

PITORESCO CONSTANTE

Um percurso na arquitectura inglesa entre os séculos XVIII e XXI

VERA AGUIAR VAZ NEVES

ORIENTAÇÃO: PROFESSOR MANUEL MONTENEGRO FIGUEIREDO MOREIRA DA SILVA

DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA À FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITECTURA

2015

NOTAS PRÉVIAS

Esta dissertação foi redigida segundo o antigo acordo ortográfico.

As citações foram traduzidas de modo livre. As suas versões originais encontram-se compiladas no final do documento.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Manuel Montenegro

A Stephen Bates, Peter St John, Florian Beigel e Philip Christou
pelo seu interesse e disponibilidade

À minha família

Ao Paulo

À Guigas

A todos os meus amigos

Síntese

A presente dissertação tem como objecto a evolução do movimento pitoresco na cultura arquitectónica inglesa. Estuda o contexto do seu aparecimento no séc. XVIII e as transformações que provocou na arquitectura e no paisagismo até aos dias de hoje. A análise realizada tem como objectivo compreender a importância do movimento nas suas principais manifestações como a relação com a paisagem exterior, a criação de uma paisagem interior, a importância do movimento para a apreensão do espaço e, finalmente, as condições da criação da noção de “Townscape”, que consiste na importação dos princípios que o pitoresco desenvolveu nos jardins para o contexto da cidade.

Foca-se a análise destes temas em obras dos diferentes períodos que o estudo atravessa, procurando aferir a sua presença e relevância no período contemporâneo e compreender o percurso de revisão e de re-interpretação a que estiveram sujeitos. Constata-se que a presença deste movimento, desde o seu aparecimento, é uma das constantes da arquitectura inglesa, alternando entre períodos de maior evidência e outros em que é algo subliminar.

Abstract

The current dissertation focuses on the Picturesque movement's evolution in English architectural culture. It studies the context out of which it emerged in the eighteenth-century and the transformations it has originated both in architecture and landscape design until nowadays. This study aims to understand the movement's relevance in its most important manifestations such as the relation with exterior landscape, the conception of an interior landscape, the relevance of movement to spacial apprehension and, finally, the conditions for the creation of the notion “Townscape”, which is the transposition to the urban context of the principles the Picturesque had developed in gardens.

The themes' analysis is focused on works from the different times throughout the study, searching to confirm its presence in the contemporary period and to understand the course of revision and re-interpretation it has gone through. It realizes that this movement's presence and importance, from its emergence, is persistent in English architecture, shifting from periods of greater obviousness and others in which it is an underlying presence.

ÍNDICE

Abstract.....pág. 7

Introdução.....pág. 13

PARTE 1 – Contextualização

1.1 Pitoresco – História do movimento e permanência na tradição arquitectónica inglesa

1.1.1.....pág. 19

A origem do pitoresco

A noção de paisagem

A influência oriental

1.1.2.....pág. 28

O pitoresco como expressão nacional – Englishness

A formulação da base teórica para a prática pitoresca

Filosofia e estética

A estética do gosto

O belo, o sublime e o pitoresco

O interesse na arquitectura vernacular

Natureza e arte

A importância da pintura

O limite e a openness

Planeamento visual e visão sequencial

1.1.3.....pág. 47

Breve história da (palavra) simetria

A relação com a tradição clássica

A relação com os estilos medievais

A exploração da irregularidade e a relação com os autores franceses

1.1.4.....pág. 68

O pitoresco nos períodos moderno e contemporâneo

Historicismo e revivalismo

A influência dos Smithsons

Pitoresco e regionalismo crítico

Pitoresco contemporâneo

PARTE 2 – Temas em análise

2.1 Paisagem exterior – A relação com a paisagem e com o lugar.....pág. 83

Relação com o sítio: topografia e cultura construtiva
A arquitectura na paisagem
A paisagem na arquitectura

2.2 Paisagem Interior – O carácter e o âmago da composição.....pág. 99

Ambiente – Carácter, Luz e Atmosfera
Os elementos de articulação como âmago da composição

2.3 Percurso e Transição – A importância do movimento na apreensão do espaço.....pág. 117

O percurso do olhar
Movimento real e movimento aparente

2.4 Townscape – A transposição dos princípios do pitoresco para o contexto urbano.....pág. 129

O contributo de Camillo Sitte
A Townscape entre o ideal de cidade modernista e o urbanismo contextualista
Townscape vs Collage City
A Townscape na contemporaneidade

Reflexão final.....pág. 147

Citações originais.....pág. 151

Bibliografia.....pág. 181

Bibliografia imagens.....pág. 189

ANEXOS

Anexo I – Carta de Alexander Pope a John Caryll.....pág.201

Anexo II – Discurso Príncipe Carlospág.207

Anexo III – Conversa Stephen Bates.....pág.215

Anexo IV – Conversa Peter St John.....pág.229

Anexo V – Conversa Florian Beigel+ Philip Christou.....pág.247

Introdução

“É função da História o conhecer da existência das manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresente. É função necessária e indispensável que justifica todo o interesse do conhecimento do passado pelo contributo que pode trazer para o presente. Mas, pergunta-se, existe alguma coisa de comum na evolução do fenómeno da Arquitectura e do Urbanismo? Sem dúvida. Três aspectos, três constantes, nos parecem de importância capital: a sua modernidade permanente, o esforço de colaboração que ele sempre traduziu, a sua importância como elemento condicionante na vida do homem.” – TÁVORA, Fernando, “A lição das constantes”

O objecto de estudo consiste na presença dos temas suscitados pela “revolução pitoresca” do séc. XVIII na arquitectura inglesa e no seu desenvolvimento ao longo destes três séculos, até à contemporaneidade. Optou-se pela circunscrição do estudo a este contexto geográfico de modo a que o trabalho contemple a questão da tradição e sua influência sobre o desenvolvimento dos temas na prática arquitectónica. O aparecimento e proliferação do pitoresco foram conjugados com a tradição arquitectónica local e com os estilos que foram aparecendo ao longo deste período, tendo sido alguns deles incorporados pelo movimento, enquanto outros rivalizaram com ele.

Questiona-se até que ponto a referência do pitoresco está ainda presente, isto é, se a actualização da linguagem, inerente à passagem do tempo, se a revisão da arquitectura no movimento moderno e se os paradigmas da arquitectura contemporânea, comprometem esta relação ou se a permanência de alguns aspectos é suficiente para identificar claramente uma referência e uma continuidade nos temas e metodologias desenvolvidos. A dissertação procura os temas que se mantiveram, mas contempla também as rupturas e discontinuidades tanto nos modelos compositivos como nas exigências programáticas. Assim, explora-se o problema da identificação de um tema e do paralelismo da sua presença, entre a revolução pitoresca do séc. XVIII e a arquitectura contemporânea inglesa, discutindo os aspectos nos quais pode assentar esta comparação e o grau de evidência da sua referência. O estudo destes temas culmina na análise da re-interpretação que a arquitectura contemporânea faz destes princípios de composição, sendo este o foco principal do trabalho.

Entende-se a arquitectura como disciplina em permanente revisão, revalidação e evolução de conceitos perenes. Nessa lógica, o trabalho tem como principal objectivo evidenciar a proximidade entre obras num mesmo contexto geográfico e cultural, através do foco nos temas e metodologias de projecto. A dissertação estuda a questão da existência de temas arquitectónicos intemporais na sua concepção, contemplando, contudo, a influência que o contexto temporal em que foram desenvolvidos inevitavelmente implica na sua materialização. Deste modo, pretende-se defender um movimento – o pitoresco – como elemento unificador dos tempos referidos, pela relação intensa que estabelece com os temas identificados, evidenciando assim a continuidade que se estabelece entre eles.

A formulação desta tese parte do interesse pelo modo como um determinado movimento pode ter repercussões na prática arquitectónica. Naturalmente que este entendimento levanta o problema da passagem de três séculos e as mudanças que são inerentes a este factor. Esse problema é o objectivo da presente tese – na qual se pretende estudar tanto a permanência como a transformação, mas que tem como subjacente a ideia de que um mesmo princípio, em arquitectura, pode estar absolutamente presente na obra de dois arquitectos de tempos totalmente distintos, tendo uma manifestação na formalização também, naturalmente, distinta.

O trabalho partiu de uma admiração particular pelos autores contemporâneos aqui representados e da vontade de compreender melhor o contexto em que se inserem e em que desenvolveram as suas obras. Ao longo deste estudo foi possível conhecer algumas das suas referências e analisar o modo como as interpretam, para perceber como encontram a sua identidade num universo de influências e conseguem construir um percurso coerente e sólido na contemporaneidade.

A pesquisa assenta essencialmente na revisão bibliográfica e na re-interpretação dos desenhos (plantas, cortes, alçados, esboços e fotografias) das obras a analisar. Realizou-se ainda uma breve história oral que teve, como fontes, conversas com alguns elementos de três dos ateliers de arquitectura contemporâneos em estudo. A informação e os casos de estudo a analisar foram seleccionados de modo a testar a validade das hipóteses formuladas, reforçando o rigor e defendendo a pertinência do trabalho.

A dissertação é estruturada em dois momentos essenciais: uma primeira parte em que se faz a contextualização do movimento pitoresco, tanto quanto ao seu aparecimento, como ao seu desenvolvimento, considerando o contexto social, cultural e artístico que o influencia e em que se explicam os conceitos fundamentais para a sua compreensão. A segunda parte consiste numa análise dos temas do pitoresco em obras dos vários períodos em estudo, que tem como objectivo compreender a sua evolução e re-interpretação, dando particular destaque ao assunto principal da dissertação que é a sua pertinência para arquitectura contemporânea.

O trabalho poderia continuar para o aprofundamento de quase todas as questões levantadas, mas procurou aqui fazer-se uma abordagem panorâmica relativamente completa aos momentos decisivos e aos temas mais pertinentes para o movimento e para o contexto cultural em estudo. Seria ainda possível extrapolar o que aqui se desenvolveu para outros contextos geográficos e culturais, que neste caso saíam do âmbito definido, que num estudo futuro poderá ser interessante desenvolver.

Parte 1

1.1 Pitoresco

A história do movimento e a sua permanência na tradição arquitectónica inglesa



Fig. 1 – Luscombe Castle (1800–1804), John Nash

“Aquilo que até agora tem retardado o progresso do gosto, tanto nos edifícios como nos jardins, é o mau hábito de alcançar os efeitos da imagem através do desenho da planta, em vez de alcançar a planta através da concepção dos efeitos da imagem.” – GIRARDIN, “De la composition des paysages, 1777, pág. 19, cit in BOIS, Yve-Alain, “A picturesque stroll around Clara Clara”, pág. 63

1.1 Pitoresco

História do movimento e a permanência na tradição arquitectónica inglesa

1.1.1

A origem do pitoresco

Pitoresco designa um movimento cultural, implementado em Inglaterra no início do séc. XVIII. Entre 1680 e 1720 surgiram um conjunto de textos, de autores como Joseph Adison e Alexandre Pope¹, que reconheciam a beleza do acidental e defendiam a imagem do natural e do selvagem, a partir da observação dos jardins e parques. Em termos práticos, as primeiras aplicações do pitoresco verificaram-se nos jardins de Stowe e Chiswick. O primeiro foi desenhado por diversos autores entre 1711 e 1741, dos quais se destacam Charles Bridgeman, William Kent e Capability Brown. O segundo foi intervencionado a partir de 1720 por Lord Burlington e William Kent.

Assim, embora seja difícil determinar uma data exacta para o seu aparecimento, considera-se que a década de vinte do referido século terá constituído o momento a partir do qual o pitoresco se implementou na tradição inglesa, pautando toda a produção cultural a partir de então. A base teórica subjacente ao movimento desenvolveu-se a partir de conceitos da estética e da pintura, mas a sua primeira manifestação prática, como foi anteriormente referido, verificou-se no desenho de jardins e na composição em contexto paisagístico.

Os dois principais modelos de jardim e de natureza eram, à época, o inglês e o francês, dois tipos que contrastavam fortemente na ideologia política que lhes estava subjacente, o liberalismo e o absolutismo respectivamente, e na sua expressão formal, sendo os primeiros mais orgânicos e próximos das formas da natureza e os segundos de desenho muito geométrico. O “jardim inglês” é, por isso, a expressão da realidade política e social na qual surgiu o pitoresco. Este contexto social permitiu o desenvolvimento de uma maior liberdade formal e individual, dando lugar à subjectividade do gosto e à valorização da atitude crítica e da expressão pessoal,

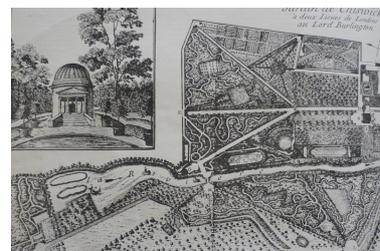


Fig. 2 - Chiswick Gardens (1736), Lord Burlington e William Kent

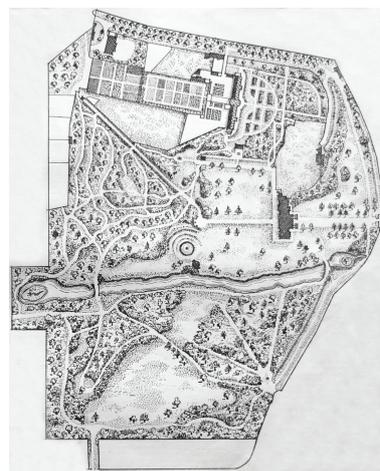


Fig. 3 - Chiswick Gardens (1939)

O interesse da Architectural Review nos jardins de Chiswick, já no séc. XX, demonstra a importância do estudo das obras do pitoresco do séc. XVIII para o desenvolvimento das teorias do planeamento visual

¹ Textos como “Papers”(1711-14) e “Essay on Man”(1731), respectivamente.



Fig. 4 - Stourhead (1741-1840), planta, Colen Campbell, Francis Cartwright, Henry Flitcroft, Charles Parker



Fig. 5 - "Stourhead Pleasure Grounds, view to the Pantheon" (ca. 1775), Coplestone Warre Bampfylde

ao longo do século XIX com a coexistência do romântico². Os jardins ingleses são marcados por uma aparência geral muito próxima da natureza selvagem, recorrendo não à definição axial de enquadramentos e percursos, mas sim ao desenho de caminhos sinuosos e serpenteantes, que potenciam a criação de perspectivas atmosféricas em vários planos, dotando a paisagem de qualidades cenográficas. Não se trata de jardins absolutamente naturais, uma vez que são planeados, determinando-se os locais onde se planta cada espécie e o seu crescimento, mas a linguagem utilizada é orgânica e a imagem transmitida remete para a ilusão de um crescimento selvagem. Neste sentido pode considerar-se que são uma artificialidade, por serem uma criação humana, mas que recorre ao uso de elementos e formas naturais, criando uma imagem de integração na natureza.

Na história do pitoresco, o séc. XVIII foi o período de aparecimento, de discussão e de relativa estabilização do conceito e também da participação, progressivamente mais acentuada do pitoresco na composição de paisagens e de edifícios, atingindo na segunda metade do século o seu expoente máximo. Na sua aplicação prática, os ideais do pitoresco revelam-se numa grande preocupação com a diferenciação dos espaços e com a criação de atmosferas que provoquem sensações específicas, com a definição dos percursos e, finalmente, com os enquadramentos visuais, cujo significado é, frequentemente, o de estabelecer hierarquias entre os espaços e o de evidenciar os graus de privacidade dos mesmos. Resumidamente, o pitoresco valoriza um grande investimento na definição do carácter³ de uma paisagem, de um edifício ou de um espaço em particular. A influência da pintura na composição prende-se ainda com a harmonia global da imagem e com o trabalho dos elementos que a constituem, particularmente na exploração dos contrastes entre luz e sombra, entre cheio e vazio, entre figura e fundo,

² "(...) os intelectuais ingleses dedicaram-se à exaltação do individualismo e ao gosto pelo aperfeiçoamento da natureza para nela inserirem a imagem do retorno ao gótico ou a criação de ambientes exóticos, sem se preocuparem em respeitar o rigor das normas clássicas como fundamento da beleza universal.(...) Por esse caminho inventaram o neogótico, a domesticação da natureza selvagem para a tornar idílica e perfeita, nela inserindo os novos modelos de vida e de prazer.(...) Em arquitectura pouco se importaram de negar o clássico ou o barroco classicista que os antecedeu, porque de algum modo a questão dos estilos era matéria secundária se integrável no programa de construir cenários distintos para conforto da isolada vida quotidiana dos senhores mais ilustres." - TAVARES, D., "John Nash - arquitectura urbana", pp. 10-11

³ Esta noção será devidamente explicada e explorada no capítulo 2.2. Paisagem Interior

conferindo à paisagem e à arquitectura⁴ as qualidades de variedade e de complexidade⁵ que o pitoresco procura.

É importante notar que no período contemporâneo a palavra pitoresco é frequentemente utilizada para descrever um certo tipo de atmosfera, ou até mesmo de imagem, excessivamente romanticizada e desprovida da profundidade e complexidade do seu verdadeiro significado⁶.

A Noção de Paisagem

Como anteriormente referido, as primeiras manifestações da aplicação prática da teoria pitoresca tiveram lugar no desenho de jardins. Em parte por ser um contexto adequado a esta nova exploração formal – ainda relativamente experimental e como tal demasiado arriscada para o desenho dos edifícios – e em grande parte também por serem estes o “objecto de estudo” dos autores pitorescos, significando isto que foi a partir da observação de jardins e parques que começou a elaboração desta teoria.

Assim, a composição pitoresca tem como primeiro âmbito a paisagem. A própria noção de “jardim paisagístico”⁷ revela o entendimento de que este contexto deve ser objecto de uma

⁴ “Falando de Vanbrugh na linguagem do pintor, ele teve originalidade na invenção, compreendia a luz-sombra e tinha uma grande aptidão para a composição. Para apoiar o seu objecto principal, criava um segundo e um terceiro grupo de massas; compreendia perfeitamente, na sua arte, o que há de mais difícil na nossa, o papel do fundo; através do qual o projecto e a invenção são colocados em maior destaque. O que o fundo é para a pintura, é o equivalente, em arquitectura, ao terreno onde o edifício se ergue; e nenhum arquitecto teve tanta preocupação como Vanbrugh em que o seu edifício não parecesse cru e duro: isto é, que não começasse abruptamente a partir do chão sem antecipação ou preparação.” – REYNOLDS, “Works”, Vol. II, pp. 140–41, cit in PEVSNER, Nikolaus, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 141

⁵ “Pode não ser uma má opção por parte do arquitecto, por vezes, tirar partido daquilo em que o pintor atenta sempre, quero com isto dizer o uso do accidental: segui-lo aonde o leva, melhorá-lo, em vez de ser fiel à planta regular. Acontece, por vezes, a realização de ampliações num edifício, em diferentes períodos, para fins de uso ou de prazer. Apesar destes edifícios terem como ponto de partida a regularidade, eventualmente adquirem algum carácter provocado por este uso do accidental, que pode ser adoptado com muito sucesso pelo arquitecto no desenho original, sem que o mesmo provoque alguma inconveniência. A variedade e a complexidade são a beleza e a excelência em muitas outras artes que estimulam a imaginação; e porque não em arquitectura?” – Idem, pág. 140

⁶ “No uso moderno da palavra, pitoresco é igual a bizarro, um significado que não tem quase nada em comum com o uso do termo no séc. XVIII.” – Hubert de Cronin Hastings, *The Architectural Review*, 1944” – MACARTHUR, J., “The Picturesque: architecture, disgust and other irregularities”, pág. 1

⁷ Tradução livre de “landscape garden”

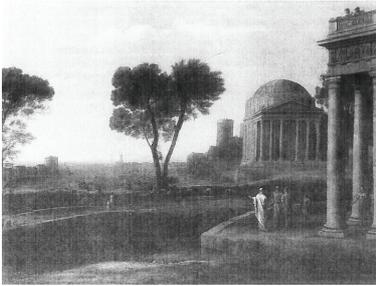


Fig. 6 - "Coast view of Delos with Aeneas" (1672), Claude Lorrain

A pintura de Claude Lorrain é uma expressão e uma inspiração para os autores do pitoresco. Nesta imagem é observável a presença da arquitectura como um elemento que compõe a paisagem, mas que não domina esta composição.

composição para que assim constitua uma paisagem, embora, segundo os autores do pitoresco, a mesma deva recorrer a elementos e formas naturais, sendo por isso o aspecto geral e a linguagem utilizada referências directas à natureza.

Os autores do séc. XVIII estudaram as obras da literatura e da filosofia da antiguidade clássica grega e romana. Estas leituras participam activamente na produção literária de autores como Alexandre Pope. Pensa-se que o desenvolvimento das noções de paisagem do pitoresco possa assim ter tido origem na ideia de Pastoral dos autores romanos⁸. Destes destaca-se particularmente Virgílio⁹, ao qual aparecem referências directas na obra de Pope, e que nas suas obras "Geórgicas" e "Éclogas" defende a vida campestre e a economia agrícola, numa crítica ao sistema político vigente. É por isso natural que no início do séc. XVIII os autores ingleses que desenvolviam um certo fascínio pelo rural e que reflectiam sobre o seu próprio contexto político, tenham recorrido a estas referências¹⁰.

Por outro lado, e a par da importação dos princípios de composição da paisagem para a composição arquitectónica, surge a ideia de arquitectura como paisagem. A relação entre ambas é complexa e pode ser vista de diferentes ângulos.

⁸ "Neque ullae/ Aut herbae campo apparent, aut arbore frondes:/ Sed jacet aggeribus niveis informis, et alto/ Terra gelu latè, septemque assurgit in ulnas,/ Semper hyems, semper spirantesfrigora cauri./ Tum sol pallentes haud unquam discutit umbras:/ Nec cum invecus equis altum petit aethera, nec cum/ Praecipitem Océani rubro lavit aequore currum,/ Interea toto non secius acro ningit:/ Intereunt pecudes; stant circumfusa pruinis/ Corpora magna boùm." - VIRGÍLIO, Geo. III., V. 352, cit in "The Works of Alexander Pope - New edition including several hundred unpublished letters, and other new materials, collected in part by the lays Rt. Hon. John Wilson Croker", Vol. VI, Correspondence - Vol. I, pp. 175-179 (Anexo I)

⁹ Segundo Domingos Tavares, a própria expressão "Genius Loci", introduzida no discurso da teoria do pitoresco por Alexandre Pope e popularizada por Nibert Schulz no séc. XX, foi retirada dos textos de Virgílio: "Alexander Pope retomou a citação do poeta latino Públio Virgílio (70-19 aC.), o Genius Loci, numa homenagem ao seu contemporâneo Richard Boyle, o conde de Burlington. Invocou os génios do lugar que falam ao artista, mas este só pode entender essas vozes se for capaz de aceitar o belo da natureza, apercebendo-se assim, em cada caso, o que deve plantar ou construir. O prazer estético surge, então, baseado na imaginação do observador individual e a noção de gosto é legitimada como sentimento subjectivo." - TAVARES, D., "John Nash", pág. 64

¹⁰ Os autores da primeira fase do pitoresco, isto é, do início do séc. XVIII, combinaram as suas próprias ideias e inovações com os textos do classicismo romano, que lhes servem de base para a criação de um certo imaginário pastoral/campestre/rural. É de notar que o recurso a esta referência se dá num período de disputa entre os autores que seguiam a antiguidade romana e os que seguiam a antiguidade grega. Esta batalha teve como grande protagonista Piranesi, que argumentava fortemente a favor dos romanos, justificando esta predileção com a maior construção, mas estando também muito subjacente a esta escolha seu orgulho nacional. - BERGDOLL, Barry, "European Architecture 1750-1890", pp. 20-21

Em primeiro lugar, importa referir que a arquitectura pode ser um dos elementos que compõe a paisagem¹¹, que surgiu com a colocação de determinados elementos arquitectónicos – entre os quais se destacam as follies¹² – nos jardins.

Em segundo lugar, é essencial considerar que a noção de composição está intimamente ligada com a noção de paisagem, havendo até uma certa fusão entre ambas, o que implica que toda a composição espacial de elementos consiste na criação de uma paisagem e que a arquitectura não é excepção.

Por fim, a ideia da existência de uma paisagem na própria arquitectura, uma vez que se trata de uma transposição de princípios do contexto do jardim para o contexto do edifício.

A noção de paisagem, tanto natural como arquitectónica, afirmou-se neste processo como um traço identitário fundamental para a arquitectura inglesa¹³. O interesse na paisagem natural e a atenção que a mesma levanta para os pontos comuns a todo o tipo de composição continuam a participar activamente na noção de composição arquitectónica inglesa.

¹¹ “Para Whateley a configuração da paisagem era essencial para estabelecer o estilo do jardim. O carácter deve advir da forma natural. E isto deve ser fortalecido e exacerbado através do projecto (...) este deve ser reforçado pela manipulação dos quatro elementos básicos da arquitectura paisagística: o solo, as árvores e arbustos, água e rochas. Os edifícios também devem ser considerados elementos de composição, mas de menor interesse.” – MIDDLETON, in MÉZIÈRES, Le Camus de, “The Genius of Architecture; or, the analogy of that art with our sensations”, pág. 48

¹² Este tipo de edificação será estudada e desenvolvida no capítulo 2.1 Paisagem Exterior

¹³ “Creio que como alguém nativo do Reino Unido sinto uma afinidade forte com a paisagem e interesse-me muito pela paisagem inglesa. Nós realizamos um projecto para um café nos terrenos de Chiswick e nessa altura estudei os inícios do movimento pitoresco e os princípios de composição da paisagem de William Kent. A ideia de que a paisagem é apreendida de um modo mais relacionado com a pintura, como acontece nos quadros de Poussin e de Claude [Perrault], com as representações da arte e da natureza muito relacionadas com o movimento através do espaço e com a experiência da sequência espacial e suponho que sinto uma certa afinidade com isso, embora seja um pouco arcaico, por diversas razões. Eu gosto da ideia do jardim paisagístico por causa do seu interesse na natureza, nas formas das árvores, na topografia real, nas vistas distantes e nos planos de fundo, a ideia de que tudo se interliga e de que o projecto participa num universo mais alargado. Eu gosto da ideia de estar sempre a pensar num contexto maior a partir da peça que se está a conceber.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo IV

A influência oriental



Fig. 7 - "The Garden at Woodside" (ca 1750s), Thomas Robins

É também importante referir a contribuição do oriente, especialmente da China como influência para estes ambientes, trazida tanto pelas viagens que se realizaram a esta região, possibilitadas pelas novas rotas comerciais, como pelas do imaginário, uma vez que este ideal de imagem e atmosfera tem como referência o mobiliário e os jardins paisagísticos chineses – denominados por “Sharawaggi” ou “Sharawadgi”¹⁴. Esta referência foi trazida para a teoria e prática pitorescas primeiramente por William Temple, um autor que revelou a sua grande admiração pelos jardins chineses, uma vez que considerava que as suas características formais consistiam numa expressão muito adequada para as ideias inglesas, à sua época ainda por realizar¹⁵. O interesse de Temple no desenho de jardins deve-se ao facto de este autor considerar que são a forma mais elevada de procurar/encontrar o prazer dos sentidos, sendo a arquitectura a forma de agradar à imaginação, na qual a natureza é introduzida pela existência

¹⁴ A palavra será alegadamente de origem chinesa. É pouco claro se se refere ao arranjo paisagístico chinês no geral ou à arte de “mobilier” o exterior. Hanno Walter Kruft no capítulo “Developments in England from the sixteenth to the eighteenth century” (in “A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the present”) refere-se a “Sharawadgi” como uma expressão introduzida por Temple que significa o desenho de jardins no geral, que incluiria assim não só a disposição de elementos construídos como também o jogo com a topografia e a presença dos elementos naturais, como árvores ou cursos de água. Por outro lado, quando Pevsner e a AR se referem a Temple e à ideia de “Sharawaggi” (nomeadamente no artigo “Exterior Furnishing or Sharawaggi: the art of making urban landscape”, Janeiro 1944) estudam a ideia da disposição de elementos – móveis e edifícios – na paisagem. De qualquer modo, ambas as definições remetem para a ideia de composição de paisagem exterior, embora a primeira não especifique através de que elementos e a segunda pressuponha que esta se faz através da disposição de “mobiliário” exterior, que neste caso não serão apenas elementos de pequena dimensão como bancos, por exemplo, mas que inclui também edifícios, como é o caso dos follies.

¹⁵ “Aquilo que disse relativamente às melhores formas para jardins apenas se aplica no caso de se tratar de algum tipo de regularidade, uma vez que pode haver formas absolutamente irregulares, que podem, pelo que sei, ser mais belas do que todas as outras; mas devem-no a alguma disposição da natureza ou a uma grande capacidade de fantasia ou de razão na concepção, que pode produzir várias partes em certo modo discordantes, que deverão formar um todo harmonioso. Vi algo disto em alguns lugares, e ouvi mais de outros, que viveram entre os chineses; um povo cuja maneira de pensar parece estar tão distante da nossa na Europa, como o seu país está. Entre nós, a beleza da construção e da plantação reside em certas proporções, simetrias ou uniformidades; o nosso caminho e as nossas árvores variam como que para responder umas às outras, a distâncias exactas. Os chineses desprezam esta maneira de projectar e podem plantar passeios de árvores em linha recta e frente-a-frente, à distância que entenderem. Mas este grande alcance da imaginação é empregue na concepção de formas que devem ser de grande beleza e que saltem à vista, mas sem nenhuma ordem ou disposição das partes, que devem ser facilmente observáveis.” – TEMPLE, William, “Upon the Gardens of Epicurus, with other 17th century garden essays”, pp. 53–54

de elementos artísticos, como por exemplo pinturas e tapeçarias, ou por vistas para o exterior¹⁶.

Embora este autor nunca tenha tido contacto directo com os jardins chineses, os objectos de origem oriental como loiças ou móveis, e os motivos decorativos que os ornamentavam, contribuíram para a formulação de um determinado imaginário.

Assim, os objectos e a inspiração chinesa começaram a integrar os interesses dos paisagistas ingleses, particularmente através do seu registo nos “pattern-books”, o que os convertia em modelos para serem seguidos por outros autores.

Esta referência que tinha sido maioritariamente promovida por Temple foi revisitada por William Chambers, quase um século mais tarde. Chambers, ao contrário de Temple, visitou efectivamente a China, tendo, por isso, um contacto mais directo com esta realidade, que estudou e registou nos seus próprios “pattern books”. Procurou a aplicação desta referência na sua prática projectual, particularmente através do desenho de objectos isolados (follies) nos jardins e parques. Chambers estudou várias tipologias da arquitectura chinesa, que re-interpretou nas propostas da sua autoria. O pagode é um exemplo de edifício que interessou particularmente a este arquitecto. Este autor foi fundamental para relacionar os princípios presentes nos jardins chineses com o pitoresco¹⁷, defendendo-os como um modelo ideal quanto à exploração da topografia para conseguir os efeitos de variedade e irregularidade e ainda como uma referência possível – dentro de um ecletismo de influências – para objectos pontuais como mobiliário ou follies.

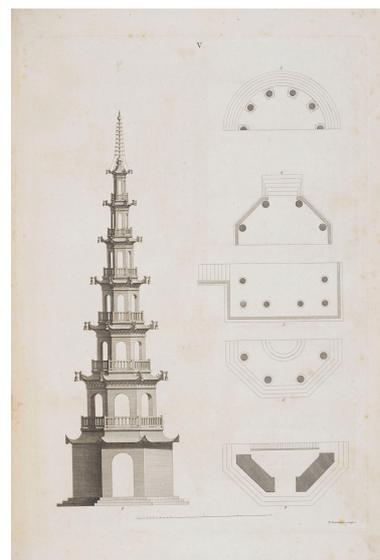


Fig. 8 – Plate 5 “Designs of Chinese Buildings” (1757), Sir William Chambers



Fig. 9 – Folly nos jardins de Kew, Sir William Chambers
Pintura de William Marlow (1763)

¹⁶ “O prazer dos sentidos cresce um pouco mais selectivo e refinado; os da imaginação são convertidos no embelezamento do cenário em que se escolhe viver; facilidade, conveniência, elegância, magnificência são procurados primeiramente no edifício e depois no mobilar de casa ou palácios: as admiráveis imitações da natureza são introduzidas por pinturas, estátuas, tapeçaria e outras artes. Os mais requintados prazeres dos sentidos são procurados na concepção e na plantação de jardins; que com frutos, flores, sombras, fontes e a música dos pássaros e frequentemente estes lugares felizes parecem preencher o prazer dos diversos sentidos, com a maior, ou pelo menos a mais natural, perfeição.” – Idem, pág. 7

É também interessante notar que tanto a referência aos jardins gregos como a própria escolha do filósofo Epicuro são mais um ponto onde a antiguidade grega e o pitoresco se interceptam.

¹⁷ “A secção (não ilustrada) [de William Chambers] sobre os jardins Chineses foi muito influente. Referindo-se a conversas que teve com os chineses e usado o critério estético da sua época, como o próprio o definia, apoiando assim o conceito de sharawadgi dos seus contemporâneos. Através da produção de uma “variedade de cenas”, o princípio básico do jardim chinês, da defesa da evocação de termos como “agradável”, “terrível” e “encantado” e por levantar a questão das ruínas pitorescas, demonstra a sua afinidade com Edmund Burke, cuja “Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful” tinha sido lançado mais cedo no mesmo ano.” – KRUFF, H.W., “A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the present”, pp. 251–252

Embora o interesse pelos jardins chineses seja inicialmente motivado por uma identificação entre a concepção inglesa e essa materialização, à medida que a sua aplicação é transposta para objectos isolados, combinados com objectos de outras influências num mesmo jardim, esta influência deixa de ser uma referência a um nível de concepção geral e passa a ser apenas uma parte de um conjunto eclético de referências distintas¹⁸.

Ainda assim, o interesse pela arte oriental deixa entrever a ideia de que estes autores procuravam, de certo modo, relativizar a hegemonia da cultura ocidental e que, devido à sua grande capacidade de associação e interpretação, encontraram num contexto muito distinto uma expressão visual e formal com a qual se identificaram profundamente¹⁹.

De facto esta constatação levanta a possibilidade de ter sido precisamente com a mesma motivação que autores contemporâneos como David Chipperfield retornaram ao interesse pela arquitectura oriental, embora no seu caso, japonesa²⁰.

¹⁸ “De facto, os efeitos ecléticos de Kew implicam novamente o quanto o chinês era apenas um dos muitos exotismos e não um estilo em si mesmo: os terrenos em Kew incluíam, além do famoso pagode e da menagerie chineses, elementos como o Alhambra, uma mesquita turca, uma catedral gótica e um arco clássico em ruínas que servia como viaduto para o gado.” – BERGDOLL, B., pág. 57

¹⁹ “Algumas das mais ousadas experiências eram ensaiadas no ambiente controlado do jardim, onde o gosto da época pelos exotismos, desde os pagodes chineses e tendas turcas às cabanas primitivas, encontrava liberdade de expressão. Não só encorajava uma reflexão lúdica sobre o lugar da cultura ocidental num contexto histórico e geográfico mais alargado, mas a própria natureza da arquitectura podia ser testada nestes “laboratórios” e as suas descobertas era rapidamente integradas no âmbito da arquitectura cívica, tentando acompanhar o ritmo acelerado das mudanças políticas, económicas e sociais.” – Idem, pág. 73

“A atitude de Chambers em relação à China era reservada. O autor reconhece a originalidade artística dos chineses, mas não põe em causa a superioridade Greco-Romana nem a arquitectura moderna. Está preocupado em pôr termo às extravagâncias que aparecem diariamente sob o signo dos chineses, mas ao mesmo tempo está desejoso de chamar a atenção do público para os esboços que fez na altura que visitou Cantão. (...) Nos parques de grande escala, contudo, onde a variedade de cenários era adequada, um uso sensato do “gosto chinês” em peças menores era aceitável.” – KRUF, H.W., pág. 251

²⁰ “Talvez nenhum país ou arquitecto tenha alguma vez recebido uma homenagem tão sincera de um arquitecto estrangeiro como esta, e foi isto que fez com que o trabalho de Chipperfield no Japão pareça tanto parte integrante da cultura contemporânea japonesa.” – FRAMPTON, Kenneth, “David Chipperfield”, pág. 8

O interesse na arquitectura japonesa tem também outro precedente em Inglaterra – o casal de arquitectos Alison e Peter Smithson: “Dos oito pontos do New Brutalism, quatro era referentes à arquitectura japonesa. A arquitectura japonesa deve ser aqui entendida também como uma sobreposição ao “rústico”, evidenciado pela publicação posterior “Without Rhetoric” (1973) onde os Smithsons referem explicitamente “o edifício rústico japonês”. (...) Contudo, o essencial é que os Smithsons identificaram na arquitectura japonesa “um respeito pelos materiais – a constatação da afinidade que se poderia estabelecer entre o edifício e o Homem.” – HEUVEL, Dirk van der “Alison and Peter Smithson, a brutalist story”, pág. 177

O contacto deste autor com o Japão deveu-se em grande parte às obras que Chipperfield realizou neste contexto – que o relacionaram com a cultura arquitectónica japonesa tanto através do estudo como da participação activa na sua constituição. Por outro lado, a influência dos autores japoneses – dos quais se destaca particularmente Tadao Ando – tem-se feito sentir em termos globais, pelo que, à luz do mundo actual e dos efeitos da globalização, a relação entre a cultura ocidental e as culturas orientais chinesa e japonesa é actualmente muito mais bi-direccional do que seria concebível no séc. XVIII.

1.1.2

O pitoresco como expressão nacional – “Englishness”

Apesar de haver uma relativa diversidade de influências que participaram na sua conceptualização – nomeadamente os jardins chineses acima referidos e a pintura francesa e italiana que serão posteriormente explanadas – o pitoresco rapidamente se converteu num estilo de expressão singular inglesa.

Perante os outros países europeus mais directamente relacionados com Inglaterra, nomeadamente Alemanha e França²¹, esta mudança de estilo e de gosto no desenho dos jardins estava directamente conotada com Inglaterra, considerando que as novas qualidades visuais procuradas estão ligadas com o regime político liberalista e com a definição mais global da “Englishness”²².

A palavra “pitoresco” apareceu originalmente no contexto linguístico latino com o significado de “à maneira do pintor”. Terá sido Alexandre Pope, numa carta a John Caryl escrita em 1712²³, a introduzir a palavra no vocabulário inglês. Importa referir que nesta passagem Pope utiliza ainda a palavra francesa “picturesque”. Este facto comprova que, apesar da associação do pitoresco à cultura inglesa e ao seu desenvolvimento máximo neste contexto, a palavra foi em primeiro lugar utilizada pelos franceses²⁴ e nunca foi traduzida para inglês, mantendo assim a sua grafia original.

²¹ Tanto o regime político inglês – o liberalismo – como a composição orgânica se destacaram fortemente dos regimes e expressões artísticas dos países vizinhos, que pela sua proximidade geográfica, rapidamente sentiram este contraste e o conotaram com a cultura inglesa.

²² O conceito de “Englishness” surgiu no séc. XI a quando da unificação do Reino Unido, com o objectivo de distinguir uma identidade específica inglesa, a destacar da generalidade da cultura britânica.

²³ A carta integral encontra-se no Anexo I.

²⁴ O aparecimento da palavra no contexto francês tem como origem a designação de uma característica da pintura: “O impulso dos comentários de de Piles era dirigido à história da pintura, mas o seu principal interesse era a pintura de paisagens. Ele próprio colecionava pinturas de paisagens holandesas e flamengas e a sua propaganda contribuiu para aumentar o interesse dos franceses nestas obras. Ele apreciava-as, é claro, precisamente porque não dependiam de figuras para definir o seu carácter. Eram concebidas como meros exercícios de pintura. De facto, de Piles introduziu a palavra pitoresco no vocabulário crítico francês com a conotação de algo do âmbito da pintura. Só posteriormente é que o termo foi utilizado pelos teóricos paisagistas.” – MIDDLETON, Robin, in MÉZIÈRES, Le Camus de, pág. 31

Contudo, crê-se que a sua vulgarização na língua francesa tenha estado associada à descrição dos jardins ingleses, por estes possuírem uma qualidade – pitoresca – absolutamente distinta dos jardins franceses.

Desde o seu aparecimento até à sua estabilização, o conceito de pitoresco sofreu algumas transformações e contou com contribuições de diversas disciplinas, como a pintura, a filosofia e a política, o que se deveu em grande parte ao facto de os autores do pitoresco não serem na sua maioria arquitectos mas sim oriundos de outras profissões e de os seus textos, poemas e ensaios transportarem para o movimento questões inevitavelmente originárias dessas actividades.

A referência chinesa teve um papel importante na definição da materialização dos conceitos do pitoresco, principalmente em termos formais e na relação com a topografia e a pintura naturalista representava o tipo de ambientes que o pitoresco procurava. Contudo, a combinação entre ideal e forma é uma originalidade inglesa e popularizou-se como tal²⁵. O pitoresco surge numa época a par da procura da expressão da identidade nacional, que se viria a materializar numa questão cultural de expressão transversal a todas as artes – vulgarmente designada por “Englishness”. Uma vez implementado na cultura inglesa, foi assumido e popularizado como um estilo nacional, por se caracterizar por uma expressão formal tão adequada aos ideais do liberalismo.

A procura do desenvolvimento de uma expressão nacional é uma realidade muito presente no contexto europeu durante século XIX²⁶. A forte associação do pitoresco à “Englishness” foi portanto muito potenciada por esta vontade de exaltação da singularidade nacional e da sua distinção relativamente às outras nações – nomeadamente, França.

²⁵ Os jardins a que chamamos ingleses, embora a sua verdadeira origem seja chinesa, forneceram-nos com expedientes importados da natureza, cuja beleza residia na correcta proporção e na verdadeira relação. A sua expressão nunca é equívoca; ninguém fica na dúvida do carácter que a natureza apresenta; ela está ao alcance de qualquer um. A sensibilidade de que quase todos os homens partilham é suficiente para os fazer sentir a sua influência ao máximo.” – MÉZIÈRES, pág. 74

²⁶ “Alguns estudos sintéticos foram formulados como histórias de arquitectura nacionais, confirmando repetidamente uma das mais características produções do séc. XIX: o estado-nação como o organizador da experiência e da identidade.” – BERGDOLL, B., pág. 2

A formulação da base teórica para a prática pitoresca

A base teórica do pitoresco parece estar dividida em dois momentos essenciais. No início do século XVIII, autores como William Temple, Alexander Pope, Edmund Burke e Lord Shaftesbury escreviam sobre filosofia, estética e paisagem, mas nenhum destes autores refere expressamente a palavra “pitoresco” nas suas obras, o que pode ser sinal de que, ou não tinham consciência de que estavam a constituir a teoria do mesmo, ou de que era algo, à época, relativamente omnipresente e evidente e que, como tal, não consideravam estar a contribuir para a teoria do pitoresco propriamente dita, mas sim para a do seu próprio tempo, que se revelou posteriormente ser o pitoresco. O segundo momento ocorre no final do séc. XVIII.

O primeiro autor desta corrente que recorre ao uso da palavra pitoresco nos seus textos publicados é Gilpin, o que leva a pensar que os autores do fim do século já identificaram o movimento e escrevem sobre ele, não contribuindo tanto para a sua formulação, mas mais para a sua proliferação. William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight parecem estar a fazer um balanço ou um resumo do pitoresco até a data: por um lado aparecem muitas referências aos autores do início do século, quer como base para desenvolver as suas próprias ideias – muito presente em Gilpin – quer como com o objectivo de corrigir alguns aspectos dos textos anteriores – uma situação recorrente em Payne Knight. Por outro lado, estes autores também têm em consideração a prática paisagística e arquitectónica que decorreu entre as formulações teóricas do início do século e as suas próprias.

Em ambos os momentos, os ensaístas do pitoresco não são, de profissão, arquitectos. Nos textos do início do século a interseção entre as diversas disciplinas – pintura, arquitectura, filosofia, política, jardinagem, paisagismo – são mais evidentes e complexas, o que remete novamente para a ideia de que estes autores estavam a dissertar sobre uma generalidade de questões do seu tempo. Neste momento, a interpretação que fazem do movimento é aplicada à sua própria actividade profissional – por exemplo, no caso da política e da economia, a defesa do liberalismo; no caso da pintura o interesse pelos cenários naturalista de Claude Lorrain e Nicolas Poussin e no caso da filosofia o desenvolvimento de um pensamento focado na percepção do Homem em relação ao seu contexto.

Pelo contrário, os autores do final do século falam mais especificamente sobre arquitectura e sobre paisagem, o que contribui para a circunscrição do pitoresco e para a sua autonomização, um processo que à época se passava com a própria arquitectura²⁷. O pitoresco foca a importância dos sentidos na percepção e na relação com o espaço, relacionando-os directamente com os princípios essenciais da composição pitoresca: variedade, complexidade, irregularidade e movimento.

Embora haja um número muito vasto de autores e publicações ao longo do século XVIII, este estudo fará referência apenas a uma selecção composta pelos considerados exemplares e pertinentes para a definição do pitoresco enquanto movimento nos princípios essenciais que o definem.

Filosofia e estética

No campo da filosofia, talvez a contribuição mais fundamental tenha sido a de Immanuel Kant²⁸. A noção de estética de Kant influenciou fortemente os autores do pitoresco nos séculos XVIII e XIX. Kant define a estética como a capacidade da arte em provocar sensações no observador. Este conceito implica a separação entre a arte e a utilidade, conduzindo à diferenciação entre arquitectura e construção, remetendo deste modo a arquitectura para o campo das artes visuais²⁹.

²⁷ “Quer seja como modo de classificar as qualidades da “forma” arquitectónica por oposição a “estilo”, ou como modo de negar o papel do arquitecto num universo profissional cada vez mais especializado, a afirmação da autonomia tem sido o tema dominante do modernismo desde o final do séc. XIX, se não antes.” – VIDLER, Anthony, “Histories of the Immediate Present: Inventing the Architectural Modernism”, pág. 17

²⁸ Expressa em KANT, Immanuel, “Critique of Pure Reason”, 1781

²⁹ “Com a filosofia da estética desenvolvida na Alemanha, principalmente por Kant, a estética foca-se no que está entre a apreensão do objecto e as emoções sentidas pelo observador.” – FORTY, Adrian, “Words and Buildings – a Vocabulary of Modern Architecture”, pág. 211
“No final do séc. XVIII, a disciplina da estética filosófica partiu da constatação de que a beleza provém não dos próprios objectos, mas do processo pelo qual eles são apreendidos. (...) A avaliação estética, a percepção daquilo que agrada à mente, ocorre através da sua habilidade para reconhecer no mundo exterior características que satisfaçam o seu conceito de forma.” – Idem, pág. 154

A re-definição da estética como recepção da experiência empírica leva também a uma mudança significativa na definição da beleza, que deixa de ser uma questão de perfeição e passa a ser uma questão de gosto, isto é, de agrado sensorial³⁰. As sensações, ou seja, a relação entre o agente e o espectador, são entendidas de diferentes modos pelos vários autores.

Para Lord Shaftesbury esta relação é de índole moral. David Hume defende que se trata de uma relação utilitária na qual o observador necessita do agente. A posição de Adam Smith talvez seja aquela que mais contribuiu para a definição do pitoresco como esta finalmente se estabeleceu. Smith, à semelhança da maioria dos ensaístas do pitoresco, não era arquitecto. Profissionalmente, dedicava-se à política, à economia e à filosofia, tendo particular interesse pelas questões da moral, à semelhança de Lord Shaftesbury, que evolui para o desenvolvimento da noção de sentimentos. No caso da relação agente/observador esta noção traduz-se na ideia de empatia, isto é, nos sentimentos que o agente desperta no observador que levam a que se estabeleça uma relação entre ambos³¹. É neste entendimento que se desenvolve a definição do pitoresco, na medida em que se estabelece uma das questões que está na base de todos os desenvolvimentos subsequentes, isto é, os sentimentos que se pretende que o agente provoque no observador³² que dão origem à importância da criação de atmosferas e de efeitos na apreensão do espaço – como surpresa, complexidade e variedade.

³⁰ “Esta ideia sofre também uma influência directa da filosofia de Kant, uma vez que esta legitima o gosto pessoal e a expressão individual: “(...) tudo isto confirma o poder da ideia de autonomia de Kant, tanto formal como política, implicando simultaneamente liberdade e ordem, razão colectiva e expressão individual.” – VIDLER, A., pág. 59

³¹ “O sensacionalismo, ou a doutrina de que todo o conhecimento deriva da experiência através das sensações, viria a ter um profundo impacto na teoria da estética porque procurava a elucidação da relação directa e imediata entre os objectos físicos e os estados mentais. Abriu novos horizontes para o pensamento sobre o modo como a arquitectura transmite um significado e como esses significados podem ser alterados ou manipulados.” – BERGDOLL, B. pág. 74

A estética do gosto

A validação das sensações como principal elemento do juízo do observador permitiu também fundamentar a importância do gosto, um aspecto relativamente subjectivo que é essencial para o pitoresco. Richard Payne Knight será talvez o autor que mais se detém nesta questão, em “Analytical Inquiry into the Principles of Taste”, defendendo o pitoresco como a estética do gosto, por excelência. Sendo este um princípio fundamental para o movimento, é também bastante subjectivo e até difícil de definir e de fundamentar. Como tal, Payne Knight serve-se da duplicidade de sentido da palavra para explicar a noção de “gosto” em analogia com o sentido de paladar, numa tentativa de o poder analisar e estudar com alguma objectividade.

A ideia de gosto individual aplica-se, em primeiro lugar, ao autor. A legitimação do gosto pessoal como orientador da acção do autor do projecto possibilitou que as intervenções paisagísticas e arquitectónicas sejam fruto da expressão individual, que participa na constituição da expressão nacional.

Em segundo lugar, o gosto está também ligado à experiência do observador, através dos sentimentos que se pretende despertar no mesmo, que são interpretados e influenciados pelo seu próprio gosto.

O “gosto” é, assim, a dimensão individual ou o espaço que o pitoresco deixa em aberto para a intervenção da singularidade de cada um – autor e observador. Este é mais um dos pontos em que o estilo inglês se distingue fortemente do francês que, de modo geral, segue os modelos vigentes dentro da corrente dominante, seguindo assim cânones mais rígidos ligados a um entendimento particular da tradição clássica onde, quer da parte do autor, quer da parte do observador, existe um menor espaço para a individualidade e para a subjectividade.

³² “A revolução newtoniana no raciocínio científico ansiava por colocar um novo leque de “ciências do Homem” em pé de igualdade com os novos standards da objectividade, observação e legalidade que caracterizavam a investigação sobre o universo e o seu funcionamento. Construído a partir da premissa de Locke de que todo o conhecimento derivava da sensação, a filosofia do sensacionalismo abriu um novo âmbito para a reacção emocional humana, conhecimento e até moralidade na experimentação e no questionamento científicos. Esta foi a causa de uma profunda reconsideração do domínio da estética. A filosofia da natureza, nome pelo qual ainda se designava a ciência no início do período, enquadrou assim um nova base “objectiva” para a exploração da natureza da forma arquitectónica, o seu efeito nos sentidos e até no comportamento.” – Idem, pág. 4

O belo, o sublime e o pitoresco

A noção de sublime de Edmund Burke³³ foi fundamental para a definição de estética do pitoresco. Ao distinguir o “sublime” do “belo” criou a base para uma noção de estética que abrange o prazer visual originário de objectos que, apesar de não corresponderem aos cânones convencionais da perfeição formal, têm a capacidade de provocar sensações de agradabilidade e interesse no observador. Deste modo, o belo está associado ao classicismo e às regras de composição clássica, como a simetria, a geometria rígida e os cânones de proporção, enquanto o sublime está maioritariamente relacionado com elementos presentes na natureza. Esta distinção e o progressivo interesse pelos objectos que se relacionavam com a estética do sublime contribuiu para o despertar do interesse pelas cottages e pela arquitectura vernacular. Até então, estas formas de edificação eram consideradas objectos desprovidos de arte, mas o novo entendimento estético despoletado por Burke levou a que estes edifícios passassem a ser considerados como formas arquitectónicas relevantes, uma inovação que decorreu no século XVIII e que teve grande importância para o desenvolvimento do pitoresco em arquitectura.

Uvedale Price parte das noções de belo e de sublime de Edmund Burke e desenvolve esta oposição. Contudo, Price define uma terceira categoria estética – o pitoresco – que se situa entre os dois primeiros. Tal como Burke, isola o belo numa categoria à parte e não particularmente participativa na composição pitoresca. A inovação de Price consiste em, de certo modo, subdividir a categoria oposta em sublime e em pitoresco. A distinção entre ambos é essencialmente definida pelos sentimentos que provocam e, por conseguinte, pelos objectos que provocam esses sentimentos³⁴.

³³ Expressa em BURKE, Edmund, “A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful; with an introductory discourse concerning taste”, 1756

³⁴ O sublime, tendo sido fundado nos princípios de espanto e terror, nunca é aligeirado ou divertido; o pitoresco, cujas características são a complexidade e a variedade, é igualmente adaptável ao cenário mais grandioso como ao mais alegre. O infinito é uma das mais eficientes causas do sublime; por essa razão, o oceano sem fim impressiona-nos: para o tornar pitoresco é necessário destruir a causa que o torna sublime; é da forma e da disposição dos seus limites que o pitoresco deve, em grande medida, depender.” – PRICE, Uvedale, “Essay on the Picturesque as compared with the sublime and the beautiful”, pág. 100

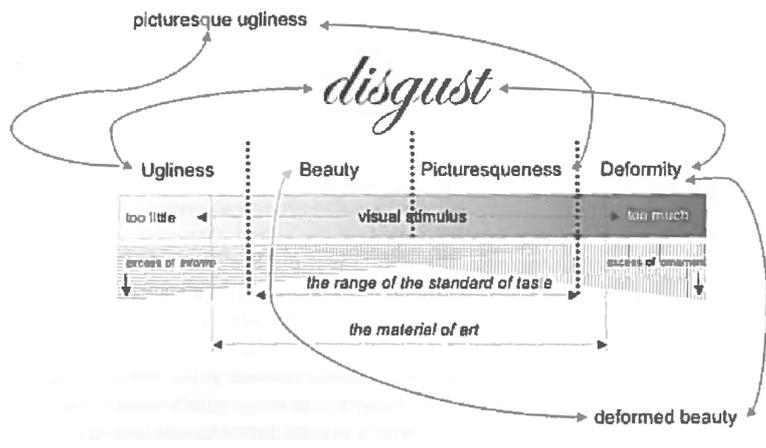


Fig. 10 – Esquema interpretativo da autoria de John MacArthur quanto às relações entre os conceitos de belo e pitoresco de Uvedale Price

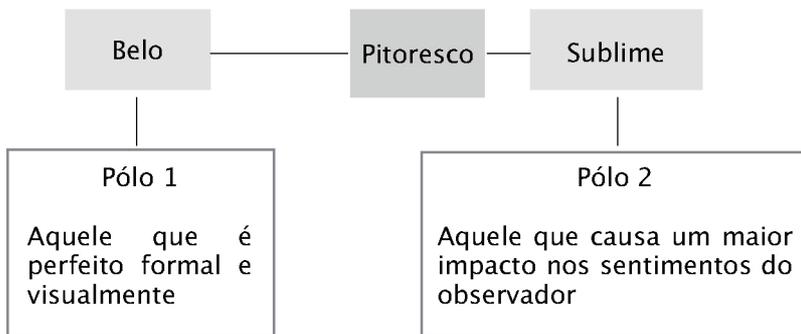


Fig. 11 – Esquema interpretativo quanto à diferenciação entre as categorias de Belo, Pitoresco e Sublime de Uvedale Price

Nos seus ensaios, William Gilpin identifica as principais características do pitoresco como a variedade, a complexidade e os efeitos de luz-sombra. A obra “Three Essays on Picturesque Beauty” surge no final do séc. XVIII e parece tentar estabilizar estas questões, como se solidificasse a teoria e a prática do movimento, que até então talvez se pudessem considerar um pouco dispersas.

Uma vez que o “Analytical Inquiry” data de 1805, Payne Knight revê os autores anteriores, criticando-os frequentemente. Para este autor, Burke errou na sua definição de categorias estéticas e Knight “desculpa” o erro de Burke por ser um autor do início do movimento pitoresco, deixando entrever que à época os autores estavam numa fase primitiva e pouco rigorosa do movimento, o que é coerente com uma das justificações para o facto de nunca utilizarem a palavra “pitoresco”. Uma vez que Knight corrige Burke, talvez o título do seu livro seja de facto uma crítica ao de Burke, denominando-se “analítico” em vez de “filosófico”³⁵. Os textos de Payne Knight distinguem-se dos de Burke, Gilpin e Price por se centrarem muito na questão da beleza, deixando a ideia de que estaria a tentar provar que o que é agradável para os sentidos se define como belo e que não existe mais nenhuma categoria estética “positiva”, isto é, que o sublime e o pitoresco não são valores estéticos desejáveis para a composição.

