra que permitisse *La construcción de sombras*³.

A ideação do projecto, da forma e da materialidade foram fundamentalmente orientadas pelos professores, sendo eles a apresentarem aos alunos as linhas orientadoras da obra. Porém, é de salientar que os projectos de *Travesía* não são totalmente delineados. No decorrer do processo de construção vão sofrendo alterações de acordo com necessidades, motivações e devaneios que se dão no processo. É aqui que a experiência e espontaneidade pessoal de cada aluno se unifica com a obra. À semelhança do processo *en ronda* desenvolvido nas construções da *Ciudad Abierta* (aprofundado anteriormente na parte II, ponto IV), o trabalho na *Travesía* permite que cada pessoa contribua com os seus conhecimentos e práticas. Assim é criado um âmbito de partilha que cruza e sobrepõe as diferentes experiências pessoais num produto colectivo. Aqui cada aluno aprende com o outro, por exemplo, a manusear

¹ VENEGAS, Rodrigo Saavedra apud. Guerra, Juan P. *A cinco décadas de la primera Travesía por América*. 2015. <http://www.pucv.cl/pucv/noticias/destacadas/a-cinco-decadas-de-la-primera-travesia-por-america/2015-07-01/163628.html>

² As favelas são marcadas por uma elevada taxa de abandono escolar. Com o processo de integração da Favela na municipalidade os eixos estruturais têm-se centrado primordialmente na educação e formação das crianças.

³ Cf. <https://www.ead.pucv.cl/2012/helipolis-travesias/>

uma máquina de corte de metal ou de madeira, a soldar juntas. A isto é somado um constante apelo à improvisação. Ou seja, embora exista uma planificação dos trabalhos e organização de equipas responsáveis por diferentes tarefas (fundações; estrutura; estruturas de apoio; acabamentos) o projecto ao não se encontrar encerrado, vai ocasionando dificuldades, entraves e soluções que são resolvidas de um modo prático no momento. Por exemplo, a necessidade de um ponto de apoio no encontro entre a viga e o pilar; o acrescento estrutural de uma viga enquanto travamento do conjunto.

Uma vez estruturadas as equipas, delineadas as diferentes tarefas, as *faenas* e obtidos os materiais (cimento e metal para a fundação; madeira maciça para a estrutura, permite o manuseamento e trabalho manual; madeira e tintas para o *cielo*) é iniciado o processo, estabelecendo um campo de trabalho. Neste caso da *Travesia* de São Paulo, o estaleiro de obras foi montado longe do local, por razões de logística (falta de espaço) e por segurança (o processo de trabalho alonga-se dia e noite não sendo garantida a segurança no local durante a noite). Optou-se então, por organizar e desenvolver grande parte do trabalho a partir do Campo Educativo de Heliópolis, à entrada da favela¹, usufruindo de várias condições de trabalho (electricidade, água) de dormida (interior das salas) e de alimentação (refeitório). Assim, o trabalho foi sendo articulado de modo a que se tornasse possível a execução no estaleiro (por peças pré-fabricadas), o seu transporte (pelas próprias mãos e em alguns casos com a ajuda dos habitantes) e a montagem e acabamentos no espaço da obra. Os habitantes foram apoiando os trabalhos, quer em gesto de agradecimento ou com recurso à mão de obra.

“Os estudantes habitam a obra quando experimentam o acto arquitectónico no reconhecimento da acção criativa realizada.”²

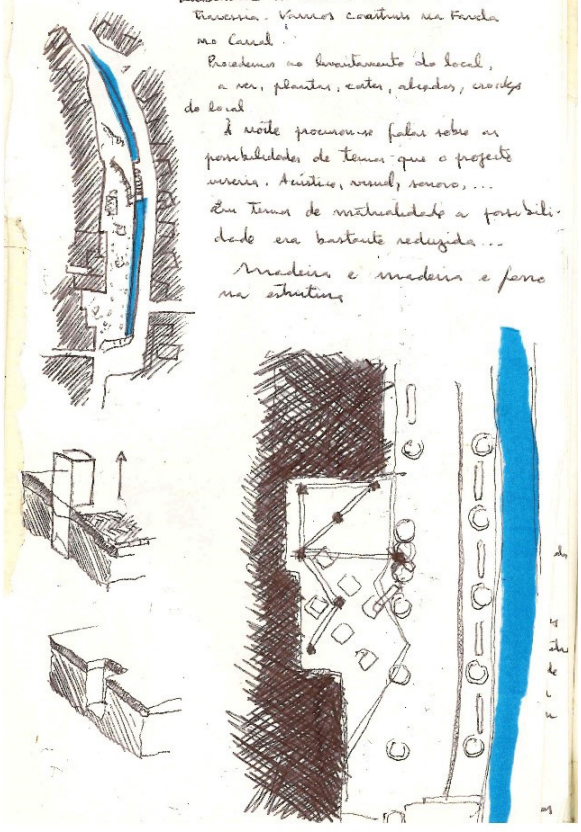
Resumindo, a experiência de *Travesia* propõe ser um elemento importante na pedagogia da escola. O aluno ao longo da sua formação tem a possibilidade de realizar diversas viagens poéticas onde toma conhecimento da extensão do seu continente atravessando. Neste atravessar serve-se das diferentes experiências que nela ocorrem para as converter em ferramentas pessoais para o seu ofício. No entanto, o conhecimento transmitido estende-se para lá da própria descoberta do continente - de entrar em contacto com diferentes cidades, paisagens e vivências – conjuga-o com a concepção de uma obra que procura ser resultado deste mesmo exercício. Mais do que a obra em si (o resultado final estético) é o próprio acto de construir e tudo o que

¹ O Centro Educativo de Heliópolis encontra-se no limite entre a Favela e os bairros da municipalidade. O acesso à favela era feito a partir de um portão que demarcava fisicamente o interior e exterior.

² VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*. Ensino para arquitectura; revista PRUMO n°2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.30. https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi

16.7.

Finalmente se tomou um rumo na
Teresina. Vimos construções na favela
no Canal.
Procedemos ao levantamento do local,
a ser, plantas, cortes, abasidas, croquis
do local.
À noite procuramos falar sobre as
possibilidades de temas que o projecto
veria. Artes, visual, sonora, ...
Em termos de materialidade a possibili-
dade era bastante reduzida...
Madeiras e madeiras e ferro
na estrutura.



lhe envolve. Desde o contacto com os materiais, às diferentes fases de construção que exige uma obra, à aprendizagem técnica.

Tudo é realizado com as próprias mãos, o corte da madeira, a fundação, soldaduras, pintura dos painéis, estabelecendo uma intimidade entre os autores e a obra gerada. O processo apoia-se fundamentalmente no improvisado e na experimentação, pensados a partir de um sentido de abertura. Isto é verificado em todas as suas fases, desde o momento inicial ao próprio acto de construir *en ronda* e revela-se no seu final. A obra é dada como concluída na data limite de viagem. No caso da obra de Heliópolis apenas foi concretizada a parte estrutural da obra com a montagem de um conjunto de pilares unidos por vigas treliçadas em madeira bruta (*cerchas*) entre as mesas e bancos de betão existentes num segmento da praça. O tecto acústico (pensado para o poema *Trípoli*) não se materializou, abrindo assim o âmbito de trabalho para o *taller* seguinte. Este por sua vez reconduziu o tema do tecto para um sistema de persianas dispostas entre as vigas originando um acrescento que possibilitou a criação de sombra. O último *taller* dentro do tema da sombra materializou um conjunto de elementos dispersos pela praça como bancos suportados entre os muros do canal ou pontos de sombra para o “*descanso del cuerpo*”.¹

Por fim, este gesto de abertura que se fez presente (em acto) é apresentado ao lugar e às pessoas. A obra inaugura assim, uma nova experiência para os seus habitantes, para se apropriarem, acolhê-la ou alterá-la.

As vivências, os registos desenhados, apontamentos de obra ou devaneios pessoais são reunidos na *bitácula* e entregue no final da viagem do *taller* aos professores, como processo de avaliação.

¹ Cf. <https://www.ead.pucv.cl/2012/helipolis-travesias/>



78. Fotos de Cultura del Cuerpo, na *Ciudad Abierta*
79. Fotos do Torneo, na *Ciudad Abierta*

III. *Ciudad Abierta*

A *Ciudad Abierta*, desde a sua criação nos anos setenta à actualidade, permanece como um lugar que une o trabalho e estudo com a acção poética desenvolvida pelos dos ofícios criativos. Desta feita, encontra-se fixada ao âmbito pedagógico como o campo de experimentação da escola onde alunos e professores são convocados a participar activamente na sua construção e vivência. As acções que se fazem presentes nesta cidade *taller*, envolvem os alunos num processo de descoberta que estende a aprendizagem realizada na escola para uma *experiência sensitiva* que concebe e toma medida do ofício em resultado do acto de habitar este lugar. Esta experiência com o lugar, requer uma “(...) *envolvência pessoal profunda, inteligente e imaginativa, mental mas também corporal, que reconheça e actue sobre todas essas complexidades do habitar, naturalmente introduzidas na criação artística.*”¹

Este lugar recreativo, e sobretudo pedagógico, converte-se na sala de aula da escola todas as quartas-feiras do 1º e 2º trimestre. Todos os alunos da escola – de arquitectura e *diseño* – encontram-se neste espaço para a *Cultura del Cuerpo* e o *Taller de Amereida*.

O distanciamento provocado entre os afazeres quotidianos, marcados pela agitação da cidade (caos), são substituídos pela leveza que *Ciudad Abierta* apresenta. Mais do que um distanciamento físico, entre a cidade de Valparaíso e a *Ciudad Abierta* (cerca de 16 kms a norte), é gerado um distanciamento sensível que inaugura um momento de reflexão e de abertura a *un volver a no saber* para criar novos significados.