O pitoresco interessa-se por conceitos de estética que se relacionam com o banal, o quotidiano, o pobre e até o repugnante. Este interesse teve origem no fascínio pela cottage³⁶

³⁵ Edmund Burke entitulou o seu livro de “A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful; with an introductory discourse concerning taste” (1756) enquanto que Payne Knight utilizou “An Analytical Inquiry into the Principles of Taste” (1805) para título do seu. A escolha de palavras remete para a interpretação de que a obra de Burke possa ser relativamente geral e abstracta, facto que Knight critica, contrapondo-a com uma obra que tem um objecto mais específico e uma metodologia mais meticulosa.

³⁶ “Aqueles que pretendem melhorar as paisagens das suas propriedades através dos edifícios, deverão certamente estudar as obras dos grandes mestres da pintura paisagística (...) o modo como por vezes suavizam ou disfarçam a simetria ou a arquitectura regular demasiado evidentes, através da sua fusão com objectos de outro tipo, mas não menos nobres; e pode, outras vez, enobrecer edifícios menores com a ajuda da imposição de outras massas que se convertem no principal foco de atenção. Este último método é frequentemente muito adequado: por exemplo, no caso de uma pequena aldeia ou de alguns edifícios de uma quinta estarem numa localização interessante, enquanto que a pessoa que os observa desejaria algo mais atraente. (...) contudo, além de ser desagradável, destruir as marcas da indústria e da habitação por motivos meramente ornamentais, tais edifícios têm demasiado frequentemente uma aparência pomposa. Contudo, caso ele preserve o aspecto de uma quinta ou aldeia (...) qualquer edifício de boa forma, elevando-se acima dos que o rodeiam, responderia provavelmente a esse propósito e serviria simultaneamente a variedade e a unidade de todo o conjunto (...)” – PRICE, “Essays on the Picturesque”, Vol. II, pág. 312, cit in MACARTHUR, J., pág. 78

como edificação, pelas suas características de irregularidade na volumetria, pela banalidade da sua construção material e até pela repugnância que poderia inspirar, devido às fracas condições de higiene de que alguns cottages padeciam. Este interesse potencia o desenvolvimento da variedade, tanto de elementos como de temas, e da irregularidade na paisagem³⁷. Foi desenvolvido primeiramente na pintura, através da incorporação destes elementos no enquadramento representado e foi entrando lentamente na arquitectura, num primeiro momento pela manutenção deste tipo de edificado na intervenção numa pré-existência e num segundo momento ao retirar lições destas construções para os novos edifícios a projectar.

O interesse na arquitectura vernacular

O interesse no vernacular e o seu reconhecimento como uma categoria do âmbito da arquitectura estão relacionados com a ideia de cabana primitiva de Laugier, expressa em “Essai sur l’architecture” (1753), no sentido em que se tratam daquilo que é essencial e perene na arquitectura, desprovido de considerações meramente formais ou estilísticas.

Laugier defende a ideia “cabana primitiva” na óptica do regresso da arquitectura a uma abordagem baseada na razão³⁸, e o pitoresco defende-a na perspectiva de repensar o que é, na sua essência, a arquitectura. Motivado pelos desenvolvimentos no campo da filosofia que fundamentam a arte – e a arquitectura – assente no gosto e na expressão pessoal e baseada na procura dos princípios que definem o que é um objecto arquitectónico, o pitoresco convoca o vernacular para o âmbito da arquitectura igualando-a a qualquer outra edificação.



Fig. 12 – “Butcher’s Shop” (1830), Frederick Robinson

Esta representação evidencia simultaneamente o interesse do Pitoresco na arquitectura vernacular e nos temas do quotidiano e até do repugnante, uma vez que o edifício representado se trata de um talho.



Fig. 13 – Root House (1750), Thomas Wright

³⁷ “Para Price, as qualidades pitorescas deste cenário eram “complexidade”, que é uma textura e tonalidade visual, o contrário da suavidade de Burke; e “variedade”, que se opõe à uniformidade de Burke. A variedade é o valor ou prazer visual que deriva da irregularidade. O pitoresco, pela sua “complexidade, as suas ocultações parciais, instiga a curiosidade activa que estimula a mente.” O interesse e a curiosidade levantados pelo pitoresco diferenciam-se de e aperfeiçoam o sublime, que causa uma perplexidade tal que “prende as faculdades mentais”. O pitoresco é o divertimento da natureza – torna a beleza mais divertida, mais variada e mais animada.” – MACARTHUR, J., pág. 125

³⁸ “A obra de Laugier não é uma obra de arqueologia, de história ou até de alegoria, mas antes da filosofia da estética. A cabana primitiva alberga na sua simplicidade um processo de imitação que poderia reformular a arquitectura e fundá-la novamente na razão. Era composta por todos os elementos da arquitectura: a coluna vertical, o entablamento horizontal e a cobertura protectora. (...) A sua noção de função estava relacionada apenas com a construção e não com o uso ou com o programa.” – BERGDOLL, B., pág. 12

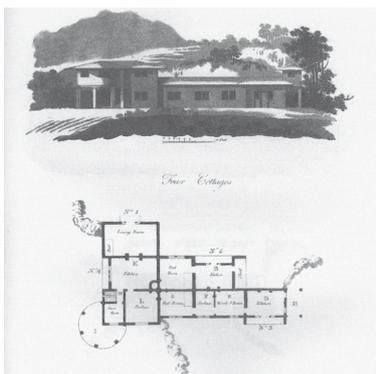


Fig. 14 - "Four Cottages" (1805), Joseph Gandy

O seu interesse também se deve, em parte, à valorização dos temas do quotidiano, nos quais o vernacular se insere. O pitoresco encontra situações de grande interesse no banal. Este fascínio está também associado a uma certa imagem ou ambiência do rural, do inacabado e da "roughness" – material e simbólica³⁹.

O interesse simultâneo e equitativo do pitoresco numa arquitectura popular e numa arquitectura erudita é um pontos nos quais se confirma a sua presença na contemporaneidade⁴⁰.

Natureza e Arte

A natureza, quer real quer como tema, é uma realidade muito presente no pitoresco. Se por um lado, muitas das intervenções do período inicial – cuja aplicação essencial se verificava no desenho de jardins – têm lugar em contexto natural, por outro a natureza, enquanto conceito ideal e formal, está associada às manifestações deste movimento, como inspiração ou referência. A natureza e a topografia são o mote para a irregularidade enquanto expressão dos ideais pitoresco como alegoria da sociedade.

Por outro lado, as características texturais das superfícies encontradas na natureza – e posteriormente nos materiais – são também mote para as associações com o belo e com o sublime. "Smoothness" e principalmente "roughness" são palavras muito importantes para o pitoresco, também pelo seu

³⁹ "O pitoresco emergiu como um movimento anti-racional, contra a perfeição e em oposição a uma abordagem matemática tendo em consideração, por outro lado, o lugar do Homem no mundo. Em termos arquitectónicos, mencionaste o termo "cottage", eu penso que os arquitectos em meados do séc. XIX estavam a recuar para uma certa ideia de vernacular e de arquitectura igualmente romântica. (...) Creio que o cottage humilde e o objecto não-desenhado se tornaram numa parte muito importante do movimento pitoresco devido ao que representavam. Se observarmos o início do movimento Arts and Crafts, os roofscapes na composição das fachadas, eles estão a trabalhar rejeitando a ideia de simetria. A composição das fachadas tem como objectivo transmitir um certo carácter natural. Embora absolutamente artificial e não tendo por vezes qualquer relação com a planta, são obras que se focam na questão da atmosfera e que inspiram uma sensação de familiaridade como as antigas estruturas vernaculares." – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

⁴⁰ "Outro aspecto da Townscape é que a relaciono com uma cultura arquitectónica muito pobre, vernacular, enquanto que o regionalismo crítico está interessado na cultura arquitectónica pobre e rica, não só no vernacular. Está interessado numa cultura arquitectónica de alto nível, relacionado com a arquitectura e com o sítio." – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo III

Peter St John distingue a Townscape do regionalismo crítico. Na verdade, a sua definição de Townscape corresponde mais exactamente ao movimento Garden City com o qual esta é por vezes, incorrectamente, associada. Contudo, a sua definição de regionalismo crítico evidencia a influência do pitoresco na contemporaneidade – uma associação que o próprio não fez directamente mas que é passível de ser elaborada a partir das suas palavras.

significado literal, mas principalmente porque representam a regularidade e a irregularidade, respectivamente. Partindo novamente da definição de belo e de sublime de Burke, a regularidade enquadra-se na primeira categoria e a irregularidade na segunda, sendo por isso um requisito para a composição pitoresca.



A relação natureza–arte é muitas vezes apresentada como dicotômica uma vez que à natureza pertencem as qualidades de variedade e irregularidade enquanto que à arte as de regularidade. A beleza geral, ou o belo de Burke, é encontrada na arte e a beleza pitoresca, ou o sublime, existe apenas na natureza.



Figs. 15 e 16 – Os conceitos de “Smoothness” e “roughness” na paisagem, ilustrados por William Gilpin (1792)

A importância da pintura

A importância da pintura para o aparecimento do movimento advém do facto de o mesmo procurar certas qualidades da imagem (“picture”) que até então estavam presentes apenas nas representações pictóricas. Para o pitoresco, “cada viagem é uma sucessão de imagens”, logo, uma sucessão pictórica de sensações⁴¹. A concepção destas sequências é construída a partir da imagem que se pretende transmitir, conciliando a fixação de um determinado quadro com a importância e a necessidade do movimento para a apreensão do espaço.

O pitoresco é um compromisso entre arte e estética, no sentido em que compõe uma nova paisagem, recorrendo a elementos e a formas semelhantes às encontradas na natureza – esta é a componente estética, uma vez que se relaciona com as sensações provocadas no observador –, mas a composição é deliberada e produto da acção humana – imita a natureza mas não é a natureza, sendo antes arte⁴².

⁴¹ WATKIN, David, “A history of Western Architecture”, pág. 315

⁴² “Ao nível semântico, a atracção do uso da expressão “jardim pitoresco” torna-se imediatamente clara quando comparada com a direcção tautológica que o jardim inglês estava a tomar. A qualidade pitoresca proporcionava a distância através da qual a jardinagem podia ser entendida como uma arte que imita a natureza em vez de se confundir com ela. Enquanto que a matéria e os materiais do jardim inglês era constituída pelas plantas e pela topografia em formas semelhantes às da natureza, o jardim tinha um carácter formal como as pinturas de paisagens, que eram em si mesmas uma abstracção e uma análise da ordem visível do mundo. O pitoresco é, assim, um termo de compromisso ou um espaço de demora e de compromisso.” – MACARTHUR, J., pág. 5

A dualidade arte–estética e arte–natureza está muito presente no pitoresco, sendo que se propõe, em ambos os casos, que a sua definição seja um compromisso entre os dois conceitos⁴³.

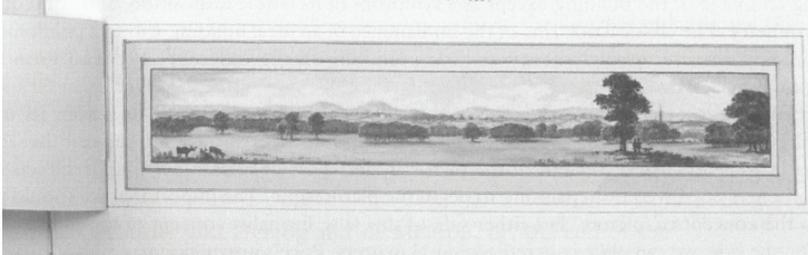
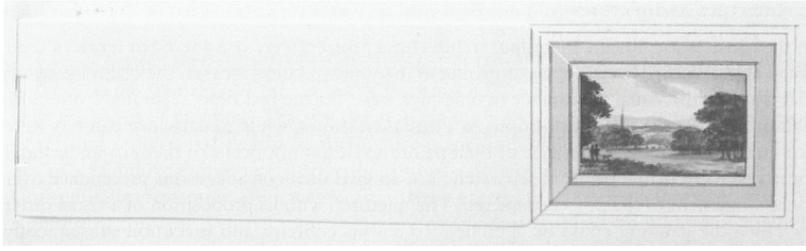
A pintura levanta também o problema do limite da composição. Por volta do séc. XVI, quando a pintura passou do suporte mural para o suporte do quadro, autonomizou-se relativamente à arquitectura, ganhando assim uma maior liberdade quanto às temáticas representadas mas perdendo, por outro lado, dimensão. Embora esta arte se desenvolva num enquadramento relativamente limitado, a procura da exploração da profundidade máxima transmite a ideia de continuidade para lá do limite do quadro. Pintores como Humphrey Repton, por exemplo, exploram diferentes possibilidades de enquadramento para acentuar determinados aspectos da representação⁴⁴.

A pintura foi ainda muito importante para a formulação e difusão da prática pitoresca através dos “pattern-books”⁴⁵. No séc. XVIII os autores interessados no desenho de jardins e parques faziam viagens esporádicas pelo país para estudar e registar os diversos exemplos existentes. O desenho e a pintura eram os meios utilizados para estes registos que conduziam, frequentemente, a apontamentos sobre melhoramentos possíveis para os casos que tinham observado e até à formulação de novos projectos.

⁴³ Do mesmo modo que para Price o pitoresco é algo entre o Belo e o Sublime. De facto, quanto a diversas questões em que se opõem dois pólos, o pitoresco parece ser o termo de compromisso que os medeia.

⁴⁴ “O pitoresco propõe que a pintura possa levantar algumas questões úteis sobre a experiência visual nas artes espaciais. (...) As ideias modernas de composição assumem que vemos uma imagem de dois modos: em primeiro lugar, como uma coisa, de uma só vez, como um plano de linha e de cor, com um determinado tamanho e uma determinada proporção, pintada numa superfície de tela ou madeira; em segundo lugar, como um espaço, como a cena representada (...) Cada um destes modos de ver – ver a distribuição da superfície ou ver a profundidade ilusória – reforça e garante o outro. Numa paisagem, por exemplo, um cottage à distância e uma árvore no fundo podem estar, cada um, a um terço da dimensão total a partir do limite do quadro. Se forem entendidos como marcas na superfície pintada, equilibram-se um ao outro; se forem entendidos como representações, a sua dimensão relativa constitui a profundidade imaginada.” – MACARTHUR, J., pp. 20–21

⁴⁵ Os “pattern-books” consistem num misto entre um caderno de apontamentos e um portfolio; são suportes em que os autores do séc. XVIII registavam tanto as paisagens que viam nas suas viagens como ideias ou projectos que lhes ocorriam. Foram documentos muito valiosos para o estudo e para a difusão do pitoresco.

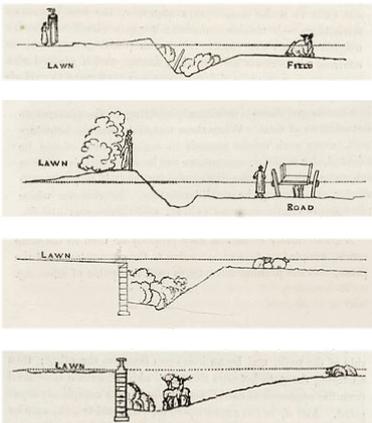


Figs. 17 e 18 - View exercise (1791), Humphrey Repton

Assim a relação do pitoresco com a pintura não é unidireccional. Se por um lado, foram os temas e os ambientes evocados pela pintura que inspiraram a concepção paisagística inglesa, por outro, o desenho de jardins e a representação dos modelos existentes acabou por transportar novas questões, como por exemplo o questionar dos enquadramentos convencionais, para o âmbito da pintura.

O limite e a “openendedness”

A intenção de dissolução do limite no contexto paisagístico é a expressão material de algumas das ideias conceptuais que pautam o pitoresco: a vontade de liberdade, a ideia de “openendedness” e de deixar algo à imaginação do observador, não fechando os limites e não fechando a composição, transmitindo assim a sensação de uma continuidade infinita. Esta ideia tem a sua aplicação prática no desenho dos jardins e parques.



Figs. 19 a 22 – Os vários tipos de “Ha-ha fence”, que têm em comum o facto de serem praticamente imperceptíveis a partir de qualquer ponto ou cota no interior da propriedade.

Uma tradução prática desta ideia aparece quando os paisagistas ingleses do séc. XVIII desenvolveram uma estratégia de delimitação da propriedade recorrentemente utilizada, que se denomina por “the ha-ha fence”⁴⁶. Trata-se de um limite que só é perceptível a grande proximidade, pelo que da maioria dos pontos de vista o observador não se apercebe da dimensão real do terreno, um facto que interessa explorar tanto pela ambiguidade visual que cria como pela impossibilidade de quantificar a riqueza efectiva do proprietário. A técnica consiste em aproveitar um desnível natural para construir o limite, que fica parcialmente oculto pela vegetação. Em termos estéticos é bastante eficaz, uma vez que os autores do pitoresco não se identificavam com a expressão que uma vedação em madeira ou um muro em pedra teriam.

⁴⁶ “Desenvolvido para apreciar a vastidão vista, o ha-ha (...) revela que toda a natureza é um jardim e, ainda mais gratificante, um “jardin anglais”. O que ainda não foi constatado nem trabalhado é o facto de que o ha-ha, seco ou húmido, é igualmente eficaz na a vista a curta e a longa distância.” – CULLEN, Gordon, “Townscape”, pág. 126

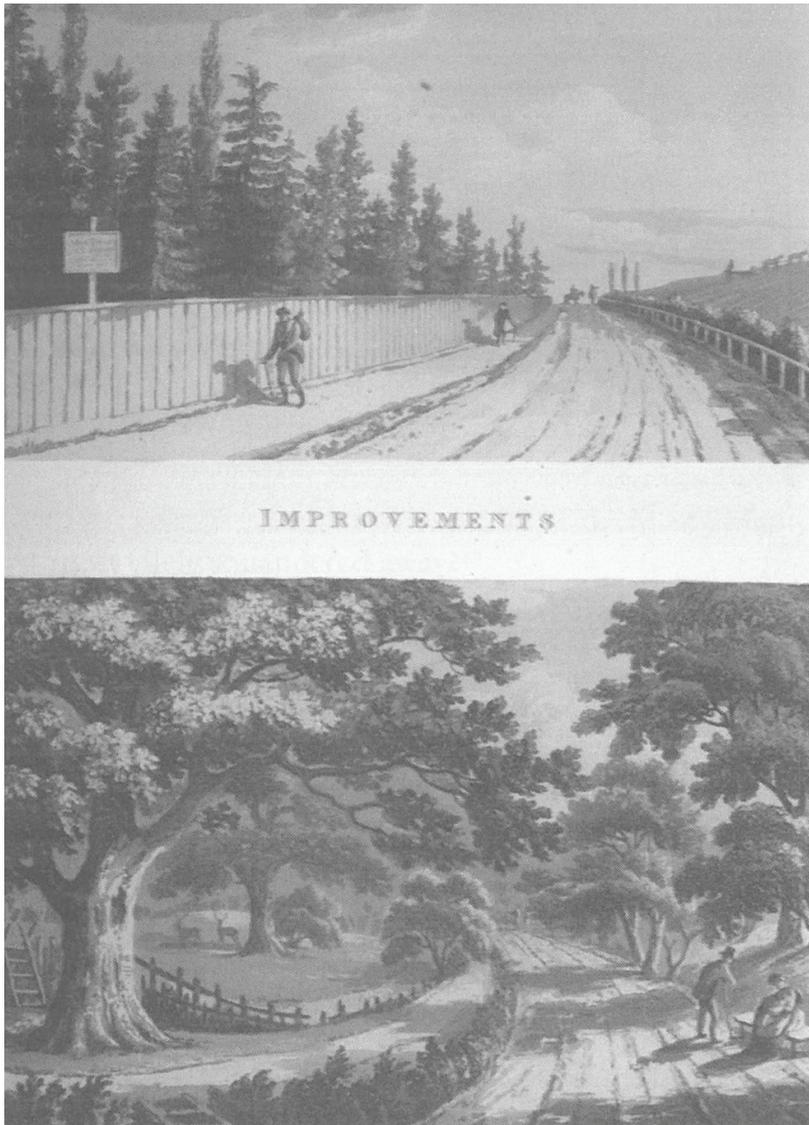


Fig. 23 – “Improvements” (1816), Humphrey Repton

Os autores do pitoresco, tanto nos seus ensaios como nos pattern-books (livros de ilustrações/portfolios), dedicavam-se frequentemente a imaginar melhoramentos para as situações com que se deparavam. Neste caso, Repton trata a questão dos limites da propriedade. O pitoresco defende que estes não devem se estabelecidos por nenhum tipo de vedação “artificial” mas sim por elementos naturais, uma vez que esta estratégia permite um alcance visual muito mais extenso.

À semelhança de muitos outros conceitos-chave do pitoresco, o limite e, particularmente, a “openendedness” têm um duplo significado. Anteriormente foi explicado o significado material destes conceitos e a sua aplicação prática numa estratégia concreta do projecto. Contudo, estas ideias estão também presentes num sentido mais conceptual e subjectivo, que se relaciona com a interpretação do observador.

A ideia de “openendedness” pode ser aplicada tanto à questão programática como ao problema da percepção. No primeiro caso, o espaço é pensado para que permita alguma flexibilidade quanto aos usos e até quanto a sua espacialidade⁴⁷, tratando-se por isso de uma dissolução da rigidez dos limites físicos ou da noção de campo de actuação do acto projectual para um contexto cada vez mais abrangente.

No segundo caso, a “openendedness” aplica-se à percepção que o observador tem da arquitectura, em termos espaciais, materiais ou culturais⁴⁸.

⁴⁷ “[A Seowonmoon Lantern] pode ser usada de diversos modos. Pode ser um palco ou um pódio, pode ser uma bancada e é também uma paragem de autocarro. Há uma certa flexibilidade no uso, uma “openendedness”. Flexibilidade nem sempre significa paredes móveis; significa sim que há muitas possibilidades de uso, algumas das quais nós nem previmos. Tem potencial para ser usado de diversas formas.” – BEIGEL, Florian; CHRISTOU, Philip, Entrevista, Anexo IV

⁴⁸ “Acho que se se olhar para este projecto como um recinto, há um interesse em incorporar a nova construção no seu estado cru, sem ser pintada, aço galvanizado, planos de vidro e de MDF em conjugação com tijolos e partes do edifício pré-existente que não estão tratadas, para compôr um edifício que aproveita todos os contrastes construtivos e a conjugação do novo com o antigo numa ambiguidade muito deliberada. Observando o trabalho que desenvolvemos desde então, particularmente todo o trabalho que envolve intervenções em edifícios antigos, estamos sempre a trabalhar o mesmo tema – o interesse numa proximidade entre o novo e o antigo. Material e estilisticamente de modo a que não haja uma diferença grande entre as partes novas e as partes antigas, mas numa tentativa de compôr um novo todo que nunca está absolutamente completo. Não se trata de uma tentativa de reprodução ou de restauração. Prevalece sempre uma certa ambiguidade. Esta palavra, ambiguidade, que levanta a dúvida do que é novo e do que é antigo, se parece moderno ou histórico interessa-nos particularmente. Acreditamos que o facto de ser algo novo mas com referências aos precedentes históricos ou contextuais é uma qualidade muito importante. Considero que este aspecto está relacionado com o pitoresco; Gilpin usa a palavra “contraste”, mas na verdade trata-se da adjacência das coisas, trata-se de uma imagem com muitos elementos diferentes que se conjugam para formar uma composição satisfatória. Vejo um paralelo, a nível conceptual, entre os temas que nos interessam e esta ideia de um sentimento ambíguo do todo.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo III

Planeamento visual e visão sequencial

Como anteriormente referido, a relação do observador com o espaço é um tema fundamental para o pitoresco. Uma vez que o espaço do pitoresco é caracterizado pelas formas orgânicas e sinuosas e pela ocultação de vistas e planos, sendo a abertura de grandes eixos uma situação bastante rara na linguagem formal pitoresca, a necessidade do observador se deslocar para apreender o espaço torna-se essencial.

A noção de planeamento visual, uma das definições do pitoresco, é originada precisamente pelo interesse por desenhar o que vê e o modo como se vê, através do movimento. As vistas que se abrem e o decurso desse movimento são objectos de um projecto, tal como a própria arquitectura. A variedade dessas vistas é, naturalmente, potenciada e exacerbada pela irregularidade formal ou topográfica, o que justifica a associação tão próxima entre estes dois conceitos fundamentais para o pitoresco.

Quanto às sensações provocadas no observador, o percurso é pensado de forma sequencial, isto é, imaginado em *frames* que podem ser de transição progressiva – por exemplo através do efeito de crescendo – ou, pelo contrário, de forte contraste.

Assim, esta deslocação e o ritmo a que a mesma se desenvolve são desenhados e pensados pelo arquitecto ou pelo paisagista, de acordo com as sensações que se pretende provocar em quem o percorre. O percurso como experiência, uma ideia muito explorada no séc. XX que teve como principal protagonista Le Corbusier através da difusão da ideia de *promenade architecturale*, tem a sua raiz no projecto da relação entre espaço e observador⁴⁹.

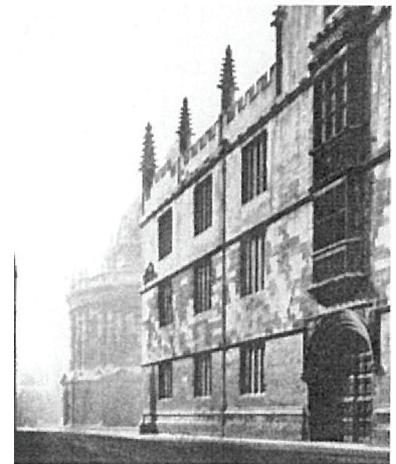


Fig. 24 – Percurso de aproximação a Radcliffe Square, “Townscape” (1961)

⁴⁹ As consequências arquitectónicas desta ideia serão desenvolvidas no capítulo 2.3. Percurso e Transição.

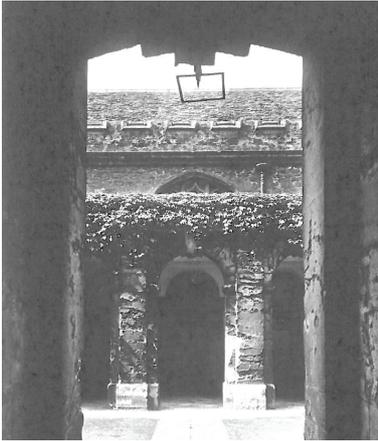


Fig. 25 – Saída do claustro do Corpus Christi College (1581), Oxford, fotografia de Nikolaus Pevsner

O percurso é marcado por uma sequência de contrastes entre espaços largos e luminosos e espaços muito contidos e sombrios, organizados ao longo de um eixo axial. A alternância das qualidades espaciais provoca também uma alternância de sensações no observador, que é também reforçada pelas diferenças entre materiais de texturas muito contrastantes.

A concepção deste percurso tem como base três noções fundamentais: duração, sequência e interrupção⁵⁰. Esta definição deixa entrever uma relação entre a arquitectura e a música; considerando a importância do movimento para a apreensão do espaço e o tempo necessário para que o mesmo decorra – a quarta dimensão da arquitectura – é possível constatar que ambas as disciplinas se desenvolvem dentro do âmbito da relação espaço-tempo⁵¹, recorrendo a elementos semelhantes, ou pelo menos comparáveis, na sua concepção.

Em primeiro lugar, o ritmo, uma noção proveniente da música, tem também um papel na arquitectura e é praticamente equivalente ao que vulgarmente se conhece por módulo⁵². Trata-se, no fundo, de estabelecer uma métrica que pode ser repetida ou intercalada, definindo assim a referida sequência. Em segundo lugar a ideia de harmonia, um valor procurado em ambas as disciplinas, que no caso da música se caracteriza pelo equilíbrio sonoro e no caso da arquitectura se caracteriza pela relação proporcional entre as partes e das mesmas com o todo.

São estes elementos que em ambos os casos formam uma composição limitada dentro de um intervalo – no caso da música, temporal, e no caso da arquitectura, espacial – que determina a duração da experiência sensorial. O movimento contém, contudo, ambas as dimensões, sendo por isso o ponto de intersecção entre as duas disciplinas⁵³.

⁵⁰ “Ele [Capability Brown] disse-me [Hannah More] que comparava a sua arte à composição literária: “Agora ali,” disse ele, apontando, “faço uma vírgula, e ali,” apontando para outro sítio, “onde é necessária uma viragem mais afirmada, faço dois pontos, e noutra parte, onde uma interrupção é desejada para quebrar a vista, um parêntese; agora um ponto final, e depois começo outro assunto.” – WIEBENSON, Dora, “The Picturesque Garden in France, 1978, pág. 74 cit in BOIS, Yve-Alain, “A picturesque stroll around Clara-Clara”, pág. 79

⁵¹ “Em suma, a arquitectura existe no espaço, ao longo do tempo, e a música no tempo, ao longo do espaço.” – VIEIRA, João César Neto, “Arquitectura e Música: intersecções e afinidades”, pág. 35

⁵² “A transposição do conceito de ritmo às artes visuais não é puramente metafórica. A repetição regular pode produzir-se no espaço, e os materiais repetíveis podem ser as formas perceptíveis próprias destas artes. O ritmo espacial, na sua expressão mais primária, implica equimetria de elementos iguais ao longo de uma directriz ou, mais genericamente, recorrência isométrica de componentes visíveis.” – ESPANOL, Joaquim, “El orden frágil de la arquitectura”, pág. 73, cit in Idem, pág. 41

⁵³ “A arquitectura e a música não estão muito distantes. Construo uma canção do mesmo modo que concebo um edifício. Há um grande sentido de estrutura, uma fundação que lhe dá forma. Existem diferentes partes, assim como um edifício pode ter três alas. E, tal como nos os meus edifícios, há sempre um elemento irracional.” – HARRISON, Henry, “Will it be bricks or licks?”, Entrevista por Zoë Blackler, BD online edition

1.1.3

Breve história da (palavra) simetria

A questão da simetria é um dos pontos que relaciona o pitoresco com a antiguidade grega. Auguste Choisy estudou extensivamente a arquitetura grega clássica, dedicando-se particularmente à tentativa da reconstrução, em desenho, do que teria sido a Acrópole de Atenas. A recuperação das ruínas dos edifícios da Acrópole revelou a ausência de simetria no conjunto e também em alguns dos templos. O facto é que os gregos procuravam o equilíbrio e para esta civilização importava essencialmente a experiência visual e as vistas reais do observador, pelo que a simetria era considerada como um requisito para a beleza, mas que só deveria ser aplicado onde e de modo a que fosse perceptível ao olhar. Esta concepção levanta duas questões: em primeiro lugar a ideia de que existe um campo visual de dimensões limitadas e de que não importa desenhar uma simetria de conjunto que só seria representável através de uma vista aérea, ou seja, que não é perceptível ao observador que percorre um determinado espaço, sendo como tal uma abstracção que não participa na experiência sensorial; em segundo lugar, a consideração da deformação visual e dos efeitos de perspectiva que leva a alterações nas fachadas dos edifícios para que estes pareçam simétricos ao olhar embora não o sejam efectivamente nas representações ortogonais⁵⁴. Ambas as questões remetem para a ideia de que, tanto para a antiguidade grega como para o pitoresco, a experiência

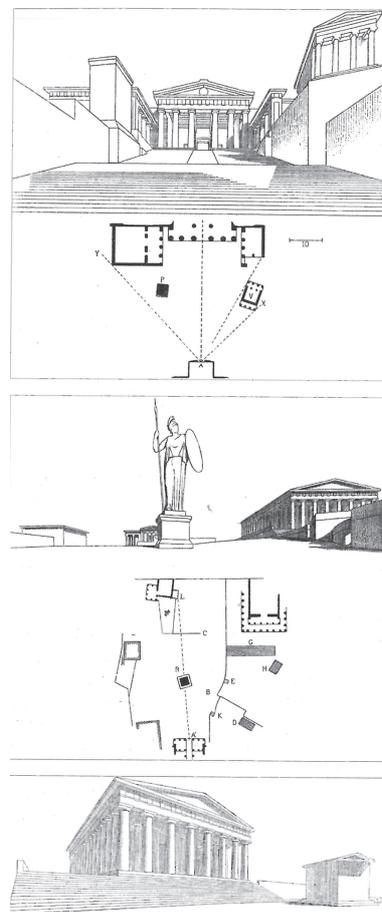


Fig. 26 – Esquemas de análise da Acrópole, Auguste Choisy

⁵⁴ “Ligar estes pontos de vista era o modo de planejar a aproximação para Pennethorne, desenvolvendo assim um diálogo entre a continuidade e a descontinuidade: descontinuidade na disposição dos edifícios, continuidade na abordagem que permite que o observador os veja individualmente. Ele estava a propor uma concepção retirada das categorias de regularidade e simetria: se déssemos um passo para o lado, a vista angular prevalecia sobre qualquer vista frontal.” – LUCAN, Jacques, “Composition, Non-composition”, pág. 356

sensorial é mais importante do que a concepção geométrica abstracta. Por outro lado, reforça-se a importância do equilíbrio do conjunto, uma vez que do ponto de vista do observador existe uma alternância de vistas entre o particular e o global, para ao qual a harmonia da composição é essencial⁵⁵.

Recuando aos três princípios de Vitruvius – firmitas, utilitas e venustas – o último é dividido em várias categorias necessárias para a sua constituição, sendo uma delas a simetria. Contudo, a definição desta palavra à época era bastante distinta da actual. Para Vitruvius e também para a maioria dos autores renascentistas que estudaram o seu “De architectura” – e que elaboraram os seus próprios tratados – a palavra simetria significava um equilíbrio da composição atingido através da relação estabelecida entre as partes e o todo⁵⁵. Esta relação era de ordem geométrica e matemática, sendo geralmente obtida através de um rácio, isto é, a partir da eleição de uma unidade base – um módulo – cuja multiplicação originava todas as medidas utilizadas. Em suma, significava aquilo que hoje se designa como equilíbrio da composição e proporção entre as partes.

Já no período renascentista, autores como Filarete, Francesco di Giorgio e Sangallo, consideram que a simetria é, teoricamente, um requisito fundamental no desenho. Contudo, raramente é rígida e absolutamente aplicada; neste aspecto Palladio – a principal referência do classicismo inglês⁵⁶ – rompe com a tradição dos seus contemporâneos, investindo na sistematização das plantas segundo o princípio da simetria.

⁵⁵ “Quando Choisy falava de simetria, esta palavra cobria sem distinção as noções de “simetria visual”, “simetria das massas”, “simetria perspética”, “simetria pitoresca”, “simetria óptica” e “equilíbrio óptico”, significando um esforço para alcançar o “equilíbrio das massas.” – Idem, pág. 357

⁵⁶ “A simetria é a harmonia que advém do conjunto das partes de um edifício e da correspondência da forma do edifício como um todo a uma proporção fixa. Tal como no corpo humano, a qualidade simétrica da eurythmia provém de unidades como o antebraço (cúbico), pé, palmo, dedo [inch] e outras partes, e assim é com os edifícios. Particularmente no caso dos edifícios sagrados, a simetria é calculada ou a partir da largura das colunas ou do tríglifo ou do módulo.” Por “simetria” Vitruvius entende a harmonia das partes com o todo, medidas a partir de um módulo, correspondendo assim este termo ao conceito actual de proporção.” – KRUF, H.W., pág. 26

⁵⁷ “As referências ao antigo e às suas reconstruções maneiristas, ao classicismo de Scamozzi, à expansão controlada do barroco inicial, eram todas “reguladas por uma referência contínua aos ideais palladianos de escala e inteligibilidade.” – VIDLER, A., pág. 68

A simetria, para Palladio, relaciona-se essencialmente com a geometria que regula o desenho bi-dimensional⁵⁸. Embora também procure o equilíbrio geral da composição e estude atentamente a proporção entre as partes, há um foco maior na simetria no desenho, em comparação com os restantes autores clássicos. Contudo, também ele abdica deste princípio quando o projecto assim o exige, sendo esta ruptura mais frequentemente observável no desenho dos alçados, particularmente das fachadas laterais.

Em Inglaterra, no início do séc. XIX, Richard Payne Knight defende a simetria como um requisito essencial para a beleza da composição. A sua definição de simetria, à semelhança da de Vitruvius e dos renascentistas, consiste nas regras de proporção entre as partes e o todo⁵⁹. Payne Knight refere ainda os modelos da antiguidade, onde a simetria, actualmente equilíbrio, era definida pelas ordens arquitectónicas; na arquitectura grega, por exemplo, estabelecia-se a partir da proporção das colunas.

Através das definições de simetria encontradas nos autores desde Vitruvius (séc. I a.C) até ao séc. XVIII é possível confirmar que durante todo esse período a palavra se referia à proporção que estabelecia as relações entre as partes e das partes com o todo. Terá sido, portanto, durante o séc. XIX que o significado da palavra se alterou para a noção actual, que consiste na correspondência absoluta de todas as medidas e no desenho espelhado a partir de um eixo central.

De facto, o aparecimento e popularização das academias francesas revelou esse entendimento da palavra. Autores como Durand, Gaudet ou Blondel defendiam a simetria como um

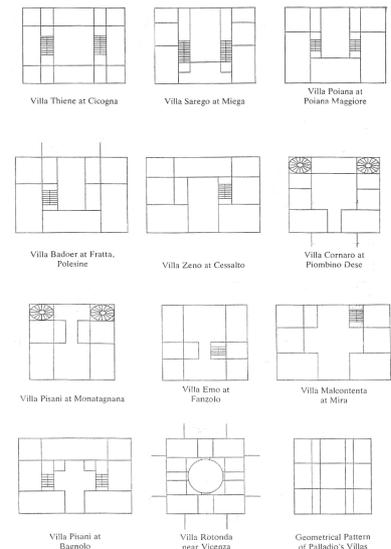


Fig. 27 - Esquemas de interpretação da geometria das villas de Palladio (1949), Rudolf Wittkower

⁵⁸ “Para o desenho das suas villas e palácios ele [Palladio] seguia certas regras das quais nunca abdicava. Existia obrigatoriamente um hall no eixo central e a simetria absoluta das divisões menores de ambos os lados.” – WITTKOWER, Rudolf, “Architectural principles in the Age of Humanism”, pág. 67

⁵⁹ “Directamente relacionada com a adequação ou a harmonia está a simetria ou a adaptação e proporção das partes entre si e com o todo: um ingrediente necessário à beleza em todas as formas compostas (...)” – KNIGHT, Richard Payne, “An analytical enquiry into the principles of taste”, pág. 172

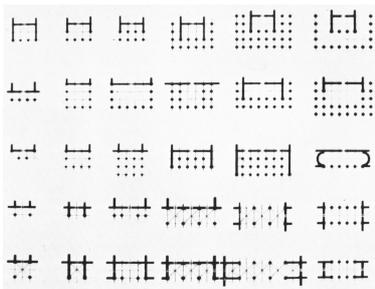


Fig. 28 – Tipologias de pórtico em planta (1802), J.N.L. Durand

Através destes esquemas de composição é possível verificar o foco na abordagem geométrica das academias francesas, que tendeu para a abstração excessiva, afastando-se assim da estratégia compositiva inglesa.

princípio essencial para a beleza da composição⁶⁰, mas a sua noção de simetria não era idêntica à de Vitruvius, sendo já a que actualmente se utiliza⁶¹.

O pitoresco rejeita, naturalmente, a simetria defendida pelos autores franceses seus contemporâneos, uma vez que a mesma implica uma regularidade absolutamente contrária aos princípios que procura. Assim, os autores pitorescos recuperam a definição inicial da mesma palavra segundo a qual este conceito se refere ao equilíbrio geral do conjunto⁶². Em parte, o interesse do pitoresco na ruína está relacionado com o modo o tempo pode intervir num edifício, quebrando a sua regularidade formal e textural, transformando-o de um objecto belo para um objecto pitoresco.

Contudo, ao longo do século XIX as academias francesas marcaram uma posição muito forte e influente tanto quanto aos métodos do ensino como quanto aos princípios gerais de composição, pelo que foi o entendimento do conceito de simetria destes autores que se popularizou até aos dias de hoje.

⁶⁰ “A simetria deve ser vista como uma das principais belezas da arquitectura. Deve ser vista como inimiga do contraste, ou pelo menos deve obrigar, por assim dizer, a que os lados opostos de formas contrastantes sejam regulares no exterior, quando a sua presença é necessária. A simetria contrabalança não só a simplicidade necessária na estrutura de um edifício privado, mas ajuda também a destacar a riqueza da fachada num edifício importante.” – BLONDEL, Jacques- François, “Cours d’architecture”, Volume I, Paris, 1771, Livro I, Parte I: “Traité de la décoration extérieure des bâtiments”, Capítulo IV, pág. 408, cit in LUCAN, J., pág. 51

⁶¹ Quincy Jones faz esta distinção evocando as diferenças entre a noção de simetria aquando do seu aparecimento no séc. XVI e o sentido em que se vulgarizou o uso da palavra – “Embora o significado da palavra simetria – presente em vários tratados e textos de arquitectura desde o séc. XVI – seja frequentemente próximo do de proporção, harmonia e eutímia, refere-se maioritariamente à paridade entre as partes de um edifício, dividido segundo um eixo.” – LUCAN, J., pág. 51

⁶² Loudon identifica no trabalho de Gandy, Papworth e Lugar “(...) que a irregularidade não é simplesmente aformal, nem um tipo aformalidade tornada legível pelo uso. A irregularidade tem a sua própria norma – a que actualmente chamamos “assimetria equilibrada”. Loudon concorda com Price que acha que o planeamento simétrico corre o risco de ser “insípido”; que o planeamento irregular permite o contraste, que por sua vez produz variedade; e que esta variedade pode ser harmoniosa.” – MACARTHUR, J., pág. 146

A relação com a tradição clássica

O pitoresco surgiu num período em que o estilo arquitectónico predominante em Inglaterra era o palladiano⁶³, a vertente nacional inglesa do classicismo. Este facto deve-se não só a uma questão de gosto ou de particular empatia com a obra de Palladio, tomada como contra ponto ao barroco em termos formais e ideológicos⁶⁴, mas também porque em termos políticos e religiosos, com a subida ao trono do rei protestante George I⁶⁵, Inglaterra estava de relações cortadas com Roma e com quase toda a Itália, à excepção da República de Veneza, sendo esta o único local do país para a qual os ingleses podiam viajar, ficando limitados ao estudo das obras que podiam visitar nesta região⁶⁶. Assim, tiveram um contacto privilegiado com autores como Scamozzi, Sansovino e, particularmente, Palladio⁶⁷.

As viagens de estudo foram momentos essenciais para o contacto com as obras do renascimento e do classicismo que fundamentaram a presença da antiguidade na arquitectura inglesa.

⁶³ “O palladianismo foi o movimento arquitectónico mais bem sucedido em Inglaterra, por volta do ano de 1730, mas estava longe de ser o único. O grande arquitecto barroco Vanbrugh, por exemplo, viveu até 1728 e Hawksmoor até 1736. James Gibbs (1682–1754) adoptou algumas características palladianas na sua obra, mas não pode ser classificado como palladiano – ao invés, ocupa uma posição intermédia entre a tradição de Wren, o classicismo barroco italiano e o palladianismo.” – KRUF, H.W., pág. 241

⁶⁴ “Estes estereótipos xenófobos foram rapidamente associados, como iremos ver, à moda emergente do design palladiano. Inevitavelmente, a repressão política e os excessos arquitectónicos do alto barroco da Europa continental eram muito contrastantes tanto com o liberalismo britânico e com o novo, comedido, estilo de palladianismo inglês.” – PARISSIEN, Steven, “Palladian Style”, pág. 17

⁶⁵ “Ainda assim, embora pudessem ser aborrecidos, insensíveis e pouco atraentes, os Hannoverianos [reis George I e George II] eram antes de mais e acima de tudo monarcas protestantes nos quais se podia confiar a salvaguarda das liberdades protestantes do povo britânico.” – Idem, pág. 12

⁶⁶ “A filosofia moral de Shaftesbury chamou a atenção para os gregos no geral, mas no início do séc. XVIII sabia-se pouco sobre a sua arquitectura. A segunda geração dos proprietários aristocráticos de Whig sintonizaram este interesse classicista na direcção de Palladio, vendo um paralelo entre os seus próprios ideias de uma oligarquia republicana e o sistema político na república de Veneza, onde Palladio trabalhou.” – KRUF, H.W., pág. 236

⁶⁷ “(...) nos anos após 1600 viu-se uma mudança de direcção na prática e na teoria inglesas, com uma viragem para Itália e com a primeira fase do palladianismo, representado por Inigo Jones (1573–1672). (...) Jones adquiriu um conhecimento extensivo da arquitectura clássica e moderna, que providenciou as bases para o seu próprio trabalho. Foram particularmente importantes para ele a obra de Palladio e o seu encontro com o idoso Vincenzo Scamozzi.” – Idem, pp. 230–231

A influência palladiana na arquitectura inglesa remonta ao séc. XVII e teve como primeiro protagonista Inigo Jones⁶⁸.

Os autores ingleses contactaram com a tradição clássica de diferentes modos. Por um lado, as viagens do Grand Tour em Itália anteriormente referidas foram essenciais para um contacto directo com os modelos do Renascimento. Outros autores, como Wren, por exemplo, fizeram um Tour em França, contactando com uma versão do classicismo que era já uma interpretação influenciada pelo contexto nacional em que se desenvolve. Houve ainda outros, como o caso de Hawksmoor, cujo Tour consistiu em viagens pelo Reino Unido, o que resultou num contacto indirecto e muito mais filtrado por outras interpretações, que em termos cronológicos corresponde também a um período posterior. As viagens de Hawksmoor possibilitaram-lhe tanto um contacto com o palladianismo inglês como obras de períodos passados como o Gótico, que viria a ser fundamental na combinação com o Pitoresco.

A relação entre os dois movimentos é bastante complexa. De facto, percorreu-se um caminho longo desde os tempos de Inigo Jones, em que o palladiano era o estilo de referência para os arquitectos ingleses, até à combinação deste modelo com as especificidades da cultura inglesa, que foram entrando progressivamente nos projectos de arquitectura.

Por um lado, o Pitoresco questiona os ideais clássicos de simetria, axialidade e de composição hiper regulada e geométrica⁶⁹, mas por outro, numa primeira fase, os dois estilos eram bastante complementares uma vez que o Pitoresco estava reservado para o jardins e o Palladiano para os

⁶⁸ “A arquitectura inglesa, a partir do séc. XVI foi influenciada pela arquitectura italiana, influência esta que se deve ao facto de o classicismo inglês ser, essencialmente, palladiano, ou seja, ter como referência central a obra de Palladio, “importada” e interpretada por Inigo Jones, que influenciou toda a arquitectura subsequente. “Inigo Jones (...) foi quem incorporou o renascimento italiano – ou, mais propriamente, o maneirismo palladiano – na cultura arquitectónica inglesa.”- CAPITEL, Antón, “La arquitectura compuesta por partes”, pág. 34

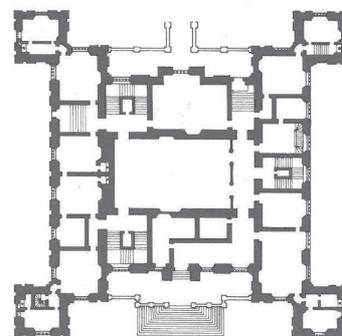
⁶⁹ “O pitoresco foi a primeira, mas não necessariamente a derradeira, disciplina estética que não tinha como base a grelha, o eixo, o módulo e outros preconceitos académicos, mas antes o agrupamento livre das partes, a livre justaposição de diferentes materiais, assumindo as coisas [materiais, topografia, cultura] no seu mérito próprio, uma abordagem experimental e por tentativa que é o princípio orientador do movimento moderno e da vida do arquitecto num mundo de caos visual.” – Architectural Review, nota editorial sobre “C20 Picturesque” de Nikolaus Pevsner, cit in VIDLER, A., pág. 109

os edifícios⁷⁰. Assim, valorizava-se um contraste forte entre a natureza e o edificado, reforçado pela dicotomia da composição orgânica utilizada nos jardins e parques e composição simétrica do edifício.

A diferença entre estes dois tipos de composição relaciona-se, em primeiro lugar, com a distinção entre a composição compacta e a composição por elementos ou partes – desenvolvida por Antón Capítel no livro “La Arquitectura compuesta por partes” (2009). A composição compacta consiste na definição de um volume compacto que é posteriormente (sub-)dividido. A composição por elementos ou partes caracteriza-se por uma aglutinação de volumes, onde cada um tem a sua própria ordem interna. Embora tenha sido este último sistema que deu origem à fragmentação excessiva na arquitectura, ele não é necessariamente fragmentário, uma vez que todas as partes deverão estar unidas por uma ordem superior que garante a sua coerência.

A composição simétrica está muito relacionada com a composição compacta, uma vez que se trata da subdivisão de uma figura/forma. Do mesmo modo, a composição orgânica está relacionada com a composição por elementos ou partes, uma vez que permite uma maior liberdade e variedade de combinações.

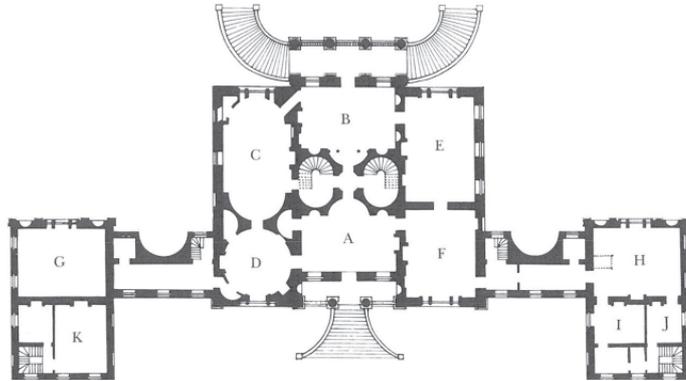
A história deste sistema em Inglaterra teve início com a entrada do estilo palladiano, anteriormente referido. Antón Capítel identifica um dos primeiros exemplos em que esta mudança é evidente com a obra de Wollaton Hall (1580–88), de Robert Smythson. Neste caso concreto deu-se uma mudança muito importante para a arquitectura inglesa, uma vez que o pátio central de Palladio se transformou no “hall”, um salão interno com grande destaque que perdurou na tradição arquitectónica em causa⁷¹.



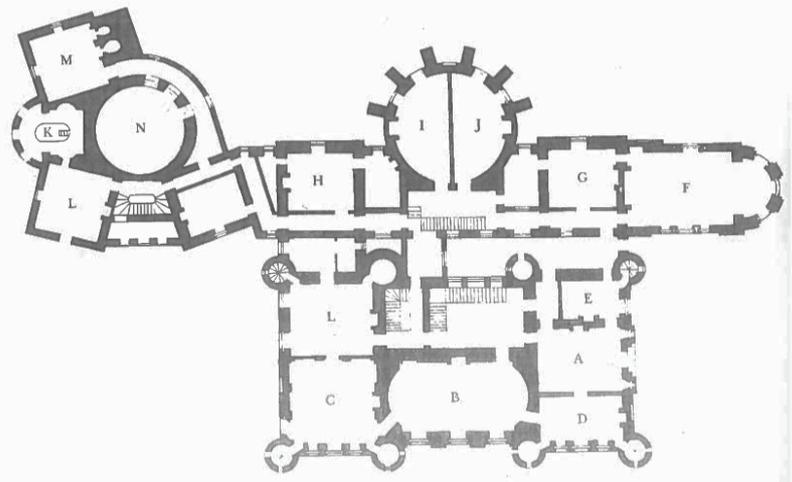
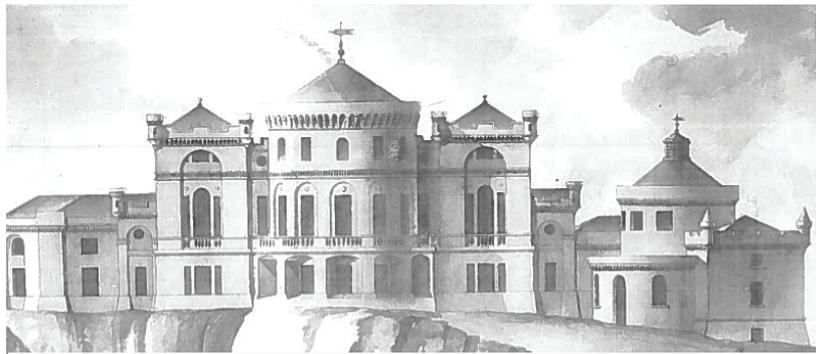
Figs. 29 e 30 – Wollaton Hall (1580–1588), Robert Smythson

⁷⁰ “O gosto predominante em Inglaterra a partir de 1720 era palladiano; nos jardins era pitoresco. O modo como este aparente contraste entre edificado regular e jardim irregular poderia ser estabelecido aparece já com precisão numa passagem de Shaftesbury (...) “Nada é certamente mais fortemente gravado nas nossas mentes, ou mais entrelaçado nas nossas almas que a ideia ou sensação de ordem e proporção. Destaquemos a força dos números e as poderosas artes que se fundam na sua manipulação e uso. Que diferença... entre o regular e uniforme conjunto de um nobre arquitecto e um monte de areia ou pedras!” – SHAFTESBURY, “Characteristicks”, 1758, vol. II, pág. 185

⁷¹ “Com esta importantíssima mudança, o desaparecimento do pátio como elemento externo e protagonista para ser substituído por um salão, interior e coberto e não menos protagonista, pode afirmar-se que se consumou o abandono do sistema antigo ou mediterrânico [compacto], e que foi substituído pelo moderno e nórdico [composição por elementos].” – CAPITEL, A., pág. 20



Figs. 31 e 32 – Casa em High Down (ca 1772), Robert e James Adam



Figs. 33 e 34 – Culzean Castle (1792), Robert e James Adam

Comparando as duas obras é possível notar que ao longo do período de actividade dos irmãos Adam, a composição dos edifícios se torna progressivamente mais irregular. É interessante notar que a irregularidade é conseguida através da aglutinação de formas clássicas e que a simetria continua a ser encontrada em partes da composição, sem, contudo, determinar a forma geral.

Numa segunda fase, embora a aparência geral dos edifícios permanecesse simétrica e muito regulada, a relação, tanto física como visual, com os espaços exteriores começa a determinar algumas opções projectuais, como a abertura de vãos e de enquadramentos para a paisagem. Seguidamente, essas opções vão-se tornando mais significativas na concepção geral do edifício, adquirindo uma expressão tridimensional, como a criação de avanços e recuos no volume, por exemplo. Neste momento os edifícios partem de uma concepção de base palladiana, quebrada excepcionalmente por motivos de relação interior-exterior ou por uma intenção específica do desenho da luz, temas que, com a entrada do pitoresco na arquitectura, ganharam progressivamente importância.

Numa fase final, o pitoresco integra totalmente o planeamento dos edifícios, participando eles próprios na criação da paisagem⁷². Este questionar dos ideais clássicos potencia uma relação mais intensa com a envolvente e uma maior participação da topografia⁷³ na concepção geral dos edifícios, o que resulta numa integração da exploração das potencialidades do sítio no edificado, e já não só nos jardins⁷⁴. A introdução do pitoresco na arquitectura levou, inevitavelmente, ao abdicar da simetria, principalmente da simetria que apenas existia no desenho e que não era perceptível ao olhar, uma vez que tanto os alçados como as plantas passaram a ser regidos essencialmente pelas relações que se pretendia que o edifício estabelecesse com o exterior e com o contexto cultural em que se inseriam.

⁷² “Esta é a atitude que iremos seguir durante o séc. XIX e o séc. XX na parte seguinte deste livro – uma atitude que considera os edifícios como objectos num cenário.” – Idem, pág. 146

⁷³ “O terreno deve ser considerado tendo em atenção o seu carácter particular: quer seja grandioso, selvagem, alegre, melancólico, horrendo ou belo. Qualquer que seja o carácter que prevalece, deve ser fortalecido nos seus efeitos, atribuindo a cada parte uma denominação e apoiando-a com os apêndices adequados.” – SHENSTONE, “Works”, pág. 99 ou 127, cit in PEVSNER, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 121

⁷⁴ “A adaptação ao sítio torna-se uma característica pitoresca quando a planta do edifício é coordenada com as vistas a partir do edifício, relacionando espaços exteriores como pátios e jardins ou vistas distantes com divisões específicas, direcções visuais ou de movimento dentro do edifício.” – MACARTHUR, J., pág. 113

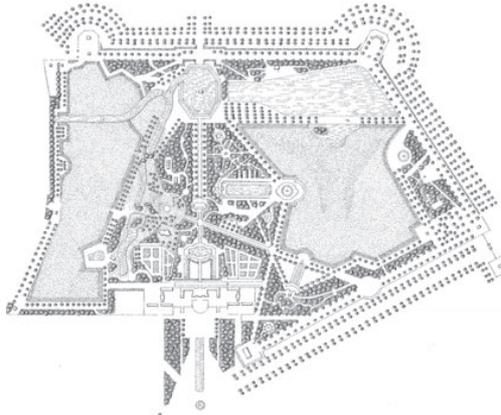
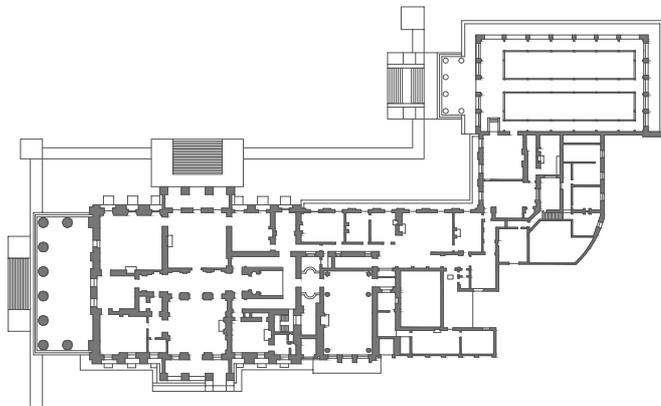


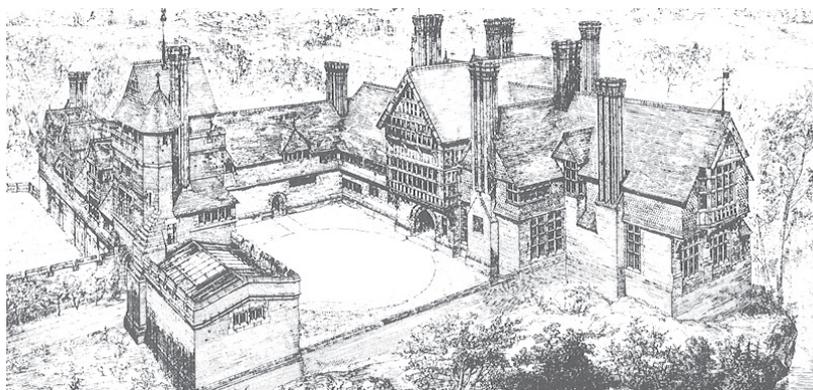
Fig. 35 – Stowe Gardens (1711-1741)



Fig. 36 – Stowe House (1677-1779)



Figs. 37 e 38 – Grange Park (1809), Adam Wilkins e Charles Cockerell



Figs. 39 e 40 – Leyswood (1868), Richard Norman Shaw

As imagens ilustram a introdução do pitoresco na arquitectura palladiana e o modo como este movimento foi quebrando progressivamente a simetria. O primeiro exemplo, o palácio e os jardins de Stowe representam a fase em que o pitoresco estava reservado apenas para o desenho dos jardins e o palladiano para o edificado. Em Grange Park a linguagem utilizada ainda é absolutamente palladiana, como se pode confirmar pelos motivos clássicos como colunas e frontões que compõem as fachadas do edifício. Contudo, o uso da simetria já não se verifica na concepção da forma geral do edifício, estando antes reservado para algumas partes, particularmente as mais nobres. Em Leyswood a forma geral estende-se ao longo do terreno, havendo neste caso um abandono quase total do palladiano e das formas clássicas. A simetria foi quase erradicada, encontrando-se apenas em algumas divisões.

Importa ainda considerar que as exigências funcionais e económicas passaram a representar uma parcela maior nas preocupações do arquitecto⁷⁵, sendo a abstracção sacrificada em prol da comodidade e da conveniência.

Assim, o palladiano que numa fase inicial tinha sido adoptado quase literalmente do contexto italiano como o estilo mais presente na arquitectura inglesa, converteu-se numa referência apropriada, re-interpretada e adaptada, numa combinação com factores de ordem cultural e regional, para a criação de um estilo nacional inglês.

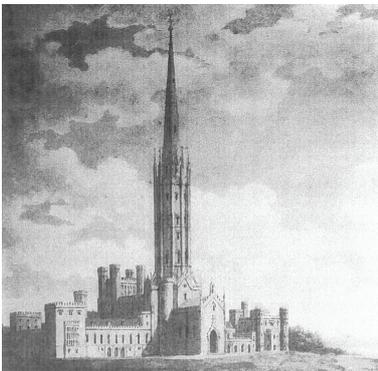


Fig. 41 – Fonthill Abbey (1795–1822), James Wyatt

A relação com os estilos medievais

Apesar do pitoresco, particularmente ao longo do século XIX, ter incorporado influências não-clássicas, nomeadamente medievais onde importa destacar o (neo-)gótico por ser um estilo que potencia fortemente a exploração da irregularidade, estas eram reservadas particularmente ao desenho de igrejas⁷⁶, sendo que nos edifícios públicos de carácter estatal e na habitação havia uma clara prevalência do gosto palladiano, sendo encontradas apenas algumas excepções no caso dos castelos⁷⁷.

⁷⁵ “Quando as exigências programáticas motivadoras de novas construções empurravam claramente para o desvio do princípio dos espaços paralelos, os arquitectos seguravam quanto possível a composição simétrica tomada do exterior, a face visível expressa num alçado principal. Mas tiveram de começar a aceitar a necessária variabilidade interna que os rigores orçamentais passaram a impor. No processo romântico os valores economicistas corroíam as bases de qualquer ideologia passadista e o Pitoresco veio pugnar pelo enterramento das simetrias. Para captar o visível na natureza enquanto representação da paisagem era necessário entender a diversidade.” – TAVARES, D., pág. 91

⁷⁶ Pugin foi um dos autores mais relevantes na defesa do medieval, particularmente através do caso concreto do desenho de igrejas. A combinação deste interesse com o pitoresco acontece na convicção de que as especificidades dos materiais e do clima deveriam participar activamente na equação do projecto: “E quando imediatamente a seguir Pugin levanta a questão dos materiais como factor determinante na construção, a origem das suas ideias torna-se óbvia, embora ele não refira expressamente as suas fontes. Estas são para ele a verdade única, os princípios imutáveis da arquitectura, aos quais eram permitidas apenas algumas variações climáticas ou nacionais. (...) Esta questão do material como o factor determinante na construção é central para o argumento de Pugin. Nem – e aqui tem em mente as “enormidades” de Strawberry Hill e de um neo-gótico eclético – é necessário que o edifício seja proibitivamente caro: “Se os reais princípios da arquitectura gótica fossem restaurados, a objecção presente ao seu custo extremo deixaria de existir.”” – KRUF, H.W., pp. 328–329

⁷⁷ Sobre o castelo Strawberry Hill: “Foi preciso um não-arquitecto – um diletante e um homem das letras – para conceber um edifício que aparentasse não ter sido desenhado por uma só mente, mas sim que tivesse crescido ao longo do tempo. Esta arquitectura literária incluía não só associações do gótico com a miséria e a escuridão – Walpole escreveu um primeiro “romance gótico”, “The Castle of Otranto” (1764) – mas a concepção de um edifício que narra em si mesmo uma história, uma característica expandida pela estética do movimento pitoresco.” – BERGDOLL, B., pág. 144

Como tal, importa atentar brevemente na participação destes estilos no alargamento do vocabulário formal pitoresco. Contrariamente ao palladiano, o gótico é um estilo que se desenvolve formalmente através do recurso à irregularidade, justificando assim a sua convocação para o âmbito do movimento pitoresco.

A “guerra dos estilos” esteve muito presente ao longo do séc. XIX uma época em que se recorreu frequentemente a referências e influências do passado, frequentemente adoptadas de modo parcial numa combinação eclética. A referida batalha debatia-se em dois planos: o internacional, isto é, entre estilos como o grego e o gótico, e os estilos “nacionais” ingleses – como o georgiano, elizabetiano, por exemplo – relacionados com as dinastias da casa real britânica.

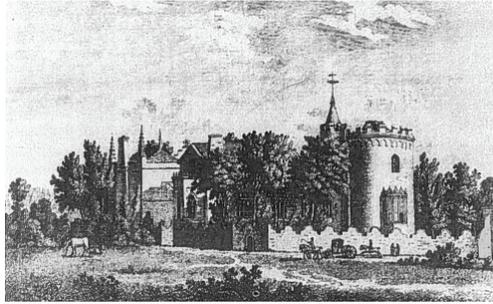
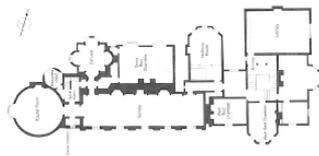
Quanto ao plano internacional e à sua influência no contexto inglês, Thomas Hope foi um autor essencial na combinação entre os diferentes estilos, provando assim que o arquitecto poderia seleccionar as suas referências a partir de fontes diversas, de acordo com os problemas específicos a que procurava responder⁷⁸, ou seja que a obra podia ser eclética, estando a sua unidade assente na combinação entre eles, única em cada autor.

Por outro lado, o séc. XIX em Inglaterra foi marcado pelo aparecimento do movimento Arts & Crafts. Embora ideologicamente mais nostálgico do que o pitoresco, este movimento tinha alguns pontos em comum com o mesmo, particularmente no que respeita ao retorno a uma atitude mais artesanal e específica, por oposição à universalidade que se começava a impôr com a Revolução Industrial.

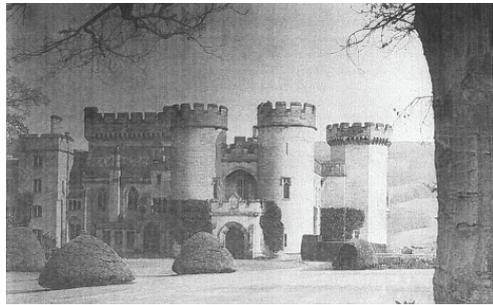
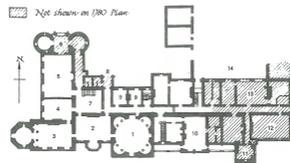


Fig. 42 – Deepdene (1818–1823), Thomas Hope

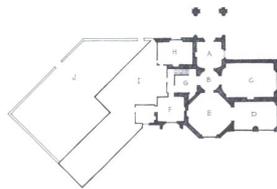
⁷⁸ “Ele [Hope] justificava a sua predilecção pela arquitectura grega com base na sua evolução orgânica a partir de determinadas condições climatéricas, rejeitando o renascimento como uma arte impostora e o barroco como uma aberração do gosto. Há uma contradição neste pensamento quando por um lado opõe a imitação de estilos não-europeus – e também do gótico – e depois encontra a solução para a questão do novo estilo individual não, com até aqui, no revivalismo grego, mas num eclecismo baseado na razão: ninguém parece ter ainda concebido o menor desejo ou ideia de usar aspectos de todos os estilos de arquitectura que o antecedem, que possam ser úteis ou ornamentais, científicos ou de bom gosto; e de adicionar o que possa, até então, haver de novo na disposição de formas que possam oferecer elegância ou conveniência até então inexistentes; de fazer novas descobertas, novas conquistas de produções naturais desconhecidas às épocas anteriores, de modelos de novas imitações mais belas e mais variadas: e assim de compor uma arquitectura que, nascida no nosso país, crescida no nosso solo e em harmonia com o nosso clima, instituições e hábitos e simultaneamente elegante, apropriada e original, deveria merecer verdadeiramente o nome de “nossa”. – KRUF, H.W., pág. 325



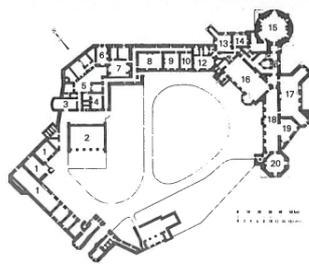
Figs. 43 e 44 – Strawberry Hill (1749–1776), Horace Walpole



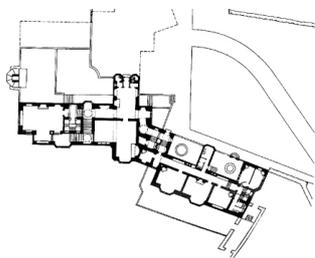
Figs. 45 e 46 – Downton Castle (1772–1778), Richard Payne Knight



Figs. 47 e 48 – Luscombe Castle (1800–1804), John Nash



Figs. 49 e 50 – Peckforton Castle (1844–1850), Anthony Salvin



Figs. 51 e 52 – Castle Drogo (1911–1930), Edwin Lutyens

A sequência da página anterior pretende ilustrar a evolução do desenho dos castelos. Partindo do exemplo mais antigo, Strawberry Hill, é possível verificar que a forma geral ainda é bastante compacta, com alguns elementos que se destacam volumetricamente nas fachadas.

Com o avanço do séc. XVIII nota-se uma clara tendência para uma maior dispersão do edifício/edificado pelo terreno, motivado tanto pela topografia como pela abertura de espaços exteriores entre os diferentes volumes do corpo – caso particularmente evidente em Downton e Luscombe Castle. A irregularidade manifesta-se tanto a nível volumétrico como planimétrico e deve-se tanto à incorporação de elementos e princípios dos estilos medievais como, novamente, à topografia – como acontece no Peckforton Castle.

Por outro lado, o Castle Drogo de Edwin Lutyens, cuja conclusão data da década de trinta do séc. XX, interpreta demasiado literalmente a ideia de castelo. É marcado pela irregularidade volumétrica e por uma procura de relação com a topografia, mas a sua linguagem formal debate-se com a ruptura entre a tipologia do edifício e o tempo em que se situa. Apesar de ser construído em pedra, a sua expressão marcada por formas puras e superfícies lisas é mais própria dos materiais utilizados no modernismo, como o betão, por exemplo.



Fig. 53 – Grimsdyke (1872), Richard Norman Shaw



Fig. 54 – Syon House (1760–1769), Robert Adam
A figura ilustra a combinação do eclétismo de referências, nomeadamente da antiguidade grega e do classicismo italiano.

John Ruskin foi uma figura fundamental para o levantamento de questões provenientes do século anterior, que viriam a re-emergir no modernismo, como por exemplo a preocupação com a verdade estrutural e material⁷⁹.

As ideias de Ruskin estão relacionadas com a valorização de uma arquitectura onde o trabalho manual, além de ser um instrumento, estimula a imaginação do criador. Valorizando o gótico acima dos outros estilos e a arquitectura como expressão de uma ideia moral, Ruskin prefere trabalhos inacabados e que revelem ambição espiritual. Em termos texturais aproxima-se da “roughness” pitoresca, na sua defesa da imperfeição como analogia do reconhecimento e da consciência da imperfeição humana⁸⁰.

Ao longo do século XIX o pitoresco foi “enriquecido” pela combinação com os eclétismos. Esta tendência teve início ainda durante o séc. XVIII, evidente por exemplo na obra dos irmãos Adam⁸¹, que é caracterizada como um estilo eclético devido à multiplicidade de referências históricas que a compõem. Neste caso o eclétismo é essencialmente marcado pela presença de diferentes tempos que participam activamente como referência tanto para a composição como para a ornamentação.

A base para receber estas influências estava já estabelecida com a relativa flexibilidade que o pitoresco permitia quanto à diversidade de elementos de diferentes influências que participam na composição da arquitectura e da paisagem.

⁷⁹ “Ruskin refere que o arquitecto não é obrigado a expor o sistema estrutural, mas afirma contudo que “será geralmente mais nobre o edifício que, a um olho inteligente, revele os grandes segredos da sua estrutura, como uma forma animal o faz.” – Idem, pág. 328
Esta afirmação representa um precedente para a verdade estrutural e o brutalismo, que emergiram no séc. XX com autores como os Smithsons, por exemplo.

⁸⁰ “Postulando o princípio de um gótico universal – ao qual chama “Gothicness” – produz uma construção da “alma do gótico” composta por elementos históricos, sociológicos e éticos, estabelecidos em seis categorias notáveis: 1) Selvagem 2) Mutabilidade (“Changefulness”); 3) Naturalismo; 4) Grotesco; 5) Rigidez e 6) Redundância.” – Idem, pág. 333. O ponto 2 “Changefulness” foi retomado por Florian Beigel e Philip Christou num artigo homónimo para a AA Files.

⁸¹ “Nas viagens ao Sul [Robert Adam] tinha descoberto que a arquitectura pitoresca pioneira de Sir John Vanbrugh, um dos primeiros a usar o estilo medieval não só pelas suas associações e evocações, mas para libertar a composição do edifício das simetrias autónomas do desenho clássico em detrimento de uma adaptação às vistas diferentes do espectador em movimento e da paisagem.” – BERGDOLL, B., pág. 35

A exploração da irregularidade e a relação com os autores franceses

Levanta-se assim uma outra característica fundamental do pitoresco que é a irregularidade. O planeamento informal inglês parece ter duas fontes essenciais. Em termos de referência, o seu precedente na tradição arquitectónica inglesa são as “cottages”, casas rurais, normalmente associadas a proprietários relativamente pobres, marcadas pela irregularidade na sua planta e por uma forte relação visual e cultural com a paisagem e com a topografia em que se inserem. Apesar dessa questão, a composição palladiana não foi absolutamente erradicada, pelo contrário, a regularidade manteve-se como um requisito essencial para o desenho das divisões interiores. Quanto a este ponto pensa-se que a referência teórica dos arquitectos ingleses possa ter tido origem nas lições retiradas de alguns autores franceses do século anterior, como Jacques-François Blondel⁸², Julien Guadet e Jean-Nicolas-Louis Durand.

Durand defendia os princípios da economia e da simplicidade, no sentido em que o objectivo da arquitectura deveria ser a utilidade do edifício, pública ou privada, dependendo do programa. A utilidade e rentabilidade máximas só eram conseguidas quando a disposição servia perfeitamente a função a que o edifício se destinava e todas as questões projectuais deveriam obedecer ao princípios de economia e de composição estabelecidos para o edifício em causa. Para este autor, a composição servia-se de um número relativamente limitado de elementos que ofereciam uma possibilidade muito variada de combinações⁸³.

Embora para o pitoresco do séc. XVIII a questão programática não seja tão essencial, sendo esta, a par da economia, uma preocupação mais típica do séc. XX, a ideia de que existe um princípio de ordem não-formal – sendo, neste caso, essas condicionantes as topográficas ou determinadas pelas relações

⁸² “Até o grande apoiante da moderação, Jacques-François Blondel (1705–74), cuja influente escola particular de arquitectura, fundada em 1743, haveria de promover muitos dos mais inovadores talentos da geração seguinte, entre os quais se destacam C.-N. Ledoux e William Chambers, o recomendava aos seus alunos.” – Idem, pág. 12

⁸³ “(...) o estudo da arquitectura (...) pode ser reduzido a “um número relativamente limitado de elementos, mas estes não são suficientes para a composição de todos os edifícios; várias combinações simples, poucas em número mas capazes de produzir resultados tão ricos e variados como os da combinação dos elementos da linguagem.” (...) “a engenharia não consiste na invenção de novos elementos, mas antes na invenção de novas combinações destes elementos imutáveis, combinações que são infinitamente variáveis.”” – LUCAN, J., pág. 36

visuais com a paisagem – que regula toda a composição e à qual todos os outros aspectos se devem submeter é muito pertinente. O recurso a um número relativamente limitado de elementos e, particularmente, de estratégias compositivas permite um leque muito variado de combinações.

Guadet introduziu uma ideia que viria a ser essencial para o pitoresco: a noção de que além dos elementos arquitectónicos convencionalmente identificados para a criação de espaços – parede, vão, cobertura, por exemplo – existem ainda os elementos intersticiais como passagens ou escadas, destinados à circulação, em termos programáticos, mas também à articulação e ao enriquecimento espaciais⁸⁴.

Esta noção é muito importante para o pitoresco no que respeita à concepção de interiores, uma vez que se verifica um grande investimento nos espaços de mediação e articulação para a definição do que se designa como paisagem interior, isto é, a relação visual entre as divisões e as atmosferas para elas criadas. Segundo J.F. Blondel, os projectos de arquitectura dividem-se em dois tipos distintos: a arquitectura do exterior, uma preocupação mais presente na arquitectura italiana, e a arquitectura do interior, a preocupação essencial da arquitectura francesa⁸⁵. Apesar de, numa fase inicial e devido à forte influência italiana, a arquitectura inglesa poder tender mais para a primeira categoria, posteriormente arquitectos como Robert e James Adam defenderam o “estilo francês”⁸⁶ como o modo mais conveniente e elegante de conceber os interiores. Este estilo consiste essencialmente num foco no diálogo que os diferentes espaços estabelecem entre si e, particularmente, nos espaços de transição que medeiam a relação entre as principais divisões – dispostos em “enfilades”. Na concepção dos espaços interiores procurava-se, acima de tudo, a regularidade. Estes deveriam ser desenhados em formas regulares que, por sua vez, deveriam estar inscritas

⁸⁴ “Tal como se executa a concepção usando paredes, vãos, abóbadas e coberturas – todos os elementos da arquitectura – a composição recorre ao uso de divisões, vestíbulos, passagens, escadas, etc. Estes são os elementos da composição... A experiência é preciosa devido a estes elementos da composição; é neles que este conhecimento é essencial, uma vez que acarreta a comparação, a escolha e, se Deus quiser, o progresso.” – Idem, pág. 157

⁸⁵ “(...) os arquitectos franceses desenvolveram, à época, uma moda francesa mais preocupada com os interiores do que a moda italiana, focada no exterior.” – BLONDEL, J.F., “De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général”, cit in LUCAN, J., pág. 11

⁸⁶ tradução livre de “French style”

na forma regular que delimita o edifício⁸⁷.

O desafio a esta regularidade surgiu quando, motivados pelo ideal pitoresco de que o terreno não se deve adaptar ao edifício mas sim o contrário, os arquitectos ingleses se depararam com a necessidade de inserir formas regulares num terreno irregular, problema para o qual os arquitectos franceses tinham já desenvolvido algumas soluções⁸⁸.

Contudo, importa distinguir que enquanto que os autores franceses tratavam a irregularidade como uma inconveniência que deveria ser dissimulada, de modo a ser totalmente imperceptível para o observador⁸⁹, para os arquitectos ingleses essa irregularidade era tratada como um mote para o desenvolvimento do projecto. Estas novas estratégias abriram um leque variado de hipóteses de interesse acrescido, uma vez que se tornou possível explorar diferentes tensões e torções nos percursos sem sacrificar a regularidade das formas das

⁸⁷ “Transmitida, entre outros, por Guadet e Gromort, esta admiração viria a ter como consequência a preferência por um método compositivo mais preocupado com a disposição de um conjunto do que com motivos arquitectónicos específicos, e com a disposição regular simétrica das divisões que eram em si mesmas regulares. Para este método compositivo, enfilade é a palavra-chave. Como vimos anteriormente, o termo designa um princípio de distribuição de divisões, assim como de disposição de um conjunto composto por diversas entidades formadas por pátios e jardins encerrados e até um método para desenhar um projecto de renovação urbana.” – Idem, pág. 59
Trata-se de um modo de concepção baseado na simetria e no uso de “enfilades” ou “pièces”, aplicável a qualquer escala. Constrói-se uma sucessão de divisões e antecâmaras que desembocam sucessivamente umas nas outras, permitindo a criação alternativa de percursos recorrendo raramente ao uso do corredor. Este tipo de composição viria a ser muito desenvolvido nas escola de Belas-Artes em Paris ao longo do séc. XIX.

⁸⁸ Francois Franque (1710–1793) cita o exemplo da Marquis de Villefranche, em Avignon, como a uma obra em que a irregularidade do terreno não compromete a regularidade do interior: “(...) a mais hábil distribuição contida num lote cujos limites correspondem ao terreno mais irregular que se pode imaginar.” – Idem, pág. 14

O desenho das divisões interiores inseridas em formas geométricas regulares e o uso das “enfilades” como espaços de transição entre elas permite o uso de espaços de menores dimensões para, por um lado, melhorar o aproveitamento da profundidade do lote e, por outro, permitir o desenho de divisões interiores em formas regulares em lotes/terrenos de formas irregulares.

⁸⁹ A simetria era utilizada para relacionar diferentes divisões ou diferentes partes que compõe o edifício. Assim sendo, os arquitectos (ex. Fontaine) tentavam regularizar as formas e as partes que compunham os edifícios, utilizando os espaços intersticiais para gerir as irregularidades. O encontro dos eixos (através do qual se percebe a irregularidade) é oculto pela colocação de um elemento circular que impossibilita que o observador se coloque nesse ponto. “A ausência de simetria e de regularidade era assim resolvida e o conjunto era dividido em tantas partes regulares quantas necessárias. A questão aqui é semelhante à que vimos em terrenos irregulares, usados para a construção de edifícios de habitação com divisões que constituíam partes regulares, dividindo uma superfície de configuração irregular e com enfilades que unem esta divisão através das ligações axiais.” – Idem, pág. 53

das divisões do interior⁹⁰. A irregularidade é aplicada à disposição geral, às circulações e articulações e permite também uma maior variedade e complexidade espaciais, satisfazendo deste modo todas as qualidades da composição pitoresca.

Assim, à medida que o movimento pitoresco ganha expressão em Inglaterra, os arquitectos procuram cada vez mais estas situações de irregularidade como oportunidades para a concepção de espaços, principalmente no que respeita a espaços de articulação, mais ricos e interessantes e de modos de composição mais complexos⁹¹.

John Soane foi um dos arquitectos que explorou intensamente esta potencialidades⁹², integrando-as com as questões programáticas e funcionais que foram progressivamente complexificando os projectos de arquitectura ao longo do séc. XIX, em obras como a sua casa-museu em Lincoln's Inn Fields ou o Banco de Inglaterra.

⁹⁰ Ainda sobre a Marquis de Villefranche, Jacques Lucan afirma: "Graças à inversão dos eixos causada pela configuração do terreno, "a dificuldade converteu-se numa mais valia" para o arquitecto, segundo Blondel, e a irregularidade do terreno não constituía um obstáculo para a simetria no interior." – Idem, pág. 14

⁹¹ "Colin Rowe (1920–1999) reparou que a palavra composição apareceu pela primeira vez em Inglaterra em 1734 nas Lectures on Architecture de Robert Morris (c. 1702–1754) e que "a palavra "composição" entrou realmente no vocabulário arquitectónico inglês como resultado das inovações formais do pitoresco, sendo particularmente aplicável à nova organização mais livre e assimétrica que não se incluía nas categorias estéticas da tradição académica." Isto muito provavelmente não se trata de uma coincidência. Em Inglaterra o uso da palavra estava associado à disposição irregular, particularmente nos jardins; enquanto que em França significava o ênfase na distribuição e à mestria na adaptação de um terreno irregular – poder-se-ia até dizer a adaptação de situações pitorescas – não um pré-requisito para a adopção e para um uso mais alargado da palavra composição em arquitectura? Mantém-se o facto de que a palavra era sem dúvida frequentemente usada para descrever o jardim paisagístico e as "imagens" que ele oferecia." – Idem, pág. 22

⁹² "Visto por este ângulo, haveria ainda alguma preocupação com a unidade? E, mais genericamente, uma vez que as partes foram informalmente aglutinadas como um conjunto, este conjunto seria regido por regras que não as do uso e da comodidade, como as vistas, a exposição solar ou as exigências de um arranjo de espaços variados deveria impôr? E, finalmente, não era esta a questão a que John Soane (1753–1837) procurava responder? (...) No que respeita a esta concepção que não pode ser apreendida como um todo homogéneo, Middleton refere uma "cultura de fragmentos" e relacionava Soane com os cubistas, dadaístas e outros surrealistas, considerando este arquitecto um pioneiro da collage." – Idem, pág. 327–328

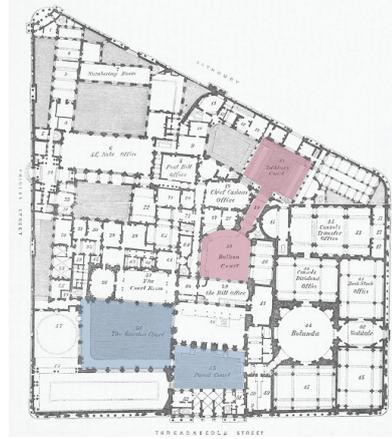
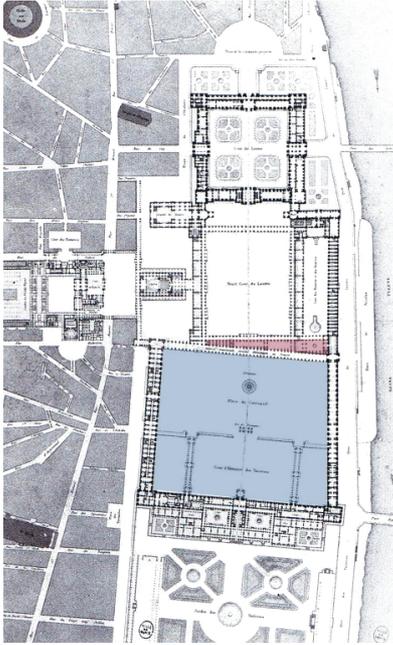


Fig. 55 – Proposta de intervenção arquitectónica e urbanística para o Museu do Louvre e o Jardim de Tuileries (1831), Paris, Percier e Fontaine

Fig. 56 – Banco de Inglaterra (1788–1833), John Soane

A comparação entre as duas obras permite compreender a diferença de atitude entre os arquitectos franceses e os ingleses quanto á questão da irregularidade. Percier e Fontaine gerem a torção com um espaço de circulação partido em pequenas porções para que nunca seja possível ao observador a compreensão da irregularidade (a vermelho). As formas principais são regulares e simétricas, com excepção da Place du Carroussel (a azul), que pelas suas dimensões dificulta a apreensão de uma ligeira torção, perceptível apenas em planta. Por outro lado, no Banco de Inglaterra John Soane aproveita as diferentes direcções geradas pelos limites do quarteirão para reforçar a profundidade de espaços como o Garden Court e o Paved Court (a azul). A mesma condição é explorada na relação entre o e a chegada ao Bullion Court (a vermelho), desenhando assim uma entrada oblíqua em relação ao pátio, que permite uma visão mais tridimensional do mesmo.

1.1.4

O pitoresco nos períodos moderno e contemporâneo

Embora tenha permanecido na arquitectura ao longo do final do séc. XIX e início do séc. XX, esta presença foi-se convertendo em algo subliminar e relativa apenas à obra de alguns arquitectos. Nikolaus Pevsner procurou, em meados do séc. XX, recuperar os princípios do pitoresco que considerava serem a solução para muitos dos problemas levantados pelo modernismo e por estar intimamente associado à identidade cultural inglesa. Esta campanha foi promovida através da *Architectural Review*, publicação que à época dirigia e que apoiou também o movimento *Townscape* – talvez a manifestação mais expressiva do pitoresco nos anos 60 e 70 – protagonizado por Gordon Cullen.

Em “*The Other Tradition of Modern Architecture: The uncompleted project*” (1995), Colin St John Wilson elabora a distinção entre o que considera serem as duas correntes fundamentais do movimento moderno – os CIAM, grupo ao qual pertencem os arquitectos mais comumente associados ao modernismo, liderado por Le Corbusier, e um outro grupo que o autor denomina como “Resistência” que não adere integralmente aos princípios do moderno. Esta corrente⁹³, segundo Colin St John Wilson, não se identifica com o “*International Style*”⁹⁴ procurando adaptar a sua arquitectura às especificidades do local – como a cultura e o clima, por exemplo – e das necessidades humanas, rejeitando assim os dogmas arquitectónicos modernistas e as características estilísticas impostas a priori.

A “*Other Tradition*” desenvolve-se dentro do âmbito do modernismo tendo com este muitos pontos em comum. Contudo, para os arquitectos que pertencem a esta ordem, as formas surgem como resposta às condições de vida que se pretende criar e não como exercício estilístico. Os arquitectos da “*Other Tradition*” procuram resolver as questões suscitadas

⁹³ A “Resistência” apresentada pelo autor não era, contudo, um movimento organizado, era antes uma constelação dispersa de arquitectos, que seguiam os princípios iniciais do modernismo, gerada dentro do próprio movimento moderno. – WILSON, Colin St John, “*The other tradition of modern architecture*”, pág. 15

⁹⁴ O “*International Style*” caracteriza-se pela ruptura com as especificidades locais e com a própria tradição: “(...) cada estilo em arquitectura expressa perfeitamente determinadas funções... Só através da perda da identidade é que um estilo pode dar a expressão mais adequada a todas as funções.” – HITCHCOCK, “*Modern Architecture*”, cit in WILSON, C.S.J., pág. 48

pelo edifício e pelas actividades que ele alberga⁹⁵, enquanto que os “estetas”, nomeadamente o grupo fundador dos CIAM, escolhem responder a apenas algumas destas questões.

Partindo da definição de “Resistência” de Colin St John Wilson, parece pertinente relacionar com esta corrente a importância dos princípios do pitoresco, nomeadamente quanto ao respeito e à consideração de factores como as especificidades locais e culturais, que Pevsner acreditava serem a solução para alguns dos problemas levantados pelo modernismo em Inglaterra⁹⁶, nomeadamente a relação entre a sociedade e a arquitectura e a não identificação com o estilo internacional sem relação com as especificidades geográficas e culturais daquela região.

Em contraponto a um movimento universal cuja popularidade estava seriamente comprometida pela alienação da população pela arquitectura – o moderno – Pevsner propunha um regresso aos princípios do pitoresco⁹⁷ que ofereciam, por um lado, soluções arquitectónicas e urbanísticas mais adequadas às necessidades contemporâneas e que, por outro, implicavam uma relação específica com o sítio, participando na identidade nacional. Convém também referir que a re-emergência do pitoresco no moderno se verifica principalmente no aparecimento do conceito de “Townscape”, isto é, na transposição dos princípios de enquadramento e relação com a paisagem desenvolvidos no séc. XVIII para o contexto urbano,

⁹⁵ “Cada parte garante a sua independência no sentido em que em que a sua escala é apropriada ao seu padrão de ocupação e uso. Proporcionalmente à revelação da verdadeira identidade das especificidades da presença humana e das suas actividades o edifício começa a adquirir o seu verdadeiro carácter.” – Idem, pág. 101

⁹⁶ “Pevsner destacava estas proposições numa refutação feroz da emissão radiofónica de Basil Taylor, que tinha acusado a Architectural Review de patrocinar um “revivalismo pitoresco”. Pevsner argumenta que não só Taylor tinha feito uma interpretação errada do pitoresco como movimento, mas também que uma parte significativa da herança cultural pitoresca estava presente nas práticas compositivas do movimento moderno. Insurgindo-se contra a crítica de Taylor de que o pitoresco era “acidental” e “desordenado”, Pevsner define-o segundo os termos próprios do pitoresco – “variado” e “irregular” – e afirma que são precisamente estas as qualidades subjacentes ao sucesso do modernismo.” – VIDLER, A., pág. 109

⁹⁷ “Mas mesmo considerando estes problemas urgentes, muito mais sérios e graves do que os da casa de campo e respectivos jardins, a teoria pitoresca inglesa – se não a sua prática – contém uma mensagem extremamente importante. Todos precisamos de uma política de planeamento urbano que seja saudável, atraente e aceitável. Existe uma teoria inglesa de planeamento urbano que necessita apenas de ser reconhecida e desenvolvida. Está escondida nos textos de Pope e Uvedale Price e Payne Knight. A primeira frase citada de Pope dizia: “Consulta o espírito do lugar em tudo.” (...) O genius loci, se o pusermos nos termos do planeamento moderno, é o carácter do sítio, e o carácter do sítio é, numa cidade, não só geográfico, mas também histórico, social e essencialmente estético.” – PEVNER, N., pp. 183–184

sendo a promoção deste movimento o objectivo fundamental de Pevsner. Este reaparecimento deu-se em meados do séc. XX, sendo numa primeira fase protagonizada por autores como Pevsner, Hubert de Croning Hastings e Gordon Cullen – três autores muito ligados à *Architectural Review* – e é desenvolvido maioritariamente a nível teórico, através de artigos na referida publicação e do livro “*Townscape*”, onde são ocasionalmente apresentados projectos não construídos da aplicação prática destes ideais. Na prática projectual, o pitoresco re-emerge também, embora seja frequentemente subliminar e por vezes até repudiado pelos autores⁹⁸.

Por outro lado, Banham em “*The Revenge of the Picturesque*” (1968) contestou fortemente aquilo que considerava ser um “revivalismo” levado a cabo por Nikolaus Pevsner, através da AR. A relação entre os dois autores é bastante complexa. Pevsner foi o mentor de Banham, e este último, expressou constantemente um grande respeito por ele e considera-se ideologicamente muito próximo da fase inicial da sua carreira, marcada pela publicação de “*Pioneers of the Modern Movement*” que defendia as *avant-gardes* do início do séc. XX como a origem do movimento moderno. Apesar disso, Banham criticou-o fortemente pelo seu interesse persistente no pitoresco e pela participação na criação da “*townscape*”. De facto, Banham assume esta discordância como uma guerra entre a sua geração e a geração anterior⁹⁹, assim como parece fazer quando se refere a qualquer tentativa de estabelecer uma relação entre temas comuns ao passado e ao presente¹⁰⁰, particularmente no que respeita às tentativas de encontrar possíveis origens para o movimento moderno, que fossem

⁹⁸ Peter Smithson afirmou que: “Não existe espaço grego, existe somente um vazio com edifícios dentro.” – SMITHSON, P., “*Space and Greek Architecture*”, pág. 600 cit in LUCAN J., pág. 451, rejeitando assim a noção de “*Greek Picturesque*” como algo que tivesse qualquer tipo de relação com a sua obra. Contudo, os Smithsons recorreram aos princípios da *Townscape*, uma manifestação do pitoresco no período moderno, para desenhar alguns dos seus projectos: “*Aatitude dos Smithsons em relação à Townscape podia contudo ser vista como ambígua;recorreram, assim, a Cullen para um desenho do edifício do jornal Economist em Londres (...)*” – Idem

⁹⁹ “Portanto, iniciou-se um combate entre um grupo arquitectónico de meia-idade que tinha como arma uma grande publicação [a *Architectural Review*] e uma geração de estudantes aguerridos e anormalmente maduros.” – BANHAM, Reyner, “*The Revenge of the Picturesque*”, pág. 267

¹⁰⁰ Esta situação é recorrente no seu texto “*The Revenge of the Picturesque*”, não só em relação ao pitoresco, mas também ao debate da possível origem de certos aspectos do moderno na antiguidade clássica, defendida por autores como Rudolf Wittkower em “*Architectural Principles in the Age of Humanism*”

anteriores ao séc. XX. Ainda assim, Banham prefere o interesse na arquitectura clássica inglesa – de autores como John Summerson, por exemplo, a qualquer tentativa de relação com o pitoresco, que considera inadequada e dissociada do seu tempo¹⁰¹.

Historicismo e revivalismo

Depois de um período em que se procurou uma ruptura com as referências históricas, os autores anti-modernismo procuraram uma solução que, para alguns, consiste num regresso ao historicismo. No contexto inglês é interessante notar que a re-emergência do interesse no pitoresco em meados do séc. XX se deu em paralelo com um retorno aos valores humanistas do classicismo. A defesa destes movimentos tiveram como principais protagonistas Nikolaus Pevsner e Rudolf Wittkower (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949), respectivamente. No fundo, estes autores estabeleceram um interesse particular num determinado movimento – classicismo ou pitoresco – e fundamentaram a sua posição sobre a possível solução pós-moderna em torno desta predilecção. Essencialmente, estes historicismos pós-modernos e os períodos históricos em que assentavam dependiam das considerações destes autores sobre a origem do moderno, que no caso de Pevsner¹⁰² teria sido o pitoresco e no caso de Wittkower¹⁰³ assentava no Maneirismo. Novamente, Pitoresco e Palladianismo coexistiam, havendo até a ideia de uma certa oposição entre um e outro, embora neste caso ambos partilhassem o problema de serem movimentos do passado, cuja pertinência para a contemporaneidade era

¹⁰¹ “(...) ajudou a despolar um revivalismo dos estudos da arquitectura clássica inglesa, de Inigo Jones a Lutyens (...) atribuiu também algum peso ao conceito idealizado de uma tradição arquitectónica clássica inglesa intelectualmente coerente, que estava salvaguardada contra os efeitos debilitantes do pitoresco.” – BANHAM, R., pág. 268

¹⁰² “O primeiro livro de Pevsner, uma história detalhada do barroco de Leipzig publicado em 1928 e baseado na sua dissertação de 1924 (elaborada na Universidade de Leipzig e orientada por Wilhelm Pinder), devia-se explicitamente aos estudos da arquitectura barroca e rococó de Schmarsow. Os seus estudos posteriores sobre o maneirismo e o pitoresco estavam directamente relacionados com a sua crença de que estes estilos constituíram um precedente para o modernismo.” – VIDLER, A., pp. 10-11

¹⁰³ “O próprio Rowe estava particularmente aberto à tese de Kaufmann, tendo em 1947 seguido o seu professor Wittkower a encontrar a base das raízes do modernismo num período ainda mais recuado, o maneirismo, reforçando a continuidade da tradição na ordem matemática e na composição maneirista.” – Idem, pág. 12

defendida por alguns autores – no caso do Palladianismo Wittkower¹⁰⁴, Rowe e Summerson e no caso do Pitoresco Pevsner e a AR – enquanto que para outros se tratava de um apego demasiado forte ao historicismo como modo de justificar a arquitectura, acusando-os até de um certa nostalgia.

Levanta-se assim o problema do revivalismo, isto é, da interpretação demasiado literal de um período histórico ou de um estilo arquitectónico de outro tempo, focando a abordagem em aspectos acessórios e demasiado dependentes da especificidade do contexto em que surgem e não nas questões verdadeiramente essenciais e perenes que os mesmos representam. Naturalmente que a re-introdução do pitoresco no discurso e no pensamento arquitectónicos ingleses correu o perigo de cair num simples revivalismo, como aconteceu de facto em movimentos com o “Garden City”¹⁰⁵ e o “New Urbanism”¹⁰⁶, mas em termos gerais tratou-se mais do despertar para a consciência de uma sensibilidade que esteve sempre presente.

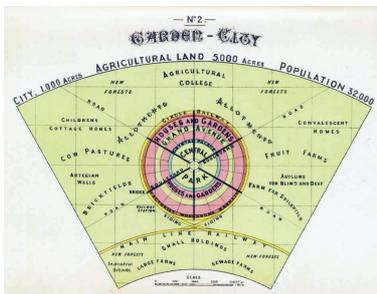


Fig. 57 - Garden Cities - esquema (1902)

O movimento Garden City desenvolve-se com base num zonamento programático, que agrupa as áreas da cidade de

¹⁰⁴ “A altura certa para o revivalismo palladiano foi 1948.” Tudo o resto não foi mais do que um “post-mortem académico” do impulso europeu do pós-guerra, “tal como é este debate no RIBA.” – SMITHSON, Peter D., resposta “Against the Motion” a Nikolaus Pevsner em “Report of a Debate on the Motion ‘that Systems of Proportion Make Good Design Easier and Bad Design More Difficult’ que teve lugar no RIBA a 18 de Junho de 1957”, RIBA Journal 64, nº11, Setembro 1957, pág. 461, cit in VIDLER, A., pág. 72

“(…) Smithson reforçou: O Dr. Wittkower é visto pelos pela geração mais nova de arquitectos como o único historiador de arte em Inglaterra capaz de descrever e analisar edifícios em termos espaciais e plásticos e não em termos de derivação e datas.” – SMITHSON, Peter, carta, RIBA Journal 59 (1952): 140-141, cit in Henry Millon, “Rudolph Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture,” Journal of the Society of Architectural Historians 31 (1972), pág. 89, cit in Idem

¹⁰⁵ “Enquanto o concurso para Groß Berlin incluía um critério que, no fim, todos os participantes viriam a pesar, este resultou simultaneamente no desenvolvimento de uma nova tipologia: subúrbios, denominados garden cities. Eram de dimensões limitadas e, neste aspecto, faziam lembrar uma cidade medieval. (...) A disposição das garden cities era diametralmente oposta à das extensões urbanas das grandes cidades. Ruas curvas e formas totalmente orgânicas que caracterizam os conjuntos habitacionais, nos quais as pessoas vivem com ar, luz e Sol.” – MEUSER, Philip, “Experiments with Convention”, in KRIER, Rob, “Town Spaces: Contemporary Interpretations in Traditional Urbanism”, pág. 254

¹⁰⁶ “Desde então, na mente dos críticos, o New Urbanism tem sido associado à Disneyland – que é visto como obsoleto, desesperadamente nostálgico; de facto, ainda mais – como a desilusão de um falso passado, uma falsificação da história. Contudo, uma imagem como esta é enganadora, demasiado simplista, demasiado fácil, uma vez que o New Urbanism é mais uma crítica à cidade americana e à expansão urbana do que uma campanha contra a arquitectura moderna.” – Idem, pág. 267

acordo com as actividades económicas. O principal problema levantado por este movimento consiste num apego excessivo à imagem e à nostalgia do rural¹⁰⁷, sendo assim inadequado como modelo de desenvolvimento urbano.

O “New Urbanism” é um movimento que se aplica essencialmente, e quase exclusivamente, aos subúrbios, e embora se interesse pela relação entre estes e a centralidade urbana, não parece apresentar propostas para a cidade propriamente dita. Ou seja, as únicas intervenções que defende que incluem alterações na cidade são motivadas pela ligação entre o centro e os subúrbios e não por sentir a necessidade de intervir neste contexto. Neste sentido, o New Urbanism não se opõe propriamente à arquitectura moderna enquanto movimento, mas sim à atitude do modernismo em relação ao urbanismo “suburbano” e ao crescimento inevitável das cidades. O movimento teve, contudo, mais expressão nos Estados Unidos – talvez um dos países em que mais se sentiu a saída dos habitantes da cidade para os subúrbios, um contexto bastante distinto da cultura urbana europeia.

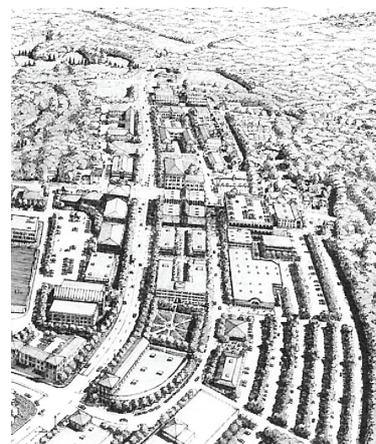


Fig. 58 – Plano para o desenvolvimento de New York/New Jersey

O problema do “New Urbanism” parece ser, em parte, um conflito de escalas. Por um lado abre traçados viários e espaços públicos que parecem adequados a uma cidade de grandes dimensões, mas por outro a escala dos edifícios e a organização das tipologias remete para uma ideia quase de vila, sendo que parece faltar uma certa dimensão e qualidade urbana ao “New Urbanism” e nesse sentido Vincent Scully defende que se deve designar antes por “New Suburbanism”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ “O amor dos britânicos pela natureza (e não pela arquitectura) misturou-se com a engenharia e a electricidade da cultura consumista do séc. XX para inventar novos modos de habitação. (...) o arquitecto responsável Derek Walker propôs uma cidade mais verde do que o campo circundante. Nesta proposta, carros, comunicações electrónicas e natureza re-inventam a ideia da cidadecampo na década de setenta e fundem as tradições paisagísticas de Stowe com o futurismo de Buckminster Fuller.” – “Eclectic Pastoral, in “A Clockwork Jerusalem”, FAT Architecture e Crimson Architectural Historians, participação britânica na Bienal de Arquitectura de Veneza 2014

¹⁰⁸ “Os arquitectos publicados neste livro acreditam que os princípios que prefiguram a sua obra, entre os quais o estabelecimento de um espaço público, escala pedestre e identidade do bairro, são tão aplicáveis ao centro das cidades como às condições suburbanas. Isto pode ser verdade, e há um ou dois projectos urbanos que o confirmam, mas é um facto que a situação mais característica com qual a maioria destas obras lida é a suburbana. Tendo também em vista o facto de que há um número considerável de estratégias contemporâneas diligentes para a recuperação do centro da cidade que não são mencionadas neste volume – a preservação histórica dos bairros e dos seus habitantes é um exemplo entre muitos – o título do livro, “The New Urbanism”, não pode deixar de ser considerado demasiado abrangente. “The New Suburbanism” talvez fosse um título mais adequado (...)” – SCULLY, Vincent, “The Architecture of Community”, in KATZ, Peter, “The New Urbanism”, pág. 221

No ano de 1984 em “A Vision of Britain”¹⁰⁹ o Príncipe Carlos criticou a arquitectura da década de oitenta, em termos estéticos e ideológicos, enaltecendo, por oposição, os estilos do passado que, segundo o próprio, seriam mais adequados à expressão da identidade inglesa. Se por um lado é compreensível a atitude do príncipe quanto a algumas opções demasiado gratuitas e a uma fragmentação potencialmente excessiva, a alternativa que propõe é marcada por um apego ao passado, bastante excessivo e literal. Esta crítica feroz veio alimentar as correntes revivalistas que faziam interpretações demasiado imediatas da história e procuravam transportá-las para a prática arquitectónica.

O historiador do pós-moderno Charles Jencks estuda a transição do modernismo para o pós-modernismo, definindo as suas diferenças através da oposição de um estilo demasiado generalista a outro mais preocupado com o contexto, com o Homem e com a natureza. Jencks estuda as qualidades metafóricas, comunicativas e simbólicas da arquitectura. Para este autor, a escolha dos elementos arquitectónicos e dos materiais está directamente relacionada com a expressão da semântica ou da própria função do edifício. Partindo destas considerações, a interpretação que Jencks faz da arquitectura contemporânea opõe-se à do Príncipe Carlos. A proliferação de arquitecturas de excepção que procuram o protagonismo e o destaque, criticadas pelo Príncipe Carlos por contribuírem para a excessiva fragmentação do tecido urbano e por não serem representativas da identidade nacional, são entendidas por Jencks como expressão da própria sociedade, uma vez que também ela procura permanentemente a afirmação dos seus ícones¹¹⁰. Assim, talvez se possa considerar que para Jencks o problema não está na arquitectura, está antes na sociedade e é esta que deve ser alterada para que a arquitectura se possa alterar também.

¹⁰⁹ A revolta do Príncipe Carlos contra a arquitectura moderna teve início com o seu discurso no 150º aniversário do RIBA (cuja versão original se encontra no Anexo II), que criticava fortemente o projecto de Richard Rogers para a ampliação da National Gallery, em Londres. Esta revolta atingiu o seu apogeu no documentário televisivo “A Vision of Britain” onde o príncipe navega pelo Rio Tamisa, criticando o actual *skyline* da cidade de Londres e propondo um regresso ao historicismo como solução para a recuperação da identidade arquitectónica britânica.

¹¹⁰ JENCKS, Charles, “Modern Movements in Architecture”

A influência dos Smithsons

Alison e Peter Smithson são figuras essenciais para este estudo, pela importância que tiveram no movimento moderno e pela influência que exercem no período contemporâneo, sendo sistematicamente revisitados por diversos autores¹¹¹.

O casal Smithson teve um papel crítico muito activo no período moderno, desde da época em que participaram nos CIAM, mas particularmente a quando da fundação do TEAM 10. Este último foi constituído por um conjunto de arquitectos descontentes com a corrente do modernismo desenvolvida e apoiada pelos CIAM, particularmente personalizada na figura de Le Corbusier, e que procuravam uma atitude de mediação entre a nova linguagem da arquitectura e a especificidade dos contextos em que se inseria. Integraram ainda o Independent Group, um grupo constituído por artistas e arquitectos britânicos, responsável pela criação e popularização da ideia de “As found”.

Importa falar dos Smithsons não só para provar a sua relação com o pitoresco e recuperação de alguns dos seus princípios, de acordo com uma grande capacidade e profundidade de análise, reflexão e re-interpretação, mas também, e talvez principalmente, para provar a sua influência no futuro que se seguiu, legitimando o interesse do arquitecto na criação de atmosferas, isto é, a preocupação com a definição e expressão de um carácter em cada espaço, edifício ou obra. O modo de dotar o edifício da identidade que se pretende é variável, podendo advir do programa, da materialidade¹¹² ou das características do contexto.



Fig. 59 – Sugden House (1956), Alison e Peter Smithson

¹¹¹ “Gosto da obra dos Smithsons porque eles eram muito cultos e conheciam profundamente a arquitectura inglesa, mas a sua arquitectura é também influenciada pela arquitectura norte americana e europeia sua contemporânea, com a qual conseguiram conciliar uma certa sensibilidade do Norte da Europa.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo IV

¹¹² “O brutalismo tenta enfrentar a sociedade da produção em massa e retirar uma poesia áspera das forças confusas e poderosas com as quais trabalhamos.” – SMITHSON, Alice; SMITHSON, Peter, “Thoughts in Progress. The New Brutalism”, cit in HEUVEL, Dirk van den, pág. 157

Este interesse é um dos pontos principais que os Smithsons retiraram do pitoresco, re-introduzindo-o no discurso arquitectónico, onde permaneceu e influenciou todos os que se seguiram¹¹³.

Um dos conceitos mais influentes introduzido pelos Smithsons é o já referido “As found”, que trata da atitude na relação com o contexto e com as pré-existências, sejam elas constituídas pelo edificado, pela natureza ou pelas actividades humanas. Trata-se de uma noção de que o que se encontra à partida, antes do projecto de arquitectura se concretizar, pode participar nele de uma forma positiva e enriquecedora.

À semelhança do pitoresco, reconhece o interesse do quotidiano e do planeamento informal. Este conceito define-se pela procura de determinadas características do sítio e da envolvente, sejam elas naturais ou construídas, integrando-os no desenvolvimento do projecto. A consideração do papel que estes temas desempenham como oportunidades de aprofundamento da intervenção, dotando-a de uma maior complexidade constituem, assim, um tema de projecto¹¹⁴. Ao reconhecer o potencial das pré-existências, o conjunto é enriquecido: o novo tenta re-vitalizar o antigo e compor uma

¹¹³ “Os Smithsons também tiveram um papel muito importante, actualmente menos, em relacionar-nos com as ideias do Pitoresco e também no modo como escrevemos sobre o nosso trabalho. O arquitecto Baillie Scott descrevia as suas casas do mesmo modo. Os Smithsons legitimaram que se falasse sobre a experiência espacial. Restaurámos a casa deles em Upper Lawn, projecto no qual exploraram algumas noções relacionadas com o pitoresco. Estavam familiarizados com o movimento e nos seus textos é possível detectar a sua consciência dele. Eu diria que foram uma grande influência para nós, nem que seja porque nos alertaram para a nossa própria cultura. Para a nossa “Englishness”. Tudo aquilo de que temos falado está profundamente relacionado com a nacionalidade inglesa.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

¹¹⁴ “Estabelecendo para nós próprios o objectivo de re-pensar a arquitectura no início da década de cinquenta, por “as found” entendemos não só os edifícios adjacentes mas também todas as marcas que constituem a memória do sítio e que podem ser lidas através através da descoberta do modo como a malha edificada existente num determinado sítio foi evoluindo. Reforçamos o nosso respeito pelas árvores maduras como a estrutura existente de um sítio no qual o edifício virá a ser o novo ocupante... Assim que a arquitectura começar a ser pensada, o seu ideograma deverá ser marcado pelo “as found” para a tornar específica daquele lugar.” – SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, “The “As Found” and the “Found””, in “The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty”, pág. 201

nova unidade¹¹⁵. Esta questão é fundamental na relação com o pitoresco, uma vez que o fascínio pela ruína e a sua integração na composição de uma nova paisagem, ou seja a sua participação no todo, aborda precisamente o mesmo tema, ainda que recorrendo a elementos distintos.

O “As found” aplica-se também à relação da arquitectura com as pessoas que nela participam. Os Smithsons demonstravam uma grande preocupação com a arquitectura enquanto criação de espaço para as actividades humanas e com a relação entre as pessoas e a arquitectura¹¹⁶, procurando compreender a sua qualidade bilateral, isto é, que a arquitectura pode moldar a vivência das pessoas e que o modo como estas usam e se apropriam dos espaços pode também transformar, ou pelo menos participar, na arquitectura. O conceito de “As found” é, neste caso, entendido como as actividades e os hábitos culturais dos habitantes, dados encontrados à partida, que devem ser tidos em consideração no desenvolvimento do projecto.