O dia começa com a *Cultura del Cuerpo*. Esta disciplina ocorre desde a fundação da *Ciudad Abierta* e “*procura unir o aluno com o espaço através do corpo, de modo a que este estabeleça uma estreita relação com a ocupação do espaço tal como a tem com o seu ofício.*”²

A ocupação do espaço ocorre por meio de actividades desportivas realizadas de modo colectivo³. Aqui a presença do jogo permite a possibilidade de experienciar, criar e transformar os sentidos, de forma livre e desvinculada, de acordo com as regras estabelecidas pelo próprio jogo, que centram a actividade no próprio momento e suspendem a realidade exterior a esta. Como tal, o acto de jogar é um modo de suspensão da realidade que activa o exercício mental em resultado de uma experiência

¹ JEGUNDO, Carolina. (2014). *Obra Abierta – Ciudad Abierta, Experimentação no Projecto Pedagógico na Escola de Valparaíso*. Porto: FAUP. 2014. p.160

² CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA. <http://www.amereida.cl/campus/>

³ voleibol, yoga, futebol, ginástica, tela, rugby, entre outros.



sensível com a sua própria dinâmica, que se desenvolve em íntima relação com espaço em que se movimenta e em relação ao colectivo com que se relaciona.

De igual forma, o *torneo*¹ que se realiza anualmente neste lugar e que remete às origens da sua fundação, propõe esta mesma experiência. Realizado de um modo colectivo e centrado num dado objectivo lúdico (delineado pelo próprio jogo), permite o encontro com a extensão e os limites do espaço através do jogo.

Por exemplo, no *torneo* de 2012, o objectivo passou por lançar uns discos com palavras para uma estrutura geodésica em movimento pelas dunas, a equipa vencedora seria aquela com mais discos inseridos. Ocupando o espaço de um modo livre dentro das próprias regras do jogo (andar de um lado para o outro e não pensar senão em ganhar) permite um momento de libertação em relação ao exterior da própria acção. É uma actividade de entretenimento que gera experiências com o espaço e permeia um modo colectivo de interacção entre os seus participantes.

“O *torneo* é uma obra.”² Esta actividade também proporciona aos alunos de arquitectura a celebração do ofício através da criação e a construção das estruturas do próprio *torneo*, tomando conhecimento de materiais e de técnicas através do próprio acto de construir. Esta acção estende-se ainda aos alunos de *Diseño*, que se encarregam da criação de mecanismos de suporte que apresentam o acto de comer e beber no banquete [ágape] realizado no final do dia.

O Lúdico é em si um acto criativo. É um intervalo em que a mente concentra-se na experiência em si e toma noção de um modo de *habitar o espaço em que o corpo determina certas medições que abrem uma matéria sobre o terreno habitável*.³ É uma forma de habitar o espaço.

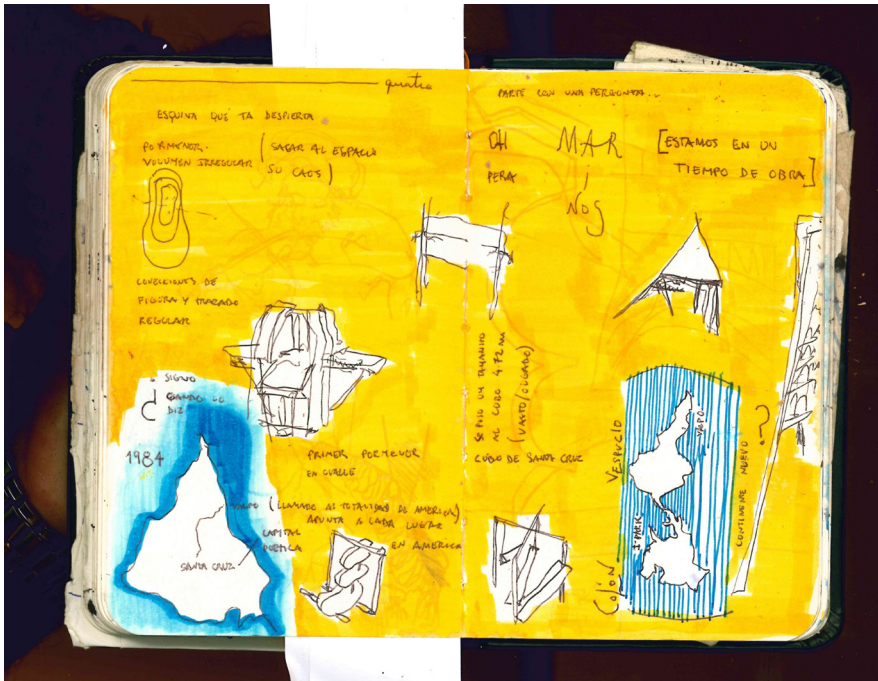
“E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade.”⁴ [cria o seu próprio mundo]

¹ Os *torneos* realizam-se desde o início da *Ciudad Abierta* e encontram-se inseridos na jornada celebrativa em honra de San Francisco de Asis (patrono da escola). Esta inclui diversas actividades (recitações de poema, concertos, performances artísticas, o *torneo*, ágape). Nesta jornada os alunos, professores e habitantes festejam o encontro entre os ofícios.

² VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*. Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.23 https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi

³ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; in Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.23 https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi

⁴ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. O Jogo e a Poesia. p.88. Traduzido por João Paulo Monteiro, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, Brasil, 2000 http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf



Assim o é, desde o momento da *Apertura de los Terrenos* à criação das obras neste lugar (aprofundado anteriormente na parte II, ponto IV), em que os actos poéticos realizados no colectivo, servem-se da *poiesis* como um jogo escrito ou dito que estabelece uma relação singular com o espaço através da palavra e da linguagem. É um lugar onde a palavra rima com a acção.¹

É o lúdico enquanto acto desinteressado que cria e situa-se nos seus próprios limites, segundo as suas regras e o próprio contexto espacial e temporal em que se insere. É neste mesmo sentido que as acções que decorrem na *Ciudad Abierta* se sustêm. O contínuo partir ao desconhecido, como se de um desafio se tratasse, encontra na palavra poética o modo de aceder e interagir com espaço, de encontrar nele novas revelações. Uma vez o jogo terminado, iniciar-se-á outro com novos objectivos. É neste *volver a no saber* que o jogo se reinicia e que o exercício criativo se recria como uma experiência inédita.