¹¹⁵ Neste ponto, como em tantos outros, os Smithsons representam um momento intermédio na história do pitoresco, neste caso antecedido por Robert Adam no séc. XVIII e precedido por autores como David Chipperfield no séc. XXI: “Poucas das grandes encomendas residenciais de Adam de 1760’s foram realizadas de raiz; ao invés, a ideia de que o arquitecto deveria estabelecer um diálogo com a envolvente e as préexistências tornou-se progressivamente um aspecto fundamental da filosofia pitoresca, não só para encontrar soluções compositivas brilhantes, mas até para jogar conscientemente com a sobreposição de significados e associações em tais intervenções.” – BERGDOLL, B., pág. 37

“Interessa-me a ideia de continuidade, tanto física como histórica. O movimento moderno interessava-se pela descontinuidade e pela invenção radical. Creio que este impulso já não é válido. (...) a alternativa é uma espécie de contraste ente o antigo e o novo. Restauram-se as partes antigas, constroem-se as partes novas, afirmando que houve um passado e que este é o futuro. Fixa ambos os elementos; fica o passado como caricatura do passado e fixa o novo como caricatura do moderno.” – CHIPPERFIELD, David, cit in WEAVER, Thomas, “David Chipperfield: architectural works: 1990–2002”, pág. 25

¹¹⁶ “O mais importante é, contudo, é que as actividades mais prosaicas não sejam ignoradas pelo urbanista. Esta actividades, para o bem ou para o mal, fazem parte da vida urbana e são uma contribuição valiosa para o cenário urbano.” – CULLEN, G., pág. 100
Esta frase de Cullen a propósito das preocupações da Townscape com a relação entre a arquitectura e as actividades a que se destina é absolutamente coincidente com o ponto de vista dos Smithsons.

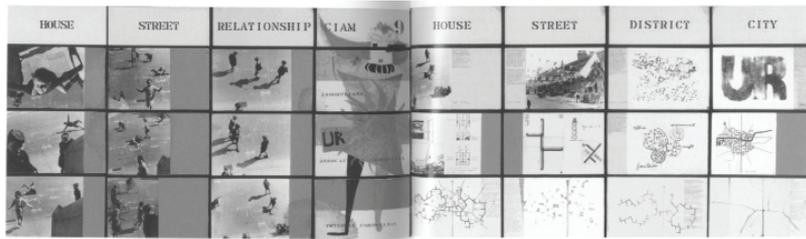


Fig. 60 – “Urban Reidentification” (1953), Alison e Peter Smithson
 Diagrama de relação entre as diferentes escalas da arquitectura e das actividades humanas, da casa à cidade



Figs. 61 e 62 – Robin Hood Gardens (1972), Alison e Peter Smithson

As imagens ilustram a preocupação dos Smithsons com a relação entre a arquitectura e as pessoas, isto é, com a capacidade que os seus edifícios deveriam ter para albergar as actividades humanas.

Pitoresco e Regionalismo Crítico

A definição de Regionalismo Crítico surgiu como uma tentativa de agrupar várias correntes que tinham em comum o facto de de algum modo se oporem, resistirem ou questionarem o movimento moderno. Trata-se de um conjunto de arquitectos que, embora integrassem na sua obra as formas e os materiais do moderno, não se identificavam totalmente com uma ideia de linguagem internacional¹¹⁷, adaptável a qualquer circunstância, preferindo, por outro lado, uma solução que se relacionasse mais com as especificidades locais e culturais¹¹⁸. Contudo, o modo de “resistir” ao moderno pode ser levado a cabo de inúmeras formas e a partir de temas diversos, pelo que talvez a categorização de “Other Tradition” de Colin St John Wilson que considera uma “constelação” de arquitectos seja mais rigorosa do que o Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton que agrupa todas estas abordagens numa só corrente, ignorando, por vezes, algumas diferenças fundamentais¹¹⁹.

Em termos gerais, pode considerar-se que o retorno ao interesse pelo pitoresco se relaciona com a definição de regionalismo crítico quanto à sua preocupação com a relação com a cultura e quanto à mediação entre o global e o

¹¹⁷ “A aceitação da noção de regionalismo crítico de Frampton – e a identificação de heróis regionais – significava que se podia aceitar a ausência de uma ideologia centralizada sem rejeitar completamente as regras.” – CHIPPERFIELD, David, in “A conversation with David Chipperfield”: Adam Caruso e Peter St John, in El Croquis “David Chipperfield: 1991–2006”, pág. 9

¹¹⁸ “A estratégia fundamental do regionalismo crítico é a mediação do impacto da civilização universal com os elementos que derivam indirectamente das peculiaridades de um lugar específico. É claro que o regionalismo crítico depende da manutenção de um alto nível de autoconsciência crítica. Pode encontrar a sua inspiração principal em coisas como a quantidade e qualidade da luz local ou na tectónica que deriva de um sistema estrutural em particular ou na topografia de determinado sítio.” – FRAMPTON, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, pág. 21

O mesmo se aplica ao movimento Townscape: “Esta divisão e simplificação dos papéis distintos do arquitecto e do urbanista está subjacente a muito do movimento Townscape: a aceitação da arquitectura moderna como o único idioma válido para a nova construção, que deveria ser incorporada e comprometida pelos padrões urbanos tradicionais ou circunstanciais.” – MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew; “Pevsner’s Townscape”, in PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 5

¹¹⁹ Destas diferenças constam, por exemplo, as diferentes tradições que podem estar na origem de resultados aparentemente semelhantes. Parece um pouco redutor considerar que Siza e Tadao Ando formam uma mesma corrente.

local¹²⁰, isto é, que se se enquadra em alguns ramos desta corrente.

Pitoresco contemporâneo

Em conclusão, o pitoresco pode ser definido como a procura de certas qualidades arquitectónicas e espaciais que podem ser encontradas ou reconhecidas, actualmente, em arquitecturas de diversas realidades, o que nos permite relacioná-las com o pitoresco, sem que lhes esteja necessariamente associada o peso da história e da tradição para o seu aparecimento nesses contextos. Contudo, na arquitectura inglesa, o pitoresco – segundo a mesma definição – tem uma outra dimensão. Foi neste contexto que, no séc. XVIII, emergiu, tendo sido desenvolvido a par dos acontecimentos políticos, económicos e sociais do mesmo, estabelecendo-se como o “estilo” por excelência na arquitectura e na paisagem do final do século XVIII e início do séc. XIX, estando sempre subliminarmente presente e em revisão até ao seu re-aparecimento em meados do séc. XX, através da contribuição teórica e propagandística de autores como Pevsner e da interpretação, revisão e actualização criteriosa de arquitectos como Alison e Peter Smithson¹²¹.

¹²⁰ “O regionalismo crítico envolve necessariamente uma relação mais dialética com a natureza do que as tradições formais e mais abstractas da arquitectura moderna avant-garde permitem. (...) Aqui novamente, toca-se nos termos concretos da oposição fundamental entre a civilização universal e a cultura autóctone. A transformação de uma topografia irregular num terreno plano é um gesto claramente tecnocrático que aspira a uma condição totalmente desligada do lugar, enquanto que a adaptação do sítio a plataformas para receber a forma edificada é um compromisso com o acto de “cultivar” o sítio.” – FRAMPTON, K., pág. 26

¹²¹ Uma vez que o pitoresco está intimamente ligado a uma ideia de estética é possível relacioná-lo também com outras correntes do modernismo que, embora não sejam particularmente pertinentes para esta dissertação, comprovam a sua actualidade. “O brutalismo é tão pitoresco como a Townscape da AR. Enquanto que a Townscape enfatiza os prazeres leves de um tipo de sub-beleza fortuita no espírito das viagens de Gilpin, o brutalismo é uma anti-estético, ou antes, uma estética do desagradável.” – MACARTHUR, J., pág. 106

Por outro lado, Dirk van den Heuvel opõe-se a esta ideia do entendimento do “New Brutalism” como uma questão do âmbito da estética afirmando: “A exposição [“Parallel of Life and Art” 1953] é o exemplo perfeito tanto do resultado de um processo como do ensaio de outro. Aqui percebemos que o discurso brutalista não é ético nem estético – como se poderia propor tal simplificação?” – HEUVEL, Dirk van den, pág. 177.

Contudo, o mesmo autor reconhece uma relação entre o “New Brutalism” e a permanência do pitoresco na cultura arquitectónica inglesa: “Como nota final, ligeiramente especulativa, embora possivelmente clarificadora do modo como várias tradições se mantêm simultaneamente em vigor, pode argumentar-se que um dos aspectos intrigantes das noções de imagem e de topologia de Banham visa o facto de que não são incompatíveis com o neo-classicismo nem com o pitoresco.” – Idem, pág. 174. Simultaneamente, reconhece o brutalismo como a “estética crua” comprovando que há, afinal, uma importante dimensão estética neste conceito.

Actualmente, os autores contemporâneos para os quais o pitoresco é importante, reconhecem-no como algo que faz indiscutivelmente parte da sua tradição e que escolhem revisitar por lhe reconhecerem interesse para a construção da sua própria modernidade e identidade. Não se pretende, nesta tese, defender o pitoresco como a principal tendência que prevalece na arquitectura britânica contemporânea, mas sim como uma permanência na obra de um conjunto de autores considerados particularmente interessantes e que constituem uma corrente, em certa medida, unitária, no sentido em que procuram desenvolver uma arquitectura informada tanto pelas referências internacionais com que se identificam, como pelas especificidades culturais e naturais a que pretendem responder¹²².

De facto, quase que se pode considerar que este conjunto forma um bloco, ou mesmo uma escola, quanto à abordagem que adopta perante a arquitectura. David Chipperfield, Adam Caruso e Peter St John, Johnatan Sergison e Stephen Bates, Florian Beigel e Philip Christou e ainda Tony Fretton são na sua maioria ingleses e cruzaram-se, mais directa ou indirectamente, no contexto académico. A Architectural Association em Londres e a Universidade de Yale são as duas instituições mais importantes para estes contactos.

David Chipperfield foi colaborador nos escritórios de Norman Foster e de Richard Rogers, antes de estabelecer a sua própria prática profissional. Embora estes dois autores não se enquadrem na corrente em estudo e embora Chipperfield se destaque da sua linha, partilha um ligeiro interesse na utilização da tecnologia e na experimentação de novos materiais. Foi professor em Yale, convidado por Foster. Tal como Tony Fretton, Peter St John e Jonathan Sergison, graduou-se na AA. Este último juntou-se a Stephen Bates, também londrino, formado no Royal College of Art, para fundar a prática Sergison+Bates, em actividade desde 1996. Por seu lado, Adam Caruso e Peter St John foram ambos colaboradores de Florian Beigel, antes de estabelecerem o seu atelier Caruso St John.



Fig. 63 – A Clockwork Jerusalem (2014)

A “Concrete Picturesque” foi uma das secções da participação britânica na Bienal de Arquitectura de Veneza, que consistiu num pavilhão denominado “A Clockwork Jerusalem”.

No catálogo desta secção lê-se: “The Picturesque is one of the most banal and fetishized aspects of British design culture. Postwar, it was reloaded with huge social ambitions, new technologies and a whole new scale of expression. Combining modular design, industrial production, choreographed views and spatial sequences, it created an idealized setting for new communities.”

¹²² “Os arquitectos jovens como os citados [Sergison+Bates e Adam Caruso] estão à procura de valores onde basear a sua prática. Estão a encontrá-los não através do recurso a doutrinas frágeis, mas tal como fizeram Aalto e Scharoun, através da observação cuidadosa das condições pré-existentes de um projecto – as qualidades do sítio, as exigências do programa, a capacidade dos materiais de construção para criar espaços com carácter e sensibilidade.” – WOODMAN, Ellis, “Foreword”, in Idem, pág. 11

Importa ainda referir Jonathan Woolf, que estudou em Kingston Polytechnic e que pertenceu ao mesmo círculo que Tony Fretton, Adam Caruso e Stephen Bates¹²³.

Assim, embora de proveniências distintas, estes autores cruzam-se num mesmo contexto e partilham a afinidade de procurarem uma “outra tradição” (“Other Tradition”) para a arquitectura contemporânea sua conterrânea. Não se identificando com a vertente tecnológica, com o estilo internacional ou com uma arquitectura motivada apenas pela economia, interessam-se pelas relações culturais com o contexto, pela experiência sensorial provocada pelos espaços, pelo trabalho de temas como a variedade, a complexidade, a irregularidade e o movimento. Importa também relacioná-los com a geração de Alison+Peter Smithson, autores que são uma referência incontornável para a contemporaneidade e que estabelecem a ponte entre os principais momentos de emergência do pitoresco.

Os autores ingleses em estudo focam-se na consideração destas questões como temas para as suas arquitecturas sem deixarem de garantir uma relação com o seu próprio tempo. Os avanços técnicos e tecnológicos, a actualização das formas e da linguagem e as potencialidades dos materiais são utilizados na combinação com os princípios do pitoresco, convocando assim a pertinência deste movimento para a contemporaneidade¹²⁴.

¹²³ “Reunindo-se semanalmente no apartamento de Bloomsbury do arquitecto Johnathan Sergison, o grupo incluía David Adjaye, Tony Fretton, Adam Caruso, Mark Pimlott e Stephen Bates. Todos eles queriam desenvolver uma arquitectura que, embora nova, se compromettesse com a tradição vernacular londrina.” – “Jonathan Woolf, architect – obituary”, The Telegraph

¹²⁴ “Tenho também a sensação que, como o espírito da época tende a reflectir-se na sua arquitectura, o estilo e o ritmo da vida de hoje, o estilo das nossas roupas e até das cartas que escrevemos, são mais dinâmicos, menos formais e menos vagarosos e que dificultam ainda mais a imposição de uma formalidade na arquitectura, do tipo romano ou palladiano. É por isto que estou certo que os princípios do pitoresco em arquitectura têm efectivamente uma mensagem nos dias de hoje. (...) se (...) se considerar os princípios formulados há cento e cinquenta anos, os princípios de variedade, de complexidade ou de relação do edifício com a natureza, de avanços e recuos, de dilatação e de contracção e de contraste de texturas, encontrar-se-á de que a maioria destes princípios são princípios que poderiam ser aplicados ao idioma que se desenvolveu nos últimos vinte a trinta anos.” – PEVSNER, N., pág. 177

Parte 2

2.1 Paisagem Exterior

A relação com a paisagem e com o lugar



Fig. 64 – Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson

“A grande questão é, contudo, qual deverá ser o carácter do novo edifício? Cremos que alguma da natureza, estranheza e confusão das casas existentes deve ser transferida para os novos edifícios. Em “The Stones of Venice” (...) Ruskin promovia o valor daquilo a que chamava “mutabilidade”, que interpretamos como as qualidades que derivam da junção de coisas muito diferentes, como numa collage. (...) Para nós é importante manter algumas das mais memoráveis e fundamentais qualidades da aldeia, a topografia do terreno e os muros de contenção, as formas e configurações dos limites dos lotes e as ruas, escadas e vielas. Contudo, não se trata de conservação. Trata-se da preservação dos padrões urbanos básicos e podemos até sugerir que o desenho dos novos edifícios poderá preservar algumas das características mais especiais e das qualidades inerentes da aldeia existente.” – BEIGEL, Florian; Christou, Philip, “Changefulness”, AA Files, pág. 68

2.1 Paisagem Exterior

A relação com a paisagem e com o lugar

Relação com o sítio: topografia e cultura construtiva

A noção de paisagem para os autores clássicos como Alberti ou Palladio prendia-se essencialmente com o sítio do projecto e com as condicionantes de ordem prática que dele derivam. Estes autores expressam uma grande preocupação com os solos, as águas e a topografia no sentido de reunir as melhores características práticas para a edificação, não fazendo menção à topografia enquanto marca da identidade da região ou como memória a ser preservada e enaltecida pela intervenção arquitectónica. Contudo, Alberti aproxima-se um pouco mais deste ponto do que Palladio, ao referir que a intervenção deveria melhorar a natureza e ter como ponto de partida, embora remotamente, algumas das suas características¹²⁵. Ainda assim, ambos os autores estão longe do entendimento pitoresco de que o sítio é uma das principais fontes de inspiração para a arquitectura.

A relação do pitoresco com a topografia encontra assim as suas referências num período anterior ao renascimento. O interesse pela topografia enquanto marca identitária de uma região e caracterizadora de uma intervenção arquitectónica tem duas origens. Por um lado, e como referência conceptual, existe a influência dos autores romanos¹²⁶, trazida pelos teóricos do início do séc. XVIII para o contexto inglês, de onde se destaca particularmente a noção de “Genius Loci”.

Por outro lado, em termos de exemplos práticos de uma relação intensa com a topografia, a referência da antiguidade grega é muito importante. Na Grécia antiga, o aproveitamento de certas qualidades topográficas para a implantação dos edifícios era, de facto, uma situação muito recorrente, sendo o caso mais evidente desta exploração os anfiteatros. Contudo, a atitude adoptada face à topografia era ainda muito desenvolvida a partir do ponto de vista pragmático, uma vez que a mesma procurava a implantação dos seus edifícios de acordo com as



Fig. 65 – Teatro de Epidauro (séc. IV a.C.)

¹²⁵ Alberti defende que a perfeição absoluta é rara na natureza e, como tal, que ela necessita da intervenção humana: “(...) geralmente a arte completa o que a natureza não consegue acabar e imita-a parcialmente.” – ALBERTI, Book II, 8, cit in FORTY, A., pág. 221

¹²⁶ Desenvolvida no capítulo anterior em “Noção de Paisagem”

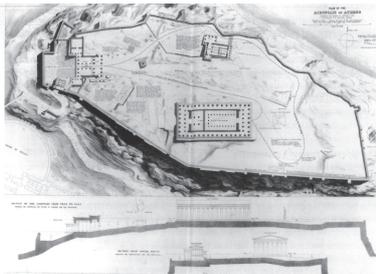


Fig. 66 - Planta da Acrópole (1878), John Pennethorne



Fig. 67 - O Parthenon e a Acrópole, Atenas

características naturais que melhor poderiam servir as suas necessidades, ou, como acontece em alguns templos, particularmente o Parthenon, a topografia era utilizada para reforçar e enaltecer a obra de arquitectura. De qualquer modo, esta atitude está ainda, em termos radicais, longe da ideia do pitoresco de que a arquitectura se deveria adaptar à topografia, pois esta consistia numa mais valia para a caracterização e originalidade do projecto.

O interesse do pitoresco na natureza, que se inicia com a oposição entre a natureza e a pintura e a natureza e a arte, tem como origem a consideração de que a primeira corresponde à realidade e as outras categorias são as suas representações¹²⁷. Assim, o pitoresco considera-a como uma fonte de inspiração que servia como referência formal e para o ambiente que se pretendia criar, sendo este, regra geral, de cariz romântico e levemente misterioso.

É, portanto, natural que a arquitectura procure uma relação intensa com o sítio e com a natureza em que se insere¹²⁸. No caso da topografia, o aproveitamento dos desníveis e das características geográficas mais marcantes são utilizados como temas de projecto.

O pitoresco entende a topografia como uma oportunidade a ser explorada pela arquitectura e como um elemento que confere interesse à composição da paisagem. Trata-se de um respeito pelo carácter natural da paisagem e pelo entendimento de que a composição deve operar com ele, sendo que as intervenções “artificiais” devem reforçá-lo¹²⁹.

¹²⁷ “Para os teóricos do séc. XVIII como Price, o tema essencial da relação entre a pintura e a arquitectura e os jardins não consistia nas técnicas de composição, que só surgiram nesta época, mas antes uma matéria anterior a todas as concepções sobre a organização da pintura – a classificação dos assuntos e temas e dos graus de mérito dos pintores.” – MACARTHUR, J., pág. 41

¹²⁸ “In all, let Nature never be forgot;/ But treat the Goddess like a modest fair,/ Nor overdress, nor leave her wholly bare./ Let each beauty everywhere be spied,/ When half the skill is decently to hide./ He gains all points, who pleaingly confounds,/ Surprises, varies, and conceals the bounds./ Consult the genius of the place in all,/ That teels the waters or to rise or to fall:/ Or helps the ambitious hill the heavens to scale,/ Or scoops in circling theatres the vale;/ Calls in the country, catches opening glades,/ Joins willing woods, and varies shades from shades/ Now breaks, or now directs, the intending lines,/ Paints as you plant, and as you work designs.” – POPE, Alexander, “Moral Essays”, Epistle IV to Richard Boyle (Earl of Burlington), in “The Works of Alexander Pope”, pág. 248

¹²⁹ “No que respeita ao nosso próprio trabalho, a topografia é essencial para compreender o carácter do sítio. Isto está também relacionado com a memória. A nós interessa-nos muito a especificidade. As palavras chave para nós são: situação, contexto, memória e carácter.” – Florian Beigel+Philip Christou, Entrevista, Anexo V

A proximidade entre o pitoresco e a antiguidade grega é extensível à questão da irregularidade. A adaptação dos edifícios aos desníveis do terreno era uma das questões que motivava o abdicar da simetria absoluta¹³⁰, nos casos em que a mesma não seria perceptível ao olhar, como anteriormente explicado. Ainda mais relevante para este estudo são as situações em que se procura que a implantação do edificado tire partido das características topográficas do terreno, de modo a que elas sirvam a intenção da proposta, dotando-a simultaneamente de uma identidade singular.



Fig. 68 – Culzean Castle (1792), Robert e James Adam

Esta obra dos irmãos Adam é influenciada pela topografia em que se insere.

Na natureza e na relação com ela encontram-se todos os temas essenciais para o pitoresco. O trabalho da relação com a topografia e com os elementos naturais permite a exploração de características como a variedade, a complexidade e a irregularidade – que é, no fundo, a expressão formal das duas anteriores.

A questão do movimento está também presente na composição da paisagem e é, naturalmente, essencial para a sua apreensão. As intervenções sobre e com os elementos naturais definem o caminho a percorrer para que a variedade e a complexidade da composição sejam apreendidas e usufruídas pelo observador. Importa, claro, lembrar que o pitoresco não se limita a representar a natureza¹³¹, mas sim a incorporar as suas características na composição. A singularidade topográfica é



Fig. 69 – Space Time Gallery and Sky Steps (2004), maqueta, Nebra, Alemanha, ARU (Florian Beigel + Philip Christou)

¹³⁰ “Com os gregos a simetria bilateral é aplicada a um edifício isoladamente – embora haja uma abundância de excepções – nunca a um grupo de edifícios... Mas com que arte posicionavam os gregos os seus monumentos! Que apreciação tão correcta de efeito, daquilo a que actualmente chamamos pitoresco!” – VIOLLET-LE-DUC, “Lectures on Architecture, Vol I., pp. 252–253, cit in LUCAN, J., pág. 349

“Voltar aos gregos fazia também parte da tentativa de compreensão de que princípios se adequavam a um conjunto irregular e assimétrico de edifícios independentes, e de encontrar razões positivas para a irregularidade. (...) foi Choisy que viria a descobrir aquilo a que (...) chamaria o “pitoresco grego”. Esta descoberta chegou após a longa saga da “reconstrução” da Acrópole de Atenas, uma saga que iria provocar grandes mudanças na perspectiva. Podemos assim adiantar a hipótese da acrópole como uma paisagem arquitectónica, uma paisagem que não era composta por entidades ou peças que se sucedem umas às outras numa sucessão de simetria bilateral (...) mas antes de entidades “dispersas” cujas relações tinham muito em comum com os princípios do pitoresco.” – LUCAN, J., pp. 349–350

¹³¹ “O sítio é redesenhado, não é representado... A disposição dos elementos estruturais no terreno conduz a atenção do observador para a topografia da paisagem à medida que esta é percorrida.” – SERRA, Richard, “Notes from Sight Point Road”, Perspecta 19, 1982, pág. 180 cit in BOIS, Yve-Alain, pág. 60

A citação acima transcrita refere-se a obra “Clara-clara” de Richard Serra. Apesar de se tratar de uma escultura, considera-se que esta obra de Serra tem uma relação com o pitoresco quanto ao movimento, à apreensão e à criação de pontos de vista.

reforçada pela arquitectura e participa na criação da sua identidade¹³².

A relação com o sítio desenvolve-se também através do interesse pela cultura construtiva local. Este interesse permite, tanto no contexto rural como no contexto urbano um diálogo muito efectivo com a envolvente, com a tradição e com a memória, temas do foro psicológico que são muito importantes para o pitoresco. Assim, quer os materiais quer as técnicas construtivas são escolhidos de acordo com o sítio em que se inserem e potenciam um diálogo intenso com a envolvente. É, talvez, neste ponto que o pitoresco – particularmente o seu regresso no séc. XX – mais se aproxima do regionalismo crítico. Entendendo a sua contemporaneidade e as formas “universais” do moderno, procura uma arquitectura que não perca a relação com as especificidades locais. Uma vez que em termos formais e linguísticos a arquitectura contemporânea se distingue obviamente da envolvente mais antiga, esta relação fica reservada à materialidade. Frequentemente essa questão passa por utilizar materiais que pertençam à tradição arquitectónica do sítio, ainda que a sua aplicação possa recorrer a técnicas ou tratamentos mais sofisticados, de modo a que a obra possa estabelecer um compromisso entre o tempo da envolvente em que se insere e o seu próprio.

O projecto dos Smithsons para a sua casa de fim-de-semana, o pavilhão de Upper Lawn, é particularmente especial por ser, por um lado, uma oportunidade que os arquitectos aproveitaram para desenvolver algumas questões relativamente pioneiras à época, quer por serem inovadoras, quer por estarem esquecidas. O pavilhão joga com muitos dos temas do Pitoresco como a relação com o contexto, com a paisagem e até mesmo com a

¹³² “Nestas obras de revivalismo da Idade Média, John Nash procurou interpretar os enunciados filosóficos dos teóricos do Pitoresco com que trabalhou e conviveu, no sentido de que a composição arquitectónica se possa fundir na paisagem enquanto enquadramento bem definido, como nas técnicas da pintura clássica e romântica. Na cuidada residência de East Cowes Castle, ao escolher a posição dominante sobre o estuário e o mar, desenhou as formas em movimento assimétrico à procura do efeito pictórico da massa, colocando-se na linha dos escritos de Richard Payne Knight. O poeta do paisagismo defendia a atitude de adaptar os perfis da construção à observação possível do exterior próximo e distante sem perturbar o carácter originário do lugar. O arquitecto deveria preocupar-se mais com as vistas em direcção à casa do que desta para a envolvente. Uma noção de Pitoresco que passava pela dissolução da técnica compositiva segundo os princípios clássicos da ordenação geométrica regular, substituindo-a por sequências livres à procura de uma arquitectura de formação e mutação desenhada pictoricamente, a fim de a fazer pertencer ao ambiente natural.”
– TAVARES, D., pág. 78

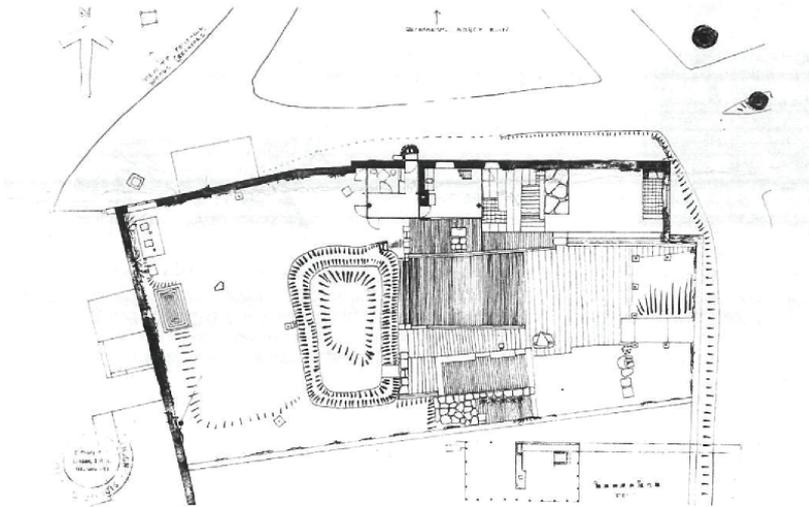
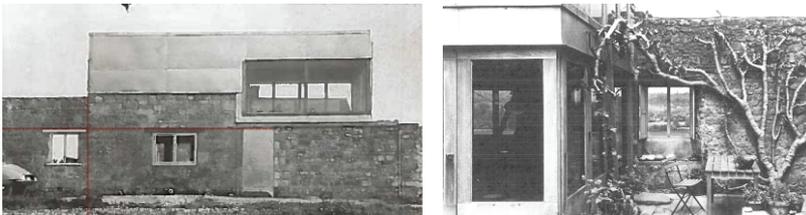


Fig. 70 – Upper Lawn (1959–62), planta de implantação, Alison +Peter Smithson



Figs. 71 e 72 – Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson, Sergison +Bates (2002), fotografias

As figuras evidenciam a importância da participação do muro pré-existente na nova composição.



Fig. 73 – Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson, vista do interior após a intervenção de Sergison+Bates (2002)

A figura ilustra simultaneamente a relação com o muro e a com a paisagem.



Fig. 74 – Pré-existência em Upper Lawn (1959), Alison+Peter Smithson

memória – do sítio e da pré-existência¹³³. O primeiro projecto dos Smithsons para o pavilhão de Upper Lawn consistia numa recuperação do edifício existente, demonstrando um grande interesse na ideia de cottage e na arquitectura vernacular. A versão final, embora recorra a uma linguagem moderna, mantém a preocupação com o diálogo com a envolvente, estabelecido particularmente através da incorporação do muro, tanto a nível formal como estrutural, e do alinhamento dos vãos com uma janela pré-existente.

A arquitectura na paisagem



Fig. 75 – “General View of Longleat from the Prospect Hill” (1816), Humphrey Repton
Nesta ilustração é possível ver os vários planos que constituem a imagem pitoresca. O facto de Repton ter representado o Castelo de Longleat como um dos muitos elementos que participam na imagem expressa o entendimento da arquitectura como apenas um dos elementos que compõem a paisagem.

Na ideia de paisagem do pitoresco do séc. XVIII, esta é composta por diversos elementos. O primeiro, e mais evidente, é a vegetação. Os diferentes elementos vegetais, como árvores, vegetação rasteira e conjuntos de arbustos, são utilizados para a criação de atmosferas e de efeitos perspécticos, para a dissolução de limites e para a caracterização do jardim. Na lógica de composição de paisagem pitoresca, a arquitectura é um dos elementos que participa neste conjunto. Contudo, importa reforçar que se trata em primeiro lugar da composição de paisagens, e não de edifícios. Assim, os elementos arquitectónicos são utilizados para direccionar o olhar, para pontuar a composição e a paisagem. São, na lógica de composição da paisagem, elementos que servem para criar situações de interesse, de variedade e de estabilização. Embora a implantação de edifícios de grande importância programática como os edifícios principais de habitação dentro de uma propriedade – villas ou castelos – também participasse nesta lógica, os melhores exemplos de arquitectura como modo de desenhar a paisagem são as “follies”. A “folly”, típica nos jardins ingleses do séc. XVIII, é um pavilhão isolado, de pequenas dimensões, que pontua a paisagem, estando muitas vezes relacionado com os percursos desenhados nos jardins e parques. Frequentemente não possui uma função

¹³³ “A construção híbrida do pavilhão adequa-se às intervenções realizadas e à incorporação dos elementos existentes como o muro do jardim, a lareira, assim como as janelas do cottage pré-existente. A construção da caixa sobre o muro consiste numa estrutura de madeira revestida a zinco. Em todas as fachadas, os perfis servem como caixilhos para as janelas. As vigas de madeira da estrutura estão marcadas no exterior da fachada e são apoiadas no interior por uma viga de betão que descarrega na parede da chaminé e, nas duas extremidades, em pilares colocados num ângulo de 45°. Esta construção resulta em fachadas não-portantes no piso térreo, permitindo a criação de portas de correr em teca ao longo de toda a fachada do jardim.” – HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, “Alison & Peter Smithson’s Upper Lawn Pavilion”, C20, Agosto 2004

programática específica, potenciando uma certa flexibilidade de uso, ou mesmo não tendo nenhum uso destinado ao seu espaço interior, sendo neste caso de carácter quase escultórico.

A importância da arquitectura como elemento na composição da paisagem é um dos temas que persiste na contemporaneidade. O entendimento de um conjunto mais alargado, do qual a arquitectura é uma parcela importante, mas no qual é dado aos restantes elementos um tratamento de igual cuidado e importância. Este conceito é de particular relevância para o tratamento de espaços exteriores em circunstâncias em que a área construída ocupa apenas uma pequena parcela da totalidade do terreno e em que a intervenção se estende a uma vasta área. É, no fundo, um recurso para a estratégia de apropriação dos espaços exteriores, de modo a que estes, em toda a sua extensão, sejam convocados a participar no conjunto.



Fig. 76 - Holton Lee Centre (1999-2006), Tony Fretton



Fig. 77 – “Temple of Ancient Virtue”, Stowe, 1734



Fig. 78 – Octagon Tower (1738), Fountain's Abbey



Fig. 79 – Folly em Stourhead (1741-1840)



Fig. 80 – Seowonmoon Lantern (2011), ARU



Fig. 81 – Tower House (2011–2014), Sergison+Bates

A folly apareceu em Inglaterra no início do séc. XVIII e consiste num edifício que participa activamente na composição da paisagem dos jardins. Durante o séc. XVIII eram construídas, regra geral, num estilo clássico reforçando a ideia de que o palladiano estava reservado para o edificado e o pitoresco para o jardim. Contudo, também é possível encontrar algumas follies em estilo medieval, nomeadamente neo-gótico, à semelhança do que acontecia com os castelos, e ainda algumas com influência chinesa ou indiana, como ilustrado no capítulo anterior. Esta realidade confirma o ecletismo de influências que o pitoresco foi incorporando, particularmente ao longo do séc. XIX. O seu princípio conceptual é o de pontuar a composição e de destacar determinados momentos no percurso – paragem, viragem, contemplação. É quanto ao seu propósito conceptual que é sistematicamente revisitada pelos autores contemporâneos, quer na sua manutenção no contexto dos jardins e parques – como acontece no caso da Tower House – quer na sua importação para o contexto urbano – como a Seowonmoon Lantern da ARU. Importa também mencionar que no caso da sua aplicação contemporânea, à função primordial anteriormente referida acrescenta-se um uso efectivo do seu espaço interior, que no caso da Seowonmoon é ainda muito flexível e indeterminado, e que na Tower House é o de habitação.

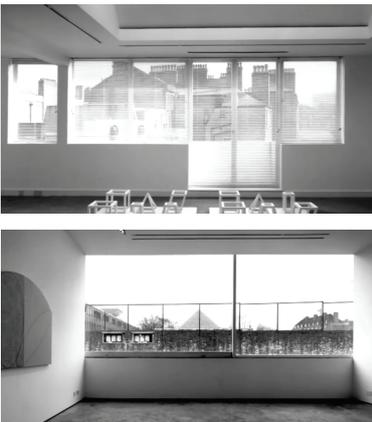
A paisagem na arquitectura



Fig. 82 - Chiswick Cafe (2006-2010), Caruso St John

Uma vez que se verifica um tão cuidado investimento na composição da paisagem, é natural que se procure que ela estabeleça uma forte relação com a arquitectura. A par da topografia, as relações visuais que se procura definir entre o interior e o exterior são determinantes para a configuração geral do edifício.

Como explicado no primeiro capítulo, a preocupação com a criação de vistas para o exterior do edifício é um dos motivos pelos quais o pitoresco vai decompondo e desfazendo a tendência palladiana na arquitectura inglesa¹³⁴. A relação interior-exterior é intensamente desenvolvida¹³⁵. Este facto deve-se, em primeiro lugar, à questão da criação de atmosferas. As vistas e os enquadramentos para o exterior são desenhados de acordo com o carácter que se pretende atribuir ao espaço interior. Este carácter depende da luz, dos filtros criados pela vegetação, e da parte da composição exterior enquadrada, que pode transmitir as mais diversas sensações.



Figs. 83 e 84 -Lisson Gallery (1992), Tony Fretton

A criação de ambientes nos espaços interiores, no caso daqueles que se pretende que estabeleçam uma relação com o exterior, deve quase tanto a estes enquadramentos como à sua configuração, cor e relações com os restantes espaços interiores. Assim a arquitectura e a paisagem estabelecem um contacto bilateral. Por um lado, a vista sobre um elemento paisagístico específico pode ditar uma alteração volumétrica. Por outro, a paisagem que se elege enquadrar pode reforçar as hierarquias programáticas e de intimidade do interior e serve também para enriquecer estes espaços de acordo com os usos a que se destinam.

Neste caso, o tema da presença da paisagem na arquitectura verifica-se no contexto urbano

¹³⁴ “Uma peça de arquitectura palladiana pode ser muito elegante. A proporção das suas partes – a adequação dos ornamentos – e a simetria do todo podem ser muito agradáveis. Mas se a introduzirmos numa imagem, converte-se imediatamente num objecto formal e deixa de agradar. Se desejarmos dotá-la de beleza pitoresca, devemos usar o maço em vez do cinzel: devemos destruir metade, desfigurar a outra metade e atirar as partes mutiladas em montes em seu redor. Resumidamente, devemos transformar um edifício polido numa ruína imperfeita.” – GILPIN, William, “Three Essays on Picturesque Beauty”, pág. 7

¹³⁵ “O exterior estava sintonizado com o interior, mas o interior também era influenciado pelo exterior; a relação interior-exterior era, assim, dialética.” – LUCAN, J., pág. 319



Figs. 85 e 86 – Upper Lawn (1959–62), fachada Sul, Alison e Peter Smithson

A comparação entre as duas imagens permite identificar um dos dispositivos de adaptação do pavilhão às diferentes estações do ano, que altera também a relação interior exterior.



Fig. 87 – Care Home (2005–2011), Bélgica, Sergison+Bates

A abertura de vãos para o exterior também contribui para o interesse e complexidade do percurso pelo espaço, uma vez que a luz e a vista atraem o olhar do observador. Se se entender a janela como uma moldura para um quadro – que no caso é a paisagem – é também interessante considerar que este é um elemento mutável, no qual intervém novamente a passagem do tempo, cronológico e meteorológico. A identificação destes fenómenos e a sua exploração para efeitos de enriquecimento da vivência dos espaços são uma herança do pitoresco. Esta questão é observável novamente no pavilhão de Alison e Peter Smithson, que se interessam pelas relações com o meio ambiente através das ideias de sustentabilidade, de adequação às estações do ano, de uma arquitectura que é transformada e caracterizada pela passagem do tempo¹³⁶.



Fig. 88 – Upper Lawn, Alison e Peter Smithson (1959–1962), vista do interior após a intervenção de Sergison+Bates (2002)

Embora a intervenção de 2002 não acrescente muito ao projecto original dos Smithsons, e nesse sentido não seja essencial para o estudo do pavilhão Upper Lawn, é muito importante para compreender a interpretação¹³⁷, e conseqüentemente a importância, dos Smithsons para o período contemporâneo e o modo como este projecto influenciou as obras subsequentes do atelier, particularmente quanto aos temas de relação com a paisagem e de mediação da relação interior–exterior.

¹³⁶ “Um pavilhão onde apreciar as estações do ano, um pavilhão de energia solar primitivo, cuja pele conforma um novo espaço contra a alvenaria espessa das paredes norte, da quinta original do séc. XVIII.” – VIDOTTO, Marco, “Alison + Peter Smithson”, pág. 98

Esta questão é um ponto muito forte de relação com o pitoresco, no sentido em que este movimento também considerava o “grande artista tempo” como um dos principais factores que conferem o carácter a um edifício ou a uma composição arquitectónica.

¹³⁷ “Os [novos] proprietários voltaram, progressivamente, a desenvolver o jardim, para revelar a disposição original e mais pitoresca das árvores, plantas, relva e pavimento duro.” – SERGISON, Jonathan; BATES, Stephen, Memória descritiva da proposta para Upper Lawn



Fig. 89 – Upper Lawn (1959–1962), Alison+Peter Smithson



Fig. 90 – Studio House Hackney (2000–2004), Londres, Sergison +Bates

2.2 Paisagem Interior

O carácter e o âmago da composição

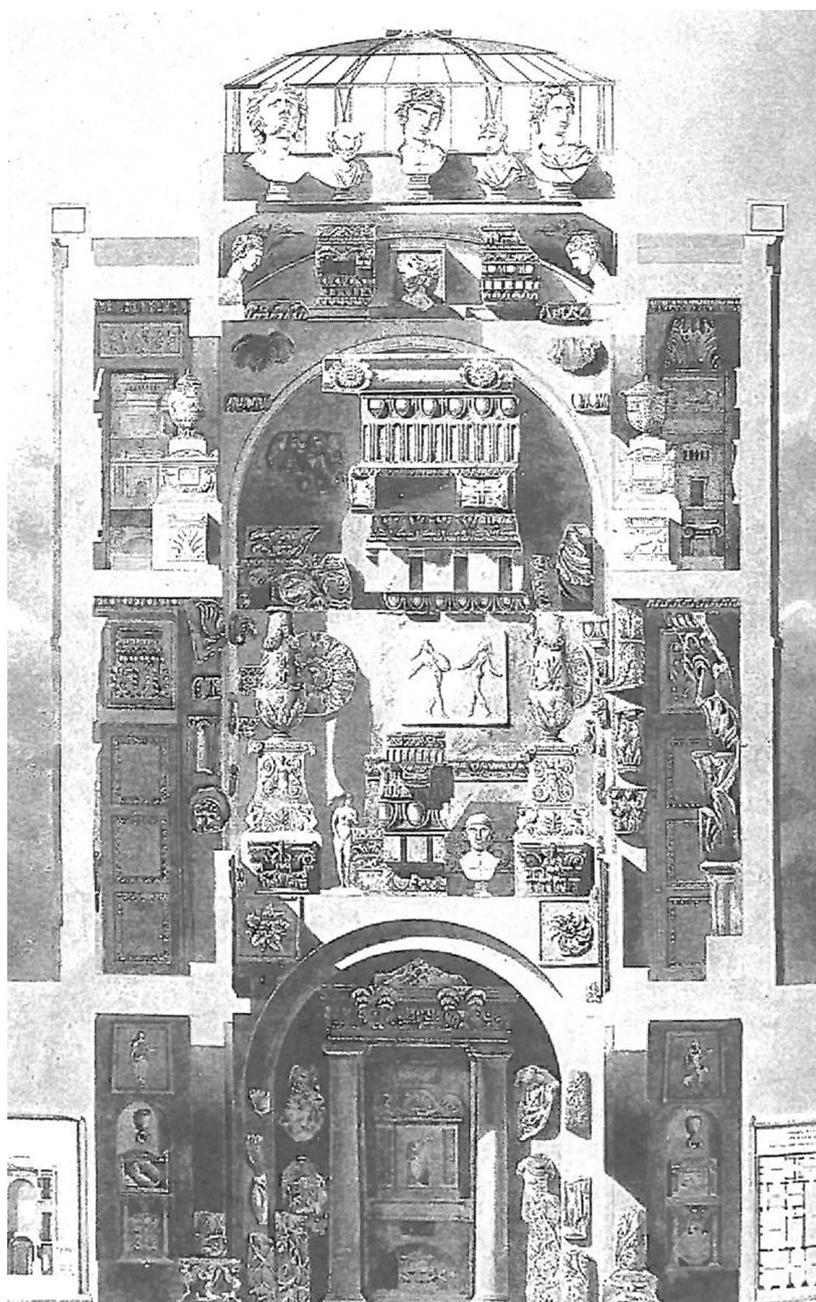


Fig. 91 – Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane

“Mas o que é afinal o pitoresco? Variedade. E não depende esta variedade de nós, os arquitectos, e não é algo que podemos e devemos ver? Esta variedade legítima não é mais do que o carácter – a identidade estabelecida através da impressão arquitectónica e espiritual produzida pelo programa.” – GUADET, J., “Eléments et théorie de l’architecture”, Volume IV, Book XIII, pág. 132, cit in LUCAN, J., pág. 171

2.2 Paisagem Interior

O carácter e o âmago da composição

O grande investimento do pitoresco na composição da paisagem e os princípios desenvolvidos nesse âmbito foram posteriormente transpostos para o desenho dos interiores. Importa, em primeiro lugar, lembrar que os temas da variedade, complexidade, irregularidade e movimento são cruciais para o pitoresco e fundamentam as suas intervenções a qualquer escala. Como tal, são estas as características que o pitoresco valoriza na concepção dos espaços interiores, recorrendo a um leque variado de estratégias, consoante os autores e os períodos.

A noção de paisagem interior deriva de uma duplicidade de entendimentos. Em parte, deve-se ao facto de o pitoresco considerar que o objecto da composição é a paisagem, constituída através da participação de diversos elementos, nos quais a arquitectura representa apenas uma fracção. Isto significa que a composição do interior se trata igualmente da composição de uma paisagem, sendo apenas um contexto de maior conformação e de menor escala. Além disso, contribui fortemente para este conceito a noção de que o interior é um cenário para as actividades humanas, cenário no qual essas mesmas actividades participam activamente. Esta ideia parece estar na génese do desenvolvimento de uma certa flexibilidade nos usos de certos espaços, uma estratégia que tem vindo a ser muito explorada nos períodos moderno e contemporâneo, mas que encontra alguns precedentes no séc. XVIII. Importa contudo referir que a motivação para a exploração desta flexibilidade é muito distinta de acordo com o período de que se trata. No século XVIII o interesse nas possibilidades de transformação de uma divisão é quase exclusivamente espacial, isto é, tem como objectivo apenas explorar as possibilidades de alteração de uma divisão per si, menos relacionadas com os usos e mais com a espacialidade. A partir do século XX o investimento na possibilidade de alguma flexibilidade nas divisões interiores está muito mais relacionado com a preocupação com o programa e com a adaptação da edifício às necessidades dos seus ocupantes.

Os temas da continuidade, do enquadramento, da articulação visual e espacial e do carácter de cada espaço são essenciais

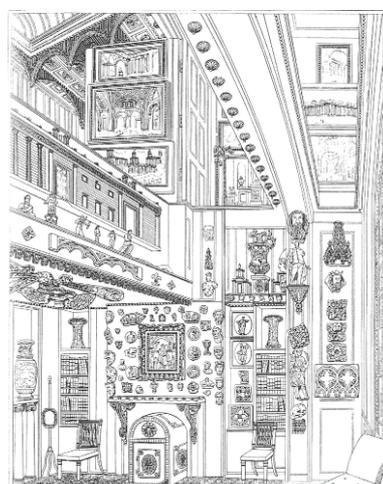


Fig. 92 – Breakfast room, Lincoln's Inn Fields (1792-1813), Sir John Soane

A casa museu de John Soane é um edifício onde existe um grande investimento em termos de paisagem interior. Tomando como exemplo a sala dos pequenos almoços, é possível observar duas portas na extremidade Norte da sala, que indiciam dois percursos distintos. Por outro lado, abre-se um vão que permite o contacto visual com o pátio interior. Finalmente, a decoração que preenche a maior parte das paredes da casa contribuiu também para aumentar a complexidade e a densidade da paisagem interior.



Figs. 93 e 94 – Sala dos quadros, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane



Figs. 95 e 96 – Vista do interior da sala dos quadros e vista do Monk's Parlour para a sala dos quadros, respectivamente, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane

Nesta sala os quadros estão dispostos sobre painéis, que podem ser abertos ou recolhidos. A abertura total dos painéis permite abrir vistas sobre outras divisões, visualmente comunicantes, mas absolutamente inacessíveis quer pela distribuição das circulações quer pelas diferenças de cota. As várias possibilidades de disposição dos painéis resultam em espacialidades distintas, transformando assim a sala dos quadros em várias salas possíveis. Esta opção projectual permite uma flexibilidade, neste caso mais de espaço do que de uso, transmitindo também uma certa ideia de interior “dinâmico”.

para a composição desta paisagem. O investimento no desenho e na concepção do interior são de tal modo importantes que constituem um tema de projecto que pode regular toda a composição e determinar a disposição geral do edifício¹³⁸, um aspecto que se pode considerar uma inovação pitoresca na arquitectura inglesa, sendo que até então, e possivelmente devido à forte influência palladiana, o projecto tinha início na definição da forma do edifício, sendo o tratamento dos interiores uma etapa desenvolvida posteriormente.

De facto, há por vezes uma certa dissociação entre o tratamento do interior e a “caixa” exterior do edifício¹³⁹, que está relacionada com o facto de o exterior ter que obedecer a certos critérios de aparência e de relação com a envolvente – em termos altimétricos, materiais ou topográficos – e o interior, liberto destas preocupações e sofrendo apenas as consequências que delas necessariamente derivam, era aproveitado para a exploração de efeitos volumétricos dramáticos e para o desenvolvimento dos diversos ambientes¹⁴⁰.

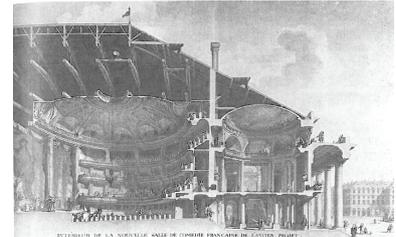
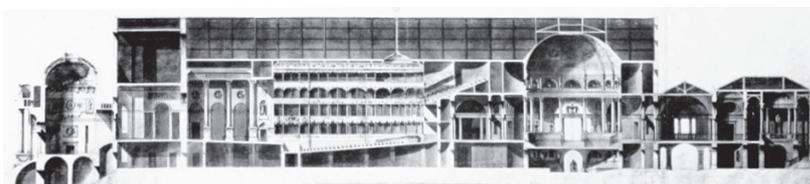


Fig. 97 – Nouvelle Salle de la Comédie Française (1776), Charles de Wailly

¹³⁸ “Arquitectos como Nash e Soane, e alguns dos arquitectos dos pattern-books, constataram que não só as vistas para o exterior, mas também as vistas de um espaço para outro dentro do edifício poderiam determinar a distribuição geral da planta; que a planta podia ser uma paisagem interior. O arquitecto do pitoresco preocupa-se com a direcção do movimento e das vistas como o paisagista cuja principal preocupação é não deixar os pés fazerem o percurso do olhar. O arquitecto pode revelar o arranque de uma escada ou rampa mas deixa o seu destino em aberto; ou, pelo contrário, um elemento como uma varanda no piso superior é revelada mas o seu acesso tem que ser descoberto. Espaços de escalas distintas abrem um para o outro. Frequentemente estas escalas são ilusórias, construídas pela luz contrastante, pela reentrância das formas e pela complicação das arestas. O planeamento pitoresco baseia-se na contenção e na revelação de informação espacial, enfatizando as unidades visuais. Os edifícios já não são cavernas do mesmo modo que os jardins já não são natureza e como nos jardins paisagísticos pitorescos, há frequentemente um ponto privilegiado onde se revela a organização de todo. O objectivo da revelação é demonstrar que o conhecimento de todo o edifício não é necessário para usufruir da planta.” – MACARTHUR, J., pág. 157

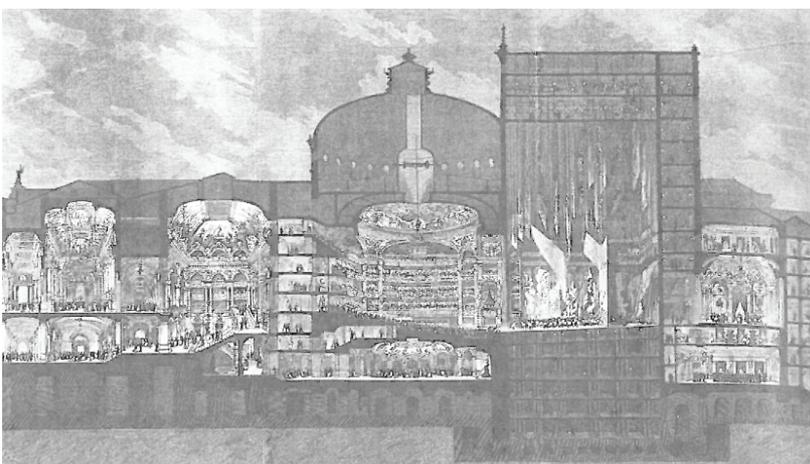
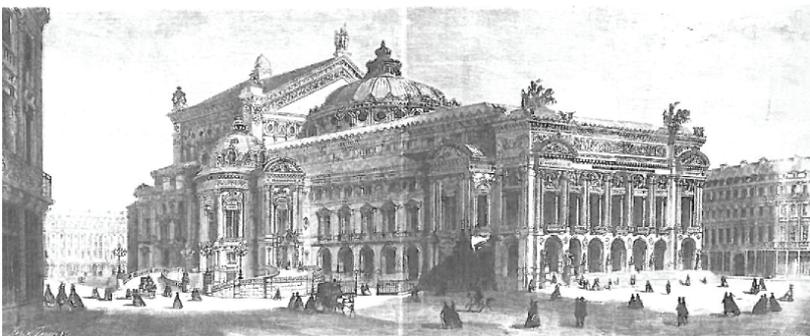
¹³⁹ A dissociação entre a forma geral do edifício – “caixa” – e o desenvolvimento do espaço interno teve início com o trabalho desenvolvido pela parceria de William Kent com Richard Boyle: “De início, a relação de trabalho entre os dois homens pôs em evidência a faceta de Kent como decorador de espaços interiores. Protegido pela expressão austera das caixas arquitectónicas de Boyle, submetidas aos rígidos cânones enunciados na obra de Palladio, dava livre curso a uma imaginação fantasista com recurso a temas variados e exóticos (...)” – TAVARES, D., pág. 21

¹⁴⁰ “O exterior deve não só demonstrar uma indicação clara da disposição interior mas também deve servir para afirmar o carácter do todo, que deve ser mantido em todo o edifício. Estas alterações nos padrões de habitação e nas atitudes conduziram a um aumento da especialização do uso das divisões; mais foram adicionados e o propósito de cada um era determinado à partida para que a sua decoração e os seus acabamentos se adequassem melhor à expressão do carácter e do uso. Contudo, os critérios racionais eram por vezes contraditórios. O ajuste das divisões a dimensões apropriadas e a introdução de uma variedade de formas – hexágonos, círculos e ovais (cuja proliferação era considerada banal tanto por Courtonne como por Blondel) – significava que as paredes de um apartamento num piso poderiam não corresponder às de outro piso.” – MIDDLETON, R., in MÉZIÈRES, pág. 41



Figs. 98 e 99 – Projecto para a Opera House (1778), Haymarket, Robert Adam

As imagens ilustram a diferença entre o edifício enquanto objecto urbano e o desenvolvimento dos espaços interiores. Este projecto de Robert Adam é contemporâneo da Sala da Comédia francesa de De Wailly.



Figs. 100 e 101 – Ópera de Paris (1862–1875), Charles Garnier

As imagens ilustram a dissociação entre o volume exterior e os espaços interiores, que continuava a ser praticada em França um século depois da obra de De Wailly.

Importa também destacar o grande investimento de Garnier na escadaria central, uma vez que considerava que este tipo de circulação e as vistas que a partir dela se estabeleciam eram a materialização da ideia de que o teatro era uma analogia da vida e da organização social.

Esta dissociação teve origem e foi potenciada por duas situações. Por um lado, com o aparecimento do interesse pela arquitectura dos teatros, nomeadamente em França, desenvolveu-se uma nova tipologia de edifício público que respondia simultaneamente às exigências da cidade e às exigências sociais do público que os frequentava.

Por outro lado, surgiram em Londres alguns projectos urbanos à escala do quarteirão, que se caracterizavam por uma uniformidade ao nível das fachadas¹⁴¹, necessária para o desenho urbano, que ocultava a variedade desenvolvida nos espaços interiores, motivada em grande medida pelas distinções sociais e económicas entre os respectivos proprietários dos apartamentos.



Fig. 102 – Circus (ca. 1754), Bath, John Wood Sr.

Ambiente – Carácter, Luz e Atmosfera

A aplicação da palavra “carácter” ao contexto da arquitectura surgiu no séc. XVIII, a partir da procura da relação entre um edifício e o seu significado¹⁴². A noção de carácter é definida por Adrian Forty quanto a três dimensões distintas, embora relacionáveis¹⁴³. Em primeiro lugar, e talvez seja esta a concepção mais actual da palavra, o carácter pode ser a expressão do programa ou da tipologia do edifício, ou até dos usos das divisões no seu interior.

¹⁴¹ Algumas das primeiras intervenções realizadas neste âmbito são da autoria de John Wood Sr. e John Wood, em Bath: “Os Wood são conhecidos pelas suas transformações notáveis em Bath, que tiveram início com a Queen Square (de 1729 em diante) e com o Circus (de 1754 em diante) de John Wood Sr., que foi descrito como um Coliseu do avesso. Este apontamento à moda antiga foi conjugado com um sistema novo e influente de incorporada as fachadas de casas-terraço separadas numa composição palaciana unificada. Wood Jr. deu continuidade esta tradição com o Royal Crescent de 1760’s (...)” – WATKIN, David, pp. 130–131

Destaca-se ainda o trabalho de Robert Adam, na cidade de Londres: “Em 1770’s [Robert Adam] criou um número significativo de casas londrinas onde o seu estilo ornamental e o seu desenvolvimento de espaços antigos em itinerários pitorescos alcançou uma sofisticação ainda maior (...) Adam demonstrou que era não só um mestre dos interiores, mas também um mestre da densidade, ritmo e “movimento” arquitectónicos, transmitindo até que ponto o “grandioso” e o “verdadeiro, embebidos pelo seu envolvimento intenso na cultura antiga, estava agora desligado de qualquer subserviência às ordens. Chegou até a omitir o friso na ordem jónica da fachada da Royal Society of Arts, um gesto carregado de significado, que explicava que tinha adaptado a sua composição à vista perséptica e à sua própria noção de sofisticação.” – BERGDOLL, B., pág. 41

¹⁴² “Introduzido no discurso arquitectónico no séc. XVIII, o termo “carácter” foi fundamental para os esforços por demonstrar a relação entre obras de arquitectura edificadas e o seu significado ulterior.” – FORTY, A., pág. 120

¹⁴³ Idem, pp. 120–128

Em segundo lugar, a ideia de carácter que pauta a concepção geral da arquitectura e da paisagem pitorescas que se prende com a expressão cultural de um determinado local¹⁴⁴. Por fim, e particularmente pertinente para este capítulo, está o carácter das divisões interiores de acordo com as sensações e estados de espírito específicos que se pretende que as mesmas transmitam. O carácter de um edifício ou de um espaço depende da definição da intenção do projecto e tem um reflexo prático na materialização dos elementos arquitectónicos.