De volta às aulas que ocorrem na *Ciudad Abierta*, uma vez terminado o *culto do corpo (Cultura del Cuerpo)* os alunos direccionam-se para as dunas para exercitar a mente. Dispersos pelas dunas em forma de anfiteatro natural é dado início ao *Taller de Amereida*².

A disciplina funciona em modo de seminário onde professores, entre eles Alberto Cruz, os poetas da escola Manuel Sanfuentes, Carlos Covarrubias ou Jaime Reyes, e convidados, propõem o encontro dos ofícios criativos com a palavra poética, esta que orienta os seus *afezeres*, isto é, o seu processo de criação neste lugar e neste continente (América). É por tal que toma o nome de *Amereida*, uma vez que propõe um modo de abordar o continente americano segundo uma *poiesis*, como palavra inaugural da acção criativa. É uma visão americana que procura ir ao encontro da sua própria identidade e como tal ocorre a leitura de excertos de Edmundo O’Gorman sobre a invenção de América (aprofundado anteriormente parte II, ponto IV).

A disciplina procura manter viva a linguagem que orienta a escola. Assim, desde a leitura de partes do poema de *Amereida* ou lembrados os fundamentos da escola, ou apresentações de projectos de *Travesias* ou ainda o dedilhar de um violino, em plenas dunas da *Ciudad Abierta* (dunas representam a pré-disposição ao desconhecido³), olhando o mar, a areia, pensa-se sobre as “coisas” que surgem desta

¹ “La Ciudad Abierta se la fundo dentro de la tradición y cultura occidental pero realizando un salto creativo, intentando abrir un nuevo campo, inaugurando un modo de vida, trabajo y estudio donde oyendo a la poesía se pueda rimar la palabra con la acción.” CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p. 65

² A unidade curricular *Taller de Amereida* ocorre desde 2009 nas areias da *Ciudad Abierta*, no 1º e 2º trimestre de cada ano lectivo. No 3º trimestre esta é desenvolvida na escola, no pátio central ou na oficina geral da escola.

³ Aprofundado anteriormente parte II, ponto IV. Ciudad Abierta.



82. Hospedería Taller de Obras o Colgante, 2011

mesma experiência. Criando novos sentidos como estímulos para o sequente acto criativo do ofício.¹

“Lugar, significa intimidad creativa. La Ciudad abierta es lugar Creativo, donde realizar la palabra dicha. Detengámonos en el “ha lugar.”² [que cria lugar]

A *Ciudad Abierta* representa um modo de habitar o continente. Tal é possível porque se une ao dizer (palavra) a acção (obra). Desde a sua fundação à actualidade esta assume a condição de permanente construção e reinvenção por isso, a escola através do *Taller de Obras* mantém este desígnio. Este *Taller* é uma experiência que é desenvolvida desde os anos 70, quando se iniciaram as construções neste lugar (aprofundado anteriormente na parte II, ponto IV. *Ciudad Abierta*). Na última década foi integrado na estrutura curricular da escola, incluindo o programa do *Taller de Titulación* (6ºano, final do curso). Este apenas é activado quando existe um encargo na *Ciudad Abierta*, não ocorrendo de forma regular.³

O *Taller de Obras* permite aos alunos participarem no processo de criação e construção de uma obra. Esta experiência não é um mero ensaio, envolve antes a possibilidade de construir uma obra que alberga o acto de habitar (para ser habitada) e por isso é uma *experiencia en magnitud real*.⁴ Procura ser o culminar da formação da escola, onde se reúnem o acto de observar (*Observación*), o acto de criar (da ideia ao fundamento) e o acto de construir (criar obras como símbolo do seu ofício) no modo colectivo que a escola trabalha (*en ronda criativa*). Este modo de fazer, estabelece a tal abertura, ou hospitalidade⁵, ao “*estar atento a receber e a ser dono da palavra para fazer com que surja a originalidade nas obras que se idealiza, se pensa e se constrói em comum.*”⁶

A obra não possui um prazo determinado e à semelhança das restantes obras que habitam este lugar é assumido o seu contínuo processo de construção, reinvenção

¹ No fim da aula, sensivelmente de 15 em 15 dias, os alunos de Diseño realizam um momento comemorativo – um ágape – através de pequenos mecanismos manuais executados pelos mesmos em madeira, metal ou papel onde se apresentam pequenos aperitivos para o momento. Este é um acto simbólico e ao mesmo tempo pedagógico quer pelo trabalho dos alunos quer pelo encontro que celebra com os restantes.

² CÁRAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p. 65

³ ESPOSITO GALARCE, Fernando y LUZA CORNEJO, David. *Talleres de Obra en Ciudad Abierta de Amereida*. *AUS (Valdivia)*. 2015, no. 18. p.38 <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-72622015000200007&lng=es&nrm=iso>

⁴ ESPOSITO GALARCE, Fernando y LUZA CORNEJO, David. *Talleres de Obra en Ciudad Abierta de Amereida*. *AUS (Valdivia)*. 2015, no. 18. p.38 <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-72622015000200007&lng=es&nrm=iso>

⁵ A escola desenvolve igualmente o Taller Internacional de Obras, um gesto de abertura, no qual recebe alunos de escolas de arquitectura internacionais (exemplo: Lausanne, Oslo ou Suíça) e em conjunto realizam obras na Ciudad Abierta.

⁶ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; in Ensino para arquitectura; revista PRUMO nº2, dez 2016, Rio de Janeiro. 2016. p.23 <https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__02_pg_simples_72dpi>

ou desaparecimento. Assim, o *Taller de Obras* envolve diferentes alunos e distintas experiências, sem contudo, como referem Fernando Galarce e David Luza (professores da escola), “*perder un hilo conductor y una fidelidad al fundamento inicial en una suerte de posta creativa y constructiva que comienza con un juego y acto poético de apertura e interpretación del lugar; continúa con la construcción, de modo tal que cada paso va heredando un sentido del anterior; siempre abierto, y se culmina con la obra habitada.*”¹

A experiência do *Taller de Obras* pode ser enquadrada como o encontro entre o aprendido no *Taller Arquitectónico* e a experiência acumulada da *Travesía*, ao construir o habitar (função da arquitetura) da *Ciudad Abierta* (um modo de habitar o continente americano).

¹ ESPOSITO GALARCE, Fernando y LUZA CORNEJO, David. *Talleres de Obra en Ciudad Abierta de Amereida*. AUS (Valdivia). 2015, no.18. p.38 <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-72622015000200007&lng=es&nrm=iso>

Considerações Finais

A escola é sempre um momento construtivo onde se delineiam pontos de vista e formas de actuar que orientam o processo de crescimento pessoal. Se o é, experienciar outros modos de agir e pensar é a possibilidade de realinhar e confrontar este mesmo processo, tornando-o numa narrativa aberta capaz de assumir o desconhecido como ponto de partida da inventiva pessoal. Como tal, a abertura de campo gerada pela experiência com o *modo de fazer criativo* da *Escuela de Valparaíso* procurou ir de encontro a este mesmo desígnio.

A *Escuela de Valparaíso*, é um lugar no qual, todavia parece haver espaço para uma atitude explorativa, onde o seu campo de acção se concentra e cria. Assim, quer pela leitura dos princípios orientadores que deram início à *Escuela*, quer pela experiência pessoal na mesma, é possível denotar um modo próprio de pensar, conceber e construir a prática da arquitectura. É este *modo de fazer* no qual a aprendizagem do aluno assenta, onde a experimentação e a poética se convertem no seu método de trabalho.

É por isto que o acto de observar se faz presente, não de modo casual, mas como uma prática que dá início ao processo. É nesta experiência com a realidade que o ofício criativo se aproxima da visão que a escola propõe, a de construir o habitar humano na sua condição poética. Assim, o habitar com palavras (*Observación*) toma a medida para o seu criar. Este, é o seu instrumento, onde o desenho, registo do domínio universal da arquitectura, se une à palavra, como o seu elemento revelador. É esta palavra poética que procura gerar um *vaso comunicante* entre a interpretação do lugar e do seu habitar e o imaginário do aluno. É nesta procura intuitiva e profundamente experimental que a *poiesis* propõe ser a matriz capaz de fornecer ao trabalho o seu fundamento (a sua razão de ser). É algo profundamente criativo e de acordo com o experienciado bastante desafiante, uma vez que ir ao seu encontro (o seu domínio) requer uma envolvimento não só física como intuitiva e por tal, propõe sempre uma *experiência sensitiva* com o lugar e o criar.

Esta experiência ganha ainda maior sentido ao se interpretar os actos poéticos

que a escola contempla como um mecanismo de libertação e de revelação. Aqui a *poiesis* permite a criação de uma nova experiência que se serve dos múltiplos fenómenos humanos e naturais para os reunir e integrar numa nova entidade, num novo sentido, numa nova ideia para criar. Assim, consegue-se perceber o espírito colectivo criado em tal momento, como forma de criar uma sinergia criativa que se alimenta do encontro entre o todo.

A *Travesia* é então, como um grande acto poético que permite percorrer o continente americano segundo *Ameréida*. De ir ao encontro da herança cultural, das suas gentes, dos seus lugares, dos seus modos de habitar e de construir esse mesmo habitar. É deste *atravessar* que se arma o conhecer do aluno e lhe dá medida do seu campo de trabalho onde habita e para o qual cria. É por isto que ao ser um acto poético e envolver o colectivo permite criar uma obra que é um símbolo deste mesmo reconhecer e partilha. Não só a obra em si, mas o acto de a conceber *en ronda creativa* e de a presentear, que lhe faz aproximar do seu ofício, de construir e criar lugar.