Primeiramente, importa referir que uma marca muito característica do pitoresco é a opção pela individualização de cada divisão dentro da unidade da composição, havendo, por isso, um grande investimento em termos de qualificação e caracterização, com o objectivo de afirmar simultaneamente a sua especificidade e o seu papel no conjunto. Assim, a organização interna é um reflexo dos graus de intimidade e de privacidade atribuídos às divisões e áreas do edifício, estando as atmosferas criadas directamente relacionadas com este factor. Outra questão determinante para o carácter do espaço são os usos a que se destina. O pitoresco revela, neste aspecto, uma maior preocupação com questões de ordem programática, que viria a aumentar ao longo do séc. XIX, de modo progressivamente mais acentuado até aos dias de hoje.

Identificando a ideia conceptual de ambiente, um valor de ordem subjectiva muito presente nas preocupações do pitoresco, importa estudar as estratégias utilizadas para a sua materialização.

¹⁴⁴ “Não se pode dar prestar atenção suficiente à produção de um carácter distinto em cada edifício, não só nos traços gerais, mas também nos pequenos detalhes: até um roda tecto, embora pequeno, contribui para aumentar ou diminuir o carácter do conjunto, do qual ele representa uma parte. (...) a arquitectura nas mãos de um homem genial pode assumir o carácter que for necessário. Mas, para atingir este objectivo, para produzir esta variedade, é essencial que cada edifício esteja em conformidade com os usos aos quais se destina e deverá expressar claramente o seu propósito e o seu carácter, afirmado o mais inequivocamente possível. (...) Sem a distinção do carácter, os edifícios podem ser convenientes e responder aos propósitos para os quais foram erguidos, mas nunca serão apontados como exemplos a seguir nem dar esplendor ao seu proprietário, melhorar o gosto nacional ou aumentar a glória nacional.” – SOANE, John, “Sir John Soane: The Royal Academy Lectures”, pág. 648, cit in Idem, pág. 126

Talvez o factor mais relevante para a definição do ambiente de um espaço seja a luz. Este elemento é particularmente relevante na definição e caracterização da paisagem interior¹⁴⁵. A luz contribui activamente para o desenho da espacialidade de uma divisão, influenciando a percepção das dimensões reais do espaço, a cor, a volumetria e a textura dos materiais, ou seja, é essencial para a sua caracterização. Para além da participação activa neste sentido, a luz é um elemento que tem uma dimensão poética: o seu forte simbolismo, relacionado com questões do âmbito da metafísica, é transportado para o desenho dos espaços, conferindo-lhes assim esta dimensão.



Fig. 103 - Breakfast room, Lincoln's Inn Fields (1792-1813), Sir John Soane

A ideia de luz misteriosa foi desenvolvida por diversos autores, dos quais se destaca o pensamento Le Camus Mézières, veiculado através do livro "Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations" (1780)¹⁴⁶, uma obra estudada exaustivamente pelos autores ingleses. Esta ideia de tratamento da luz está directamente relacionada com a variedade e o enriquecimento espaciais, e é desenvolvida com o recurso a estratégias como fontes de luz por vezes invisíveis ou ocultas por outros elementos. A luz pode evidenciar ou esconder determinados elementos¹⁴⁷, intrigando o observador e contribuindo activamente para o desenvolvimento da complexidade espacial.

A iluminação zenital através de um lanternim e o apoio dos arcos do tecto em quatro finos pilares colaboram conjuntamente para a sensação de um tecto que flutua sobre a sala. Os espelhos circulares convexos e a grande quantidade de informação visual que preenche os móveis e as paredes da sala influenciam fortemente a percepção espacial do observador. A cor levemente amarelada e a luz relativamente difusa que inundam a sala são os elementos fundamentais para a criação deste ambiente.

¹⁴⁵ "A "luz misteriosa", praticada com tanto sucesso pelos artistas franceses, é um agente muito poderoso nas mãos de um homem de génio e o seu poder nunca pode ser suficientemente compreendido nem suficientemente apreciado. É, contudo, pouco contemplada na nossa própria arquitectura, e por esta razão óbvia, não reconhecemos suficientemente a importância do carácter nos nossos edifícios, para o qual os modos de desenhar a luz contribuem em grande medida." - SOANE, "Sir John Soane: The Royal Academy Lectures", pág. 184

¹⁴⁶ "São a luz e a sombra que determinam o seu sucesso e dão o maior contributo para o seu carácter. Há mil maneiras de surpreender, agradar ou deliciar; mas existe uma única beleza verdadeira. As nossas sensações são o nosso guia; distinguem as nuances." - MÉZIÈRES, pág. 100

¹⁴⁷ "Cada uma das partes de que falei tem a sua própria beleza e o mesmo é válido para cada detalhe. A linha, o contorno, os perfis, os acessórios, os ornamentos: todos têm a sua própria perfeição e o seu carácter particular. Estas belezas, consideradas correctamente e aplicadas adequadamente produzem uma sensação análoga à do objecto em mãos, e é esta sensação que devemos procurar provocar. A luz e a sombra dispostas com arte numa composição arquitectónica reforçam a impressão desejada e determinam o seu efeito." - Idem, pág. 88



Fig. 104 - Vestíbulo da Comédie-Française (1770) , de Wailly

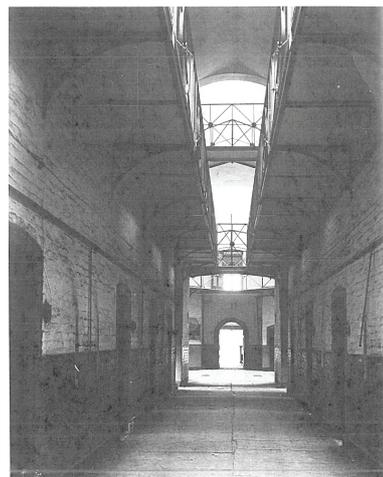


Fig. 105 - Hereford Gaol (1796), John Nash

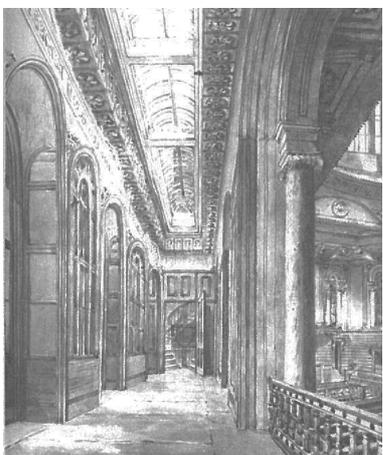


Fig. 106 - New Kings Court (1820-1825), Sir John Soane



Fig. 107 - Renovação da Tate Britain (2013), Caruso St John

“Together [Peyre and De Wailly] explored an entirely new aspect of ancient Roman architecture, the drama of its spatial planning and manipulation of top and side lighting still visible in the ruined remains of the great thermal bath complexes of Diocletian and Constantine.” (BERGDOLL, pág. 55)

O modelo de iluminação das termas romanas foi estudado por Peyre e De Wailly e posteriormente trazido para o contexto inglês por Nash e Soane.

Trata-se de um sistema de iluminação zenital, que distribui a luz pelo espaço. Numa primeira fase o seu efeito é mais dramático e procura-se um grande contraste de luz e sombra, conseguido através da profundidade volumétrica do vão. Este dramatismo vai sendo progressivamente suavizado, transformando o sistema numa iluminação mais homogénea para todo o espaço, criando poucas sombras duras. É por este motivo um sistema ideal para salas de exposição, como é o caso do último exemplo da autoria do atelier Caruso St John.

A escolha desta referência convoca ainda a importância da antiguidade romana para o pitoresco – que é habitualmente mais associado à antiguidade grega.

Neste âmbito, a figura de John Soane é particularmente relevante. Sendo os seus edifícios na concepção geral e no desenho dos alçados maioritariamente palladianos, a relação de Soane com o pitoresco está reservada ao desenho dos interiores. Um dos exemplos mais significativos para a ilustração desta realidade é a sua casa-museu de Lincoln's Inn Fields, em Londres. Soane foi um arquitecto muito interessado nos modelos do passado, demonstrando um gosto particular pela arte grega¹⁴⁸, a par da medieval e egípcia. A combinação deste ecletismo de influências é estabelecida dentro de um estilo exterior aparentemente palladiano, reservando-a para a ornamentação e para os ambientes interiores. Uma vez que John Soane investe particularmente no desenho e na caracterização destes espaços, justifica-se que a sua obra seja ideal para ilustrar a exploração exaustiva do pitoresco neste contexto.

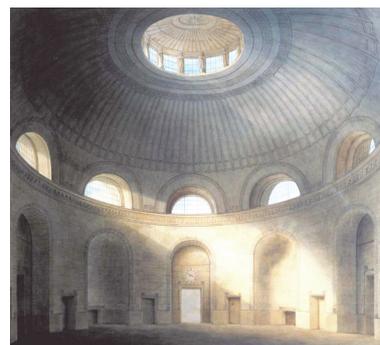


Fig. 108 – Bank of England (1788–1833), Sir John Soane

A complexificação espacial é desenvolvida com base nos efeitos de trompe l'oeil que servem quer para confundir quer para captar a atenção do observador. O recurso frequente ao uso de espelhos que ampliam o espaço e simultaneamente amplificam o movimento é uma das estratégias mais eficazes para materializar esta intenção. Assim, é por vezes difícil de discernir a dimensão real do espaço e as suas características variam de acordo com o que é reflectido. De certo modo, introduz um elemento que reforça a variabilidade no espaço, um objectivo comum também ao desenho da luz, uma vez que as diferenças de cor e de intensidade ao longo do dia alteram a espacialidade da divisão e ainda às transformações possibilitadas pela deslocação dos elementos flexíveis anteriormente referidos.



Fig. 109 – Brick House (2001–2005), Caruso St John

A complexidade está associada às estratégias e técnicas utilizadas para a caracterização de um determinado espaço, enquanto que a variedade consiste nos contrastes entre esses mesmos espaço, que pontuam o percurso, ou até a vivência, no interior do edifício. Importa realçar esta questão, uma vez que o pitoresco se preocupa com a diversidade de situações criadas dentro de um edifício, sendo esta preocupação talvez mais relacionada com a qualidade do espaço nos sécs. XVIII e

O desenho da luz diferencia as qualidades e o carácter dos diferentes espaços, possibilitando a variedade de atmosferas dentro de um interior bastante unitário. A unidade é conferida pela continuidade dos materiais e neste aspecto a luz é muito importante, uma vez que realça a tactilidade do material conferindo-lhe texturas visuais distintas.

¹⁴⁸ A antiguidade grega e o “Greek Picturesque” estão repetidamente associados ao pitoresco do séc. XVIII. Este interesse surgiu devido à sua proximidade quanto à atitude perante a topografia e influência da mesma em relação à simetria. Foi, em grande parte, alimentado pelas descobertas arqueológicas levadas a cabo no século XVIII e sendo a arqueologia uma das áreas de interesse de Soane, é bastante natural que a antiguidade grega tenha influenciado a sua obra.

XIX, e que nos períodos moderno e contemporâneo autores como os Smithsons ou Sergison+Bates¹⁴⁹ tratam esta questão na óptica de uma preocupação mais actual, ou seja, a vivência e a qualidade de vida dos habitantes desse mesmo espaço.

Naturalmente a percepção do carácter de uma divisão é influenciada pela relação que a mesma estabelece com os espaços e elementos que o circundam¹⁵⁰, tema que será abordado no capítulo seguinte.

¹⁴⁹ “É exactamente assim que trabalhamos. Trata-se essencialmente da questão da antecipação e da compreensão das diferenças e das diversas qualidades. No projecto em que estamos a trabalhar actualmente em Hampstead tivemos em consideração que os habitantes que lá iriam viver seriam pessoas bastante idosas e que como tal passariam mais tempo em casa do que qualquer um de nós. Por este motivo a casa deveria ser uma paisagem complexa, para que não se aborrecessem nela e para que a sua experiência fosse pontuada pela descoberta. Eventualmente já estarão familiarizados com o edifício, mas ele deve revelar-se lentamente.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

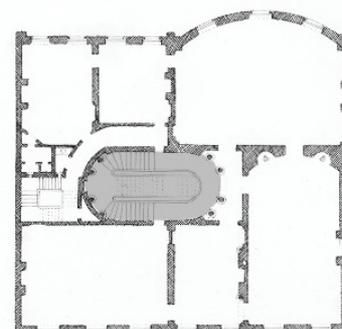
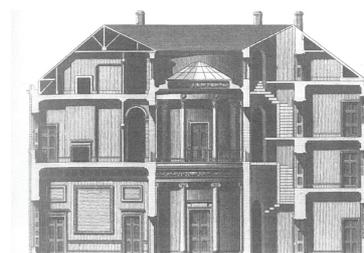
¹⁵⁰ “Recomenda-se a progressão na riqueza do ornamento; mas trata-se de uma matéria delicada e necessita de ser tratada com grande gosto e prudência. Passa sempre da simplicidade para a opulência: assim, o vestíbulo é menos ornamentado do que a antecâmara; a antecâmara menos do que do que os salões e os armários, etc... Cada divisão deve ter o seu próprio carácter. A analogia, a relação das proporções, determina as nossas sensações; cada divisão faz-nos ansiar pela seguinte; isto entra nas nossas mentes e mantém-as em suspense. É uma satisfação em si mesma.” – MÉZIÈRES, pág. 88

Os elementos de articulação como âmago da composição

Quadet defende que além dos elementos construtivos identificados pelos autores seus contemporâneos – paredes, colunas, coberturas, por exemplo – são de igual importância os elementos que unem os espaços, como passagens, escadas ou vestíbulos¹⁵¹, e que, como tal, estes devem beneficiar de igual, se não superior, investimento no seu desenho, em termos de caracterização e qualificação. Este ponto, enquanto conceito, é comum aos autores ingleses, embora os modos de tratamento e as estratégias utilizadas sejam absolutamente distintos.

Estes elementos, que por um lado permitem a circulação, ajudam também a criar a variedade e complexidade tão apreciadas pelo pitoresco. Em primeiro lugar, é frequentemente quando o observador se posiciona num espaço deste tipo que se abrem as vistas privilegiadas sobre as divisões principais, pelo que são espaços ideais para o desenvolvimento das complexas relações visuais do pitoresco. Por outro lado, é neste tipo de espaços que o pitoresco investe para a materialização da sua ideia essencial da concepção da arquitectura como experiência visual¹⁵².

Considera-se que a articulação espacial é forte quando a relação visual entre as diversas divisões é explorada, particularmente a nível altimétrico, de modo a que determinados espaços sejam visíveis antes de serem acessíveis. Os próprios elementos de circulação como as escadas são utilizados para alternar sequências de abertura e ocultação de vistas sobre os espaços interiores que atravessam.



Figs. 110 e 111 – Tendring Hall (1783–1789), Sir John Soane

¹⁵¹ “A composição não deve só implementar os elementos do programa; há também os elementos de ligação e que permitem o acesso, aqueles que podem ser resumidos numa única palavra: circulações. O programa não especifica vestíbulos, passagens, escadas e semelhantes. Não obstante, eles são necessários e a combinação de circulações é frequentemente o âmagu da composição. (...) O ênfase na circulação como “âmagu da composição” e a rede arterial que dá vida ao organismo arquitectónico significa que a conexão – a ligação de elementos – estava ancorada ao princípio da composição, para que os elementos pudessem conjugar-se como um todo dotado de personalidade, um todo “vivo.” – LUCAN, J., pág. 167

¹⁵² Importa convocar novamente o exemplo dos teatros quanto à separação entre a fachada e o interior e quanto ao facto de a mesma ter um paralelismo na separação entre os actores e o público: “Estes elementos tinham sido introduzidos por Soufflot, mas a verdadeira inovação está na imensa atenção dedicada à circulação. Pela primeira vez, o ritual público de ir ao teatro participava tanto no programa arquitectónico como o enquadramento das vistas, a acústica e a decoração do auditório.” – BERGDOLL, B., pág. 58

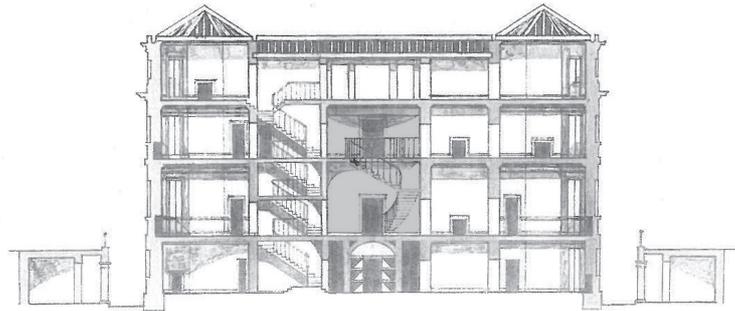


Fig. 112 – Walkinshaw, Barrhead (1791), Robert e James Adam

A existência de uma escadaria monumental, além do acesso vertical mais funcional destinado às circulações de serviço, tem uma motivação programática – uma vez que se insere no percurso mais adequado para os proprietários e eventuais convidados – mas é também uma oportunidade para a exploração de um certo dramatismo nas relações altimétricas entre os dois espaços que une – o hall, uma das divisões mais nobres e especialmente ricas nos palácios ingleses do século XVII e um varandim que se abre sobre o mesmo, dando acesso aos quartos no piso superior.

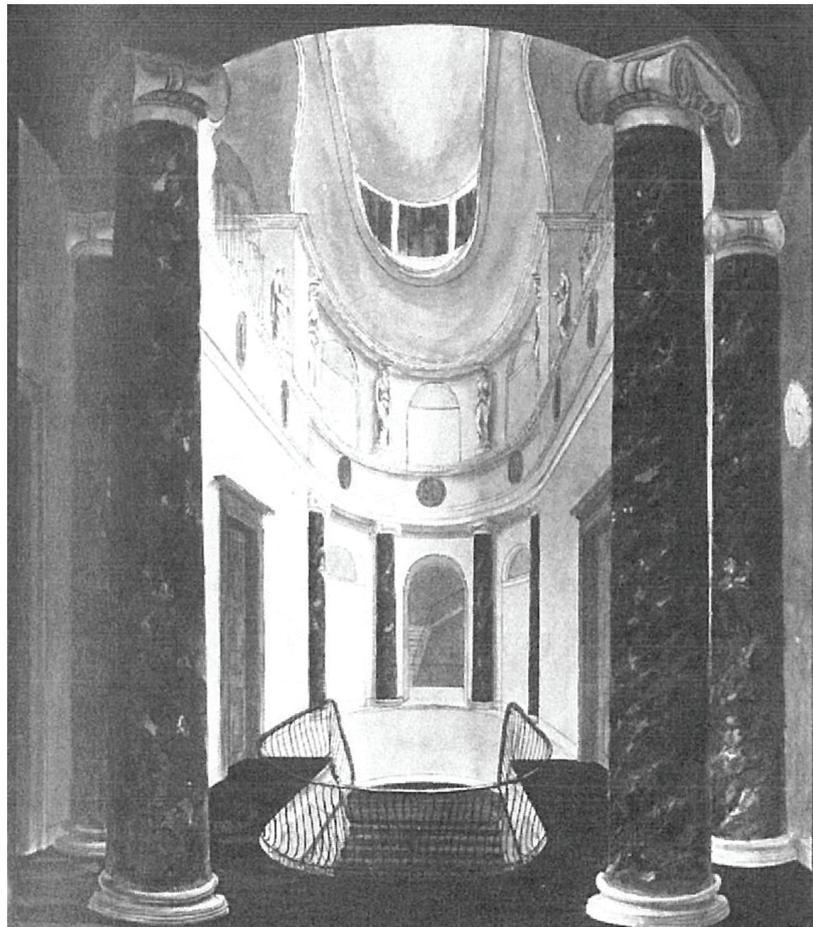


Fig. 113 – Buckingham House (ca 1795), Sir John Soane

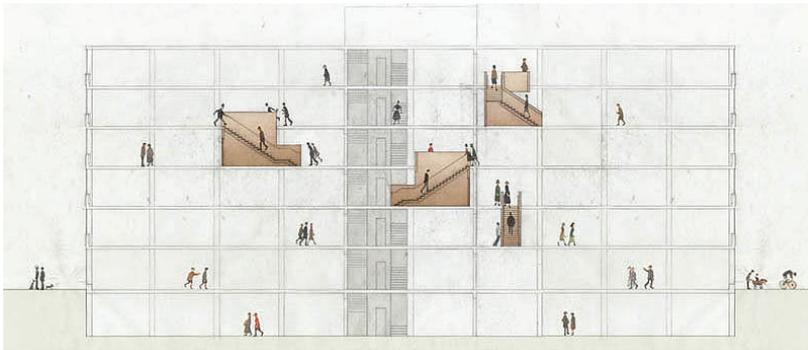


Fig. 114 – The CASS (2012–2013), Londres, ARU

As escadas são elementos aproveitados para explorar situações de interesse nas relações altimétricas que articulam entre os pisos, consoante o seu desenho, localização e orientação. No corte é possível observar soluções muito distintas para o mesmo tipo de situação, comprovando assim o investimento neste elementos para o desenvolvimento das características de variedade e de complexidade espaciais.

A opção pela colocação destas escadas em pontos diversos do edifício, apesar da existência de um sistema de acessos verticais (assinalado a cinzento), expressa a vontade de introduzir no edifício – de grandes dimensões e de programa educacional – uma certa dimensão doméstica – Beigel e Christou designam-nas como “domestic stairs” – isto é, uma articulação entre a escala do edifício e a escala dos seus ocupantes.



Fig. 115 – Concurso para o Campus da Hult International Business School (2013), Londres, Sergison+Bates

É também relevante considerar que este tipo de espaços se localiza frequentemente em pontos onde é necessário esconder as irregularidades e gerir as torções, dotando estes elementos de uma complexidade espacial extraordinária. Como anteriormente mencionado, e à semelhança da composição desenvolvida nas academias francesas, protagonizada por autores como Guadet, Durand e Blondel, entre outros, as divisões interiores – espaços de permanência – deveriam ter formas geométricas regulares, ainda que o perímetro do edifício se inscrevesse numa forma irregular. Assim sendo, a gestão da irregularidade ficava reservada para os espaços de circulação, como passagens, escadas e qualquer espaço intersticial entre as divisões principais. Os métodos de composição inglesa distinguem-se fortemente neste ponto, uma vez que aproveitam as torções assim geradas para a criação de uma espacialidade particularmente rica e interessante.

Pelos dois motivos anteriormente referidos, o investimento neste tipo de espaços está fortemente relacionado com o enriquecimento da composição. Novamente, estão presentes as características de variedade e complexidade, essenciais para o pitoresco, que são exploradas a partir da irregularidade formal e apreendidas através do movimento.

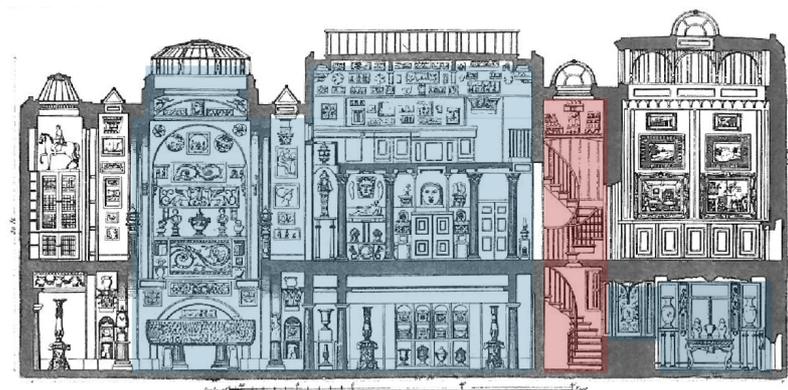


Fig. 116 – Lincoln's Inn Fields (1792–1813), corte, Sir John Soane

O desenho do corte evidencia as relações visuais e espaciais que se estabelecem entre os diferentes pisos da casa-museu. A diversidade altimétrica é unificada pelas vistas que se abrem entre os espaços.

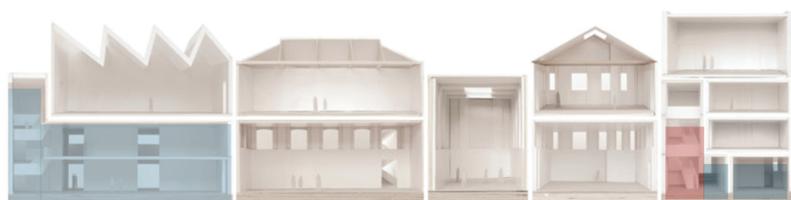


Fig. 117 – Newport Street Gallery (2004–2015), corte em maquete, Caruso St John

A articulação espacial, embora não seja tão intensa como a ilustrada na obra de Soane, é estabelecida através da abertura de vistas a partir de mezzanines que relacionam os meios pisos.

A semelhança entre ambos deve-se em parte o facto de se tratarem de composições que aglutinam vários volumes – cinco no caso da galeria e três lotes na casa-museu. Esta particularidade articula a composição por elementos, que realça o carácter individual de cada parte, com o entendimento da obra como uma realidade unitária, unificada através da continuidade de determinados elementos, evitando assim que a mesma resulte numa excessiva fragmentação.

Existem também algumas outras pequenas semelhanças como a localização das escadas e o tratamento de um pequeno espaço no piso térreo do volume mais à direita, cuja intencionalidade está comprovada. Certo é que entre 2009 e 2012 o atelier foi responsável pelo restauro de três salas em Lincoln's Inn Fields, pelo que o estudo dessa obra poderá ter influenciado, mais ou menos directamente, o desenvolvimento do seu projecto para a galeria de Newport Street.

2.3 Percurso e Transição

A importância do movimento na apreensão do espaço



Fig. 118 – Casa Voltes (2010–2011), Sergison Bates e Liebman Villavecchia Arquitectos

“A questão do ponto de vista era essencial para o pitoresco e estava necessariamente relacionada com a questão da deslocação.” – LUCAN, J., “Composition, Non-composition”, pág. 318

2.3 Percurso e Transição

A importância do movimento na apreensão do espaço

Uma das principais lições ensinadas pelos jardins ingleses é a importância do movimento para a apreensão do espaço¹⁵³. A variedade, a complexidade e a irregularidade, características do pitoresco por excelência, só podem ser exploradas através da deslocação do observador, para que a totalidade da sua profundidade seja compreendida¹⁵⁴. O convite ao movimento através da revelação parcial de pontos de interesse ou de interrupções na continuidade visual e espacial são estratégias recorrentemente utilizadas pelo pitoresco para definir e pontuar o percurso. Assim, procura-se despertar a curiosidade e o interesse do observador, alternando entre a revelação e a ocultação parcial dos momentos de particular importância, tal como foi anteriormente referido.

O entendimento do pitoresco quanto à relação entre o observador e o espaço é absolutamente contrário à ideia de imediatismo. Para este movimento, o interesse espacial que se pretende criar deriva da apreensão ser demorada e da existência de uma profundidade e complexidade no tratamento dos espaços, e até mesmo na concepção da arquitectura, cuja compreensão exige um cuidado muito particular por parte do observador, pois o espaço pitoresco procura por um lado, deslumbrá-lo e por outro mantê-lo atento.

A definição do percurso no pitoresco está associada a três conceitos chave: duração, sequência e interrupção¹⁵⁵.

¹⁵³ “A composição do jardim francês tinha como objectivo ser inteligível, com a simetria a auxiliar a compreensão do princípio regulador do conjunto, por vezes “à primeira vista”. Por outro lado, o jardim inglês escondia a regra que determinava a disposição do conjunto; a descoberta fazia-se a pouco e pouco e tinha como objectivo a descoberta de uma sequência de surpresas, constituída pela multiplicidade de pontos de vista.” – LUCAN, J., pág. 318

¹⁵⁴ “Aqueles que pensam que o pitoresco se trata de fazer com que a vista de determinada situação se pareça com uma imagem interpretam erradamente não só os aspectos não-visuais do pitoresco como os géneros, mas também os aspectos espaço-visuais do pitoresco. Não é incorrecto pensar nos jardins do séc. XVIII como uma sucessão de imagens, mas é errado pensar que o seu objectivo era a fixação da experiência visual na bidimensionalidade. Ao invés disso, a imagem era, e ainda funciona como, um incentivo à imaginação espacial. (...) O pitoresco funciona através do despertar da consciência do observador para a sua visão, mas a visão de uma imagem bidimensional é meramente momentânea, até que a sua verdadeira profundidade se revele.” – MACARTHUR, J., pág. 51

¹⁵⁵ A proveniência destes conceitos e a sua relação com a música foram anteriormente explicadas, na primeira parte da dissertação, no sub-capítulo “Planeamento visual e visão sequencial”

A primeira e a última prendem-se com o ritmo do percurso e do movimento e com a marcação de momentos particulares. A ideia de sequência, por outro lado, está indissociavelmente ligada ao tema da transição e às duas estratégias essenciais de relação entre os espaços: “enfilade” e “promenade”.



Fig. 119 – Marden Hill (1818), John Soane

A “enfilade” consiste num enquadramento contínuo de divisões, estabelecido através do alinhamento dos vãos que as unem, que permite não só uma relação visual intensa entre as mesmas como transmite uma ideia de infinito. Por vezes este alinhamento culmina num vão de relação com o exterior, exponenciando assim este efeito ao seu nível máximo. A *enfilade* é usada para simultaneamente unir e separar os espaços: se por um lado o enquadramento é contínuo, garantindo assim a unidade, por outro, a partir do eixo central desenvolve-se um conjunto de espaços de características distintas. A *enfilade*, uma estratégia frequentemente utilizada em arquitectura, procura, assim, articular a variedade com a unidade¹⁵⁶.

A “promenade”, designação popularizada por Corbusier no séc. XX, é uma ideia desde sempre presente no pitoresco. O percurso é pensado de acordo com os momentos que o observador deve atravessar, tanto em termos de enquadramento como de sensações, culminando num ponto de apoteose.

As diferenças entre as duas consistem nos efeitos de variedade e temporalidade. Enquanto que no desenho das *enfilades* a extensão total do percurso é imediatamente revelada através de um enquadramento único muito contínuo, na *promenade* a sequência não é tão evidente, é antes definida a cada novo espaço, sendo por isso a apreensão feita através de uma conquista mais lenta. A ideia de *promenade* e de associação da procura de qualidades cenográficas na arquitectura é uma

¹⁵⁶ “No piso térreo, ao qual o actual conceito de loja de roupa feminina aderiu: uma enfilade de divisões, cada uma com características distintas. Isto não só separa os diferentes tipos de mercadoria como oferece também atmosferas distintas criadas por uma paleta de cores, texturas e luzes personalizadas.” – CHIPPERFIELD, David, Memória descritiva do projecto para a Flagship Store da marca Valentino em Roma



Figs. 120 e 121 – Sala dos Livros, Wimpole Hall (1790–1794, 1800), Sir John Soane

O enquadramento contínuo constituído por uma sequência de arcos culmina numa janela. Do lado oposto e igualmente centrado está um espelho que acentua ainda mais este efeito de continuidade.



Fig. 122 – Valentino Flagship Store (2014–2015), Roma, David Chipperfield



Fig. 123 – Percurso de aproximação a Tom Quad e Fell Tower (ca. 1880), Oxford, fotografia de Nikolaus Pevsner

A imagem ilustra a entrada no claustro – um espaço amplo e muito iluminado – a partir de um arco que o separa de uma passagem muito mais confinada e sombria. O contraste entre os dois espaços e o arco de grandes dimensões têm como objectivo acentuar a monumentalidade do claustro.

inovação pitoresca¹⁵⁷. A apreensão do espaço através do percurso é uma ideia cujo início do desenvolvimento é anterior ao aparecimento do pitoresco no séc. XVIII, mas a inserção da dimensão temporal – actualmente designada como a quarta dimensão da arquitectura – e, particularmente, o controlo da duração dos momentos de interrupção em que o observador se detém, foi um aspecto introduzido pelo pitoresco, que viria posteriormente a ser desenvolvidos com autores como Le Corbusier¹⁵⁸, entre outros, até ao período contemporâneo.

O percurso do olhar

A expressão “planeamento visual”¹⁵⁹ é essencial para compreender o modo pitoresco de conceber a arquitectura. Acima de qualquer tipo de consideração geométrica ou abstracta está a preocupação com a experiência visual do observador¹⁶⁰, sendo esta um tema da arquitectura e um mote para o desenvolvimento do projecto. O planeamento visual consiste portanto, num modo de entender a arquitectura como o desenho de espaços, que transmitem sensações, e nos quais importa essencialmente a experiência do observador acima de qualquer questão meramente formal.

O desenrolar desta experiência sensorial é fortemente controlado, deixando, contudo, alguma liberdade ao

¹⁵⁷ “No lado pré-moderno as plantas eram figuras e emblemas relacionados com a forma do edifício enquanto objecto. Com o pitoresco, a planta tornou-se um meio de posicionar o observador, testar uma ideia pela percepção e subsequentemente estender este empirismo de ponto de vista a um entendimento mais alargado da função do edifício. (...) Peter Collins, Richard Etlin e Yves Alain Bois vêem o pitoresco como o precedente claro para a arquitectura moderna de Le Corbusier – entendida como a formação da experiência espaço-visual no tempo.” – MACARTHUR, J., pp. 110-111

¹⁵⁸ “Na Maison la Roche e posteriormente na Villa Savoye (1928-29), Le Corbusier constatou um método implícito no pitoresco: um empirismo visual radical onde a experiência espacial é criada directamente, sem se apoiar em conceitos invisíveis.” – Idem, pág.163

¹⁵⁹ Tradução da designação “Visual Planning” de Nikolaus Pevsner

¹⁶⁰ “(...) trabalhamos em termos espaciais e na nossa prática profissional preocupamo-nos muito com as questões da atmosfera, do significado e com as emoções por eles evocadas. Trabalhamos a várias escalas e com maquetas, uma vez que estamos a conceber espacialmente. Por vezes usamos mais as maquetas, em vez de trabalharmos sobre os desenhos abstractos. Quando estamos a trabalhar o nosso discurso versa o carácter que o espaço deverá ter e quais devem ser as sensações que transmite. descrevemos o espaço com experiência: “é um espaço pesado e escuro e através dessa escuridão vê-se uma janela que está noutra divisão, mas cuja presença é sentida pelo observador.”. É assim que descrevemos o nosso trabalho nos projectos em que estamos a trabalhar, portanto não é simplesmente um exercício abstracto. É um exercício espacial.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

observador para que este construa a sua interpretação pessoal. Uma vez que uma das preocupações centrais do pitoresco é a criação de atmosferas, o tema da transição é fulcral para a relação entre o observador e o espaço. Se por um lado os contrastes intensificam a especificidade de cada ambiente, por outro a preparação contínua e gradual para a entrada num espaço particularmente importante reforça a sua singularidade e ambas as situações são de igual interesse para o pitoresco¹⁶¹. Estas transições são trabalhadas essencialmente através das dimensões e da luminosidade dos espaços que se relacionam directamente, quer seja de um modo progressivo ou intencionalmente muito contrastante.

Segundo a ideia pitoresca de apreensão espacial, a percepção acompanha o movimento, não se antecipa a ele¹⁶². Como tal, os autores do pitoresco exploram esta fenda entre realidade e percepção desassociando a deslocação física das vistas criadas. Em termos práticos, isto significa que a complexidade espacial é desenvolvida através da criação de um certo mistério, tanto quanto ao que é perceptível ainda antes de ser visível como quanto ao que é visível, antes de ser alcançável.

Assim, a intencionalidade na criação de vistas tem como objectivo intrigar o observador e convidá-lo para o movimento em determinada direcção, deslocação essa que lhe permitirá compreender o espaço¹⁶³.



Fig. 124 - Private House Kensington (2008-2012), David Chipperfield

Esta vista representa a capacidade da arquitectura de intrigar o observador. Por um lado e esclarecida uma hierarquia absolutamente clara que permite a identificação do percurso preferencial. Por outro, a vista da escadaria mais larga não revela o espaço a que a mesma conduz; o arranque das segundas escadas é simplesmente sugerido, o que contribui para a sua secundarização.

Esta estratégia no tratamento dos elementos de articulação providencia os indícios necessários para direccionar o percurso, mantendo contudo uma pluralidade de opções. O tratamento da luz - a escadaria principal é marcada por um espaço de maior claridade - contribui também para acentuar esta ideia.

¹⁶¹ A propósito do percurso de aproximação à Christ Church em Oxford e relacionando já a questão do planeamento visual com o movimento Townscape, que será desenvolvido no próximo capítulo, Nikolaus Pevsner escreveu: “Entra-se na ampla praça por um grandioso portão. Sai-se por uma passagem abóbada e estreita. Um espaço solarengo e a relva suave são momentaneamente trocados por um espaço frio e confinado. E, novamente apenas por um momento, parece que estamos num cenário totalmente distinto. Paredes ásperas nos lados esquerdo e direito, árvores que se elevam atrás delas e as selvagens *Vitis Coignetiae* [Crimson Glory Vine] como elemento de ligação para enfatizar e para superar a aparente incongruência entre as paredes rústicas e a ala palladiana suave e polida de Peckwater, que aparece diante de nós a preparar-nos para a dignidade sóbria que se seguirá.” - PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pp. 55-56

¹⁶² “Impedir os olhos de chegarem antes das pernas significava trabalhar para produzir uma surpresa constante.” - LUCAN, J., pág. 321

¹⁶³ “(...) as sensações de movimento que sentimos no edifício são, então, um resultado da imitação da expressão de movimento no edifício. A armadura da percepção - os olhos, mente e corpo - movem-se literalmente, numa inspecção visual cujo objectivo é transmitido pelo edifício. Os efeitos psico-motores afectam as emoções directamente.” - MACARTHUR, J., pág. 251



Fig. 125 - Oakly Park (1823), Charles Robert Cockerell

Uma das aplicações mais recorrentemente verificadas é a abertura de uma vista sobre um elemento que não é possível alcançar a partir do espaço em que o observador se encontra. Este elemento pode consistir num outro espaço ou simplesmente num vão, como uma janela, por exemplo. Deste modo, o observador percebe que terá que se deslocar na procura de um caminho para o alcançar – funcionando assim esta técnica como um convite ao movimento. Se, por outro lado, o observador permanecer simplesmente na divisão em que se encontra, estas vistas contribuem para complexificar a paisagem interior que o circunda.

Estas estratégias de enriquecimento espacial dotam a obra de uma variedade que conduz a que o conhecimento integral do espaço que se visita ou que se habita só seja possível após um período demorado de observação e de contacto com o mesmo, mantendo o observador atento a pequenas subtilezas e interessado em descodificá-las.

Movimento real e movimento aparente

A palavra “movimento” no contexto do pitoresco tem dois significados. Por um lado, o seu entendimento mais literal, caracterizado pela deslocação motora do observador, um aspecto essencial para pensar a composição e para que o indivíduo se possa relacionar com ela, aqui designado por movimento real¹⁶⁴.

Assim, e considerando que o pitoresco é uma corrente que tem como preocupação central a experiência e a expressão individuais, o movimento é o meio que permite a relação

¹⁶⁴ “O pitoresco, longe de ser um movimento interno da mente, é baseado no terreno real; precede a mente na sua existência material externa. Dentro desta dialética não podemos ver a paisagem de modo unilateral. Um parque não pode ser visto como uma coisa em si mesma, mas antes como um processo de relações a decorrer numa região física – o parque transforma-se em algo para nós.” – SMITHSON, Robert, “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”, in the *Writings of Robert Smithson*, ed Nancy Holt, New York University Press, 1979, pág. 119 cit in BOIS, Yve-Alain, pág. 61

“O que diz Smithson? Que o parque pitoresco não é a transcrição de um padrão composicional previamente estabelecido na mente para o terreno, que os seus efeitos não podem ser determinados a priori, que pressupõe um passeio, alguém que confie mais no movimento real das suas pernas do que no movimento fixo do seu olhar. Esta noção parece contradizer a origem pictórica do pitoresco, como foi postulada por um grande número de tratados teóricos e práticos (o jardim concebido como uma imagem vista a partir da casa ou como uma sequência de várias vistas – pausas – dispostas ao longo do caminho à medida que se percorre).” – Idem

entre o observador e o espaço¹⁶⁵.

Por outro, a conotação da palavra com um certo tipo de composição arquitectónica, que à semelhança do que acontece no campo da pintura pode ser denominada como composição dinâmica, que implica uma disposição das formas de tal modo que sugerem uma certa translação, isto é, movimento.

Partindo deste significado da palavra, o tema do movimento no pitoresco está intimamente relacionado com a noção de irregularidade. Tomando em consideração a intenção de relação do edifício com a topografia e com a paisagem, que em termos práticos resulta numa volumetria caracterizada por avanços e recuos na fachada, ou seja, numa irregularidade formal, que por sua vez confere “movimento” ao próprio edifício¹⁶⁶.

Retomando a acepção mais comum do termo – o movimento enquanto deslocação física –, considera-se que o planeamento irregular, isto é, determinado por factores de ordem não-formal, potencia situações de maior interesse comparativamente com um edifício simétrico, nomeadamente quanto ao movimento que se descreve na aproximação ao mesmo. Além disso, a abertura de pontos de vista angulares, em relação a um edifício, é considerada preferível às vistas frontais do alçado. Em primeiro lugar, este tipo de vistas e de incentivo ao percurso permitem uma visão mais tridimensional do edifício, aspecto este que faz todo o sentido no contexto pitoresco, uma vez que o desenho de espaço era valorizado em substituição do entendimento da arquitectura como uma redução à

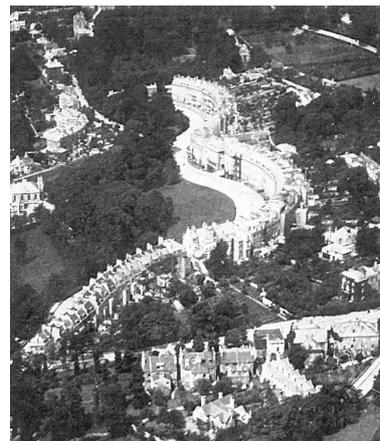


Fig. 126 – O movimento de ondulação num edifício, “Townscape” (1961)

¹⁶⁵ “O movimento apela aos mecanismos psicológicos de todas as pessoas em todas as épocas, permitindo-nos apreender e participar neste estilo. O que é comum às pessoas de diferentes épocas é a sua qualidade corpórea, e este é também o foco da relação empática entre pessoas e objectos artísticos.” – MACARTHUR, J., pág. 250

O excerto acima transcrito expressa a intemporalidade deste tema, justificando assim a sua pertinência para este estudo.

¹⁶⁶ “O movimento deve expressar as subidas e descidas, os avanços e recuos e outras diversidades da forma, nas diferentes partes de um edifício, para aumentar a grandeza do pitoresco na composição, pois o subir e o descer, o avançar e o recuar, com a convexidade e a concavidade e outras formas, que têm em arquitectura o mesmo efeito que a colina e o vale, o fundo e a distância, a dilatação e a contracção têm na paisagem; isto é, servem para produzir um contorno harmonioso e diversificado que agrupa e contrasta como uma imagem e cria a variedade de luz e sombra que confere alma, beleza e efeito grandiosos à composição.” – HUSSEY, “The Picturesque”, pp. 189–90, cit in PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 140

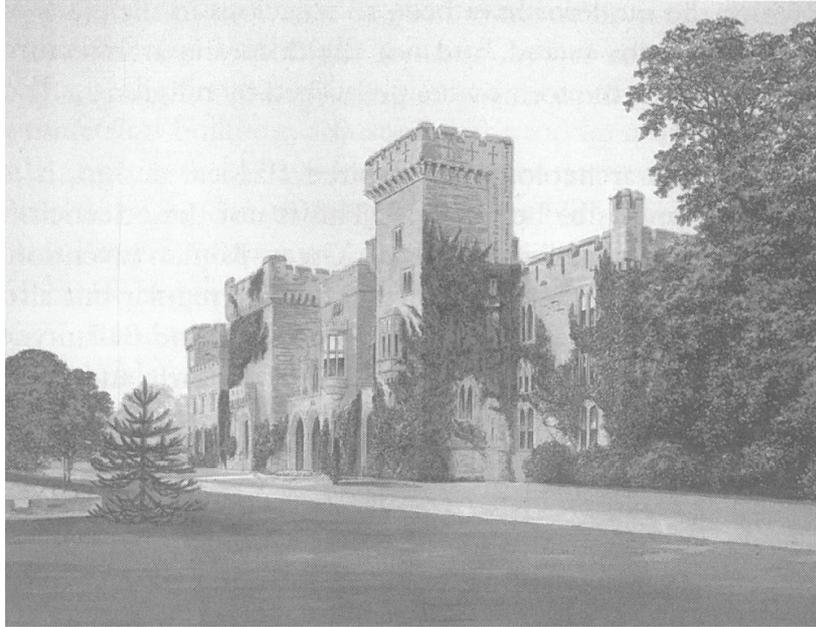


Fig. 127 – Downtown Castle (1774–1778), Richard Payne Knight, Pintura de F. O. Morris (ca. 1860)

O edifício é composto por uma grande diversidade volumétrica, que resulta numa fachada de avanços e recuos – movimento aparente – determinada essencialmente pelas vistas que se pretende estabelecer a partir do interior.



Fig. 128 – Edifício de habitação plurifamiliar (2004–2008), Finsbury Park, Londres, Sergison+Bates

A fachada é composta por um conjunto de planos facetados motivados pela espacialidade que se pretende criar no interior. O movimento dos planos é realçado pelos elementos de marcação horizontal das lajes.

geometria planar¹⁶⁷, da planta ou do alçado, mas em todo o caso bidimensional. Em segundo lugar, trata-se novamente de contrariar o imediatismo. Ao invés de uma vista frontal onde a totalidade do edifício é imediatamente apreendida, valorizam-se as vistas que evidenciam e exploram a complexidade da composição.

De facto, o tema do movimento no pitoresco, quer se trate da escala do parque, do edifício ou da cidade, está sempre indissociado da vontade de contrariar o imediatismo. Os percursos são fortemente desenhados e controlados a pensar na experiência visual do observador, sendo que o tipo de experiência que se procura alcançar é aquela em que a variedade e a complexidade dos momentos que vai atravessando estimulem a sua imaginação.

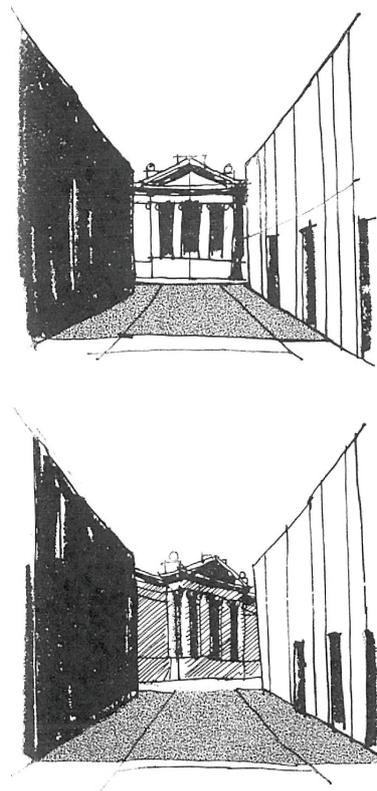


Fig. 129 - Ilustração das diferenças entre a vista frontal e a vista angular, "Townscape" (1961)

¹⁶⁷ Retomando as lições retiradas a partir do estudo da Acrópole por Auguste Choisy, este é um dos pontos em que o pitoresco se aproxima mais da antiguidade grega do que da antiguidade romana: "Choisy enfatiza a questão das "vistas angulares", e estabelece assim a sua teoria do pitoresco grego: "Cada motivo arquitectónico separadamente é simétrico, mas cada grupo é tratado como uma paisagem onde as massas estão equilibradas... A simetria sobrepõe-se com o conjunto sujeito apenas às leis do equilíbrio, no qual a palavra ponderação significa tanto a expressão física como a imagem. Em última análise, para Choisy, o pitoresco grego era algo a meio caminho entre a ordem e a desordem, um momento de equilíbrio entre dois pólos: "A simetria óptica da Acrópole de Atenas era assim o intermediário entre a desordem pitoresca dos tempos arcaicos e as linhas rectas da disposição do período Helénico." - CHOISY, Auguste, "Histoire de l'architecture", pp. 419-421, cit in LUCAN, J., pág. 357

Por outro lado, o mesmo entendimento relativo à aproximação do observador ao edifício e à disposição geral dos volumes está presente nos estilos medievais: "Os monumentos em geral, e os da Idade Média em particular, não foram construídos para serem vistos num plano geométrico, mas antes para serem vistos de certos ângulos e isto é muito natural: o plano geométrico, os outros são infinitos em número. Devemos assim criar monumentos não em função de um único ponto de vista, mas sim com esta vantajosa pluralidade de pontos de vista em mente." - Idem, pág. 358

2.4 Townscape

A transposição dos princípios do pitoresco para o contexto urbano

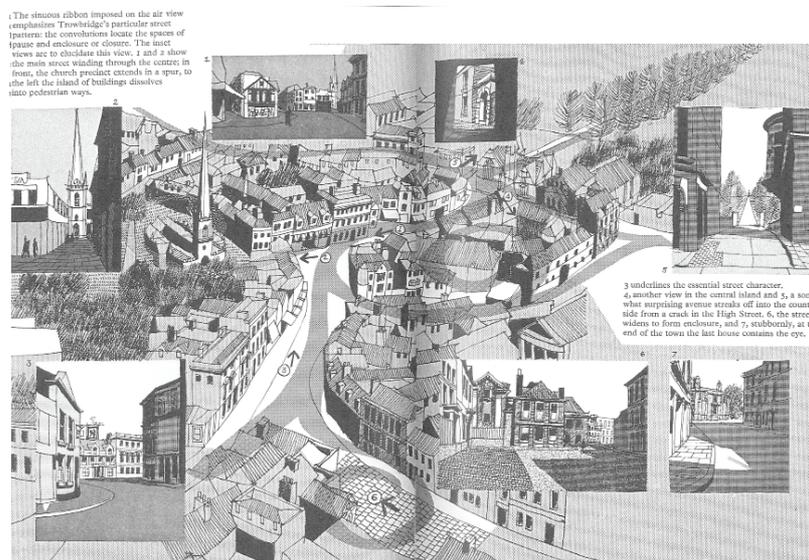


Fig. 130 – Trowbridge, “Townscape” (1961), Gordon Cullen

“Era isto que se entendia por “townscape”, quando o termo se popularizou. Para construir uma paisagem urbana é necessário um arquitecto em sintonia com o hoje, mas ao mesmo tempo sensível ao carácter do sítio e ao carácter do que lá se encontra à partida.” – PEVSNER, Nikolaus, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 179

2.4 Townscape

A transposição dos princípios do pitoresco para o contexto urbano

O movimento “Townscape” foi surgindo ao longo da década de quarenta, através de textos e manifestos que, a par do que acontecia com o reaparecimento do pitoresco na arquitectura como reacção ao moderno, procuravam a aplicação dos princípios deste movimento na realidade urbana, como reacção ao ideal de cidade moderno.

O interesse de Pevsner na recuperação dos princípios do pitoresco para o período moderno foi traduzido de forma muito expressiva na sua aplicação prática no movimento Townscape¹⁶⁸. Dada a coincidência temporal entre este interesse e a função de Pevsner como editor na *Architectural Review* esta publicação teve um papel muito importante na sensibilização do meio arquitectónico inglês para o referido movimento, que atingiu o seu apogeu em 1961 com o lançamento do livro de Gordon Cullen, e ainda na sua difusão e defesa a partir de então.

A Townscape é por vezes incorrectamente associada a outros movimentos da mesma época, como o “Garden City”, que embora possa partir de princípios relativamente semelhantes, como o reconhecimento da importância do espaço público, nomeadamente constituído por espaços verdes, e a preocupação com o desenho destas áreas, se fixa excessivamente na procura de uma imagem romântica¹⁶⁹. A ideia de atmosfera do pitoresco é aqui interpretada demasiado literalmente, sendo as produções deste movimento muito focadas na questão da imagem, subestimando a importância das qualidades urbanas

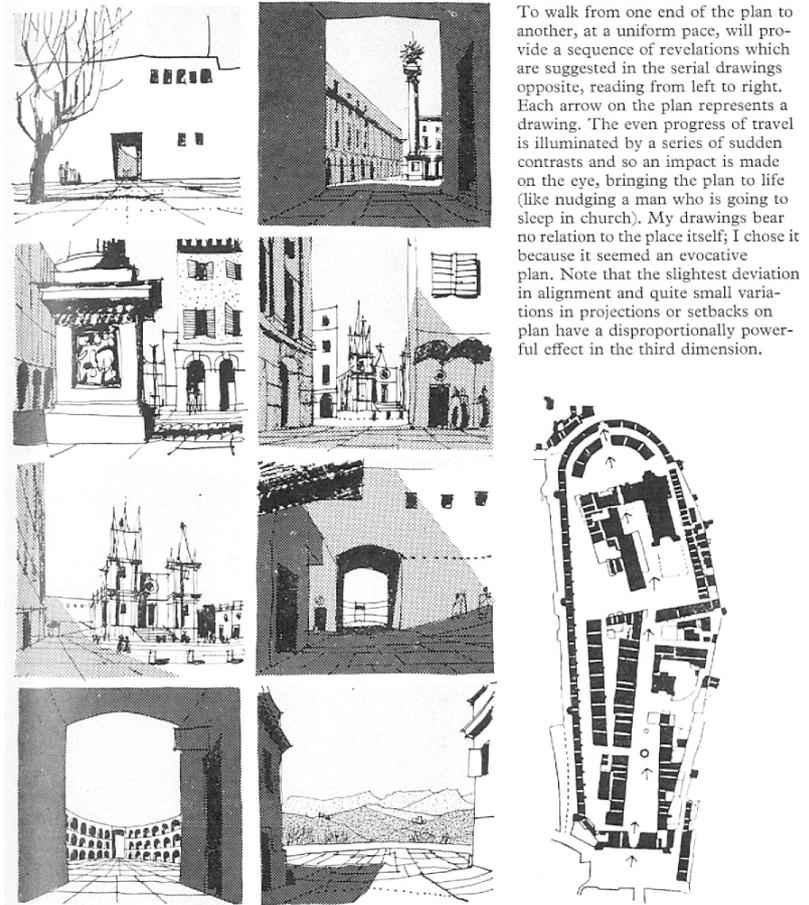


Fig. 131 – Ilustração de estudo das actividades humanas na cidade, “Townscape” (1961)

¹⁶⁸ “(...) li o meu primeiro livro inglês do séc. XVIII sobre paisagem. Já me esqueci de qual era: um levou ao outro e no final toda a filosofia do planeamento com os contornos e árvores e lagos e caminhos se revelou. Foi apenas um passo daí até à aplicação dos princípios estabelecidos para a paisagem rural na paisagem urbana.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 108

¹⁶⁹ Pevsner identifica claramente as fragilidades da Garden-City, embora considere que é, contudo, preferível ao ideal moderno de cidade: “É sem dúvida significativa a mudança de nome [de “Garden Cities Association” para “Town and Country Planning Association”] (que teve lugar durante a actual guerra), representando a admissão por parte dos corpos de planeamento mais doutrinários de que algo está errado com o ideal da garden city. Algo está. É demasiado simplista. A solução física para os problemas levantados pela revolução industrial (...) A imagem pode ser falsa no sentido é que é excessivamente simplificada, mas é clara: suficientemente clara para ser popular. E até agora o urbanista científico moderno não conseguiu encontrar uma imagem alternativa comparável em realismo, vividez ou simplicidade.” – PEVSNER, “Exterior Furnishing or Sharawaggi”, *The Architectural Review*, Janeiro 1944, pág. 3

CASEBOOK: SERIAL VISION



To walk from one end of the plan to another, at a uniform pace, will provide a sequence of revelations which are suggested in the serial drawings opposite, reading from left to right. Each arrow on the plan represents a drawing. The even progress of travel is illuminated by a series of sudden contrasts and so an impact is made on the eye, bringing the plan to life (like nudging a man who is going to sleep in church). My drawings bear no relation to the place itself; I chose it because it seemed an evocative plan. Note that the slightest deviation in alignment and quite small variations in projections or setbacks on plan have a disproportionately powerful effect in the third dimension.