A Ciudad Abierta apresenta-se então como o campo experimental da *Escuela de Valparaíso*. Um lugar criativo que se dá à liberdade dos ofícios criativos para explorarem um *modo de fazer e habitar* o continente americano. Assim a *palavra* (poética) *rима com a acção* (arquitectura cria) e dá o *Ha-lugar* (cria o lugar). Esta cidade *taller* é a representação material do pensamento da escola, onde a capacidade intuitiva de cada aluno encontra na dimensão colectiva o incitamento ao acto de criar e construir. É por isso que surge a experimentação *en magnitudе real*, isto é, ao construir com as próprias mãos a experiência dos seus participantes torna-se parte activa do exercício do arquitecto, de construir o habitar.

É a noção de contínua materialização das obras deste lugar, bem como o seu processo de adaptação, desconstrução ou permanência que propõem por meio do *volver a no saber* o desafio de continuamente repensar ou procurar renovar o exercício criativo, sugerindo ao aluno a contínua (re)descoberta.

Por fim, a singularidade da *Escuela de Valparaíso* reside no facto de toda a sua acção assumir um domínio criativo e particularmente desconexo do convencional. Ao propor enquadrar a prática da arquitectura no campo artístico, a escola procura que este se torne um *modo de vida*, que encontra na união do seu *trabalho e estudo* a contínua re-criação. Este *modo de fazer criativo* revela a sua própria originalidade precisamente porque mantém um certo afastamento voluntário, o que lhe dá a liberdade de se fazer acto, de existir nas suas próprias dinâmicas.

A origem da escola remete precisamente para a construção de um discurso original que tendo por base o campo experimental moderno, encontrou nele próprio

o caminho. É por isso compreensível que o actual caminho tende a concentrar-se em manter viva a sua própria linguagem. Se surgiu na radicalidade do lugar, isto é, assumiu o carácter contextual e poético do lugar e do habitar como um modo de criar, hoje procura demonstrar este mesmo caminho. Um possível caminho.

A experiência de ter realizado intercâmbio na *Escuela de Valparaíso* lançou o mote para a sua investigação. Se a incompreensão e estranheza ao entrar em contacto com a atmosfera criativa da Escuela demonstrou, num primeiro momento, uma confrontação interior entre o apreendido até então, na escola de Coimbra, e o desconhecido ou até ilógico que me foi apresentado em Valparaíso, no seu decorrer, quer pelo experienciado quer pelo trabalho investigativo, deu lugar a uma *travesia pessoal* de exploração *interior* sobre o próprio processo criativo.

Terminando com a última frase do poema *Amereida*, “*El camino no es el camino*”, fazer alusão a que este processo de construção pessoal, não sendo unívoco ou encerrado, encontrou neste mesmo *modo de fazer criativo* novas dimensões para a experiência no acto de observar, criar e construir. Algo que certamente encontrará ocasião para se concretizar.

Bibliografía

- BROWNE, Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*. 1988;
- BONSIEPE, Gui, *El diseño de la periferia : debates y experiencias*, 1985, Ediciones Gustavo Gili, México, 1985;
- CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad.*, Barcelona: Editorial Académica Española, 2011;
- COLOMINA, Beatriz, *Radical Pedagogies in Architectural Education*, 2012;
- CRUZ, Fábio, *Taller de Investigaciones Graficas*. EAD PUCV, 2014;
- CRUZ, Alberto. *Una Belleza Nueva conversaciones con Cristian Warken*, Santiago de Chile, 2002;
- EAD. Amereida. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso: 2011;
- ESPOSITO GALARCE, Fernando; LUZA CORNEJO, David, *Talleres de Obra en Ciudad Abierta de Amereida*. AUS (Valdivia), 2015;
- FERNÁNDEZ, Roberto, apud. MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Critica en Latinoamerica*, 2011;
- GUTIÉRREZ, Ramon; Viñuales, Graciela M., *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, editoriale Jaca Book S.p.A Milán, 1996;
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. O Jogo e a Poesia. p.88. Traduzido por João Paulo Monteiro, EDITORA PERSPECTIVA S.A., São Paulo, Brasil, 2000;
- IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*. Valparaíso: EAD UCV, 1976;
- IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. Valparaíso: EAD UCV, 1971;
- IOMMI, Godofredo. *Hay que ser absolutamente moderno*, Valparaíso, Escuela de Arquitectura UCV, 1981;
- JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo. *Guillermo Jullian.; Centodiez* vol.2. Santiago, 2005;
- MAULÉN DE LOS REYES, David, *Arquitectura como acción docente*, vol.12, nº14, 2006;
- MARINI, Godofredo I., *Manifiesto del 15 de Junio de 1967*, Santiago de Chile, EAD PUCV, 1971;
- MONTANER, Josep. M., *Después del Movimiento Moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 1993;
- MONTANER, Josep. M., *Arquitectura y Critica en Latinoamerica*, 2011;
- PENDLETON-JULLIAN, Ann, M. *The Road that is Not a Road*, 2011;
- PUCV, *Amereida Volumen Primero*, 3ª Ed., Ediciones Universitarias de Valparaíso,

2011;

PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2005;

RAGLIANO, Franco, *La educación Arquitectónica en la Universidad de Tucumán, 1939-1952*;

TORRENT, Horacio, *Historiografía y Arquitectura Moderna en Chile: notas sobre sus paradigmas y desafíos. Anales del IAA*, 1942;

TORRENT, Horacio; *Chilean Modern Architecture since 1950*, Texas A&M University Press, 2010;

URBINA C, M. Ximena, PUENTES RIFFO, Mauricio. *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2013.