Fig. 132 - Visão sequencial, "Townscape" (1961)

Esta página do livro "Townscape", de Gordon Cullen, ilustra a preocupação deste movimento com a cidade do ponto de vista do peão, isto é, com a relação entre o observador e o espaço urbano.

e arquitectónicas que conferem o verdadeiro carácter à composição¹⁷⁰. A produção da imagem é o objectivo único, em vez de ser um resultado. Embora a designação “Townscape” tenha surgido apenas no séc. XX, o planeamento visual em contexto urbano encontra precedentes no séc. XVIII, nomeadamente no plano de John Nash para a Regent Street¹⁷¹ e para o Regent Park¹⁷².



Fig. 133 – Regent Street (1825), John Nash

O contributo de Camillo Sitte

O livro “Planeamento urbano segundo princípios artísticos” (“Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen”), de Camillo Sitte foi uma obra extraordinariamente influente para repensar o urbanismo no final do séc. XIX. Nesta obra, Sitte recua à idade média e ao renascimento italiano para explicar os princípios que propõe que sejam adoptados pelos seus

¹⁷⁰ No mesmo artigo, Pevsner explica que, contudo, a Garden-City é uma interpretação deturpada dos princípios do pitoresco: “Na teoria pitoresca, desenvolvida nesta ilha no início do séc. XVIII e imitada por toda a Europa em cerca de 1800, estabeleceu-se um ponto de vista claramente nacional. Primeiro encontrou a sua expressão unicamente nos melhoramentos da paisagem de propriedades privadas e casas de campo e, ao longo do séc. XIX, algumas das suas convenções foram aplicadas à praça urbana, ao subúrbio e à garden city, mas estas estavam tão descontextualizadas que podemos afirmar que a verdadeira teoria pitoresca nunca foi aplicada ao contexto urbano.” – Idem

¹⁷¹ “Por outro lado, a Regent Street, foi acolhida como o primeiro projecto urbano de grande escala no qual os princípios da paisagem pitoresca foram aplicados à cidade, explorando empiricamente cada obstáculo colocado por lotes privados para criar uma rua de irregularidade, sequência e surpresa estudadas. A parcimónia e o pitoresco formaram uma nova aliança.” – BERGDOLL, B., pp. 130–131

“O plano de Bath e da Regent Street e Parque são o exemplo inglês clássico de como alcançar os efeitos mais subtis de variedade, contraste e surpresa – ou seja, o critério que foi estabelecido por Alexandre Pope para o desenho de jardins.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 190

¹⁷² “Se o pitoresco se manifesta mais prontamente através do trabalho desenvolvido nas casas de campo, manifesta-se também de modo menos óbvio, mas em último caso mais dramático, nas ruas e parques de Londres. O Regent Park foi desde o início uma concepção pitoresca, com as suas vilas dispersas e os seus terraços cénicos; mas nova rua atravessou duas fases de criação. O projecto inicial consistia em linhas retas, colunatas e vistas formais. Só quando esta solução se revelou inviável é que Nash compreendeu como o pitoresco resolveria o seu problema em Londres – convertendo toda a concepção de prosa em poesia. Usou a High Street de Oxford como modelo – uma obra prima reconhecida do pitoresco urbano. Tal como o seu protótipo, no qual o acidental histórico teve o principal papel, a Regent Street haveria de curvar, sendo as curvas calculadas para potenciar cenas pitorescas assim como para resolver os problemas de conveniência e viabilidade.” – SUMMERSON, J., in MANSBRIDGE, Michael, “John Nash: A complete catalogue”, pág. 15

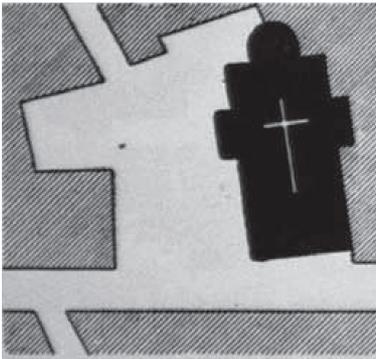


Fig. 134 – Piazza Santa Cita, Palermo, desenho de Camillo Sitte

A figura foi elaborada no contexto de um levantamento às praças das igrejas italianas, que constatou a eficácia da sua irregularidade em termos de relação visual com os espaços contíguos.

contemporâneos¹⁷³. O livro aborda essencialmente o desenho do espaço público, através da exploração da relação entre os edifícios e as praças, entre as ruas e as praças e entre conjuntos de praças. Rejeita o uso da simetria bilateral e absoluta, uma vez que considera que esta estratégia pertence ao campo da abstracção e que como tal se afasta das questões essenciais do planeamento urbano. Por oposição, defende a crença de que o accidental, se correctamente desenvolvido, pode ser esteticamente valioso, uma vez que a irregularidade pode potenciar momentos de relação visual muito específicos e particularmente interessantes¹⁷⁴. Sitte reforça ainda a importância da consideração de factores como os usos, a demografia, os edifícios a preservar e os edifícios a construir antes de iniciar um projecto de planeamento, rejeitando assim a abordagem da concepção abstracta ou exclusivamente formal.

Com esta proposta, Sitte pretende defender que os princípios de concepção de espaço público mais adequados à morfologia da cidade, à relação com o edificado e aos usos das pessoas são os que vigoravam até ao renascimento. Sitte opõe-se totalmente à axialidade e geometria barrocas¹⁷⁵, argumentando que são inadequadas para o desenho do espaço exterior público e que delas provém muitas das questões com que o urbanismo da sua época se debate, particularmente problemas de relação entre edifícios e praças, de caracterização de espaço público e de uso, no sentido em que devido ao desenho inadequado

¹⁷³ “Tinha chegado o momento de iniciar uma tentativa de investigação sobre algumas das belas praças antigas e disposições urbanas no geral, com o objectivo de discernir as causas da sua beleza, para, uma vez conhecidas, ser possível identificar um conjunto de regras cuja aplicação fiel permita alcançar efeitos análogos.” – SITTE, Camillo, “Construcción de Ciudades según Principios Artísticos”, pág. 153

¹⁷⁴ “Actualmente dá-se especial importância a um alinhamento rígido e contínuo de ruas e a uma regularidade impecável nas praças. Tudo isto é em vão se procuramos fins artísticos. (...) A origem da irregularidade típica das praças antigas reside no seu progressivo desenvolvimento histórico, e não é arriscado supor que cada uma destas estranhas sinuosidades, consequência de uma determinada circunstância, como por exemplo um curso de água já desaparecido, um caminho aberto ou um edifício anteriormente construído. Sabemos por experiência própria que, longe de serem desagradáveis, realçam o natural, estimulam o nosso interesse e acrescentam beleza ao conjunto.” – Idem, pág. 217

¹⁷⁵ “Estamos, pois, diante de um enigma de intuição artística inata e inconsistente, que operava maravilhas entre os antigos mestres, sem qualquer norma estética, enquanto que nós, armados de régua e compasso, tentamos em vão resolver problemas de sentimento tão delicados com geometrias de plúmbeas.” – Idem, pág. 184

alguns espaços de praça deixaram de cumprir a sua função essencial em termos programáticos – a permanência¹⁷⁶.

Considerando que um dos principais promotores da Townscape foi Nikolaus Pevsner, emigrante alemão no Reino Unido, entrevê-se uma relação entre a obra de Camillo Sitte e a noção de Townscape. A formação deste autor incluiu disciplinas como “Kunstgeographie”, ou seja, o estudo da relação da história de arte com determinada geografia. Esta ideia de relação estreita entre a arte e a sua nacionalidade provém de Wölfflin¹⁷⁷, outro autor germânico que exerceu a sua influência em Pevsner, particularmente no início da carreira e quanto a questões metodológicas.

Tal como no séc. XVIII o pitoresco contribuiu para encontrar uma expressão visual e formal da “Englishness”, Pevsner propõe que a se regresse ao movimento para esse mesmo efeito, embora no séc. XX e sob a corrente “Townscape”¹⁷⁸. Por outro lado, o facto desta corrente surgir no Reino Unido no período do pós-guerra, uma época em que se debatiam posições relativas à intervenção sobre as áreas bombardeadas e a manutenção do edificado que caracteriza o país, relaciona-a com o nacionalismo do pitoresco.

¹⁷⁶ Este tema representa uma das principais preocupações da Townscape, para o qual se propõe uma solução que segue a linha de pensamento de Sitte: “A ideia de cidade como local de assembleia, de relações sociais, de reunião, foi tomada como garantida ao longo de toda a civilização humana até ao séc. XX. (...) Contudo, o objecto mais móvel numa cidade é o ser humano e, possivelmente por diferentes razões, também ele precisa de ancoragem. Precisa desta em várias actividades exteriores comerciais, recreativas e sociais. Contudo, providenciar espaço livre para que estas actividades possam sequer ter lugar não é suficiente. O espaço público é um elemento essencial na cidade mas também precisa de ser desenhado através do recurso a objectos que convertam a corrente dispersa de pessoas em grupos (...) Pois as pessoas são gregárias e necessitam de um evento, característica ou âncora. (...) Ainda assim, a âncora providencia pouco mais do que uma atracção meramente utilitária. Pela sua construção é imóvel e reforça-se, pelo uso, convertendo-se num ponto reconhecido.” – CULLEN, G., pp. 104-105

¹⁷⁷ “Wölfflin considerava que as diferenças regionais potenciavam o desenvolvimento dialético da arte.” – MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew; “Pevsner’s Townscape”, in PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 4

¹⁷⁸ “Pevsner não tinha qualquer dúvida em colocar Sitte no início de uma linhagem que se estendia desde o final do séc. XIX até à obra de Raymond Unwin e outros urbanistas britânicos do início do séc. XX. Esta constatação, contudo, esteve maioritariamente ausente do período de desenvolvimento da Townscape e aparentemente terá sido ocultada pela necessidade de galvanizar o nacionalismo durante e imediatamente após a guerra. Este chauvinismo do período da guerra complicou-se e o seu impacto foi prolongado pelas ideias de Pevsner sobre o papel do carácter nacional na arte. A minimização do urbanismo segundo princípios artísticos na década de quarenta revelou uma influência importante: o argumento de Sitte pode ser visto como um desenvolvimento da sensibilidade pitoresca e o “Visual Planning” testemunhou o regresso do pitoresco ao Reino Unido através de Pevsner.” – Idem, pág. 5

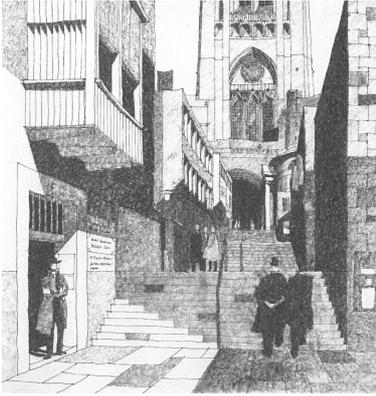


Fig. 135 – Great George Street, “Townscape” (1961)

A atitude perante a reconstrução adoptada pelos defensores do movimento Townscape estabelece assim o diálogo entre a estética visual e a sensibilidade histórica¹⁷⁹.

É, por um lado, natural que Pevsner tenha transportado algo do seu contexto académico para a sua posterior prática profissional; por outro, o livro de Sitte rapidamente se difundiu por toda a Europa ocidental, expandindo a sua influência muito para lá do contexto germânico.

Assim, os princípios defendidos por Sitte terão participado mais ou menos directamente na formulação da base do movimento Townscape¹⁸⁰. A materialização das propostas não é idêntica, mas a predisposição inglesa para a concepção espacial baseada na experiência sensorial aliou-se aos princípios de relação visual sistematizados por Sitte, em grande parte através da figura de Nikolaus Pevsner¹⁸¹.

A Townscape entre o ideal de cidade modernista e o urbanismo contextualista

O ideal que o moderno defendia para a cidade baseava-se no princípio do isolamento dos edifícios para melhorar as condições de salubridade e iluminação natural, pela libertação do rés-do-chão, nomeadamente através da sustentação do

¹⁷⁹ “Enquanto que, por um lado, a dimensão pitoresca da townscape era publicitada como um compromisso entre o modernismo e a tradição, para Piper, o pitoresco é assimilável para a arte moderna, a collage e o “as found”.” – MACARTHUR, J., pág. 212

É ainda relevante notar que o interesse do pitoresco nas ruínas enquanto elemento que perpetua a memória – de um determinado sítio ou de uma nação – é também uma constante; no séc. XVIII as ruínas são apreciadas enquanto elemento enriquecedor da composição e em meados do séc. XX representam simultaneamente a memória da grandiosidade da nação e da guerra: “A arquitectura britânica tem uma longa afinidade com as ruínas e com a alvenaria. De facto, as ruínas frequentemente estiveram associadas à modernização: a ruína romântica do Banco de Inglaterra de Sir John Soane imaginada por Joseph Gandy; a escultura da destruição de um morro num monte verde no coração da propriedade de Boundary e os locais dos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial a partir dos quais os reformistas sociais e os arquitectos imaginaram o erguer de um novo Reino Unido. A imagem, a ideia e a possibilidade das ruínas fundia-se com os ideias modernistas para criar uma nova linguagem arquitectónica (...)” – “Utopia of Ruins”, in “A Clockwork Jerusalem”, FAT Architecture e Crimson Architectural Historians, 2014

¹⁸⁰ “O que faz com que as nossas igrejas medievais ou até os templos gregos sejam tão nobres e satisfatórios? O que, do que possuem, falta na nossa obra? Para responder a estas questões, o arquitecto moderno deve parar um momento e considerar como é que a sua arte se afirma em relação à concepção humana do universo, tanto agora como no passado.” – “Save us our Ruins”, The Architectural Review, Janeiro 1944, pág. 17

¹⁸¹ “Sitte ensinou-nos algo que merece tanto ênfase hoje como no século passado. Ensina-nos o planeamento visual como alternativa ao planeamento do desenho bidimensional e o informal como oposição à uniformidade e à ordenação.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 172

edifício por pilotis, e pela abolição dos conceitos de rua, praça e quarteirão.

Contudo, esta preocupação com a criação e libertação do espaço exterior público acabou por resultar em espaços descaracterizados, descontrolados e de escala inadequada quer ao edificado, quer ao uso a que se destinam¹⁸².

Se por um lado a Townscape reage contra este ideal, por outro também não se identifica com o urbanismo contextualista, apologista da manutenção absoluta dos lotes, limites e cêrceas¹⁸³.

O movimento denominado “Townscape” é, à semelhança do pitoresco, um termo de compromisso, neste caso entre as diferentes abordagens ao urbanismo e ao entendimento de cidade. Assim, a Townscape situa-se, de algum modo, entre estes dois pólos de modelo urbano, promovendo um diálogo e uma intensa relação entre o novo e o antigo.

A atitude defendida pela Townscape na relação com o contexto e com as pré-existências é um tema que provém do pitoresco¹⁸⁴. Quanto a esta questão, esta corrente rejeita o mimetismo, tentando ao invés desenvolver uma integração

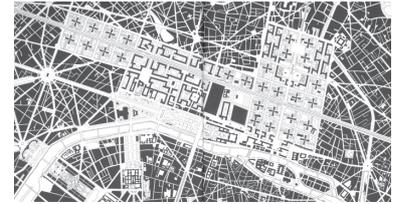


Fig. 136 - Plan Voisin (1922-1925), Le Corbusier

O Plan Voisin de Corbusier para Paris (1925) é um exemplo bastante expressivo do ideal de cidade modernista

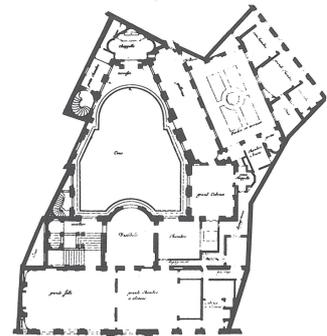


Fig. 137 - Hotel de Beauvais (1657), Antoine Le Pautre, planta

O Hotel de Beauvais é um exemplo extremo do urbanismo contextualista.

¹⁸² “O meu entendimento do movimento Townscape é uma rejeição do mono-planeamento inspirado pela teoria modernista que defende o carácter objectual dos edifícios, que é uma abordagem absolutamente distinta relativamente ao urbanismo do séc. XIX, no qual o espaço entre os edifícios é tão importante como o próprio edificado numa ideia de relação figura-fundo. O modernismo rejeitou esta teoria e subitamente passou a haver muito mais “vazio” entre edifícios, o que causou uma perda de identidade e de inteligibilidade. Foi uma pena que, algo que ideologicamente tinha como objectivo a valorização do espaço público tenha acabado por não ser conseguido. Penso que o movimento Townscape tinha como objectivo reparar algumas das falhas do modernismo. Trata-se de *streetscape*, escala, densidade, baixo crescimento, alta densidade e não de diagramas, como os elaborados pelos CIAM. São questões expressas em desenhos, vinhetas dos usos, da relação do peão com a rua. Trata-se da experiência e das sensações e é, certamente, mais humilde. Em certa medida, reconhece a importância da participação das pessoas na experiência da cidade e não se foca tanto na questão do planeamento. É também um movimento mais acessível às pessoas que não são arquitectos. Era um exercício espacial.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

¹⁸³ “A abordagem convencional é a tentativa da uniformização do perfil das ruas e das cidades, dos beirais e desenhos de janelas, se os edifícios antigos forem considerados bons ou marcar o edifício antigo como inadequado ignorando-o completamente. A semelhança entre edifícios não se prende só com as boas maneiras ou com o bom gosto. De facto, alguns dos melhores efeitos arquitectónicos ingleses foram atingidos pelo contraste de complementaridades.” – PEVSNER, “Exterior Furnishing or Sharawaggi”, *The Architectural Review*, Janeiro 1944, pág. 4

¹⁸⁴ “Os teóricos do séc. XVIII estavam em grande medida preocupados como através da consideração do contexto poderiam melhorar os projectos de paisagismo e de arquitectura. Na teoria do planeamento urbano desenvolvida durante o séc. XIX, o ênfase transitou gradualmente do modo como um edifício poderia fazer uso do sítio para lá dos limites da propriedade para o modo como o edifício poderia mudar e modular toda a paisagem urbana.” – MACARTHUR, J., pág. 176



Fig. 138 – “Townscape”, 1961

A figura ilustra a preocupação com a qualidade do espaço público.

dos elementos pré-existentes na composição, segundo uma noção unitária de conjunto. À semelhança do interesse pitoresco na manutenção de ruínas na composição de uma nova paisagem, ou da adição de elementos perfeitamente reconhecíveis como uma marcação da diferença de tempos, quer se trate de uma ampliação ou de uma intervenção numa pré-existência, a Townscape procura estas relações e considera-as enriquecedoras da composição. A corrente segue um entendimento unitário de cidade, no qual os diferentes tipos de elementos que a compõem, particularmente o edificado e os espaços públicos, se devem relacionar fortemente, oferecendo assim as melhores condições para a habitabilidade e permanência humanas¹⁸⁵.

A Townscape retira também do pitoresco a lição da relação com a topografia como elemento que confere carácter ao espaço e à composição¹⁸⁶. Ao invés de ter como princípio a transformação profunda, procura reconhecer os traços mais identitários do sítio do projecto e jogar com eles para que o conjunto seja enriquecido.

Townscape vs Collage City

O movimento da Townscape foi intensamente promovido pela Architectural Review entre as décadas de quarenta e de sessenta do séc. XX. Um dos pontos altos deste movimento, e que estabeleceu o nome pelo qual se designou desde então, foi o lançamento do livro “Townscape” de Gordon Cullen em 1961.

“Collage City” de Colin Rowe e Fred Koetter eclipsou em larga medida o livro de Cullen, sendo actualmente muito mais difundido.

¹⁸⁵ “A Townscape é a arte que pode transformar um grupo de três ou quatro edifícios de um ajuntamento sem significado numa composição com sentido; ou uma cidade inteira de um diagrama trabalhável no papel num ambiente habitável e tridimensional para seres humanos, satisfatório para aqueles que lá vivem, trabalham ou que simplesmente o observam. Este livro é a revelação vívida em palavras e imagens dos princípios que estão subjacentes a todo o planeamento urbano bem sucedido, em todas épocas e climas, e do leque variado de efeitos que o urbanista pode evocar para manusear cuidadosamente todas as partes que o compõem. (...) Este livro será avidamente estudado por arquitectos e urbanistas, tanto por si mesmo como como fonte de inspiração. Tornará também o leigo mais atento ao que o rodeia.” – CULLEN, G., aba lateral, 3ª ed.

¹⁸⁶ “A arte da manipulação de cotas é uma grande parte da arte da townscape. Variações nas cotas do pavimento podem ocorrer directamente, como resultado da topografia do sítio ou artificialmente, surgindo das necessidades a que o urbanista tem que responder. Mas seja qual for a sua causa, a reacção do Homem às cotas é, em primeiro lugar, provocada pela sensibilidade peculiar que ele tem do seu lugar no mundo.” – Idem, pág. 175

Ambos partem da rejeição do ideal de cidade modernista, manifestando-se contra o entendimento de tábua rasa e contra as propostas modernistas de isolamento dos edifícios que resultavam, segundo ambos os movimentos, num espaço público demasiado aberto e descontrolado e numa cidade onde um dos seus traços mais identitários – a convivência dos vários tempos – era totalmente eliminado. Assim, estes movimentos aproximam-se na defesa de uma coexistência de novo e antigo. Os seus respectivos entendimentos quanto a esta composição de cidade são, contudo, radicalmente opostos.



Fig. 139 - Grand Canal (ca 1738), Canaletto

Para a Townscape, as diferentes fases, espaços e edifícios de uma cidade compõem, no seu conjunto, uma urbanidade unitária. Partindo dos princípios do pitoresco de enquadramento, e à semelhança do que os jardins e a arquitectura pitorescos faziam na valorização das ruínas e das pré-existências enquadrando-as nas novas composições paisagísticas que propunham, a Townscape defende que os novos edifícios devem enquadrar e valorizar os pré-existentes, convocando-os para a participação no novo todo¹⁸⁷. A divulgação do movimento acabou por se verificar essencialmente através de uma versão resumida do livro de Cullen, intitulado “The Concise Townscape” onde a sua relação com o moderno não era tão evidente. Por este motivo, a Townscape foi-se desviando da ideia inicial, perdendo modernidade e ficando, assim, associada a uma certa nostalgia. O livro de Pevsner “Visual Planning and the Picturesque” tinha como objectivo comprovar a importância desta corrente e dos princípios do pitoresco para a sua contemporaneidade. Apesar de nunca ter sido publicado pelo autor, John Macarthur e Mathew Aitchison compilaram os rascunhos originais de Pevsner e lançaram-no em 2010, reforçando assim a sua actualidade¹⁸⁸.

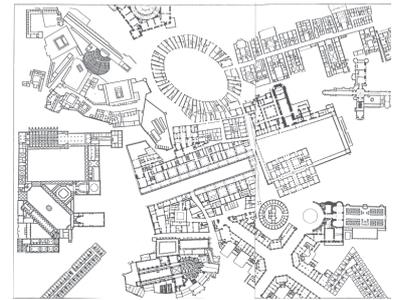


Fig. 140 - City of Composite Presence (1978), David Griffin e Hans Kollhof

¹⁸⁷ “É possível aplicar este planeamento informal aos problemas da cidade, mas se quisermos tirar o máximo proveito dos princípios de Price devemos aplicá-los como princípios e não através do uso de objectos como o cottage pitoresco ou a praça ajardinada, ou pelo menos não excessivamente.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 166

¹⁸⁸ “Para Hastings e Pevsner, e, naquela época, também para Cullen, a Townscape era explicitamente modernista. Isto era óbvio no “Townscape” de Cullen de 1961, que continha ilustrações de Cullen dos esquemas imaginários da Townscape da AR na década de quarenta. Esta ilustrações contém edifícios de linguagem moderna, como os que Casson desenvolveu para o Festival of Britain, inseridos na malha urbana histórica. Os esquemas modernistas desapareceram em “The Concise Townscape”, deixando apenas os casos de estudo de Cullen dos precedentes nas formas urbanas históricas e vernaculares. (...) Em grande medida, a importância do “Visual Planning” hoje é a evidenciação da intenção da Townscape modernista na década de quarenta e até ao anos setenta. (...) O contributo de Pevsner clarifica a sua posição, não sendo ele um dogmático modernista nem sendo a Townscape um exercício para o planeamento urbano histórico.” – MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew; “Pevsner’s Townscape”, in Idem, pág. 14

Por outro lado, a ideia de “Collage City” parte de um entendimento de cidade como um conjunto de fragmentos, sendo que cada fragmento é a representação de um tempo. A Collage City defende, portanto, uma cidade composta por partes, que não se relacionam necessariamente nem entre si, nem com o seu contexto, sendo absolutamente autónomas em relação a este. Segundo este movimento, a ideia de cidade que pode responder às questões da (sua) contemporaneidade¹⁸⁹ é aquela que está em permanente transformação, mas que exhibe, simultaneamente, as diferentes camadas físicas e temporais que a compõe. A expressão que a designa deriva de um método utilizado nas artes visuais – a collage – que permite a justaposição de elementos diversos e autónomos numa mesma composição. Este método é a analogia exacta da cidade que propõe em alternativa à cidade modernista¹⁹⁰.

A Townscape na contemporaneidade

Um exemplo pertinente da aplicação prática do movimento Townscape, tanto nos anos sessenta como na contemporaneidade são os espaços envolventes da Igreja de St Paul, em Londres. Embora o projecto actualmente construído não seja considerado particularmente interessante, a proposta de Richard Rogers de 1987 é um exemplo da aplicação dos princípios defendidos pela Townscape no período contemporâneo. Além desse caso concreto, far-se-á também

¹⁸⁹ “Pois, fundamentalmente, a cidade de presença composta é uma ideia demasiado penetrante para alguma vez estar desactualizada; e deve-se, por isso, questionar porque motivo os procedimentos subjectivos e sintéticos que a caracterizam forma durante tanto tempo considerados repreensíveis. Assim, com todas as suas coerções, a cidade utópica de intelecto abstractivo mantém-se respeitável, enquanto que as metrópoles mais benevolentes de simpatias e entusiasmos organizados mais espontaneamente continuam a ser consideradas ilegítimas. Mas, se a utopia é uma ideia necessária, não mais nem menos importante deveria ser a outra cidade da mente que a vedute fantástico de Canaletto e os fundos de collage de Poussin representavam e prefiguravam. A utopia é uma metáfora e a Collage City é a receita: estes opostos, que garantem tanto a regra como a liberdade, devem certamente constituir a dialética do futuro em vez de se renderem totalmente às “certezas” científicas ou às caprichos do ad hoc. Esta desintegração da arquitectura moderna parece precisar de uma estratégia assim; um pluralismo iluminado parece convidar a isso; e, possivelmente até o senso comum concorda.” – ROWE, Colin; KOETTER, Fred, “Collage City”, pág. 181

¹⁹⁰ “Sugeria que a abordagem da collage, uma abordagem na qual os objectos são retirados do seu contexto, é – até agora – a única maneira de lidar com os derradeiros problemas da utopia e/ ou da tradição; e a proveniência dos objectos arquitectónicos inseridos na collage social não precisava de ter grandes consequências. Está relacionada com o gosto e com a convicção. Os objectos podem ser aristocráticos ou folclóricos, académicos ou populares. (...) As sociedades e as pessoas agregam-se de acordo com as suas interpretações das referências absolutas e valores tradicionais; e, até certo ponto, a collage comporta tanto a disposição híbrida como as necessidades da auto-determinação.” – T.S. Elliot, cit in Idem, pp. 144-145

um breve estudo da área em questão quanto as várias intervenções e propostas para compreender a sua história, bem como as principais relações urbanas que a partir dela se desenvolveram.

Trata-se de uma área da cidade de Londres considerada muito problemática em termos espaciais e urbanos, para qual existem propostas de alteração desde cerca de 1600, tendo sido sempre de grande dificuldade encontrar uma solução que efectivamente estabilizasse um recinto para a igreja e que articulasse a sua relação com a cidade. Importa, por isso, ilustrar uma breve história dos espaços envolventes à catedral, tanto relativamente às diferentes intervenções como a propostas que não foram construídas, pretendendo com este estudo ilustrar as questões com que esta área se tem debatido, à luz das diferentes épocas e princípios arquitectónicos e urbanísticos. O projecto da catedral, da autoria de Christopher Wren e Nicholas Hawksmoor, e a proposta para os espaços envolventes, de Wren que data de ca. 1710, expressam a intenção clara de relacionar intensamente a catedral com a cidade e com a praça que a envolvia e que ajudava a mediar o diálogo entre a catedral com a envolvente¹⁹¹.

Além das áreas imediatamente relacionadas com a catedral, aqui em estudo, St. Paul é um monumento de extrema importância para a cidade de Londres, cujos enquadramentos se estendem e são de extrema preponderância para o desenvolvimento urbano. Em Londres, as relações visuais que se devem estabelecer entre determinados pontos, edifícios ou monumentos são factores determinantes para o planeamento. No caso de St. Paul, esta questão é de extrema importância, uma vez que se trata de um edifício de grande valor arquitectónico e simbólico¹⁹² para a cidade. A sua presença é sentida e reforçada por enquadramentos contínuos de grande extensão,



Fig. 141 – Proposta de William Holford (1947)

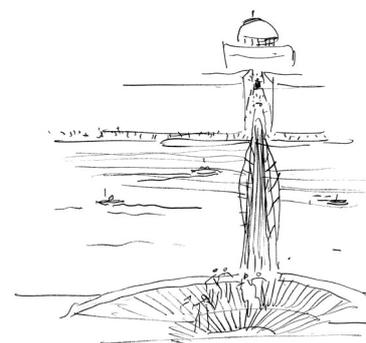


Fig. 142 – Esquisso de Norman Foster que evidenciam a importância do enquadramento da catedral para o projecto da Millenium Bridge



Fig. 143 – O enfiamento visual da ponte para a Catedral

¹⁹¹ “(...) os edifícios de cinco pisos com arcadas no piso térreo que delimitavam toda a área, interrompidos apenas pelas ruas e vielas, teriam apenas cinquenta pés de altura do piso inferior da fachada da igreja. (...) St Paul teria dominado a praça, como dominava a cidade, mas a praça, como a cidade, era irregular. Os seus principais eixos não coincidiam com os da catedral e as ruas de aproximação ofereciam vistas interessantes, mas não simétricas, do edifício.” – DONNES, Kerry, “Hawksmoor”, pp. 88–90

¹⁹² “A obra prima de Wren no coração de Londres era um símbolo da sobrevivência britânica às adversidades da Segunda Guerra Mundial (...) A catedral sobreviveu ao Blitz, apesar dos ataques directos. No início do séc. XX, as preocupações com a estabilidade de St Paul conduziram a ações de remodelação que se prolongaram até à década de 30. A estrutura do edifício foi reforçada antes da Segunda Guerra Mundial e estas obras contribuíram para a sua sobrevivência milagrosa e simbólica durante os anos negros que se seguiram.” – YAU, Wilson, “St Paul’s Cathedral”, British Architectural Library, RIBA

como é o caso da Millenium Bridge de Norman Foster (1996–2000), que a liga à margem Sul do rio Tamisa.



Fig. 144 – Proposta da Architectural Review (1946)

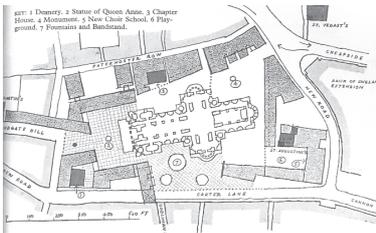


Fig. 145 – Proposta do movimento Townscape (1961)

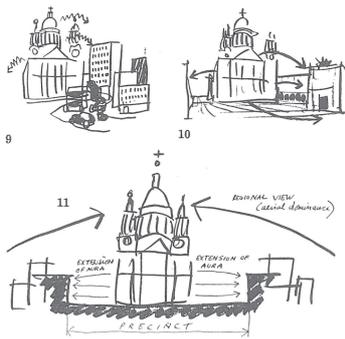


Fig. 146 – Desenhos de análise dos percursos de aproximação à Catedral e da sua relação com os espaços envolventes, Townscape (1961)

Em meados do século XX, tanto a publicação *Architectural Review* como o autor Gordon Cullen, no seu livro “*Townscape*”, propuseram uma intervenção neste sítio. A primeira é marcada pela irregularidade e pela variedade na definição de diversos espaços, com carâcteres diferenciados. Os espaços mais directamente relacionados com a igreja comunicam com outros, que se desenvolvem a partir deles, o que resulta numa redução significativa da densidade da edificação na área em estudo.

A segunda consiste num espaço público muito desenhado, recorrendo quer à relação com o edificado quer às diferenças de pavimentação para a sua caracterização. Procura definir diferentes espaços, à semelhança da AR, mas que neste caso são mais conformados. Estabelece uma relação com a cidade desenvolvida a partir da abertura dos espaços exteriores em determinados pontos.

Na década de oitenta, o atelier Rogers Stirk Harbour + Partners elaborou uma proposta para uma praça, que serviria como adro para a catedral, localizada a Norte da mesma, na continuidade do eixo Norte–Sul do transepto. Considera-se que este caso de estudo ilustra a aplicação prática dos princípios anteriormente referidos como componentes do movimento Townscape, uma vez que demonstra um interesse particular na criação de vistas sucessivas e diferenciadas para a catedral e que investe no desenho de um percurso através do qual se vai desenvolvendo a apreensão do espaço e do edifício¹⁹³. A proposta contempla diferentes modos de chegada e de aproximação à catedral, contrariando o imediatismo, mas reforçando a sua presença como monumento¹⁹⁴.

¹⁹³ “A técnica pitoresca de planeamento dos pontos de vista e da experiência visual sequencial tornou-se fundamental em arquitectura porque os jardins e as “townscapes” são frequentemente usados para exemplificar as relações espaciais porque na paisagem o espaço e o movimento podem ser observados independentemente da forma e da delimitação. (...) Isto é, que as possibilidades da arquitectura moderna, na sua combinação de funcionalismo com cenografia, dependem nas técnicas de planeamento assimétrico desenvolvidas no pitoresco do início do séc. XVIII.” – MACARTHUR, J., pág. 18

¹⁹⁴ Quanto aos espaços envolventes à Catedral de St. Paul a Townscape apresentou também uma proposta, ilustrada na fig. Sobre esta área, Cullen distingue as duas atitudes principais possíveis, sendo que tanto a Townscape como Richard Rogers optam pela “integração”: “O objectivo é explorar St Paul na paisagem e na vida londrinas. Todos concordam que é uma mais valia a ser capitalizada. Pode ser segregada ou integrada em Londres. Se for segregada, o edifício é apresentado como uma pintura a Londres. Se for integrado, entra-se na imagem, introduzindo nela as coisas necessárias como lojas e escritórios, pubs e árvores e bandas de música. (...) Wren oferece um precedente aos que desejem fazer parte do grupo dos integradores.” – CULLEN, G., pág. 297

Assim, o projecto de Richard Rogers debate-se com questões que atormentam aquela área há mais de três séculos, em conjunto com os problemas da contemporaneidade, como é o caso das circulações, dos acessos e dos meios de transporte.

A proposta, nunca construída, consiste numa solução desenvolvida a várias cotas, sendo que a construção mais densa ocorre através da escavação até ao nível da saída da estação de metro. Nas várias plataformas que se vão estabelecendo e fixando algumas das cotas intermédias abrem-se vistas para a catedral, diferenciadas entre si. A partir do nível térreo eleva-se uma estrutura que completa volumetricamente o quarteirão, mas que devido à sua transparência permite uma relação visual muito directa com a catedral e com a praça.

Assim, a proposta de Rogers expressa um entendimento unitário daquela área, procurando um diálogo intenso entre os novos elementos e a pré-existência, enquadrando-a, à semelhança do que a Townscape propunha para a relação entre a cidade moderna e a cidade antiga. Do mesmo modo, a nova intervenção é perfeitamente identificada e distinguida da envolvente, quer pelo seu desenho quer pela materialidade. A sua presença é assumida, no entendimento de que valoriza a situação pré-existente e é, por ela, justificada.

Actualmente, a praça existente é da autoria do gabinete Whitfield Partners. Ao contrário da intervenção proposta por Richard Rogers, a praça desenvolve-se no alinhamento do quadrante Noroeste da catedral, mas totalmente dissociada do eixo Norte-Sul que a liga à Tate Modern. Neste sentido, considera-se que a proposta de Rogers demonstra uma maior sensibilidade nas relações urbanas que estabelece, funcionando como um remate para o referido eixo, cuja importância vinha a ser desenvolvida intermitentemente desde o séc. XVII.

O projecto actual limita toda a periferia da praça com edificado, que embora seja de menor densidade no lado Sul, isto é, aquele que está imediatamente relacionado com a catedral, quebra a continuidade dessa mesma relação.

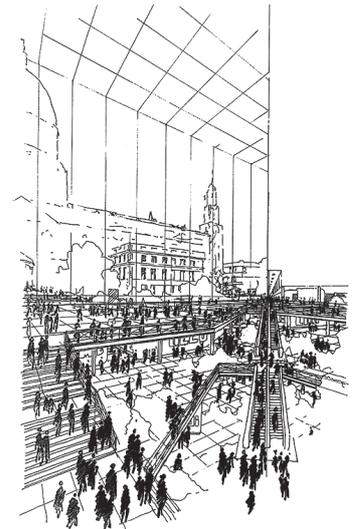


Fig. 147 – Paternoster Square, esquisso (1987), RSHP

O desenho express a preocupação da proposta com os usos pedonais e com a articulação entre as diferentes cotas.

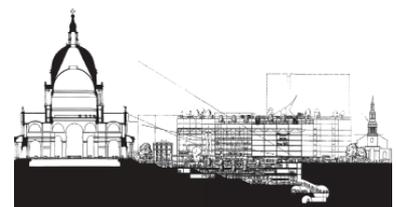


Fig. 148 – Paternoster Square (1987), RSHP, corte Sul-Norte



Fig. 149 – Paternoster Square (1996–2003), Whitfield Partners

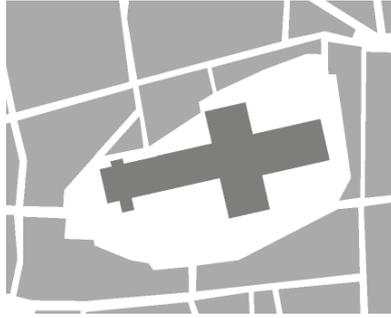


Fig. 150 - A situação existente ca. 1660

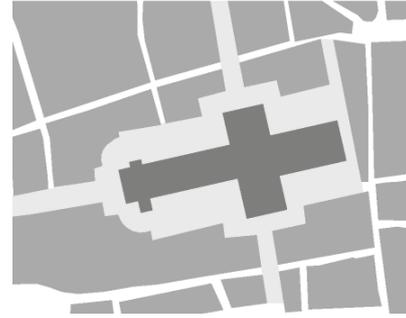


Fig. 151 - Proposta de Leake, após o incêndio de 1666

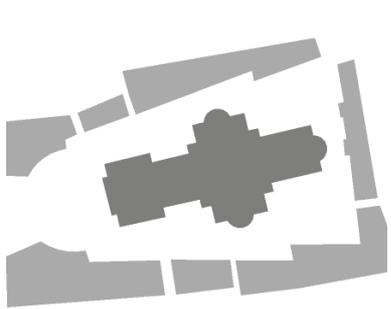


Fig. 152 - Proposta de Christopher Wren (ca. 1710)

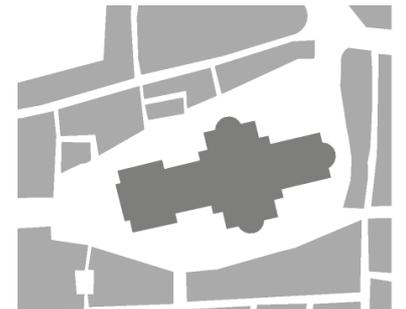


Fig. 153 - A situação existente 1842

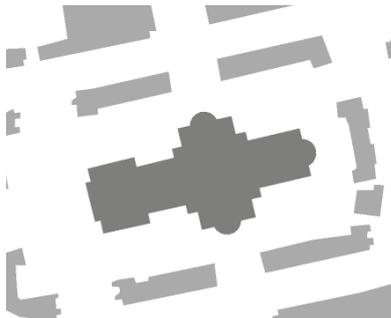


Fig. 154 - Proposta da Royal Academy (1944)



Fig. 155 - Proposta da Architectural Review (1949)

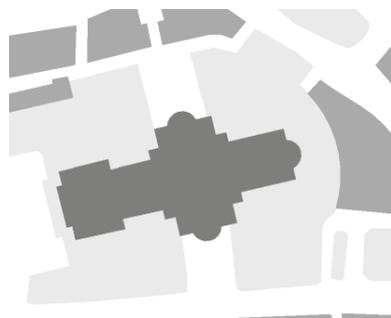


Fig. 156 - Proposta de Holden-Holford (1947)

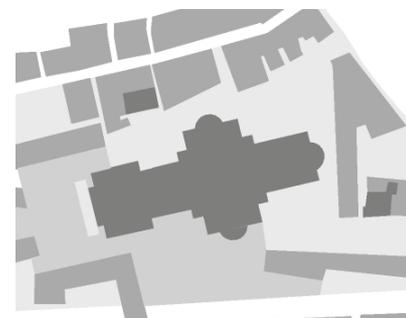


Fig. 157 - Proposta do movimento Townscape (1961)



Fig. 158 – Proposta de RSH Partnership (1987)



Fig. 159 – Paternoster Square, Whitfield Partners, (1996-2003)

A situação da catedral em cerca de 1660 é típica da inserção numa malha medieval. Existe uma grande proximidade aos edifícios envolventes, embora se desenhem três quadrantes de espaço exterior público, dois a Sul e um a Norte.

A proposta de Leake é de traçado clássico, cujo espaço público consiste essencialmente na duplicação ampliada dos limites da catedral. Esta proposta é particularmente importante porque representa a primeira tentativa de um prolongamento do eixo Norte-Sul, a partir do transepto da igreja. Esta ideia só foi retomada nos projectos do séc. XX.

A proposta de Wren para a praça que dialoga com os alçados desenhados por Thomas Hawksmoor, consiste numa planta simétrica a partir do eixo central da igreja (no sentido Este-Oeste). Em termos de circulações nota-se um cuidado no desalinhamento das entradas na praça, privilegiando uma circulação em torno da catedral. O afastamento dos edifícios envolventes e o desenho da praça reforçam o entendimento do carácter objectual do edifício. Por fim, em 1842 verifica-se pela primeira vez a relação entre um dos espaços exteriores (a Nordeste) e um pequeno largo, uma característica que re-aparecerá nos projectos subsequentes, ainda que nem sempre nessa mesma orientação.

A proposta da Royal Academy apresenta algumas semelhanças com a de Leake quanto ao reforço dos eixos principais de composição da catedral – e do espaço público. Trata-se de uma praça de grande permeabilidade, que parece “emoldurar” a igreja. O desenho é rigorosamente simétrico. A solução aproxima-se mais das propostas das Belas Artes francesas do que da espacialidade urbana itipicamente inglesa.

A Architectural Review apresenta uma solução que é marcada pela irregularidade e pela variedade na definição de diversos espaços, com caracteres diferenciados. Os espaços mais directamente relacionados com a igreja comunicam com outros, que se desenvolvem a partir deles, o que resulta numa redução significativa da densidade da edificação na área em estudo.

Holford retoma a ideia de continuidade axial no sentido Norte Sul, sendo este o modo privilegiado para estabelecer as relações entre a catedral e a cidade. Desenha espaços públicos em todos os quadrantes da igreja, que por sua vez comunicam com outros, de menores dimensões, que lhes são contíguos.

A proposta da Townscape consiste num espaço público muito desenhado, recorrendo quer à relação com o edificado quer às diferenças de pavimentação para a sua caracterização. Procura definir diferentes espaços, à semelhança da AR, mas que neste caso são mais conformados.

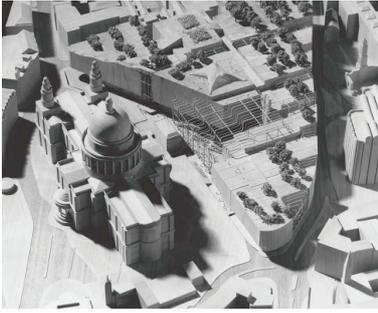


Fig. 160 – Paternoster Square, maqueta (1987), RSHP

Também neste sentido se considera que a proposta de RSH+Partners era de maior interesse, uma vez que procurava o enquadramento do monumento da catedral – uma marca identitária da cidade de Londres – a vários níveis altimétricos, articulando-a com o quarteirão adjacente e com a restante cidade.

Após a observação dos sucessivos projectos propostos para a envolvente da catedral é possível constatar que o desenvolvimento do eixo Norte-Sul na malha urbana a partir do transepto da catedral é uma estratégia eficaz para a sua relação com a cidade e para a abertura de enquadramentos para o monumento. Por este motivo, a existência de um espaço público que rematasse o referido eixo e que mediasse as relações entre a catedral, os espaços públicos já existentes, o edificado na proximidade imediata e a restante cidade seria, crê-se, uma melhor solução para esta área.

Reflexão final

“Quem ignora a influência do espaço que o homem habita ou onde manifesta as suas relações sociais sobre a sua própria saúde física e espiritual? É de sempre a verdade, aqui denominada constante, de que o meio exerce sobre o homem uma influência capital. Está, em grande parte, nas mãos da Arquitectura e do Urbanismo a organização do meio em que o homem vive, dos edifícios em que habita ou trabalha, das cidades, das regiões ou dos países em que se encontra integrado. O conhecimento do passado vale na medida do presente. É seguro que as constantes apontadas, pela sua própria natureza, não perderam a actualidade. Por vezes, porém, são esquecidas e a Arquitectura e o urbanismo tomam aspectos de crise. A análise de muitas manifestações contemporâneas nesta matéria dá o índice perfeito dessa crise, desse esquecimento das constantes, de qualquer coisa de fundamental que é substituído pelo acessório e pelo decorativo, ainda que quase sempre essas manifestações invoquem aspectos tradicionais ou de retorno ao passado. Confunde-se a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições.” – TÁVORA, Fernando, “A Lição das Constantes”

Este estudo permitiu aferir a presença da herança cultural que derivou do movimento pitoresco do séc. XVIII, como uma presença constante na arquitectura inglesa. Contudo, permitiu também a compreensão das muitas alterações e evoluções que inevitavelmente derivaram quer dos desenvolvimentos no contexto político e social, quer do transporte dos ideais do pitoresco do contexto da paisagem natural para a arquitectura, para os interiores e para o contexto urbano.

O pitoresco é, acima de qualquer consideração formal ou estilística, uma atitude perante a composição no geral e a arquitectura em particular. É um modo de abordar o problema arquitectónico ou paisagístico onde o princípio determinante para a sua concepção é o efeito que se pretende criar e transmitir. É uma abordagem que reflecte o gosto e o espírito do seu autor e que expressa o seu entendimento sobre o espaço e sobre o tempo. E é precisamente por ser uma atitude, mais do que um estilo ou um movimento, que pode ser transversal a qualquer tempo e que pode permanecer associado a um factor tão intagível como a identidade nacional.

Em termos essenciais, os problemas levantados pelo projecto de arquitectura são os mesmos no séc. XVIII ou no

séc. XXI. As respostas são diferentes, uma vez que nelas participam outros factores – formais, estilísticos ou sociais – que resultam obrigatoriamente numa materialização muito distinta. Contudo, dado os problemas serem comuns e a atitude proposta pelo pitoresco ser uma herança cultural para os autores contemporâneos, o movimento não perdeu a sua actualidade enquanto abordagem.

Os princípios essenciais do pitoresco são a variedade, a complexidade, a irregularidade e o movimento. Este conjunto de características, que constituem os fundamentos da composição pitoresca, aplica-se a todos os contextos e é transversal a qualquer escala, desde a mais conformada divisão interior até à paisagem exterior de um parque. O pitoresco lida também com conceitos como o contexto físico e material, a memória e o carácter. Estes conceitos estão directamente relacionados e encontram a sua expressão nas características compositivas anteriormente referidas.

O desprendimento dos cânones formais, característico deste movimento, responde geralmente melhor às exigências que o projecto enfrenta e às quais deve responder. A procura do diálogo com a topografia e com a cultura do lugar potenciam o desenvolvimento de características como a irregularidade e a variedade. Esta última é também explorada na paisagem interior, particularmente no desenvolvimento da complexidade espacial e da diferenciação do carácter dos espaços.

A importância da definição dos enquadramentos e dos percursos está directamente relacionada com a apreensão do espaço através do movimento, um tema intensamente explorado nos períodos moderno e contemporâneo. De facto, verifica-se que todos estes temas estão presentes na obra dos arquitectos contemporâneos em estudo e que isso se deve à sua herança cultural, quer seja manifestada através de referências intencionais, quer seja uma presença subliminar.

A ponte com a contemporaneidade e a relação entre o seu presente e a sua tradição são questões complexas, que estes autores resolvem em grande parte através das formas, materiais ou técnicas a que recorrem para a materialização dos seus edifícios e, claro, através do programa e dos usos, que reflectem a época em causa. Estes autores demonstram assim a sua compreensão da “lição das constantes” e a sua capacidade de distinguir o que é perene do que é passageiro, trabalhando simultaneamente nos dois universos e pondo-os em diálogo.

Esta análise possibilitou uma melhor compreensão das questões perenes da arquitectura a par das mudanças linguísticas e estilísticas que as acompanham. Importa referir a

sua importância no modo como, em certa medida, influenciam os grandes temas, mas importa essencialmente desenvolver a capacidade de distinguir as questões que pertencem a uma camada mais superficial – isto é, passageira mas por vezes mais visível – dos temas essenciais. Reconhecendo que, por vezes, os dois tendem a misturar-se, a análise aqui desenvolvida procurou precisamente esta distinção, através do estudo destes temas ao longo de um período alargado de tempo – do séc. XVIII ao séc. XXI.

Assim, foi possível constatar a sua permanência na arquitectura e na cultura inglesas, a par das diferentes formas que assumem de acordo com os contextos em que se aplicam.

Embora não tenha sido possível entrar em contacto com todos os gabinetes de arquitectura mencionados ao longo da dissertação, considera-se que as três entrevistas apresentam diferentes pontos de vista sobre as questões em estudo e são bastante esclarecedoras relativamente ao contexto actual de um grupo representativo da actual cultura arquitectónica do Reino Unido e ao modo como estes autores olham para a sua tradição cultural e arquitectónica.

Este estudo conclui, assim, com a convicção de que o movimento pitoresco foi uma transformação, originária no séc. XVIII, que marcou para sempre a cultura paisagística e arquitectónica inglesas. Tendo encontrado a expressão formal para a “Englishness” e a materialização dos ideais sociais que se desenvolveram nessa época e para sempre persistiram na sociedade e cultura inglesas, o pitoresco foi, desde então, algo profundamente relacionado com a identidade inglesa, sistematicamente revisitado, com particular incidência em períodos de crise ou desorientação. Este facto deve-se precisamente à associação tão directa entre o pitoresco e a “Englishness”, que re-emerge na contemporaneidade, para o grupo de autores visados nesta dissertação, naquilo que é interpretado como a procura de um caminho na pós-modernidade que os ligue novamente à sua própria tradição e identidade, uma relação que é, contudo, enriquecida por outras influências, que derivam da sua própria prática internacional, da globalização do mundo actual e de um leque alargado de referências, provenientes de movimentos como o regionalismo crítico ou a “other tradition”.

Termina-se assim com a ideia de que a “lição das constantes” e a sua compreensão são essenciais para o arquitecto definir a sua identidade e o seu ponto de vista em relação à sua própria tradição e ao mundo que o envolve e adoptar a atitude que melhor o expressa na sua prática profissional.

Citações originais

Parte I

Capítulo 1

“What has hitherto most retarded the progress of taste, in buildings as well as in gardens, is the bad practice of catching the effect of the picture in the groundplan instead of catching the ground plan in the effect of the picture.” – GIRARDIN, “De la composition des paysages, 1777, pág. 19, cit in BOIS, Yve-Alain, “A picturesque stroll around Clara Clara”, pág. 63

Nota 4 – “(...) To speak then of Vanbrugh in the language of a Painter, he had originality of invention, he understood light and shadow, and had great skill in composition. To support his principal object, he produced his second and third groups or masses; he perfectly understood in his Art what is the most difficult in ours, the conduct of the back-ground; by which the design and invention is set off to the greatest advantage. What the background is in Painting, in Architecture is the real ground on which the building is erected; and no Architect took greater care than he that his work should not appear crude and hard: that is, it did not abruptly start out of the ground without expectation or preparation.” – REYNOLDS, “Works”, Vol. II, pp. 140–41, cit in PEVSNER, Nikolaus, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 141

Nota 5 – “It may not be amiss for the Architect to take advantage sometimes of that which I am sure the Painter ought always to have his eyes open, I mean the use of accidents: to follow when they lead, and to improve them, rather than always to trust a regular plan. It often happens that additions have been made to houses, at various times, for use or pleasure. As such buildings depart from regularity, they now and then acquire something of scenery by this accident, which I should think might not unsuccessfully be adopted by an Architect, in an original plan, if it does not too much interfere with convenience. Variety and intricacy is a beauty and excellence in every other of the arts which address the imagination; and why not in Architecture?” – Idem, pág. 140

Nota 6 – “In modern usage Picturesque = quaint, a meaning having almost nothing in common with the eighteenth century use of the term.” – Hubert de Cronin Hastings, *The Architectural Review*, 1944” – MACARTHUR, John, “The Picturesque: architecture, disgust and other irregularities”, pág. 1

Nota 11 – “For Whateley the configuration of a landscape was essential in establishing the style of a garden. The natural form must provide the character. And this must be strengthened and extended through design (...) these must be reinforced by the manipulation of the four basic elements of landscape design, the ground itself, trees and shrubs, water, and rocks. Buildings might also be considered as compositional elements, but they were of minor interest.” – MIDDLETON, in MÉZIÈRES, Le Camus de, “The Genius of Architecture; or, the analogy of that art with our sensations”, pág. 48

Nota 13 – “I think as someone from Britain I feel quite a strong affinity with landscape and I am very interested in the English

landscape. We made a project for a Caffè in the grounds of Chiswick House, I came to read more about the beginnings of the picturesque movement, of the principles of landscape of William Kent. (...) I like the idea of the landscape garden because of its interest in nature and in shapes of trees and in real topography and distant views as well as foregrounds, the idea that you are involving everything and what you are making is a part of a much wider world. I like that idea that you are always thinking about of the wider context in the piece that you are making.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo IV

Nota 13 – “I think as someone from Britain I feel quite a strong affinity with landscape and I am very interested in the English landscape. We made a project for a Caffè in the grounds of Chiswick House, I came to read more about the beginnings of the picturesque movement, of the principles of landscape of William Kent. (...) I like the idea of the landscape garden because of its interest in nature and in shapes of trees and in real topography and distant views as well as foregrounds, the idea that you are involving everything and what you are making is a part of a much wider world. I like that idea that you are always thinking about of the wider context in the piece that you are making.” – Idem

Nota 15 – “What I have said of the best forms of gardens, is meant only of such as are in some sort regular; for there may be other forms wholly irregular, that may, for ought I know, have more beauty than any of the others; but they must owe it to some extraordinary dispositions of nature in the seat, or some great race of fancy or judgement in the contrivance, which may produce many disagreeing parts into some figure, which shall yet upon the whole be very agreeable. Something of this I have seen in some places, but heard more of it from others, who have lived among the Chinese; a people whose way of thinking seems to lie as wide of ours in Europe, as their country does. Among us, the beauty of building and planting is placed chiefly in some certain proportions, symmetries, or uniformities; our walk and our trees ranged so, as to answer one another, and at exact distances. The Chinese scorn this way of planting, and say a boy that can tell a hundred, may plant walks of trees in straight lines, and over against one another, and to what length and extent he pleases. But their greatest reach of imagination, is employed in contriving figures where the beauty shall be great, and strike the eye, but without any order or disposition of parts, that shall be commonly or easily observed.” – TEMPLE, William, “Upon the Gardens of Epicurus, with other 17th century garden essays”, pp. 53–54

Nota 16 – “The pleasures of the senses grow a little more choice and refined; those of imagination are turned upon embellishing the scenes he chooses to live in; ease, conveniency, elegancy, magnificence, are sought in building first, and then in furnishing houses or palaces: the admirable imitations of nature are introduced by pictures, statues, tapestry, and other such achievements of arts. And the most exquisite delights of sense are pursued, in the contrivance and plantation of gardens; which with fruits, flowers, shades, fountains, and the music of birds that frequent such happy places, seem to furnish all the pleasures of the several senses, and with the greatest, or at least the most natural perfections.” – Idem, pág. 7

Nota 17 – “His [Chambers] section (unillustrated) on Chinese gardens was to prove highly influential. Referring to conversations he had held with the Chinese, and using the aesthetic criteria of his age, he developed a theory of the Chinese garden, which imitated the “beautiful irregularities” of Nature, as he put it, and thus supported his contemporaries’ concept of sharawadgi. By making “variety of scenes” the basic principle of the Chinese garden, by advocating the evocation of the “pleasing”, “horrid”, and “enchanted”, and by raising the question of picturesque ruins, he shows his affinity with Edmund Burke, whose “Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful” had appeared earlier the same year.” – KRUFFT, Hanno-Walter, “A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the present”, pp. 251–252

Nota 18 – “Indeed, Kew’s eclectic effects once again imply how much the Chinese was just one of many exoticism rather than a sustained style in itself: the grounds at Kew included, besides the famous Chinese pagoda and a Chinese menagerie, items such as “Alambra”, a Turkish mosque, a gothic cathedral and a ruined classical arch that doubled as a viaduct for cattle.” – BERGDOLL, Barry, “European Architecture 1750–1890”, pág. 57

Nota 19 – “Some of the most aesthetically daring experiments would be essayed in the controlled environment of the garden, where the period’s taste for exoticism, from Chinese pagodas and Turkish tents to primitive cabins, would find free expression. Not only did these encourage playful reflection on the place of western culture in larger historical and geographic spectra, but architecture’s own nature could be tested in these “laboratories” and the findings rapidly introduced into the realm of civic architecture, striving to keep pace with the accelerating pace of political, economic, and social change.” – BERGDOLL, B., pág. 73
“Chambers’ attitude to China is one of reserve. He concedes the artistic originality of the Chinese but has no doubt about the superiority of Graeco–Roman and modern European architecture. He is concerned to put an end to the extravagancies that daily appear under the name of the Chinese”, but at the same time he is anxious to bring to the attention of the public the sketches he made out of curiosity while in Canton. (...) In large-scale parks, however, where a “variety of scenes” would be appropriate, a judicious use of the “Chinese taste” would be acceptable for minor features. (...) – KRUFFT, H.W., pág. 251

Nota 20 – “No country or individual architect has perhaps ever been paid such a sincere homage by a foreign designer as this, and it is this as much as anything that has made Chipperfield’s Japanese work seem so much an integral part of contemporary Japanese culture.” – FRAMPTON, Kenneth, “David Chipperfield”, pág. 8

“Of the eight points of their New Brutalism statements four made mention of Japanese architecture. That Japanese architecture might be understood here as close to an overlapping with “peasant” as well, was evidenced from the later published “Without Rhetoric” (1973) were the Smithsons more explicitly referred to “Japanese traditional peasant building.” (...) Yet, what seems decisive here, is that the Smithsons recognized in Japanese architecture a “reverence for materials – a realization of the affinity which can be established between building and man.”” – HEUVEL, Dirk van der, “Alison and Peter Smithson, a brutalist story”, pág. 177

Nota 24 – “The thrust of de Piles’ comments was directed at history painting, but his particular interest was landscape painting. He himself collected Dutch and Flemish landscapes, and his propaganda greatly stirred French interest in such works. He liked them, of course, precisely because they did not rely on figures to establish their character. They could be construed as more purely painterly exercises. De Piles in fact introduced the word *pittoresque*, or *picturesque*, into the French critical vocabulary to denote a view that was painterly. Only later was the term to be taken up by landscape-gardening theorists.” – MIDDLETON, Robin, in MÉZIÈRES, Camus le, pág. 31

Nota 25 – “Those Gardens that we call English, although their true origin is Chinese, have furnished us with expedients drawn from nature herself, whose beauties are always in a just proportion and in a true relation. Their expression is never equivocal; no one is left in doubt by the character that nature presents; she is within everyone’s reach. The sensibility that almost all men share is enough to make them feel her influence to the full.” – MÉZIÈRES, pág. 74

Nota 26 – “Synthetic studies have largely been formulated as national histories of architecture, thus confirming over and again one of the most characteristic constructs of the nineteenth century: the nation-state as the organizer of experience and identity.” – BERGDOLL, B., pág. 2

Nota 27 – “Whether as a way of classifying the qualities of architectural “form” as opposed to “style,” or as a way of denying the role of the architect in an increasingly specialized professional world, the assertion of autonomy has been a leitmotif of modernism since the end of the nineteenth century, if not earlier.” – VIDLER, Anthony, “Histories of the Immediate Present: Inventing the Architectural Modernism”, pág. 17

Nota 29 – “Within the philosophy of aesthetics developed in Germany, principally by Kant, the aesthetic was concerned with what lay between the apprehension of the object and the emotions felt by the viewing subject.” – FORTY, Adrian, “Words and Buildings – a Vocabulary of Modern Architecture”, pág. 211
“The discipline of philosophical aesthetics in the late eighteenth century took off with the realization that the source of beauty lay not in objects themselves, but in the process by which they were perceived.(...) Aesthetic judgement, the perception of what the mind finds pleasing, occurs through its ability to recognize in the external world features that satisfy the internal concept of form.” – Idem, pág. 154

Nota 30 – “(...) all this attests to the power of Kant’s idea of autonomy, both formal and political, implying at once freedom and order, collective reason and expressed individuality.” – VIDLER, A., pág. 59

Nota 31 – “Sensationalism, or the doctrine that all knowledge is derived from experience through sensations, was to have profound effects on aesthetic theory because it sought to elucidate the direct and immediate relationship between physical objects and mental states. It opened new horizons for thinking about how architecture conveyed meaning and how those meanings could in turn be manipulated.” – BERGDOLL, B. pág. 74

Nota 32 – “Newtonian revolution in scientific reasoning, was most eager to put a whole range of “sciences of man” on an equal footing with the new standards of objectivity, observation, and lawfulness which characterized investigation of the universe and its workings. Built on Locke’s premise that all knowledge was derived through the sensations, sensationalist philosophy opened up the whole realm of human emotional response, knowledge, and ultimately even morality to scientific experimentation and inquiry. This was to cause a profound reconsideration of the domain of the aesthetic. Natural philosophy, as science was still called early in the period, thus framed a whole new “objective” basis for exploring the nature of architectural form, its effect on the senses, and ultimately on behaviour.” – Idem, pág. 4

Nota 34 – “The sublime, being founded on principles of awe and terror, never descends to any thing light, or playful; the picturesque, whose characteristics are intricacy and variety, is equally adapted to the grandest, and to the gayest scenery. Infinity is one of the most efficient causes of the sublime; the boundless ocean, for that reason, inspires awful sensations: to give it picturesqueness you must destroy that cause of its sublimity; for it is on the shape, and disposition of its boundaries, that the picturesque must, in great measure, depend.” – PRICE, Uvedale, “Essay on the Picturesque as compared with the sublime and the beautiful”, pág. 100

Nota 36 – “Those who are desirous of improving the landscapes of their place by means of buildings, ought surely to study what the great masters of landscape [painting] have done (...) how they sometimes softened and disguised the too manifest symmetry of regular architecture, by blending with other objects of different but not degrading kind; and at other times ennobled meaner buildings by the help of some imposing mass that fixed upon itself the principal attention. This last method is capable of frequent application: as for instance, when a small hamlet or some farm buildings are in an interesting situation, where the person from whose place they are in view, would wish for something more attractive. (...) but, besides that there is something unpleasant, in destroying for the sake of mere ornament the marks of industry and habitation, such building of parade have too frequently a staring, unconnected ostentatious appearance. Should he, however, choose to preserve the look of a farm or hamlet (...) any building of good form, rising higher than the rest amidst them, would probably answer to that purpose, and serve at once to vary and unite the whole group (...)” – PRICE, “Essays on the Picturesque”, Vol. II, pág. 312, cit in MACARTHUR, J., pág. 78

Nota 37 – “For Price, the picturesque qualities of such scenery are “intricacy”, which is a visual texture and tonality the opposite of Burke’s smoothness; and “variety”, which opposes Burke’s uniformity. Variety is the visual value or pleasure of which irregularity is the cause. The picturesque, by “its intricacy, its partial concealments, it excites that active curiosity which gives play to the mind.” Interest and curiosity aroused by the picturesque differs from and ameliorates the sublime, which causes astonishment that “chains up the faculties”. Picturesqueness is “the coquetry of nature – it makes beauty more amusing, more varied, more playful.” – Idem, pág. 125

Nota 38 – “Laugier’s was not a work of archaeology, history, or even of allegory, but rather of philosophical aesthetics. The first hut even embodied in its simplicity a process of imitation that could reform architecture and ground it again in reason. It already comprised all the elements of architecture: upright column, spanning entablature and protective slopping roof. (...) His notion of function was strictly one of construction rather than of use or programme.” – BERGDOLL, B., pág. 12

Nota 39 – “The Picturesque, emerged as an anti-rational movement, against perfection and in opposition to a mathematical approach considering, instead, man’s place in the world. In terms of architecture, you mentioned the term cottage, and I think that architects in the mid 19th century were looking back to a kind of vernacular and equally romantic architecture. (...) I think that the humble cottage and the non-designed thing became a really important part of the Picturesque movement because of what they represented. And if you look at the work of the early Arts and Crafts movement, to the roofscapes in the composition of facades, they were working against symmetry. They were composing facades to give a sort of naturalized character. Though it was completely artificial, often having no real sense of the plan, it was really about the atmosphere that would emanate as something that felt familiar, as the old vernacular structures.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

Nota 40 – “The other thing about Townscape is that I identify it with a very low architectural culture, vernacular, whereas we are interested in and think critical regionalism is about high and low architectural culture, not just interested in the vernacular. It is interested in high architectural culture and the feeling of the architecture or a place.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo IV

Nota 42 – “At a semantic level, the attraction of the usage “picturesque garden” is immediately clear when compared to the tautological direction in which the English garden was heading. Picturesqueness provided the remove by which gardening could be understood to be an art imitating, rather than merging with, nature. While the matter and material of the English garden could be plants and topography in forms familiar from nature, the garden would have a formal character like landscape paintings, which were already an abstraction and analysis of the visible order of the world. The picturesque is, thus, a compromise term or a space of delay and compromise.” – MACARTHUR, J., pág. 5

Nota 44 – “The picturesque proposes that painting can ask useful questions of the visual experience of spatial arts. (...) Modern ideas of composition assume that we see a picture in two ways: first, as a thing, all at once, as a plane of line and colour with a certain size and proportion, painted on a surface of canvas or timber; and second, as a space, as a represented scene (...) Each way of seeing – seeing surface distribution and seeing illusory depth – underlies and guarantees the other. In a landscape, for instance, a cottage in the distance and a foreground tree might each be one-third of the way in from opposite edges of the picture. Understood as marks on the surface, they balance one another; understood as representations, their relative size makes up the imagined depth.” – MACARTHUR, J., pp. 20–21

Nota 46 – “Developed for enjoyment of the sweeping vista, the ha-ha (...) revealed that all nature was a garden and, what was

gratifying, a “jardin anglais”. What has not been realized and acted upon is the fact that the ha-ha, dry or wet, is equally effective for the limited vista as for the distant one.” – CULLEN, Gordon, “Townscape”, pág. 126

Nota 47 – “It can be used in many ways. It can be a stage, you can sit on the steps, it is also a bus stop,... There is a certain flexibility in use, an “openendedness”. Flexibility doesn’t necessarily mean moving walls. It means there are many possibilities of use, even some that we didn’t think of. It has the potential to be used in many different ways.” – BEIGEL, Florian; CHRISTOU, Philip, Entrevista, Anexo V

Nota 48 – “I think if you look at this project [North London Studio House] as one yard, there is an interest in bringing new construction in its raw state that is unpainted, galvanized steel, and sheets of glass and MDF next to raw bricks and pieces of the old building which are un-treated to make a building that is about enjoying all of the contrasts of a construction and mixing the new and the old in a very deliberately ambiguous way. If you look at all the work we have done since then, particularly all the work that we have done with working with old buildings it is working with the same theme – this interest in there being a very close bringing together of the new with the old. Stylistically now or materially so that there is not a strong difference between the new parts and the old parts but you are trying to make a whole out of the new and the old which is never utterly complete. You are absolutely not trying to reproduce it or restore it. There is always a little bit of ambiguity. So that word ambiguity, whether it is new or whether it is old, whether it feels modern or historical, that really interests us. We think it is an important quality, that you might think you know it is new but it has reference to historical precedents or context because it is strange. I think it is related to this idea of the Picturesque because the Picturesque is about – he [Gilpin] uses the word contrast – but it is about the adjacency of things, it is a picture with lots of different elements that go together to make a satisfying composition that the other elements are all the different scales and natures that are brought together as a collection by the picture. I suppose I see a parallel in the things that we are interested in doing, yes, at a conceptual level to this idea of an ambiguous feeling of the whole.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo IV

Nota 50 – “He [Capability Brown] told me [Hannah More] he compared his art to literary composition: “Now there,” said he, pointing his finger, “I make a comma, and there,” pointing to another spot, “where a more decided turn is needed, I make a colon, at another part, where an interruption is desirable to break the view, a parenthesis; now a full stop, and then I begin another subject.” – WIEBENSON, Dora, “The Picturesque Garden in France, 1978, pág. 74 cit in BOIS, pág. 79

Nota 53 – “Architecture and music aren’t so far apart. I construct a song the way I’d design a building. There’s a strong sense of structure, a foundation and a shape to it. There are different bits to it, similar to the way a building might have three wings. And, like my buildings, they always have an irrational element. – HARRISON, Henry, “Will it be bricks or licks?”, Entrevista por Zoë Blackler, BD online edition

Nota 54 – “Linking these points of sight [portico and left wing

at Pennethorne] was to map out the approach with Pennethorne thus developing a dialect between continuity and discontinuity: discontinuity in the disposition of buildings, continuity in the approach enabling the observer to grasp them individually. It was a conception removed from the categories of regularity and symmetry that he was in fact setting forth: if we took a step to the side, the view from an angle prevailed over any frontal vision.” – LUCAN, J., pág. 356

Nota 55 – “When Choisy spoke of symmetry here, he was covering what he referred to without distinction as “visual symmetry”, “symmetry of the masses”, “perspective symmetry”, “picturesque symmetry”, “optical symmetry” and “optical equilibrium”, meaning the result of an effort of “equilibration of the masses”.” – Idem, pág. 357

Nota 56 – “Symmetria is the harmony arising out of the assembled parts of a building, and the corresponding to the form of the building as a whole in a fixed proportion. As in the human body eurythmia takes its symmetrical quality from the forearm [cubit], foot, palm, finger [inch] and the other parts, so it is with buildings. Particularly in the case of sacred buildings, symmetry is calculated either from the thickness of the columns, or from a triglyph, or from the module.” By “symmetry” Vitruvius means the harmony of the parts in relation to the whole within the total design, as measured by a module, his term corresponding to the present-day conception of proportion.” – KRUF, H.W., pág. 26

Nota 57 – “References to the antique and its mannerist reconstructions, to Scamozzi’s classicism, to the restrained expansion of early baroque, were all “regulated by a continual reference to Palladian ideals of scale and intelligibility.”” – VIDLER, A., pág. 68

Nota 58 – “For the planning of his villas and palaces he followed certain rules from which he never departed. He demanded a hall in the central axis and absolute symmetry of the lesser rooms at both sides” – WITTKOWER, Rudolf, “Architectural Principles in the Age of Humanism”, pág. 67

Nota 59 – “Nearly connected with propriety or congruity, is symmetry, or the fitness and proportion of parts to each other, and to the whole: a necessary ingredient to beauty in all composite forms (...)” – KNIGHT, Richard Payne, “An analytical enquiry into the principles of taste”, pág. 172

Nota 60 – “Symmetry should be seen as one of the principal beauties of Architecture. It should be seen as the enemy of contrast, or at least that which forces so to speak, the facing sides of contrasting forms to be regular when their presence is required on the outside. Symmetry compensates not only for necessary simplicity in a private building’s structure, but it also helps bring out the richness of the façade of an important edifice.” – BLONDEL, Jacques-François, “Cours d’architecture”, Volume I, Paris, 1771, Livro I, Parte I: “Traité de la décoration extérieure des bâtiments”, Capítulo IV, pág. 408, cit in LUCAN, J., pág.

Nota 61 – “Even though the word symmetry – present since the sixteenth century in various treatises and writings on architecture – was often understood to be close to proportion, harmony and eurythmia in meaning, it mainly referred to the parity between

parts of a building divided by an axis.” – LUCAN, J., pág. 51

Nota 62 – “(...) that irregularity is not simply formless, nor a kind of formlessness made legible by use. Irregularity can have its own norm – we now call this “balanced asymmetry”. Loudon agrees with Price who thinks that symmetrical planning risks “insipidity”; that irregular planning allows for contrast, which produces variety; and that this variety can be harmonious.” – MACARTHUR, J., pág. 146

Nota 63 – “Palladianism was the most successful architectural movement in England around the year 1730, but it was far from being the only one. The great Baroque architect Vanbrugh, for example, lived till 1728, Hawksmoor till 1736. James Gibbs (1682–1754) adopted certain Palladian features in his work, but is not to be classified as a Palladian – rather, he occupies an intermediate position between the Wren tradition, Italian Baroque Classicism, and Palladianism.” – KRUF, H.W., pág. 241

Nota 64 – “Such xenophobic stereotypes quickly became associated, as we will see, with the emergent fashion for Palladian design. Inevitably, the political repression and High Baroque architectural excesses of continental Europe were graphically contrasted both with British liberty and with the new, restrained style of English Palladianism.” – PARISSIEN, Steven, “Palladian Style”, pág. 17

Nota 65 – “Nevertheless, however dull, insensitive and unattractive the new Hannoverians [reigns George I e George II] may have been, they were first and foremost Protestant monarchs who could be relied upon to safeguard the Protestant liberties of the people of Britain.” – Idem, pág. 12

Nota 66 – “Shaftesbury’s moral philosophy drew attention to the Greeks in general, but little was known at the beginning of the eighteenth century about their architecture. The second generation of Whig aristocratic landowners then channelled this classicising interest in the direction of Palladio, seeing a parallel between their own ideas of a republican oligarchy and the political system in the Republic of Venice, where Palladio had worked.” – KRUF, H.W., pág. 236

Nota 67 – “(...) the years after 1600 saw a change of direction in English theory and practice, with a turn towards Italy and a first phase of Palladianism, represented by Inigo Jones (1573–1672). (...) Jones acquired an extensive knowledge of Classical and modern architecture which provided the foundation for his own work. Particularly important for him were the works of Palladio and his encounter with the aged Vincenzo Scamozzi.” – Idem, pp. 230–231

Nota 68 – “Inigo Jones (...) fue quien incorporó el renacimiento italiano – o, más propiamente, el manierismo palladiano – a la cultura arquitectónica inglesa.” – CAPITEL, Antón, “La arquitectura compuesta por partes”, pág. 34

Nota 69 – “The picturesque was the first, but not necessarily the ultimate, aesthetic discipline which was not based upon the grid, the axis, the module and other academic preconceptions, but rather upon free grouping of parts, free juxtaposition of different materials, upon taking things on their own merits, upon an experimental and tentative approach which is the guiding principle of the modern movement and the planner’s life-line in a world of

visual chaos.” – Architectural Review, nota editorial sobre “C20 Picturesque” de Nikolaus Pevsner, cit in VIDLER, A., pág. 109

Nota 70 – “The ruling taste in England from about 1720 was Palladian; in gardening it was picturesque. How this seeming contrast between regular building and irregular gardening could be bridged appears with precision already in a passage in Shaftesbury (...) “Nothing surely is more strongly imprinted on our minds, or more closely interwoven with our souls, than the idea or sense of order and proportion. Hence all the force of numbers, and those powerful arts founded on their management and use. What a difference... between the regular and uniform pile of some noble architect, and a heap of sand or stones!” – SHAFTESBURY, “Characteristicks”, 1758, vol. II, pág. 185

Nota 71 – “Con este importantísimo cambio, la desaparición del patio como elemento externo y protagonista para ser substituído por un salón, interior y cubierto, y no menos protagonista, puede afirmarse que se ha consumado el abandono del sistema antiguo o mediterráneo, y ha sido sustituido por el moderno y nórdico.” – CAPITEL, pág. 20

Nota 72 – “It is this attitude which we shall have to follow through the nineteenth century and into the twentieth in the next part of this book – an attitude which can consider building as objects in a scene.” – Idem, pág. 146

Nota 73 – “Ground should first be considered with an eye to its peculiar character: whether it be the grand, the savage, the sprightly, the melancholy, the horrid or the beautiful. As one or other of these characters prevail, one may somewhat strengthen its effects, by allowing every part some denomination, and then supporting its title by suitable appendages.” – SHENSTONE, “Works”, pág. 99 ou 127, cit in PEVSNER, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 121

Nota 74 – “Fitness to the site becomes self-evidently picturesque when the building plan is coordinated with views from the building, making exterior spaces such as courts and gardens, or distant views, relate to specific rooms, directions of sight or movement within the building.” – MACARTHUR, J., pág. 113

Nota 76 – “And when immediately afterwards Pugin raises the subject of materials as a determining factor in construction, the origin of his ideas becomes obvious, although he does not name his sources. These are for him the sole true, immutable principles of architecture, with only climatic and national variations permitted. (...) This question of material as the determining factor in construction is central to Pugin’s argument. Nor – and here he has in mind the “enormities” of Strawberry Hill and of an eclectic neo-Gothicism – need this make a building unduly expensive: “Were the real principles of Gothic architecture restored, the present objection of its extreme costliness would cease to exist.” – KRUF, H.W., pp. 328–329

Nota 77 – “It took a non-architect – a dilettante and a man of letters – to conceive a building that would seem to have been designed not by a single intelligence but to have grown over time. This literary architecture included not only associations of Gothic with mystery and darkness – Walpole wrote an early “Gothick novel”,

“The Castle of Otranto” (1764) – but the crafting of a building which itself narrated a story, a feature expanded by the aesthetics of the picturesque movement.” – BERGDOLL, B. pág. 144

Nota 78 – “He [Hope] justified his predilection for Greek architecture on the grounds of its organic evolution from given climatic conditions, whilst rejecting Renaissance as sham art, and Baroque as an aberration of taste. There is a contradiction in his thought when on the one hand he opposes the imitation of non-European styles – also of Gothic – and then finds his answer to the question of an individual new style not, as hitherto, in the Greek Revival, but in a rationally based eclectism: No one seems yet to have conceived the smallest wish or idea of only borrowing of every former style of architecture, whatever it might present of useful or ornamental, of scientific or tasteful; of adding thereto whatever other new dispositions of forms might afford conveniences or elegancies not yet possessed; of making the new discoveries, the new conquests, of natural productions unknown to former ages, the models of new imitations more beautiful and more varied: and thus of composing an architecture which, born in our country, grown in our soil, and in harmony with our climate, institutions, and habits, at once elegant, appropriate and original, should truly deserve the appellation of “Our Own”.” – KRUFF, H.W., pág. 325

Nota 79 – “Ruskin says that the architect is not obliged to expose the structural system, but claims nevertheless, that “that building will generally be the noblest, which to an intelligent eye discovers the great secrets of its structure, as an animal form does.”” – Idem, pág. 328

Nota 80 – “Postulating the principle of a universal Gothic – what he calls “Gothicness” – he produces a construct of “the soul of Gothic” composed of historical, sociological and ethical elements, set out in six remarkable categories: 1) Savageness, 2) Changefulness, 3) Naturalism, 4) Grottesqueness, 5) Rigidity and 6) Redundance.” – Idem, pág. 333

Nota 81 – “On trips south he [Robert Adam] had discovered the pioneering picturesque architecture of Sir John Vanbrugh, one of the first to employ medievalizing style not only for its associations and evocations, but to liberate the composition of a building from the autonomous symmetries of Classical design in favour of an adjustment to the changing views of a moving spectator and the landscape setting.” – BERGDOLL, B., pág. 35

Nota 82 – “Even that great advocate of moderation, Jacques François Blondel (1705–74), whose influential private school of architecture, founded in 1743, was to foster many of the most innovative talents of the next generation, notably C.-N. Ledoux and William Chambers, recommended it to his students.” – Idem pág. 12

Nota 83 – “(...) the study of architecture (...) could be reduced “to a rather small number of elements, but these are enough for the composition of all buildings; to several simple combinations, little in number but able to produce results as rich and varied as those of the combination of the elements of language.” (...) “engineering does not consist of inventing new elements, but rather of inventing new combinations of these unchanging elements, combinations that are infinitely variable.”” – LUCAN, J., pág. 36

Nota 84 – “Just as you will execute your conception using walls, openings, vaults and roofs – all the elements of architecture – you will set down your composition using rooms, vestibules, passages, staircases, etc. These are the elements of composition... It is for the elements of this composition that experience is precious; it is there that knowledge is essential, for it entails comparison, choice and, God-willing, progress.” – Idem, pág. 157

Nota 85 –“(...)French architects then developing a *manière française* much more concerned with interiors than the *manière italienne* mindful of the outside.” – BLONDEL, J.F., “De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général”, cit in Idem, pág. 11

Nota 87 – “Transmitted as it was by, among others, Guadet and Gromort, this admiration would have as a consequence the partiality for a compositional mode more concerned with the disposition of an ensemble than specific architectural motifs, and for the regular arrangement in a symmetrical suite of rooms that were they themselves regular. For this mode of composition, *enfilade* remains the key word. As we have already seen, it refers to a principle of apartment distribution, as well as one of disposition of an ensemble composed of several entities formed by courtyards and enclosed gardens, and even a method for drawing up a plan of urban renewal.” – Idem, pág. 59

Nota 88 –“(...) most ingenious regular distribution contained in a walled-in plot of some of the most irregular terrain imaginable.” – Idem, pág. 14

Nota 89 – “The lack of symmetry and regularity was thus resolved and the ensemble divided into as many regular parts as necessary. The issue here was similar to the one we saw when irregular terrains were used for the construction of buildings of residence with rooms performing as regular parts dividing an irregularity configured surface and *enfilades* overcoming this division through axial connections.” – Idem, pág. 53

Nota 90 – “Thanks to the inversion of the axes due to the lay of the land, “the difficulty became an attraction” for the architect according to Blondel, and the irregularity of the terrain was not an obstacle to interior symmetry.” – Idem, pág. 14

Nota 90 – “Colin Rowe (1920–1999) noted thus that the word composition appeared for the first time in England in 1734 in the Lectures on Architecture of Robert Morris (c. 1702–1754) and that “the word “composition” really entered the English architectural vocabular as a result of the formal innovations of the Picturesque, and that it was conceived as being peculiarly applicable to the new, free, asymmetrical organizations which could not be comprehended within the aesthetic categories of the academic tradition.” This is most likely no coincidence. In England, use of the word composition was associated with irregular disposition, most notably of gardens; while in France, was the emphasis on distribution and skillfulness in the adaptation of irregular terrain – some might say the adaptation of picturesque situations – not a precondition for the adoption and more widespread usage of the word composition in architecture? The fact remains that the word was indeed often used to describe garden landscaping and the “pictures” it offered.” – Idem, pág. 22

Nota 92 – “Seen from this angle, was there still any concern for unity? And more generally, once the parts were being informally joined to each other, once they had become agglutinated as an ensemble, were they governed by any other rules than those of usage and commodity, of aspect with regard to the view or exposure to the sun, or the demands an arrangement of varied spaces might impose? And finally, was this not the question John Soane (1753–1837) meant to answer? (...) As regards this conception that could not be grasped as a homogenous whole, Middleton spoke of a “culture of fragments” and had no trouble linking Soane to the cubists, dadaists and other surrealists, making of this architect a forerunner of collage.” –Idem, pág. 327–328

Nota 94 – “(...) each style (sic) of architecture is able to express certain functions perfectly... Only by a loss of perfect integrity can a style succeed in giving the most adequate expression to all the functions.” – HITCHCOCK, “Modern Architecture”, cit in WILSON, Colin St John, “The other tradition of modern architecture”, pág. 48

Nota 95 – “For each part is granted its independence in this way it follows that will bring with it the scale that is appropriate to its pattern of occupation and use. In proportion to the extent that the specificities of human presence and activity begin to unfold their own identity, the building will begin to attain its true character.” – WILSON, C., pág. 101

Nota 96 – “Pevsner outlined these propositions in a sharp rebuttal of a radio talk by Basil Taylor, who had accused the Architectural Review of sponsoring a “Picturesque revival.” Not only was Taylor wrong in his interpretation of the picturesque as a movement, Pevsner argues, but a significant heritage of the picturesque could be found in the compositional practices of the modern movement. Against Taylor’s critique of the picturesque as “accidental” and “disorderly,” Pevsner poses what he calls the picturesque’s own terms—“varied” and “irregular”—and claims that it was precisely these qualities that lay at the basis of modernism’s success.” – VIDLER, A., pág. 109

Nota 97 – “But even with regard to these urgent problems, so much more serious and portentous than those of the country house and its grounds, the English Picturesque theory – if not its practice – has an extremely important message. We are in need of a policy of healthy, attractive, acceptable urban planning. There is an English national planning theory in existence which need only be recognized and developed. It is hidden in the writings of the improvers from Pope to Uvedale Price and Payne Knight. The first line quoted from Pope ran: “Consult the genius of the place in all”. (...) The genius loci, if we put it in modern planning terms, is the character of the site, and the character of the site is, in a town, not only the geographical but also historical, social and especially the aesthetic character.” – PEVSNER, N., pp. 183–184

Nota 98 – “There is no Greek space, there is just void with buildings in it.” – SMITHSON, P., “Space and Greek Architecture”, pág. 600 cit in LUCAN J., pág. 451

“The Smithsons attitude towards Townscape could nevertheless be seen as ambiguous; they would thus look to Cullen for a drawing of the Economist Building in London (...)” – Idem

Nota 99 – “So combat was joined between a barely middle-aged

architectural “Establishment” armed with a major magazine, and a generation of battle-hardened and unusually mature students.” – BANHAM, Reyner, “The Revenge of the Picturesque”, pág. 267

Nota 101 – (...) it helped to trigger a general revival of studies in English classical architecture from Inigo Jones to Lutyens (...) it also lent weight to the idealizing concept of an intellectually coherent English classical tradition in architecture, which had guarded against the debilitating effects of the Picturesque.” – Idem., pág. 268

Nota 102 – “Pevsner’s first book, a detailed history of Leipzig baroque published in 1928 and based on his dissertation of 1924 (written at the University of Leipzig under Wilhelm Pinder), was explicitly indebted to Schmarsow’s studies of baroque and rococo architecture. His later studies in mannerism and the picturesque were directly tied to his belief that these styles prefigured modernism.” – VIDLER, A., pp. 10–11

Nota 103 – “Rowe himself was especially open to Kaufmann’s thesis, having in 1947 followed his teacher Wittkower in pushing back the origins of modernism even further, to the mannerist period, stressing the continuity of tradition in mathematical order and mannerist composition.” – Idem, pág. 12

Nota 104 – “The right time for the Palladian revival was 1948.” All the rest was no more than an “academic post-mortem” of the European postwar impulse, “as is also this debate at the RIBA.”” – SMITHSON, Peter D., response “Against the Motion” to Nikolaus Pevsner in “Report of a Debate on the Motion ‘that Systems of Proportion Make Good Design Easier and Bad Design More Difficult,’ Held at the R.I.B.A., 18 June, 1957,” RIBA Journal 64, no. 11, September 1957, pág. 461, cit in VIDLER, A., pág. 72

“(...) Smithson attested: Dr. Wittkower is regarded by the younger architects as the only art historian working in England capable of describing and analyzing buildings in spatial and plastic terms and not in terms of derivation and dates.” – SMITHSON, Peter, carta, RIBA Journal 59 (1952): 140–141, cit in Henry Millon, “Rudolph Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture,” Journal of the Society of Architectural Historians 31 (1972), pág. 89, cit in Idem

Nota 105 – “While Groß Berlin competition included one criterion on which, in the end, all the participants would come to grief, at the same time a new typology developed out of it: suburbs, also called garden cities. They were limited in size and in this respect, resembled a mediaeval town. (...) The layout of garden cities was diametrically opposed to that of the monotonous urban extensions of the big cities. Curving streets and an organic total form characterized the style of the housing estates in which people were to live with air, light and sun.” – MEUSER, Philip, “Experiments with Convention”, in KRIER, Rob, “Town Spaces: Contemporary Interpretations in Traditional Urbanism”, pág. 254

Nota 106 – “Since then, in the critics’ minds, New Urbanism has been linked to Disneyland – they have regarded it as backward-looking, hopelessly nostalgic; indeed, even more – as the delusion of a false past, as falsification of history. However, a picture like this is misleading, too simple, too easy, for New Urbanism is more a criticism of the American city and urban sprawl than a campaign

against modern architecture.” – Idem

Nota 107 – “The British love of landscape (rather than architecture) merged with the gadgetry and electricity of the 20th century consumer culture to invent new forms of habitation. (...) chief architect Derek Walker proposed a city greener than the surrounding countryside. In this proposal, cars, electronic communication and nature reinvented the idea of the town-country for the 1970s and merged the landscape traditions of Stowe with a Buckminster Fuller futurism.” – “Eclectic Pastoral, in “A Clockwork Jerusalem”, FAT Architecture e Crimson Architectural Historians, participação britânica na Bienal de Arquitetura de Veneza 2014

Nota 108 – “The architects who are published in this book believe that the principles shaping their work, among them the establishment of public space, pedestrian scale, and neighborhood identity, are as applicable to center city as to suburban conditions. This may well be true, and there are one or two urban projects to suggest it, but it is a fact that the most characteristic situation with which most of this work deals is a suburban one. In view of the fact, too, that there are a number of active contemporary strategies for the healing of centre city that are not mentioned in this volume – the historic preservation of neighborhoods and their inhabitants is one example among many – the book’s title, “The New Urbanism”, cannot help but seem overly comprehensive. The New Suburbanism might be a truer label (...)” – SCULLY, Vincent, “The Architecture of Community”, in KATZ, Peter, “The New Urbanism”, pág. 221

Nota 111 – “I like the work of the Smithsons because they were very cultured and they knew a lot about English architecture, but their architecture is also very informed by American and European contemporary architecture and they managed to somehow bring in a more Northern European sensibility.” – ST JOHN, Peter, Entrevista, Anexo IV

Nota 112 – “Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work.” – SMITHSON, Alice; SMITHSON, Peter, “Thoughts in Progress. The New Brutalism”, cit in HEUVEL, Dirk van der, pág. 157

Nota 113 – “The Smithsons do play a role, less so now, but certainly originally, in connecting us with ideas of the Picturesque, but also in the way we write about our work. Baillie Scott would talk about his house in that way. And the Smithsons showed us that you could talk about experience, and that it is alright to do that. We restored their house at Upper Lawn, where they explored notions connected with the Picturesque. They knew about it and in their writings you can detect their awareness of it. I would say that they were a big influence on us, not least for making us aware of our own culture. Our Englishness. What we are talking about is so connected to being English.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

Nota 114 – “Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950’s, we meant by the “as found” not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing building fabric of the place had come to be as it was. Hence our respect for the mature trees as the existing “structuring” of a

site on which the building was to be an incomer... As soon as architecture begins to be thought about its ideogram should be so touched by the “as found” as to make it specific-to-place.” – SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, “The “As Found” and the “Found””, in “The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty”, pág. 201

Nota 115 – “Few of Adam’s great house commissions of the 1760s were realized ex novo, but it became increasingly a fundamental aspect of the picturesque philosophy that a designer should enter into a dialogue with the environment and the pre-existing, not only to find brilliant compositional solutions but even to play consciously with the overlay of meanings and associations in such interventions.” – BERGDOLL, B., pág. 37

“I am interested in the idea of continuity, both physical and historical. The modern movement was concerned with discontinuity and radical intervention. I think this impulse is no longer valid. (...) the alternative was a sort of Old and New contrast. You restore the old bits, you build the new bits, and say that was the past and this is the future. It freezes both elements; it freezes the past as being a caricature of the past and freezes the new as a caricature of the modern.” – CHIPPERFIELD, David, cit in WEAVER, Thomas, “David Chipperfield: architectural works: 1990–2002”, pág. 25

Nota 116 – “What is most important, however, is for the dive and pin-table saloon, is no reason for the urban planner to turn up his nose. These activities, for better or for worse, are a part of urban life, and such make a very valuable contribution to the visual scene.” – CULLEN, G., pág. 100

Nota 117 – “The acceptance of Frampton’s notion of critical regionalism – and the identification of regional heroes – meant that you could accept the absence of a centralized ideology without dismissing rules completely.” – CHIPPERFIELD, David, in “A conversation with David Chipperfield”: Adam Caruso e Peter St John, in El Croquis “David Chipperfield: 1991–2006”, pág. 9

Nota 118 – “The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place. It is clear from the above that Critical regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness. It may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a tectonic derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site.” – FRAMPTON, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, pág. 21

“This division, and simplification, of the distinct roles of architect and planner subsequently underpinned much of the Townscape movement: the acceptance of modern architecture as the only valid idiom for new building, which was to be incorporated and “compromised” by traditional or circumstantial urban patterns.” – MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew; “Pevsner’s Townscape”, in PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 5

Nota 120 – “Critical Regionalism necessarily involves a more dialectical relation with nature than the more abstract, formal traditions of modern avant-garde architecture allow. (...) Here again, one touches in concrete terms this fundamental opposition between universal civilization and autochthonous culture. The bulldozing of an irregular topography into a flat site is clearly

a technocratic gesture which aspires to a condition of absolute placelessness, whereas the terracing of the same site to receive the stepped form of a building is an engagement in the act of “cultivating” the site.” – FRAMPTON, K., pág. 26

Nota 121 – “Brutalism is as picturesque as the AR’s Townscape. While Townscape emphasizes the light pleasures of a kind of fortuitous sub-beauty in the spirit of Gilpin’s travels, Brutalism is an anti-aesthetic, or rather, an aesthetic of the unpleasing.” – MACARTHUR, J., pág. 106

“The exhibition [“Parallel of Life and Art” 1953] serves as the perfect example of both the outcome of a process and the staging of one. Here we find that the Brutalist discourse is neither ethic nor an aesthetic – how could such a simplification ever have been proposed?” – HEUVEL, Dirk van den, pág. 177

“As a final remark, slightly speculative, yet possibly clarifying how various traditions simultaneously remain at work, one might argue that one of the puzzling aspects of Banham’s notions of image and topology concerns the fact that they are not incompatible with both the neo-classicist or the Picturesque.” – Idem, pág. 174

Nota 122 – “Young architects such as those quoted [Sergison+Bates e Adam Caruso] are searching for values on which to base their practice. They are finding them not through recourse to brittle doctrines, but like Aalto and Scharoun before them, through close observation of the given conditions of a project – the qualities of a site, the requirements of a brief, the capacity of building materials to make characterful, responsive spaces.” – WOODMAN, Ellis, “Foreword”, in Idem, pág. 11

Nota 123 – “Meeting weekly at the Bloomsbury flat of the architect Jonathan Sergison, the group included David Adjaye, Tony Fretton, Adam Caruso, Mark Pimlott and Stephen Bates. They all wanted to develop an architecture that, while new, engaged with London’s vernacular tradition.” – “Jonathan Woolf, architect – obituary”, The Telegraph

Nota 124 – “I have also the feeling that, as the spirit of the age always tends to be reflected in its architecture, so the style and tempo of the life today, the style of our clothes and even the letters we write, are a more dynamic and a less formal and less leisurely kind, and that makes it even harder to impose a formality of the Roman kind or of the Palladian kind on architecture. That is why I am sure the principles of the Picturesque in architecture have really a message today. (...) If (...) you take the principles which were formulated a hundred and fifty years ago, the principles of variety, of intricacy, of the connection of the building with nature, of advance and recess, swelling and sinking, and of contrast of texture, you will find that a great many of these principles are principles which you would apply to the idiom which has developed during the last twenty to thirty years.” – PEVSNER, N., pág. 177

Parte II

Capítulo 2.1

“The big question, though, is what should the character of the new building be? We think some of the naturalness, awkwardness and messiness of the existing houses should be transferred to the new buildings. In “The Stones of Venice” (...) Ruskin was promoting the value of what he called “changefulness”, which we interpret as the qualities that come about when you bring very different things into close proximity, as in a collage. (...) For us it is important to retain some of the most memorable and fundamental qualities of the village, the topography of land terraces and retaining walls, the shapes and configurations of plot boundaries, and the streets, stairways and alleyways. However this is not a conservation. Rather, it is the preservation of the basic urban patterns, and we would also suggest that the design of the new buildings could preserve the most special characteristics and inherent qualities of the existing village.” – BEIGEL, Florian; Christou, Philip, “Changefulness”, AA Files, pág. 68

Nota 125 – “(...) generally art completes what nature cannot bring to a finish, and partly imitates her” – ALBERTI, Book II, 8, cit in FORTY, A., pág. 221

Nota 127 – “For eighteenth-century thinkers such as Price, the major issue in connecting pictures to architecture and gardens was not the technical armature of composition, which as we have seen was only emerging at this time, but rather as a matter anterior to any concept of the organization of paintings – the ranking of their subjects and themes, and of the grades of merit of painters.” – MACARTHUR, J., pág. 41

Nota 129 – “When it comes to our own work the topography is something very important to understand the character of the place. That also relates to memory. We are very interested in specificity. Our key words are situation, context, memory and character.” – Florian Beigel+Philip Christou, Entrevista, Anexo V

Nota 130 – “With the Greeks bilateral symmetry is applied to one edifice alone – though exceptions are abundant – never to a group of edifices... But with what art did the Greeks position their monuments! What a just appreciation of effect, of what we now call the picturesque!” – VIOLLET-LE-DUC, “Lectures on Architecture, Vol I., pp. 252–253, cit in LUCAN, J., pág. 349

“Going back to the greeks was also part of an attempt to understand what principles would apply to an irregular, assymetrical ensemble of independent buildings, and to find positive reasons for irregularity. (...) it was Choisy who would “discover” what he (...) would call the “Pittoresque grec”. This discovery came after the long saga of the Athenian Acropolis’ “reconstruction”, a saga that would entail profound changes in perspective. We might well put forward here the hypothesis of the Acropolis as an architectural landscape, a landscape not composed of entities or pièces following upon one another in a succession of bilateral symmetry (...) but rather of “dispersed” entities whose relations actually had to do with the principles of the picturesque.” – LUCAN, J., pp. 349–350

Nota 131 – “The site is redefined, not re-presented... The placement of all structural elements in the open field draws the viewer’s attention to the topography of the landscape as the

landscape is walked.” – SERRA, Richard, “Notes from Sight Point Road”, *Perspecta* 19, 1982, pág. 180 cit in BOIS, Yve-Alain, pág. 60

Nota 133 – “The pavilion’s hybrid construction fits with the interventions made and the incorporation of existing elements like the garden wall, the chimney, as well the windows of the former cottage. The construction of the box on the wall consists of a wooden frame clad with zinc. On all sides its posts function as casing for fitted windowpanes. The frame’s wooden beams are put in the existing outer wall and supported on the inside by a concrete beam poured in-situ and anchored in the existing chimney wall, and, on both ends, by square columns placed at a 45 degree angle. This construction results in non-supporting ground level façades, allowing the creation of the teak sliding doors along the full length of the garden façade.” – HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, “Alison & Peter Smithson’s Upper Lawn Pavilion”, C20, Agosto 2004

Nota 134 – “A piece of Palladian architecture may be elegant in the last degree. The proportion of it’s parts – the propriety of its ornaments – and the symmetry of the whole may be highly pleasing. But if we introduce it in a picture, it immediately becomes a formal object, and ceases to please. Should we wish to give it picturesque beauty, we must use the mallet instead of the chisel: we must beat down one half of it, deface the other, and throw the mutilated members around in heaps. In short, from a smooth building we must turn it into a rough ruin.” – GILPIN, William, “Three Essays on Picturesque Beauty”, pág. 7

Nota 135 – “The outside was tuned to the inside, but the inside was also influenced by the outside; the inside-outside relationship was thus a dialectical one.” – LUCAN, J., pág. 319

Nota 136 – “A pavilion in which to enjoy the seasons, a primitive solar-energy-pavilion whose skin forms a new space against the thick masonry north walls of the original eighteenth century and earlier farmstead.” – VIDOTTO, Marco, “Alison + Peter Smithson”, pág. 98

Nota 137 – “The [new] owners have progressively redeveloped the garden, cutting it back to reveal the original more picturesque arrangement of trees, plants, grass mound and hard surfaces.” – SERGISON, Jonathan; BATES, Stephen, *Memória descritiva da proposta para Upper Lawn*

Capítulo 2.2

“But what is after all the picturesque? Variety. And does this variety not depend on us, the architects, and is it not one that we can and hence should see to? This legitimate variety is nothing other than character – identity set down by the architectural and spiritual impression produced by the program.” – GUADET, J., “*Eléments et théorie de l’architecture*”, Volume IV, Book XIII, pág. 132, cit in LUCAN, J., pág. 171

Nota 138 – “Architects such as Nash and Soane, and some of the pattern-book architects, realized that not only the views out but the views from space to space within the building could determine its overall plan figure; that the plan could be an internal landscape. The picturesque architect attends to the direction of movement and sight like the gardener whose rule is to never let the foot travel the path of the eye. Architects may reveal the foot of a stair or ramp but leave its destination unclear; or conversely, a destination such as an upper-level balcony is revealed but its access must be discovered. Spaces of varied scale open onto one another. Often these scales are illusory, constructed by contrasting light, the recession of forms and the complication of edges. Picturesque planning is based on withholding and revealing spatial information and emphasizing visual unities. Buildings are not caves any more than gardens are nature, and as in picturesque landscape gardens, there is often a privileged point in a plan where the whole organization of the building is revealed. The point of revealing this is to show that overall comprehensive knowledge was not required to use and enjoy the plan.” – MACARTHUR, J., pág. 157

Nota 140 – “The outside must not only provide a clear indication of the inside arrangement but must also serve to establish the character of the whole, which was to be sustained throughout a building. These adjustments in patterns of living and in attitudes led to an increasing specialization in the use of rooms; more were added and the purpose of each determined from the start so that the decor and finishes could more fittingly reflect character and use. Rational criteria, however, were sometimes at odds with one another. The adjustments of rooms to altogether appropriate sizes and the introduction of a wide variety of shapes – hexagons, circles, and ovals (the proliferation of which both Courtonne and Blondel thought somewhat vulgar) – meant that the walls of an apartment on one level might not correspond to those on another level.” – MIDDLETON, R., in MÉZIÈRES, pág. 41

Nota 141 – “The Woods are well known for their remarkable transformation of Bath, which began with the elder Wood’s Queen Square (1729 onwards) and Circus (1754 onwards), which has been described as resembling the Colosseum turned inside out. This fashionably antique note was coupled with the novel and influential device of incorporating the façades of separate terracehouses into a unified palatial composition. The younger Wood continued this tradition in the Royal Crescent of the 1760s (...)” – WATKIN, David, pp. 130–131

“In the 1770s he [Robert Adam] created a number of London houses where his ornamental style and his development of antique spaces into picturesque itineraries achieved even greater sophistication (...) Adam showed himself not only the master of interiors, but a master of architectural massing, rhythm, and “movement”, giving some sense of the extent to which the “Grand” and the “True”, imbibed by this intense involvement with antique culture, was now detached from any slavish reliance on the orders. He even went so far as to omit the frieze on the Ionic order of the façade of the Royal Society of Arts, a charged gesture if ever there was one, explaining that he had adjusted his composition to the perspective view and to his own sense of refinement.” – BERGDOLL, B., pág. 41

Nota 142 – “Introduced into architectural discourse in the eighteenth century, the term “character” has been central to efforts to demonstrate a relationship between built works of architecture and ulterior meaning.” – FORTY, pág. 120

Nota 144 – “Too much attention cannot be given to produce a distinct character in every building, not only in the great features, but in the minor details likewise: even a Moulding, however diminutive, contributes to increase or lessen the character of the assemblage of which it forms a part. (...) architecture in the hands of men of genius may be made to assume whatever character is required of it. But to attain this object, to produce this variety, it is essential that every building should be conformable to the uses it is intended for, and that it should express clearly its destination and its character, marked in the most indisputable manner. (...) Without distinctness of character, buildings may be convenient and answer the purposes for which they were raised, but they will never be pointed out as examples for imitation, nor add to the splendour of the possessor, improve the national taste, or increase the national glory.” – SOANE, John, “Royal Academy Lectures”, pág. 648, cit in Idem, pág. 126

Nota 145 – “The “lumière mystérieuse”, so successfully practised by the French artists, is a most powerful agent in the hands of a man of genius, and its power cannot be too fully understood, nor too highly appreciated. It is, however, little attended to in our architecture, and for this obvious reason, that we do not sufficiently feel the importance of character in our buildings, to which the mode of admitting light contributes in no small degree.” – SOANE, “Royal Academy Lectures”, pág. 184

Nota 146 – “It is light and shade that determine its success and contribute most to its character. There are a thousand ways to surprise, to please, or to delight; but there is only one true beauty. Our sensations are our guide; they distinguish the nuances.” – MÉZIÈRES, pág. 100

Nota 147 – “Each of the parts of which I have spoken has a beauty of its own, and the same is true of every detail. The line, the contour, the profiles, the accessories, the ornaments: all have their own perfection and their own particular character. These beauties, well considered and appropriately employed, produce a sensation analogous to the object in hand, and it is this sensation that we must seek to arouse. Light and shade artfully disposed in an architectural composition reinforce the desired impression and determine the effect.” – Idem, pág. 88

Nota 148 – “That is exactly how we work. It is all about the anticipation and understanding the differences and the various qualities. In the project we are designing in Hampstead we have taken into consideration that the people who live in it will be quite old, and may stay at home more than you or I might. So the house must be a complex landscape, they should not be bored by it, they have to find things. Of course, they will become familiar in time, but the house must reveal itself slowly.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

Nota 150 – “A progression in the richness of the ornament is prescribed; but this is a delicate matter, and it requires great taste and prudence. Always pass from simplicity to opulence: thus, the vestibule is less ornate than the antechambers; the antechambers less so than the salons and cabinets, etc... Each room must have its own particular character. The analogy, the relation of proportions, decides our sensations; each room makes us want the next; and this engages our minds and holds them in suspense. It is a satisfaction in itself.” – MÉZIÈRES, pág. 88

Nota 151 – “Composition has not just to implement the elements called for by the program; there are also those elements that connect and provide access, the ones we can sum up with a single general word: circulations. A program does not actually recommend vestibules, passages, stairways, and such. They are needed nevertheless, and the combination of circulations is often the very soul of composition. (...) The emphasis on circulation being the “soul of the composition” and the arterial network bringing the architectural organism to life ultimately meant that liaison – the connecting of the elements – was anchored to the principle of composition so that the elements could come together as a whole endowed with a personality, a “living” whole.” – LUCAN, J., pág. 167

Nota 152 – “These elements had been introduced by Soufflot, but the real innovation lay in the enormous attention paid to circulation. For the first time the public ritual of theatre-going was as much a part of the architectural programme as the sight lines, acoustics, and decoration of the auditorium.” – BERGDOLL, B., pág. 58

Capítulo 2.3

“The question of point of view was essential to the picturesque, and it was necessarily connected to that of displacement.” – LUCAN, J., “Composition, Non-composition”, pág. 318

Nota 153 – “The French garden’s composition was meant to be intelligible, with symmetry assisting comprehension of the ensemble’s ruling principle, sometimes “at first glance.” Whereas the English garden hid the rule determining the ensemble’s disposition; discovery came bit by bit and was meant to reveal a series of surprises that were so many distinctive points of view.” – Idem, pág. 318

Nota 154 – “Those who think that the picturesque is concerned with making the view from a situation look strongly like a picture misunderstand not only the non-visual aspects of pictures such as genre, but also the spatio-visual aspects of the picturesque. It is not incorrect to think many eighteenth-century gardens as a succession of pictures, but it is wrong to think that the stilling and flattening of phenomenal visual experience was the aim. Rather the picture was, and still functions as, a prompt to spatial imagination. (...) The picturesque works by making a viewer strongly aware of their vision, but what they see approaches the flatness of a picture only momentarily before its actual depths unfold.” – MACARTHUR, J., pág. 51

Nota 156 – “At ground level, the by-now traditional Woman Store Concept is adhered to: an enfilade of rooms, each with different characteristics. This not only separates the different types of merchandise, but also offers distinct atmospheres generated by a custom palette of colors, textures, and lights.” – CHIPPERFIELD, David, Memória descritiva do projecto para a Flagship Store da marca Valentino em Roma

Nota 157 – “On the pre-modern side, plans were figures and emblems related to the form of the building as an object. With the picturesque the plan became a means of placing a viewer, testing

a design idea against perception, and then subsequently extending this empiricism of viewpoint to broader understanding of the building's function. (...) Peter Collins, Richard Etlin e Yves Alain Bois all see the picturesque as the clearest precedent for Le Corbusier and modern architecture – understood as formation of spatio-visual experience in duration.” – MACARTHUR, J., pp. 110-111

Nota 158 – “In the Maison la Roche and the later Villa Savoye (1928-29), Le Corbusier realized a manner of architecture implicit in the picturesque: a radical visual empiricism where spatial experience is formed directly, without the support of invisible concepts.” – Idem, pág.163

Nota 160 – “(...) we work spatially and we work with great attention to atmosphere and effect and the emotions they evoke. We work at different scales, we work a lot with models so we are designing spatially and sometimes we rely on the models, instead of working only with abstract drawings. [When we are working] the conversation is about what the character a space should be, what it should feel like. We describe space as experience: “it is a heavy, dark space, and through that dark space you see a window in another room, and you can feel it is there”. That is how we talk about the projects that we are making, so it is just not an abstract exercise. It is a very spatial one.” – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

Nota 161 – “You have entered the vast square by a grand gateway. You leave it by a narrow vaulted passage. Sunny breadth and smooth lawn are exchanged for a moment [for] a cool and confined space. And then, again only for a moment, we seem in a wholly different scene. Rough walls on the left and right, trees rising behind them, and the trailing-down wild *Vitis Coignetiae* [Crimson Glory Vine] as a link to emphasize and get over the seeming incongruity between the rustic walls and the smooth, trim Palladian wing of Peckwater, appearing in front of us to prepare us for the sober dignity to come.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pp. 55-56

Nota 162 – “Keeping the eye from arriving before the legs meant contriving to produce constant surprise.” – LUCAN, J., pág. 321

Nota 163 – “(...) the feelings of movement that we might experience in building are, then, a result of us imitating the expression of movement in the building. The armature of perception – the eyes, head and body – move literally, in a visual inspection that is given its agenda by building. The psycho-motor events affect the emotions directly.” – MACARTHUR, J., pág. 251

Nota 164 – “The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic. A park can no longer be seen as a “thing-in-itself”, but rather as a process of ongoing relationships existing in a physical region – the park becomes a “thing-for-us.”” – SMITHSON, Robert, “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”, in the Writings of Robert Smithson”, ed Nancy Holt, New York University Press, 1979, pág. 119 cit in BOIS, Yve-Alain, pág. 61

“What does Smithson say? That the picturesque park is not the transcription on the land of a compositional pattern previously fixed in the mind, that its effects cannot be determined a priori, that it presupposes a stroller, someone who trusts more in the real movement of his legs than in the fictive movement of his glaze. This notion would seem to contradict the pictorial origin of the picturesque, as set forth by a large number of theoretical and practical treatises (the garden conceived as a picture seen from the house or as a sequence of small views – pauses – arranged along the path where one strolls).” – Idem, pág. 61

Nota 165 – “Movement also speaks to psychological mechanisms in all people at all times, which allows us today to perceive and participate in this style. What is common between people of different times is their bodily-ness, but this is also the point of empathetic relation between people and art objects.” – MACARTHUR, J., pág. 250

Nota 166 – “Movement is meant to express the rise and fall, the advance and recess with other diversity of form, in the different parts of a building, so as to add greatly to the picturesqueness of the composition, for the raising and falling, advancing and receding, with the convexity and concavity and other forms of the great parts, have the same effect in architecture that hill and dale, foreground and distance, swelling and sinking, have in landscape; that is, they serve to produce an agreeable and diversified contour that groups and contrast like a picture, and creates a variety of light and shade which gives great spirit, beauty and effect to the composition.” – HUSSEY, “The Picturesque”, pp. 189–90, cit in PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 140