WEBB, Bruce. *Chilean Modern Architecture since 1950*, prefácio, p.viii. Autores Horacio Torrent, Fernando Pérez Oyarzun, Rodrigo Pérez de Arce edição Malcolm Quantrill, Texas A&M University Press, 2010.

Teses

MONGE, David Jolly. *La Capital Poética de América*, tese de doutoramento na Universitat Politècnica de Catalunya, 2011;

JEGUNDO, Carolina. (2014). *Obra Aberta – Ciudad Abierta, Experimentação no Projecto Pedagógico na Escola de Valparaíso*. Porto: FAUP. 2014

AMORIM, Sara Maria Dias (2013). *Da Intuição à Obra, Considerações sobre o Método da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso*. Porto: FAUP.

NUNES, José Bártolo Moura (2014). *La Ciudad Abierta de Valparaíso, Uma Cidade Laboratório*. Coimbra: Darq FCTUC.

SOBREIRA, Patrícia Santos (2016). *A Viagem Poética como Pedagogia, Travesías da Escola de Arquitectura e Desenho de Valparaíso*. Coimbra: Darq FCTUC.

Artigos

BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, *El derecho al lirismo en arquitectura*, publicação Aoa (Asociación de Oficinas de Arquitectos), Chile, nº23, Agosto, 2013;

CORVALÁN, Felipe, *América Latina: identidad y asimilación*, revista online, De Arquitectura, Vol.16, nº21, 2010;

LAGOS, Rodrigo, *Enseñanza de la Arquitectura – Movimiento Univrsitário y Reformas en Chile (1964-1973)*, Revista 180 Arquitectura Arte Diseño, Enseñar y

Crear (nº32), 2013;

MONGE, David Jolly. *Orientada: Achupallas, proyecto urbanístico para 50.000 habitantes en Viña del Mar, 1953*, revista OAO, nº16, abril, 2011;

MONGE, David Jolly. *Orientada: Textos fundacionales*, revista OAO, nº16, abril, 2011,

ROSSETI, Fulvio. *Experiencias de paisaje: tradición y contemporaneidad en el paisajismo chileno actual*, p.12, revista nodo, nº6, vol.3, enero-junio 2009;

SEGRE, Roberto. *Amereida en Valparaíso: un sueño utópico del siglo XX*. revista pragMATIZES, año 1, nº 1, Julho 2011;

VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética*; in Ensino para arquitetura; revista PRUMO nº2, Rio de Janeiro, dez 2016.

Sítios

BITÁCORA VIRTUAL, La Arquitectura Experimental de Manuel Casanueva Carrasco. – consultado em 11/03/14. <http://www.bitacoravirtual.cl/2005/08/21/la-arquitectura-experimental-demanuel-casanueva-carrasco/>

CASIOPEIA _ EAD PUCV. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Casiopea>

CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA. <http://www.amereida.cl/>

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DA PUCV. <http://www.ead.pucv.cl/>

IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. Valparaíso: EAD UCV, 1971. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*. Valparaíso: EAD UCV, 1976. http://wiki.ead.pucv.cl/images/c/c4/POE_1963_Carta_Errante.pdf

IOMMI, Godofredo. *Hay que ser Absolutamente Moderno*. Valparaíso: Taller de Investigaciones Gráficas EAD UCV, 1982. <http://www.ead.pucv.cl/1982/hay-que-ser-absolutamente-moderno/>

IOMMI, Godofredo. *Introducción al Primer Poema de Amereida*. Valparaíso: Taller de Investigaciones Gráficas EAD UCV, 1982. http://wiki.ead.pucv.cl/images/9/93/AME_1982_Introduccion_Amereida.pdf

IOMMI, Godofredo. *Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo*. Valparaíso: EAD UCV, 1983. <http://www.ead.pucv.cl/1983/de-la-utopia-al-espejismo/>

ARQUIVO HISTÓRICO EAD. Grupo Fundador da Ciudad Abierta. Valparaíso.

Fonte de Imagens

1. Imagem do autor

2. <https://www.designboom.com/wp-content/gallery/brazilian-pavilion-venice-architecture-biennale-2014/g1.jpg>

3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/9c/41/77/9c4177ce29763090cc86ff8c72cc0bb4--viva-la-magna.jpg>

4. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/bf/1f/47/bf1f47c9048e539fbde85f405a56d4d2.jpg>

5. https://68.media.tumblr.com/978866117c010dce2d2b223880b1af2c/tumblr_net7mpVZWZ1qe0nlvo1_500.jpg

6. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f8/7a/2e/f87a2e327093f85bf570c9c4b0f1ba1a.jpg>

7. http://images.adsttc.com/media/images/5539/9484/e58e/ce73/5700/0204/large_jpg/SESC_Fabrica_da_Pompeia-Deck_no_date.jpg?1429836924

8. <https://cfileonline.org/wp-content/uploads/2014/12/4a-obrero.jpg>

9. <https://i.pinimg.com/originals/44/a0/c8/44a0c849154ffc6c4180f80855914a09.jpg>

10. <https://images.adsttc.com/media/images/58d2/975b/e58e/cef1/2700/00b7/slideshow/nov-d-4-4-b-19-2053-.jpg?1490196310>

11. http://s2.glbimg.com/ttb6ghfdUQ4oNZyxASHHzMFAg14=/smart/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2015/03/18/exposicao_modern_latin_america_paul_clemence_09_1.jpg

12. http://images.adsttc.com/media/images/561a/f76d/e58e/ce0d/5a00/0309/slideshow/A_11_1.jpg?1444607847

13. [http://images.adsttc.com/media/images/562e/6099/e58e/ce22/ae00/02a3/slideshow/\(1\)_Portadas_Calcaprina-Tedeschi.jpg?1445879955](http://images.adsttc.com/media/images/562e/6099/e58e/ce22/ae00/02a3/slideshow/(1)_Portadas_Calcaprina-Tedeschi.jpg?1445879955)

14. http://rndrd.com/i/1963-Enrico_Tedeschi-Architectural_Review-v.133-n.794-Apr-1963-233-web.jpg

15. <http://2.bp.blogspot.com/-waddNwFDhP8/ViLn9ar0jqI/AAAAAAAAAYQs/HB5vEYALSWs/s1600/42.jpg>

16. https://images.clarin.com/2014/11/11/BkR4d8xEx_930x525.jpg

17. http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/a91fae45a542_comunidadtierracomedorvillatrujuiprovdubuenosairesfotoestudiocaveri_usar.jpg

18. <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/230/imagenes/i380467.jpg>
19. http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/a1963594a33e_capillamaschwitzexteriorfotogustavososapinilla_usar.jpg
20. <http://www.concienciayciencia.org.ar/img/foto11.jpg>
21. <https://i.pinimg.com/originals/6b/00/eb/6b00ebddc16fb231de7209d3a1650860.jpg>
22. <https://i.pinimg.com/736x/ca/a4/9f/caa49f7486922ea3a413e13c0c0567eb.jpg>
22. <https://i.pinimg.com/originals/e3/e1/de/e3e1de749d0468133d3cf6100236ff1a.jpg>
- 23b. <https://i.pinimg.com/originals/df/01/40/df01401e03a80dafb92dea1918358b1c.jpg>
- 24a. <https://i.pinimg.com/originals/ad/14/af/ad14afd481af16096332beb0516ea84e.jpg>
- 24b. https://issuu.com/aoachile/docs/aoa_n__23_en_baja
25. <http://vulpesvulpes.org/wp-content/uploads/2014/03/Josef-Albers-Bauhaus-Preliminary-class-1928.jpg>
26. http://mapa.valpo.net/sites/default/files/styles/maxwidth/public/imagenes-hitos/hotel-restaurant-cap_0.jpg?itok=uYp0CoXT
27. http://images.adsttc.com/media/images/5119/2e29/b3fc/4bd9/2500/0011/large_jpg/alexisison_2a.jpg?1414516347
28. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/35698872795/>
- 29a. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6433555291877/>
- 29b. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/5703643279/>
30. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/64332777766/>
31. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/35567104281/in/album-72157683441761041>
32. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6433291877/>
33. file:///Users/pedromendes/Documents/OFI_1954_Pajaritos.pdf
34. http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Escuela_naval,_Valparaiso:_Proyecto_de_una_cubierta_que_control_la_acci%C3%B3n_del_viento
35. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0047459.pdf>
36. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0047459.pdf>
37. <https://www.flickr.com/photos/archivo-esc/8447484438438/>
38. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/643329184746474/>
39. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/64332345433744/>

- 40A: http://www.festivalarchitettura.it/public/Articoli/zoom/xTBwmQyk72_756.jpg
- 40B: https://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/2010/10/dibujo_invita_w.jpg
- 41.: http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Alberto_Cruz:_bit%C3%A1cora_traves%C3%ADa_1965
42. Foto do Autor
43. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
44. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
45. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
46. <http://pietmondriaan.com/pm/wp-content/uploads/2015/03/America-invertida-drawing-by-Joaquin-Torres-Garcia-1943.jpg>
47. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
48. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
49. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015838005/in/gallery-51340688@N04-72157633136547951/>
50. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
51. <http://www.amereida.cl/wp-content/archivos/2015/08/fondo1.jpg>
52. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
53. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2965335874/>
54. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
55. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2966968518/>
56. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
57. <https://i.pinimg.com/736x/25/ec/4b/25ec4bef06088e235c2702b9250a121a--torres-chile.jpg>
58. <http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Amereida>
59. <http://www.amereida.cl/wp-content/archivos/2015/08/fondo1.jpg>
60. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3080049952/>
61. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2961624113/>
- 62 http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2012/12/IMG_7512.jpg
- 63 Imagens do autor
64. Imagens do autor

65. Imagens do autor
66. Imagens do autor
67. Imagens do autor
68. Imagens do autor
69. Imagens do autor
70. Imagens do autor
71. Imagens do autor
72. Imagens do autor
73. Imagens do autor
74. Imagens do autor
75. Imagens do autor
76. Imagens do autor
77. Imagens do autor
78. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/296533587487495956/>
79. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/29653358229392822/>
80. Imagens do autor
81. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/29654/37395558766/>
82. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/25155326263/in/album-72157665858198956/>