Nota 167 – “Choisy emphasized the question of “angular views”, and set down thusly his theory of the Greek picturesque: “Each motif of architecture taken separately is symmetrical, but each group is treated as a landscape of which only the masses are balanced... Symmetry reigns over with the ensemble subjected only to those laws of equilibrium of which the word pondération contains both the physical expression and the image.” Ultimately, for Choisy, the Greek picturesque was something midway between order and disorder, a moment of equilibrium between two poles: “The optical symmetry of the Acropolis of Athens was thus the intermediary between the picturesque disorder of archaic times and the straight line layouts of the late Hellenic age.”” – CHOISY, Auguste, “Histoire de l’architecture”, pp. 419–421, cit in LUCAN, J., pág. 357

“Monuments in general, and those of the Middle Ages in particular, were not made to be viewed on a geometral plane, but rather from certain angles and this is only natural: the geometral plane, the others are infinite in number. We must therefore create monuments not as a function of a single point, but with these multiple vantage points in mind.” – Idem, pág. 358

Capítulo 2.4

“That is what townscape meant, when the term was coined. To make townscape requires an architect wholly in sympathy with today, but at the same time sensitive to the character of a site and the character of what he finds standing on it when he starts.”
– PEVSNER, Nikolaus, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 179

Nota 168 – “(...) I hit on the first of the English landscape books of the eighteenth century. I forget which one it was: as one led to the other, and in the end the whole philosophy of planning with contours and trees and lakes and footpaths was revealed. It was only one step from there to the application of the principles then established from landscape to townscape.” – Idem, pág. 108

Nota 169 – “Significant indeed is that change of name [from “Garden Cities Association” to “Town and Country Planning Association”] (which took place during the present war), representing as it does the admission by the most doctrinaire of planning bodies that something is wrong with the garden city ideal. Something is. It is too elementary. As a physical solution to the problems arising out of the Industrial Revolution (...) The picture may be a false one in that it is an oversimplification, but it is clear; clear enough to be popular. And so far the modern scientific townplanner has failed to provide an alternative picture comparable in realism, vividness or simplicity.” – PEVSNER, “Exterior Furnishing or Sharawaggi”, *The Architectural Review*, Janeiro 1944, pág. 3

Nota 170 – “In Picturesque Theory, evolved on this island early in the eighteenth century and imitated all over Europe round about 1800, a quite unmistakable national point of view asserted itself. It was expressed at first exclusively in landscape improvements of private grounds and country estates, and though in the nineteenth century certain of its conventions were applied to the town square, the well-to-do-suburb, and the garden city, these were in forms so debased as to justify one in saying that true Picturesque theory has never been applied to the urban scene.” – Idem

Nota 171 – “Regent Street, on the other hand, has been upheld as the first large-scale urban design in which the principles of picturesque landscape were applied to the city, empirically exploiting each impediment posed by unobtainable building plots to create a street of studied irregularity, sequence, and even surprise. Parsimony and the picturesque formed a new alliance.” – BERGDOLL, B., pp. 130-131

“The planning of Bath and of Regent Street and Park are the classic English example of how to achieve the subtlest effects of variety, contrast and surprise – that is those very criteria which had been established by Alexander Pope for the design of gardens.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 190

Nota 172 – “If the Picturesque manifests itself most readily in his country-house work it does so in a less obvious but ultimately dramatic way in his London parks and streets. Regent’s Park was from the first a picturesque conception, with its scattered villas and scenic terraces; but the great new street had to go through two stages of invention. As first designed it consisted of straight ines, colonnades and formal vistas. Only when this was found unworkable did Nash see how the Picturesque would

solve his London problem – by turning the whole conception from prose to poetry. He took Oxford's High Street as his model – an acknowledged masterpiece of the urban Picturesque. Like its prototype, in which historical accident played the principal role, Regent Street would bend, the bends being calculated, however, to provide picturesque scenes as well as to solve problems of convenience and viability.” – SUMMERSON, J., in MANSBRIDGE, Michael, “John Nash: A complete catalogue”, pág. 15

Nota 173 – “Había llegado el momento de lanzarse a un ensayo de investigación acerca de algunas hermosas plazas antiguas y disposiciones urbanas en general, con el fin de alcanzar las causas de su belleza, para una vez conocidas, sentar un conjunto de reglas cuya fiel observancia permita conseguir efectos análogos.” – SITTE, Camillo, “Construcción de Ciudades según Principios Artísticos”, pág. 153

Nota 174 – “Actualmente concédese especial importancia a un rígido y continuo alineamiento de calles y a una regularidad impecable en las plazas. Todo ello es trabajo perdido si buscamos fines artísticos. (...) El origen de las típicas irregularidades de las plazas antiguas, está en su paulatino desarrollo histórico, y no es aventurado suponer cada una de esas extrañas sinuosidades, consecuencia de una circunstancia determinada, acaso un raudal de agua hace ya tiempo desaparecido, un camino abierto o un edificio construído anteriormente. Sabemos por propia experiencia, que lejos de ser desagradables, realzan el natural, estimulan nuestro interés y acrecientan la belleza del conjunto.” – Idem, pág. 217

Nota 175 – “Estamos, pues, ante un enigma de innata e inconsciente intuición artística, la cual obraba maravillas entre los antiguos maestros, sin norma alguna estética, mientras que nosotros, armados de regla y compás, nos afanamos en vano tratando de resolver tan delicados problemas de sentimiento con plúmbeas geometrías.” – Idem, pág. 184

Nota 176 – “The idea of the town as a place of assembly, of social intercourse, of meeting, was taken for granted throughout the whole of human civilization up to the twentieth century. (...) However, the most movable object in town is the human being and, for possibly different reasons, he too needs anchorage. He needs it in various outdoor activities of trade, recreation and social life. Now, to provide open space so that these activities can take place at all, is in itself not really sufficient. Open space as an element in the town is essential but it needs also to be furnished with such objects as will turn the disassociated stream of people into groups (...) For people are gregarious and need the incident, the feature or the anchor. (...) Yet the anchor provides a little more than purely utilitarian attraction. By construction it is immovable and hence, by use, it becomes a recognized rallying point.” – CULLEN, G., pp. 104–105

Nota 177 – “It seemed to Wölfflin that regional differences powered the dialectical development of art.” – MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew; “Pevsner's Townscape”, in PEVSNER, Nikolaus, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 4

Nota 178 – “Pevsner was unequivocal in placing Sitte at the beginning of a lineage that extended from the late nineteenth century to the work of Raymon Unwin and other British town

planners of the early twentieth century. This acknowledgement, however, was largely absent from Townscape's developmental period and appears to have been obscured by the perceived need to galvanize nationalist sentiment during and immediately after the war. This wartime chauvinism was then complicated and given an unlikely longer impact by Pevsner's assumptions about national character in art. That *Stadtbaukunst* was downplayed in the 1940s belied an important influence: Sitte's argument can be seen as a development of picturesque sensibilities, and Visual Planning witnesses the return of the picturesque to Britain through Pevsner." – Idem, pág. 5

Nota 179 – "While on the one side, the picturesque-ness of townscape was advertised as a compromise of modernism with tradition, for Piper, the picturesque is assimilable to modern art, collage and the as-found." – MACARTHUR, J., pág. 212

"British architecture has had a longstanding affinity with ruins and rubble. Ruins, in fact, have often gone hand in hand with modernization: the romantic ruination of Sir John Soane's Bank of England imagined by Joseph Gandy; the sculpting of slum clearance rubble into a green mound at the hearth of Boundary estate, and the bomb sites of the Second World War from which social reformers and architects imagined a new Britain rising. The image, idea and possibility of ruins were fused with Modernist ideals to create a new architectural language (...)" – "Utopia of Ruins", in "A Clockwork Jerusalem", FAT Architecture e Crimson Architectural Historians, 2014

Nota 180 – "What is it that makes our medieval churches or indeed the temples of the Greeks so noble and satisfying? What, that they possess, is missing in our own work? To answer such questions the modern architect would do well to pause a moment and consider how his art stands in relation to man's conception of the universe, both now and in the past." – "Save us our Ruins", *The Architectural Review*, Janeiro 1944, pág. 17

Nota 181 – "Sitte teaches something that still needs as much emphasis today as it did in the last century. He teaches visual planning as opposed to drawing-board planning and the informal as opposed to uniformity and regimentation." – PEVSNER, N., "Visual Planning and the Picturesque", pág. 172

Nota 182 – "The Townscape movement, from what I understand of it, was a reaction to the mono-planning inspired by the modernist theory of buildings as objects, as a completely different approach from nineteenth-century thinking, when the space between buildings was equally significant, in a figure-ground relationship. Modernism rejected that and suddenly there was much more space between buildings and that also caused a loss of identity and intelligibility. It was a shame that what was ideologically meant to be a valorization of public space failed. I sense that the Townscape movement meant to break some modernist failures. We are talking about streetscape, scale, density, low-rise, high density, not about diagrams as you would see in CIAM. They are expressed in drawings, vignettes of what people would do, how they would look like walking... That is about experience, it is about how it would feel, it is certainly more humble. In a way, a recognition of people as part of the experience of the city and not, perhaps about the plan. And it was more accessible for people who are not architects. It was a spatial exercise." – BATES, Stephen, Entrevista, Anexo III

Nota 183 – “The conventional approach is to try for even skyline, even cornice lines and even window shapes, if the old buildings are accepted as good, or to brand the old building as an outcast by disregarding it completely. But similarity between buildings is not the only kind of good manners or good taste. Actually some of the best English architectural effects have been produced by contrast of complementaries.” – PEVSNER, “Exterior Furnishing or Sharawaggi”, *The Architectural Review*, Janeiro 1944, pág. 4

Nota 184 – “Eighteenth-century theorists were largely concerned with how consulting the context could improve garden or building design. In the theory of urban design as it developed through the nineteenth century, the emphasis gradually shifted from how a building could make use of the grater site beyond the property boundaries to how a building could change and inflect the whole “Townscape”.” – MACARTHUR, J., pág.176

Nota 185 – “Townscape is the art which can transform a group of three or four buildings from meaningless muddle into a meaningful composition; or a complete town from a workable diagram on paper into a three-dimensional living environment for human beings, satisfying to those who live in it, work in it, or simply look at it. This book is a lively revelation in word and picture of the principles which underlie all successful town planning in all ages and climates, and of the widely varied range of effects which the planner can evoke by the careful manipulation of component parts. (...) This book will be eagerly studied by architects and planners, both for its own sake and as a source of inspiration. It will also lead the layman to a fuller and more exciting awareness of his surroundings.” – CULLEN, G., aba lateral, 3ª ed.

Nota 186 – “The art of manipulating levels is a large part of the art of townscape. Variations in the level of the ground can occur either directly, as a result of the contours of the site, or artificially, arising out of the needs the planner has to meet. But however they are caused, one’s reactions to levels are coloured, in the first place, by the peculiar sensitiveness that man has to his position in the world.” – Idem, pág. 175

Nota 187 – “There is a possibility of applying this informal planning to city problems, but if we want to derive maximum benefit from Price’s principles we must apply them as principles, and not take over such actual objects as the picturesque cottage or the landscape square, or at least not excessively.” – PEVSNER, N., “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 166

Nota 188 – “For Hastings and Pevsner, and at that time Cullen, Townscape was explicitly modernist. This is plain in Cullen’s 1961 “Townscape”, which contains scores of Cullen’s illustrations from the AR’s imaginary Townscape schemes of the 1940s. These illustrations show buildings in a modern idiom, quite like those that Casson had developed for the Festival of Britain, inserted into historic city fabric. The modernist schemes were dropped from “The Concise Townscape”, leaving only Cullen’s case studies of precedents in historic and vernacular urban forms. (...) A large part of the significance of “Visual Planning” today is that it shows how modernist Townscape was intended to be in the 1940s, and indeed into the 1970s. (...) Pevsner’s input shows neither him as a dogmatic modernist nor Townscape as an exercise in purely historicist urban design.” – MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew; “Pevsner’s Townscape”, in Idem, pág. 14

Nota 189 – “For, fundamentally, the city of composite presence is too pervasive an idea ever to become outdated; and one must, therefore, still ask why the subjective, synthetic procedures which characterize it have for so long been conceived of as reprehensible. Thus, for all its coercions, the utopian city of the abstractive intellect still remains respectable, while the far more benevolent metropolis of loosely organized sympathies and enthusiasms continues to appear illegitimate. But, if utopia is a necessary idea, no less and no more important should be that other city of the mind which the vedute fantastiche of Canaletto and the collage backgrounds of Poussin both represent and prefigure. Utopia as a metaphor and Collage City as prescription: these opposites, involving the guarantees of both law and freedom, should surely constitute the dialectic of the future, rather than any total surrender either to the scientific “certainties” or the simple vagaries of the ad hoc. The disintegration of modern architecture seems to call for such a strategy; an enlightened pluralism seems to invite; and, possibly even common sense concurs.” – ROWE, Colin; KOETTER, Fred, “Collage City”, pág. 181

Nota 190 – “It is suggested that a collage approach, an approach in which objects are conscripted or seduced from out of their context, is – at the present day – the only way of dealing with the ultimate problems of, either or both, utopia and tradition; and the provenance of the architectural objects introduced into the social collage need not be of great consequence. It relates to taste and conviction. The objects can be aristocratic or they can be “folkish”, academic or popular. (...) Societies and persons assemble themselves according to their own interpretations of absolute reference and traditional value; and, up to a point, collage accommodates both hybrid display and the requirements of self-determination.” – T.S. Elliot, cit in Idem, pp. 144–145

Nota 191 – “(...) the five-storey buildings with ground-floor arcades which lined the entire area, broken only by streets and alleys, would only have been about fifty feet or the height of the lower storey of the church elevation. (...) St. Paul’s would have dominated the piazza, as it dominated the city, but the piazza like the city was irregular. Its main axis did not coincide with that of the church, and the approach streets would have offered interesting but not symmetrical views of the building.” – DONNES, Kerry, “Hawksmoor”, pp. 88–90

Nota 192 – “Wren’s masterpiece in the heart of London was a symbol of Britain’s survival through the adversity of World War II (...) The cathedral survived the Blitz, despite direct hits. At the start of the 20th century, the well-publicised concerns about the stability of St Paul’s led to remedial action which continued right up to the 1930s. The fabric of the building was thus strengthened before World War II and this work contributed to its miraculous and symbolic survival during the dark years ahead.” – YAU, Wilson, “St Paul’s Cathedral”, British Architectural Library, RIBA

Nota 193 – “The picturesque technique of planning for point of view and sequential visual experience has become a fundamental in architecture because gardens and “townscapes” are often called on to exemplify spatial relations because in landscape, space and movement can be seen independently of function and enclosure. (...) This is that the possibilities of modern architecture, in its combination of functionalism and sceneography, are all

dependent on asymmetrical planning techniques developed in the late eighteenth-century picturesque.” – MACARTHUR, J., pág. 18

Nota 194 – “The object is to exploit St Paul’s in the landscape and life of London. Everyone is agreed that it is an asset to be capitalized. You can either segregate it or integrate it into London. If you segregate, you present the building as a painting to London. If you integrate it you walk into the picture yourself, taking with you the things you need such as shops and offices, pubs and trees and brass bands. (...) Wren provides the integrators with a precedent.” – CULLEN, G., pág. 297

Bibliografía

ÁBALOS, Iñaki, "Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos", Gustavo Gili, Barcelona, 2009

ADAM, James; ADAM, Robert, "Designs for Castles and Country Villas", Phaidon, Oxford, 1985

BANHAM, Reyner, "The Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965", in SUMMERSON, John, "Concerning Architecture - Essays on Architectural Writers and Writings Presented to Nikolaus Pevsner", Lane, Londres, 1968

BERGDOLL, Barry, "European Architecture 1750-1890", University Press, Oxford, 2000

BLUNT, Anthony, "Mannerism in Architecture", RIBA Journal, Londres, 1949

BOIS, Yve-Alain, "A Picturesque Stroll around Clara Clara", in "Richard Serra", editado por Hal Foster, The MIT Press, Massachusetts, 2000

BURKE, Edmund, "A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful; with an introductory discourse concerning taste", adaptado para uso popular por Abraham Mills, Harper and Brothers, Nova Iorque, 1844 (1ª edición 1756)

CAPÍTEL, Antón, "La arquitectura compuesta por partes", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2009

COOPER, Anthony Ashley (Conde de Shaftesbury), "Characteristiks of Men, Manners, Opinions, Times", ed. Douglas den Uyl, Liberty Fund, Indianapolis, 2001 (1ª edición 1758)

CULLEN, Gordon, "Townscape", The Architectural Press, Londres, 1964 DEAN, Ptolemy, "Sir John Soane and the country estate", Ashgate Publ., Aldershot, 1999, pág.71

DONNES, Kerry, "Hawksmoor", Thames and Hudson, Londres, 1969

FORTY, Adrian, "Words and Buildings: a vocabulary of Modern Architecture", Thames&Hudson, Nova Iorque, 2000

FRAMPTON, Kenneth, "David Chipperfield", Gustavo Gili, Barcelona, 1992

FRAMPTON, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in "The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture" edited by Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983

GILPIN, William, "Three Essays on Picturesque Beauty", Strahan and Preston, Londres, 1792

HEUVEL, Dirk van den, "Alison and Peter Smithson – A Brutalist Story, involving the house, the city and the everyday (plus a couple of other things)", Prova de Doutoramento, T.U. Delft, 2013

HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, "Alison y Peter Smithson : de la casa del futuro a la casa de hoy", Polígrafa, Barcelona, 2007

HUNT, John Dixon, "The picturesque garden in Europe", Thames & Hudson, Londres, 2004

KATZ, Peter, "The new urbanism: toward an architecture of community", McGraw-Hill, São Paulo, 1988

KNIGHT, Richard Payne, "An Analytical Inquiry into the Principles of Taste", 3ª edição, Luke Hansard, Londres, 1806 (1ª edição 1805)

KRIER, Rob, "Town Spaces: Contemporary Interpretations in Traditional Urbanism", Birkhauser, Basileia, 2003

KRUFT, Hanno-Walter, "A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the present", Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994

LUCAN, Jacques, "Composition, Non-Composition, Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries", EPFL Press, Itália, 2012

MACARTHUR, John, "The Picturesque: architecture, disgust and other irregularities", Routledge, Londres, 2007

MANSBRIDGE, Michael, "John Nash: A complete catalogue", Phaidon Press, Oxford, 1991

MÉZIÈRES, Nicolas Le Camus de, "The genius of architecture; or, the analogy of that art with our sensations", Getty Centre for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1992

MIDDLETON, Robin; WALKIN, David, "Arquitectura Moderna", trad. Luís Escobar Bareño, 1ªed. Aguilar, Madrid, 1979

MÓLEON, Pedro, "John Soane, 1753–1837 y la arquitectura de la razón poética", Mairea, Madrid, 2001

MONEO, Rafael, "Paradigmas Fin de Siglo – fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente", El Cróquis 98

PARISSIEN, Steven, "Palladian Style", Phaidon Press, Londres, 2000

PEVSNER, Nikolaus, "The sources of modern architecture and design", Thames and Hudson, Londres, 1995

PEVSNER, Nikolaus, "Visual Planning and the Picturesque", Getty Publications, Los Angeles, 2010

PRICE, Uvedale, "An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape", J. Robson, Londres, 1794

POPE, Alexander, "Essay on Man", in "The Works of Alexander Pope, in one volume, complete", Jas B. Smith & Co, Philadelphia, 1859

POPE, Alexander, "The Works of Alexander Pope – New edition including several hundred unpublished letters, and other new materials, collected in part by the lays Rt. Hon. John Wilson Croker", Vol. VI, Correspondence – Vol. I, John Murray, Londres, 1871

QUETGLAS, Josep, "Las cuatro columnas – Palladio y Le Corbusier", Massilia 2003, Annuaire d'Études Corbuséennes (Josep Quetglas (ed.), Barcelona – Fundación Caja de Arquitectos, 2003

ROWE, Colin, "Classicism, Neo-classicism, Neo-Neo-Classicism"; "Review: Architecture: The Nineteenth and Twentieth Centuries" in "As I was saying: recollections and miscellaneous essays", Volumes I e II, ed. Alexander Caragone, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1996

ROWE, Colin; KOETLER, Fred, "Collage City", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1978

SITTE, Camillo, "Construcción de Ciudades según Principios Artísticos", in COLLINS, George R.; COLLINS, Christiane C., "Camillo Sitte y el Nacimiento del Urbanismo Moderno", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980

SMITHSON, Alice; SMITHSON, Peter, "The "As Found" and the "Found"", in "The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty", The MIT Press, Cambridge; Londres, 1990

SOANE, John, "Sir John Soane: The Royal Academy Lectures", ed. David Watkin, Cambridge University Press, Cambridge, 2000

STROUD, Dorothy, "Sir John Soane Architect", de la mare publishers, Londres, 1996

SUMMERSON, John, "Architecture in Britain: 1530–1830", Yale University of Press, New Haven and London, 1993

TAVARES, Domingos, "John Nash: arquitectura urbana", Dafne Editora, Porto 2010

TÁVORA, Fernando, "A lição das constantes", in "Arquitectos", nº 153, Outubro de 2005

TEMPLE, William, "Upon the Gardens of Epicurus, with other 17th century garden essays", Chatto and Windus Publishers, Londres, 1908 (Texto data de 1685)

VIEIRA, João César Neto, "Arquitectura e música: intersecções e afinidades", Prova Final, Prof. responsável Manuel Botelho, FAUP, Porto, 2002

VIDLER, Anthony, "Histories of the immediate present: Inventing Architectural Modernism", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra, 2008

VIDOTTO, Marco, "Alison+Peter Smithson", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997

WATKIN, David, "A history of Western Architecture", Laurence King, Londres, 1992

WEAVER, Thomas, "David Chipperfield: architectural works: 1990–2002", Polígrafa, Barcelona, 2003

WILSON, Colin St John, "The other tradition of modern architecture – the uncompleted project", Black Dog Publishing, Londres, 2007

WITTKOWER, Rudolf, "Architectural Principles in the Age of Humanism", UK Academy Editions/ US St Martin's Press, 1988

Periódicos

AA files:

BEIGEL, Florian; CHRISTOU, Philip, “Changefulness”, nº68, pág. 125

The Architectural Review:

“Exterior Furnishing or sharawaggi: the art of making urban landscape”, Janeiro de 1944

“Save us our ruins, with special reference to London churches: argument from landscape point of view”, Janeiro de 1944

“Sir Uvedale Price on picturesque planning: summary of Price’s essays on the picturesque” (1794–1810), Fevereiro de 1944

“Landscape planning: articles illustrating the integration of contemporary architectural practice with 18th-century landscape theory”, Maio de 1944

“The genesis of the picturesque: documentation of the early years of landscaping in England, from 1685, Sir William Temple, to 1728, Batty Langley”, Novembro de 1944

C20:

HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, “Alison & Peter Smithson’s Upper Lawn Pavilion”, Agosto 2004

El Croquis:

“David Chipperfield: 1991–2006”, nº 87+120, 2006

Sites

Arch'it > Artland > Lanscape with narratives. An English approach to Space
http://architettura.it/artland/20091218/index_en.htm – consultado em Junho de 2015

architecture.com by RIBA > St Paul's Cathedral
<https://www.architecture.com/Explore/Buildings/StPaulsCathedral.aspx> – consultado em Agosto de 2015

Architecture Research Unit (ARU)
<http://aru.londonmet.ac.uk> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

BD online > articles > Will it be bricks or licks?
<http://www.bdonline.co.uk/will-it-be-bricks-or-licks/?/3068945.article> – consultado em Setembro de 2015

Caruso St John Architects
<http://www.carusostjohn.com> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

David Chipperfield Architects
<http://www.davidchipperfield.co.uk> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

Foster + Partners
<http://www.fosterandpartners.com> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

Ordem dos Arquitectos > Arquitectos nº 153
<http://arquitectos.pt/documentos/1163611106V2bFP4ja1Nw49WF8.pdf> – consultado em Dezembro de 2014

Prince of Wales.gov > Speeches
<http://www.princeofwales.gov.uk/media/speeches/speech-hrh-the-prince-of-wales-the-150th-anniversary-of-the-royal-institute-of> – consultado em Setembro de 2015

Rogers Strik Harbour + Partners
<http://www.rsh-p.com> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

Sergison Bates architects
<http://www.sergisonbates.co.uk> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

Sir John Soane Museum Drawings
<http://jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm> – consultado

em Junho de 2015

The Architectural Review > 2000 July: Jencks' Theory of Evolution, an Overview of 20th Century Architecture
<http://www.architectural-review.com/2000-july-jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture/8623596.article>

The Telegraph > National Trust Romance
<http://www.telegraph.co.uk/expat/expatpicturegalleries/7093317/National-Trust-Romance.html> – consultado em Junho de 2015

The Telegraph > Prince of Wales on architecture: his 10 “monstruous carbuncles”
<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/theroyalfamily/5317802/The-Prince-of-Wales-on-architecture-his-10-monstruous-carbuncles.html> – consultado em Setembro de 2015

The Telegraph > obituaries > Jonathan Woolf architect obituary
<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11861822/Jonathan-Woolf-architect-obituary.html> – consultado em Setembro de 2015

Tony Fretton Architects
<http://www.tonyfretton.com> – consultado entre Janeiro e Setembro de 2015

Wikipédia > Virgílio
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADlio> – consultado em Junho de 2015

Wikipédia > Chiswick House and Gardens
https://en.wikipedia.org/wiki/Chiswick_House#Gardens – consultado em Junho de 2015

Wikipédia > Stowe House
https://en.wikipedia.org/wiki/Stowe_House – consultado em Junho de 2015

Bibliografia de imagens

Parte 1

Capítulo 1.1

Fig. 1_ Luscombe Castle (1800–1804), John Nash – MANSBRIDGE, Michael, “John Nash: A complete catalogue”, pp. 95

Fig. 2_ Chiswick Gardens (1736) – “Lord Burlington’s Bijou, or Sharawaggi at Chiswick” by H.F. Clark, The Architectural Review, 1944, pág. 126

Fig. 3_ Chiswick Gardens (1939) – Idem, pág. 127

Fig. 4_ Stourhead (1718–1840), planta, Colen Campbell, Francis Cartwright, Henry Flitcroft, Charles Parker – BERGDOLL, Barry, “European Architecture 1750–1890”, pág. 78

Fig. 5_ “Stourhead Pleasure Grounds, view to the Pantheon” (ca. 1775), Coplestone Warre Bampfylde – Idem

Fig. 6_ “Coast View of Delos with Aeneas” (1672), Claude Lorrain – WATKIN, D., “The English Vision: the Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design”, pág. 29

Fig. 7_ “The Garden at Woodside” (ca 1750s), Thomas Robins – HUNT, John Dixon, “The picturesque garden in Europe”, pág. 55

Fig. 8_ Plate 5 “Designs of Chinese Buildings” (1757), Sir William Chambers – [https:// nttreasurehunt.wordpress.com/2015/01/22/william-chambers-chinese-design-guru/](https://nttreasurehunt.wordpress.com/2015/01/22/william-chambers-chinese-design-guru/)

Fig. 9_ Folly nos jardins de Kew, Sir William Chambers, Pintura de William Marlow (1763) – [http:// www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.19.43](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.19.43)

Fig. 10_ Esquema interpretativo da autoria de John Macarthur em “The Picturesque” quanto às relações entre os conceitos de belo e pitoresco de Uvedale Price – MACARTHUR, J., “The Picturesque: architecture, disgust and other irregularities”, pág. 92

Fig. 11_ Esquema interpretativo quanto à diferenciação entre as categorias de Belo, Pitoresco e Sublime – Esquema da autora

Fig. 12_ “Butcher’s Shop” (1830), Frederick Robinson – MACARTHUR, J., pág. 11

Fig. 13_ Root House (1750), Thomas Wright – WATKIN, D., “The English Vision”, pág. 35

Fig. 14_ “Four Cottages” (1805), Joseph Gandy – MACARTHUR, J., pág. 138

Figs. 15 e 16_ “Smoothness” e “roughness”(1792), ilustradas por William Gilpin – MACARTHUR, J., pág. 39

Figs. 17 e 18_ “View exercise” (1791), Humphrey Repton – MACARTHUR, J., pág. 51

Figs. 19 a 22_ Os vários tipos de “Ha-ha fence” – <http://www.internationalstyles.net/garden/english/garden-boundaries.htm>

Fig. 23_ “Improvements” (1816), Humphrey Repton – MACARTHUR, J., pág. 184

Fig. 24_ Percurso de aproximação a Radcliffe Camera, “Townscape” (1961) – CULLEN, Gordon, “Townscape”, pág. 18

Fig. 25_ Saída do claustro do Corpus Christi College (1581), Oxford, fotografia de Nikolaus Pevsner – PEVSNER, Nikolaus, “Visual Planning and the Picturesque”, pág. 61

Fig. 26_ Esquemas de análise da Acrópole, Auguste Choisy – LUCAN, Jacques, “Composition, Noncomposition”, pág. 348

Fig. 27_ Esquemas de interpretação da geometria das villas de Palladio (1949), Rudolf Wittkower – WITTKOWER, Rudolf, “Architectural Principles in the Age of Humanism”, pág. 69

Fig. 29_ Wollaton Hall (1580–88), Robert Smythson – <https://viewfrommyattic.wordpress.com/tag/smythson/>

Fig. 30_ Wollaton Hall (1580–88), Robert Smythson – CAPITEL, Antón, “La arquitectura compuesta por partes”, pág. 21

Figs. 31 e 32_ Casa em High Down (ca. 1772) – ADAM, James; ADAM, Robert, “Designs for Castles and Country Villas”, pág. 45

Figs. 33 e 34_ Culzean Castle (1777–1785), Robert e James Adam – Idem, pág. 129

Fig. 35_ Stowe Gardens (1711–1741) – http://architettura.it/artland/20091218/index_en.htm

Fig. 36_ Stowe House (1677–1779) – <https://stowetreasures.wordpress.com/stowe-house/>

Fig. 37_ Grange Park (1809), planta piso térreo, Adam Wilkins e Charles Cockerell – Desenho da autora

Fig. 38_ Grange Park (1809), Adam Wilkins e Charles Cockerell – MIDDLETON, Robin; WATKIN, David, “Arquitectura Moderna”, pág. 49

Fig. 39_ Leyswood (1868), planta piso térreo, Richard Norman Shaw – http://architettura.it/artland/20091218/index_en.htm

Fig. 40_ Leyswood (1868), Richard Norman Shaw – WATKIN, D., “The English Vision”, pág. 145

Fig. 41_ Fonthill Abbey (1795–1822), James Wyatt – Idem, pág. 101

Fig. 42_ Deepdene (1818–1823), Thomas Hope – ROWE, Colin, “Classicism, Neo-classicism, Neo- Neo-Classicism”, in “As I was saying: recollections and miscellaneous essays”, Vol. II, pág. 247

Fig. 43_ Strawberry Hill (1749–1776), Horace Walpole – BERGDOLL, B., pág. 143

Fig. 44_ Strawberry Hill (1749–1776), Horace Walpole – WATKIN, D., “The English Vision”, pág. 92

Figs. 45 e 46_ Downton Castle (1772–1778), Richard Payne Knight – Idem, pp. 95 e 96

Fig. 47_ Luscombe Castle (1800–1804), John Nash – <https://www.studyblue.com/notes/note/n/id-history-exam-1/deck/9905654>

Fig. 48_ Luscombe Castle (1800–1804), John Nash – MANSBRIDGE, M., “John Nash: A complete catalogue”, pág. 95

Figs. 49 e 50_ Peckforton Castle (1844–1850), Anthony Salvin – WATKIN, D., “The English Vision”, pág. 137

Fig. 51_ Castle Drogo (1911–1930), Edwin Lutyens – <http://www.lutyenstrustexhibitions.org.uk/creating-the-archive/4578798422>

Fig. 52_ Castle Drogo (1911–1930), Edwin Lutyens – <http://www.bdonline.co.uk/simonhudspiths-inspiration-castle-drogo-by-edwin-lutyens/5037501.article>

Fig. 53_ Grimdsyke (1872), Richard Norman Shaw – pág. 87

Fig. 54_ Syon House (1760–1769, Robert Adam – BERGDOLL, B., pág. 38

Fig. 55_ Proposta de intervenção arquitectónica e urbanística para o Museu do Louvre e o Jardim de Tuileries (1831), Paris,

Percier e Fontaine – LUCAN, J., pág. 50 e esquema de cores da autora

Fig. 56_ Banco de Inglaterra (1788–1833), John Soane – <http://archinect.com/features/article/2216621/architecture-in-the-givenness-toward-the-difficult-whole-again-part-1> e esquema de cores da autora

Fig. 57_ Garden Cities – esquema (1902) – http://www.mediaarchitecture.at/architekturtheorie/garden_cities/2011_garden_cities_links_en.shtml

Fig. 58_ Plano para o desenvolvimento de New York/New Jersey – KATZ, Peter, “The new urbanism: toward an architecture of community”, pág. xxxvi

Fig. 59_ Sugden House (1956), Alison e Peter Smithson – VIDOTTO, Marco, “Alison + Peter Smithson”, pág. 57

Fig. 60_ “Urban Reidentification” (1953), Alison e Peter Smithson – <http://archiveofaffinities.tumblr.com/post/3553244553/alison-and-peter-smithson-ciam-grilleprepared>

Figs. 61 e 62_ Robin Hood Gardens (1972), Alison e Peter Smithson – The Smithson Family Collection Foto de 1972, <https://municipaldreams.wordpress.com/2014/02/04/robin-hoodgardens-poplar-an-exemplar-a-demonstration-of-a-more-enjoyable-way-of-living/>

Fig. 63_ A Clockwork Jerusalem (2014) – http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/06/18/a_clockwork_jerusalem.html

Parte 2

Capítulo 2.1

Fig. 64_ Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson – HEUVEL, Dirk van der; RISSELADA, Mark, “Alison y Peter Smithson: De la casa del futuro a la casa de hoy”, pág. 230

Fig. 65_ Teatro de Epidauro (séc. IV a.C.) – <http://www.gtp.gr/TDirectoryDetails.asp?ID=80329>

Fig. 66_ Planta da Acrópole (1878), John Pennethorne – LUCAN, J., pág. 354

Fig. 67_ O Parthenon e a Acrópole, Atenas – <http://whc.unesco.org/en/list/404>

Fig. 68_ Culzean Castle (1792), Robert e James Adam – BERGDOLL, B., pág. 85

Fig. 69_ Space Time Gallery and Sky Steps (2004), maquete, Nebra, Alemanha, ARU (Florian Beigel + Philip Christou) – <http://aru.londonmet.ac.uk/works/saale/>

Fig. 70_ Upper Lawn (1959–1962), planta do piso térreo, Alison+Peter Smithson – HEUVEL, D.; RISSELADA, M., pág. 223

Fig. 71_ Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson – VIDOTTO, M., pág.101, com desenho da autora

Fig. 72_ Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson – HEUVEL, D.; RISSELADA, M., pág. 223

Fig. 73_ Upper Lawn (1959–62), Alison+Peter Smithson, vista do interior após a intervenção de Sergison+Bates (2002) – <http://www.sergisonbates.co.uk/Content/pdfs/2%20Catalogue%20projects/51%20Holiday%20house,%20Upper%20Lawn,%20Wiltshire%20L.pdf>

Fig. 74_ Pré-existência em Upper Lawn (1959), Alison+Peter Smithson – HEUVEL, D.; RISSELADA, M., pág. 222

Fig. 75_ “General View of Longleat from the Prospect Hill” (1816), Humphrey Repton – MACARTHUR, pág. 189

Fig. 76_ Holton Lee Centre (1999–2006), Tony Fretton – <http://www.tonyfretton.com/studios.html>

Fig. 77_ “Temple of Ancient Virtue” (1734), Stowe – <http://www.designcurial.com/news/purefolly-4294810>

Fig. 78_ Octagon Tower (1738), Fountain’s Abbey – <http://joylovestravel.com/2014/10/10/insearch-of-ruins-and-follies-at-fountains-abbey/>

Fig. 79_ Folly em Stourhead (1741–1840) – <http://www.telegraph.co.uk/expat/expatpicturegalleries/7093317/National-Trust-Romance.html>

Fig. 80_ Seowonmoon Lantern (2011), ARU Florian Beigel e Philip Christou – <http://aru.londonmet.ac.uk/works/folly/>

Fig. 81_ Tower House (2011–2014), Sergison+Bates – http://www.bdonline.co.uk/pictures/741x405/6/7/5/1762675_Sergison_Bates_Hampshire_web.jpg

Fig. 82_ Chiswick Cafe (2006–2010), Caruso St John – <http://www.carusostjohn.com/projects/chiswick-house-cafe/>

Figs. 83 e 84_ Lisson Gallery (1992), Tony Fretton – <http://www.tonyfretton.com/artsandleisure.html>

Figs. 85 e 86_ Upper Lawn (1959–62), fachada Sul, Alison e Peter Smithson – VIDOTTO, M., pág. 103

Fig. 87_ Care Home (2005–2011), Bélgica, Sergison+Bates – <http://www.sergisonbates.co.uk/Pages/3.81%20Huise.htm>

Fig. 88_ Upper Lawn, Alison e Peter Smithson (1959–1962), vista do interior após a intervenção de Sergison+Bates (2002)– <http://www.sergisonbates.co.uk/Content/pdfs/2%20Catalogue%20projects/51%20Holiday%20house,%20Upper%20Lawn,%20Wiltshire%20L.pdf>

Fig. 89_ Upper Lawn (1959–1962), Alison+Peter Smithson – Idem

Fig. 90_ Studio House Hackney (2000–2004), Londres, Sergison +Bates – <http://www.sergisonbates.co.uk/Content/pdfs/2%20Catalogue%20projects/34%20Studio%20house,%20Hackney%20L.pdf>

Capítulo 2.2

Fig. 91_ Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane – MÓLEON, Pedro, “John Soane, 1753–1837 y la arquitectura de la razón poética”, pág. 168

Fig. 92_ Breakfast room, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane – https://en.wikipedia.org/wiki/Sir_John_Soane%27s_Museum#/media/File:Soane_Breakfast_Room_ILN_1864.jpg

Fig. 93_ Sala dos quadros, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane – http://www.soane.org/media_centre/13Interiors

Fig. 94_ Sala dos quadros, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane – <http://zsazsabellagio.tumblr.com/post/75877200248/thearchitecturalist-picture-room-soane-museum>

Fig. 95_ Vista do interior da sala dos quadros, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane – MOLÉON, P., pág. 207

Fig. 96_ Vista do Monk's Parlour para a sala dos quadros, Lincoln's Inn Fields (1792–1813), Sir John Soane – Idem, pág. 205

Fig. 97_ Nouvelle Salle de la Comédie Française (1776), Charles de Wailly – BERGDOLL, B., pág. 59

Figs. 98 e 99_ Projecto para a Opera House (1778), Haymarket, Robert Adam – <http://www.british-history.ac.uk/survey->

london/vols29-30/pt1/plate-28

Figs. 100 e 101_ Ópera de Paris (1862-1875), Charles Garnier
- BERGDOLL, B., pág. 254

Fig. 102_ Circus (ca. 1754), Bath, John Wood Sr. - WATKIN, D.,
"English Architecture", pág. 131

Fig. 103_ Breakfast room, Lincoln's Inn Fields (1792-1813), Sir
John Soane - <http://www.wsj.com/articles/SB10001424053111904199404576540633178406442>

Fig. 104_ Vestíbulo da Comédie-Française (1770) , de Wailly
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Wailly#/media/File:Comédie-Française_\(Odéon\)_view_of_the_vestibule,_2d_design,_drawing_by_de_Wailly_1770_-_Braham_1980_p101.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Wailly#/media/File:Comédie-Française_(Odéon)_view_of_the_vestibule,_2d_design,_drawing_by_de_Wailly_1770_-_Braham_1980_p101.jpg)

Fig. 105_ Hereford Gaol (1796), John Nash - MANSBRIDGE, M.,
pág. 70

Fig. 106_ New Kings Court (1820-1825), Sir John Soane -
STROUD, Dorothy, "Sir John Soane Architect", pág. 223

Fig. 107_ Renovação da Tate Britain (2013), Caruso St John -
<http://www.carusostjohn.com/projects/transforming-tate-britain/>

Fig. 108_ Bank of England (1788-1833), Sir John Soane -
<https://archhistdaily.wordpress.com/tag/bank-of-england/>

Fig. 109_ Brick House (2001-2005), Caruso St John - <http://www.carusostjohn.com/projects/brickhouse>

Fig. 110_ Tendring Hall (1783-1789), Sir John Soane - STROUD,
D., pág. 209

Fig. 111_ Tendring Hall (1783-1789), planta do piso térreo,
Sir John Soane - http://www.greatbuildings.com/buildings/Tendering_Hall.html

Fig. 112_ Walkinshaw, Barrhead (1791), Robert e James Adam
- ADAM, R.; ADAM, J., pág. 93

Fig. 113_ Buckingham House (ca 1795), Sir John Soane -
STROUD, D., pág. 145

Fig. 114_ The CASS (2012-2013), Londres, ARU - <http://aru.londonmet.ac.uk/works/cass/>

Fig. 115_ Concurso para o Campus da Hult International
Business School (2013), Londres, Sergison+Bates - <http://>

www.sergisonbates.co.uk/Pages/4.1.37%20Projects.htm

Fig. 116_ Lincoln's Inn Fields (1792–1813), corte, Sir John Soane – MOLÉON, P., pág. 201, com esquema de cores da autora

Fig. 117_ Newport Street Gallery (2004–2015), corte em maquete, Caruso St John – <http://www.carusostjohn.com/projects/newport-street-gallery/>, com esquema de cores da autora

Capítulo 2.3

Fig. 118_ Casa Voltes (2010–2011), Sergison Bates e Liebman Villavecchia Arquitectos – <http://hicarquitectura.com/2014/02/sergison-bates-architects-liebman-villavecchia-arquitectos-casavoltres-una-casa-de-cadaques/>

Fig. 119_ Marden Hill (1818), John Soane – STROUD, D., pág. 209

Fig. 120_ Sala dos Livros, Wimpole Hall (1790–1794, 1800), Sir John Soane – <https://nttreasurehunt.wordpress.com/2011/03/02/soane-lives-on/>

Fig. 121_ Sala dos Livros, Wimpole Hall (1790–1794, 1800), Sir John Soane – DEAN, Ptolemy, “Sir John Soane and the country estate”, pág. 71

Fig. 122_ Valentino Flagship Store (2014–2015), Roma, David Chipperfield – http://www.davidchipperfield.co.uk/project/valentino_rome_flagship_store

Fig. 123_ Percurso de aproximação a Tom Quad e Fell Tower (ca. 1880), Oxford, fotografia de Nikolaus Pevsner – PEVSNER, N., “Visual Planning”, pág. 55

Fig. 124_ Private House Kensington (2008–2012), David Chipperfield – http://www.davidchipperfield.co.uk/project/private_house_kensington

Fig. 125_ Oakly Park (1823), Charles Robert Cockerell – MIDDLETON, R.; WATKIN, D., pág. 98

Fig. 126_ O movimento de ondulação num edifício, “Townscape” (1961) – CULLEN, G., “Townscape”, pág. 46

Fig. 127_ Downtown Castle (1774–1778), Richard Payne Knight, Pintura de F. O. Morris (ca. 1860) – MACARTHUR, J., pág. 128

Fig. 128_ Edifício de habitação plurifamiliar (2004–2008), Finsbury Park, Londres, Sergison+Bates – <http://www.sergisonbates.co.uk/Pages/3.77%20Finsbury%20Park.htm>

Fig. 129_ Ilustração das diferenças entre a vista frontal e a vista angular, “Townscape” (1961) – CULLEN, G., pág. 187

Capítulo 2.4

Fig. 130_ Trowbridge, “Townscape” (1961) – CULLEN, G., pp. 224 e 225

Fig. 131_ Ilustração de estudo das actividades humanas na cidade, “Townscape” (1961) – CULLEN, G., pág.122

Fig. 132_ Visão sequencial, “Townscape” (1961) – CULLEN, G., pág. 17

Fig. 133_ Regent Street (1825), John Nash – BERGDOLL, B., pág. 133

Fig. 134_ Piazza Santa Cita, Palermo, desenho de Camillo Sitte – SITTE, Camillo, “Construcción de Ciudades según Principios Artísticos”, pág. 34

Fig. 135_ Great George Street, “Townscape” (1961) – CULLEN, G., pág. 249

Fig. 136_ Plan Voisin (), Le Corbusier – ROWE, Colin; KOETLER, Fred, “Collage City”, pp. 74 e 75

Fig. 137_ Hotel de Beauvais, planta, Antoine Le Pautre – ROWE, C.; KOETLER, F., pág. 78

Fig. 138_ “Townscape”, (1961) – CULLEN, G., pág.25

Fig. 139_ Grand Canal (ca 1738), Canaletto – ROWE, C.; KOETLER, F., pág. 179

Fig. 140_ City of Composite Presence (1978), David Griffin e Hans Kollhof – ROWE, C.; KOETLER, F., índice

Fig. 141_ Proposta de William Holford (1947) – <https://www.architecture.com/Images/RIBATrust/RIBALibrary/OnlineWorkshop/UrbanAdventures/2011/Holford-522x400px.jpg>

Fig. 142_ Esquisso de Norman Foster – <http://www.fosterandpartners.com/projects/millenniumbridge/>

Fig. 143_ O enfiamento visual da ponte para a Catedral – Idem

Fig. 144_ Proposta da Architectural Review (1946) – PEVSNER, N., “Visual Planning”, pág. 178

Fig. 145_ Proposta do movimento Townscape (1961) – CULLEN, G., pág. 298

Fig. 146_ Desenhos de análise dos percursos de aproximação à Catedral e da sua relação com os espaços envolventes, Townscape (1961) – CULLEN, G., pág. 295

Figs. 147 e 148_ Paternoster Square, esquisso (1987), RSHP – <http://www.rsh-p.com>

Fig. 149_ Paternoster Square (1996–2003), Whitfield Partners – <http://anglotopia.wpengine.netdnacdn.com/wp-content/uploads/2012/07/Patanoster-Square.jpg>

Figs. 150 a 159_ plantas esquemáticas desenhadas pela autora

Fig. 160_ Paternoster Square, maquete (1987), RSHP – <http://www.rsh-p.com>

Anexos

Fig. 161_ Red House (1859), Philip Webb – <https://www.studyblue.com/notes/note/n/lecture-7/deck/2733379>

Fig. 162_ Regent Street (1825), John Nash – BERGDOLL, B., pág. 133

Fig. 163_ Tower House (2011–2014), Sergison+Bates – http://www.bdonline.co.uk/pictures/741x405/6/7/5/1762675_Sergison_Bates_Hampshire_web.jpg

Fig. 164_ North London Studio House (1993–1994), Caruso St John – <http://www.carusostjohn.com/projects/studio-house/>

Fig. 165_ Paju Book City (1999), ARU – <http://aru.londonmet.ac.uk/works/paju/>

Fig. 166_ Seowonmoon Lantern (2011), ARU Florian Beigel e Philip Christou – <http://aru.londonmet.ac.uk/works/folly/>

Anexos

Anexo I – Carta de Alexander Pope a John Caryl
Dezembro de 1712

Carta de Alexander Pope a John Caryl, onde a palavra “pitoresco” aparece pela primeira vez no vocabulário inglês, importada directamente do francês (“picturesque”)

“Dec. 21, 1712

Dear Sir,

I think a compliment is the worst-natured thing a man can with honesty be guilty of to a friend whom there is but two civil ways of abusing, raillery and compliment; and of these compliment is the civilest and unfairest. Yet, though I think I never was in a worse humour than at the writing my last, I do not recollect that I used this play towards you, as you accuse me when you call compliments my Popish tricks. It had been more just and less severe upon your friend had you called them catholic tricks, since they must be granted to be in a manner universal. But if I said anything so openly true in your praise as to seem in your eyes what most things said to your praise I know will do, I beg your pardon, and promise you faithfully for the future to do you as much injustice in my words as you do yourself in your thoughts. What Caeser says of his wife, that it was not sufficient she should be really chaste, but must not be so much as suspected, one may apply to friendship. It should not only be free from what is really compliment, but from the very shadow of it. I will not therefore tell you how great a misfortune I account it that I cannot wait upon you at Ladyholt, nor how much I am obliged by that invitation. My ill state of health ever since the cold weather began renders vain any such pleasing thoughts as the enjoyment of your fireside. I cannot express how thoroughly I am penetrated by the sharpness of it. I feel nothing alive but my hearth and head; and my spirits like those in a thermometer mount and fall through my thin delicate contexture just as the temper of air is more benign or inclement. In this sad condition I am forced to take volatile drops every day; a custom I have so long continued that my doctor tells me I must not long expect support from them, and adds that unless I use some certain prescriptions, my tenement will not last long above ground. But I shall not prop it, as decayed as it is, with his rotten fulciments. If it falls, as the honest Hibernian said of the house, I care not; I am only a lodger.

The severity of the cold has turned my studies to those books which treat of the descriptions of the Arctic regions, Lapland, Nova Zembla, and Spitzberg. Deserts of snow, seas of ice, and frozen skies might administer some odd kind of shivering satisfaction, or as the vulgar have it, cold comfort, in the

comparison with my own case. This, I say, some people would imagine who are of opinion that the knowledge of others' suffering alleviates our own; but I never could conceive this sorry and inhumane consolation, nor am one degree the less chill for all I read on these subject. To fill this paper and to avoid all imputation of compliment I shall here put together several beautiful winter pieces of the poets, which have occurred to my memory on this occasion. It may not perhaps be disagreeable to you to compare what lively images nature has presented in different views to some of the greatest geniuses for description which the world ever bred. I shall confine myself to one circumstance only, that of snow, which is thus described by Homer, Iliad xii, as I find it translated to my hand; for Greek characters might possibly be taken for eyphers, should this letter be intercepted by any zealously affected to the Government.

Hom.: Iliad XIII: Thus on a wintry day, the flaky snow/Incessant falls, when Jove the treasure opens/ Of snowy tempests, and of hoary frosts;/ He scatters o'er the world a fleecy deluge;/ A depth of snow conceals the mountain tops,/ The verdant meadows and the mannur'd fields,/ The banks of rivers, and the Ocean's shores,/ While the wide main receives into its bosom/ A snowy inundation from the skies.

Illiadd XIX : As when the freezing blasts of Boreas blow,/ And scatter o'er the fields the driving snow,/ From dusky clouds the fleecy winter flies,/ Whose dazzling lustre whitens all the skies.

Virgil: Geo. III., V. 352: Neque ullae/ Aut herbae campo apparent, aut arbore frondes:/ Sed jacet aggeribus niveis informis, et alto/ Terra gelu latè, septemque assurgit in ulnas,/ Semper hyems, semper spirantes frigora cauri./ Tum sol pallentes haud unquam discutit umbras:/ Nec cum invecus equis altum petit aethera, nec cum/ Praecipitem Océani rubro lavit aequore currum,/ Interea toto non secius acro ningit:/ Intereunt pecudes; stant circumfusa pruinis/ Corpora magna boûm.

Hor.: Lib. I., Ode IX.: Vides ut aliâ stet nive candidum/ Soracte, nec jam sustineant onus/ Sylvae loborentes? We have a fine description wrought up from thence with amplification by Mr. Congreve, as follows:

Big with the offspring of the north,/ The frozen clouds bring forth;/ A shower of soft and fleecy rain/ Falls, to new clothe the earth again./ And see how by degrees/ The universal mantle hides the trees,/ In hoary flakes that downward fly,/ As if it were the autumn of the sky,/ Whose fall of leaf would theirs

supply./ Trembling the trees sustain the weight, and bow/ Like aged limbs, that feebly go/ Beneath a venerable head of snow.

Milton: Part. Lost.: So the clouds/ Ascending, while the north wind sleeps, o'erspread/ Heaven's cheerful face; the low'ring element/ Scowls o'er the darken'd landscape snow or show'r.

Mr. Philips has two lines, which seem to me what the French call very "picturesque", that I cannot omit to you: All hid in snow, in bright confusion lie,/ And with one dazzling waste fatigue the eye." These are the scenes the season presents to me, and what can be more ridiculous than that in the midst of this bleak prospect that sets my very imagination a-shivering, I am endeavouring to raise up round about me a painted-scene of woods and forests in verdure and beauty, trees springing, fields flowering, nature laughing. I am wandering through bowers and grottoes in conceit, and while my trembling body is cowering over a fire, my mind is expatiating in an open sunshine. "Videor pios/ Errare per lucos, amoenae/ Quos et aquae subeunt et aerae."

As to the question you ask me, that the Temple of Fame was the poem mentioned in the Spectator, I thought I told you in my last, Windsor Forest will come out first; but I do not yet know when. I had not mentioned to you or any other what I apprehended of the misconstruction of some of my neighbours, but that I could not tell but that something of that nature might be whispered to you, as it has been to them. More men's reputations I believe are whispered away, than any otherways destroyed. But I depend upon the justice and honesty of your nature, that you would give me a hearing before you pass the verdict. What I am certain of is that several false tales have been suggested, and I fear many believed by them, since they never opened themselves to me upon the subject. But I shall make a further trial, till when it would not be just to give a further account. I have sent the letters to Lewis scaled up. Believe, dear sir, I am so sincerely a friend to your whole family, that it is equally past my power of concealing it or expressing it.

I hope this ill weather will put off your journey to London till after Christmas. When I know you are going, I will be so good-conditioned to myself as to meet you there, being ever yours."

"The Works of Alexander Pope – New edition including several hundred unpublished letters, and other new materials, collected in part by the lays Rt. Hon. John Wilson Croker", Vol. VI, Correspondence – Vol. I, Londres, 1871, pp. 175–179

Anexo II – Discurso do Príncipe Carlos no 150º aniversário do
RIBA (Royal Institute of British Architects)
Publicado a 30 de Maio de 1984

“Ladies and gentlemen, it seems entirely appropriate in this anniversary year that the Royal Institute of British Architects should nominate Mr Charles Correa to The Queen to receive the Royal Gold Medal for Architecture. I have heard that he is a brilliant modern architect who has been responsible for splendidly brilliant and sensitive modern architecture, invariably of low cost. But it is his imaginative concern for those who suffer the disability of poverty in Bombay and the third world generally that he is justly famous. It is for this as well as his supreme skill as an architect that he is being honoured this evening.

It would seem that sesquicentenaries are coming thick and fast nowadays. Last year I was invited to become President of the British Medical Association for its 150th anniversary and greatly enjoyed holding that particular office. I am enormously relieved, I must say, that you have not asked me to be President of the RIBA this year because while it is comparatively easy to be a practising hypochondriac it is probably much more difficult to become the architectural equivalent. On the other hand, my great, great, great grandfather, The Prince Consort, indulged himself wholeheartedly in a kind of architectural hypochondria as often as he could.

Osborne and Balmoral are, of course, the most obvious examples of his personal involvement with the design of buildings but he also busied himself with the design of farm buildings and the interiors of houses. No detail seemed to be too small to escape his attention and, as a result, we have been left with a series of buildings which never fail to fascinate and which display great individuality. (Although always inspired originally by some earlier style of architecture.) Embellishment appears to have been a vital ingredient, as far as Prince Albert was concerned, to any building and the more symbolic it was the better.

I sometimes can't help wondering whether planning permission would be forthcoming nowadays for some of his designs. But with the present, welcome reaction to the modern movement, which seems to be taking place in our society, it would be forthcoming. For at last people are beginning to see that it is possible, and important in human terms, to respect old buildings, street plans and traditional scales and at the same time not to feel guilty about a preference for facades, ornaments and soft materials. At last, after witnessing the wholesale destruction of Georgian and Victorian housing in most of our cities, people have begun to realise that it is

possible to restore old buildings and, what is more, that there are architects willing to undertake such projects.

For far too long, it seems to me, some planners and architects have consistently ignored the feelings and wishes of the mass of ordinary people in this country. Perhaps, when you think about it, it is hardly surprising as architects tend to have been trained to design buildings from scratch – to tear down and rebuild. Except in Interior Design courses students are not taught to rehabilitate, nor do they ever meet the ultimate users of buildings in their training – indeed, they can often go through their whole career without doing so. Consequently a large number of us have developed a feeling that architects tend to design houses for the approval of fellow architects and critics, not for the tenants. The same feelings, by the way, have been shared by disabled people who consider that with a little extra thought, consultation and planning, their already difficult lives could be made that much less complicated. Having said that, I am told that the Department of the Environment is preparing an amendment to the Building Regulations which will mean that in future buildings will have to be designed so that they are accessible, which in turn will make it easier for architects who are working for clients. This is excellent news and could ultimately transform the lives of over two million people throughout the country.

I want to take this opportunity too, to express my gratitude to the President of the RIBA for his willingness to join with a group of architects, planners, government officials, journalists and disabled people who came to lunch with me in March to discuss this very problem. I would also like to say how impressed I am to see how the RIBA has overcome the difficulty of access to their HQ in London by means of an ingenious combination of steps and ramps. I know that many architects are now fully aware of the needs of disabled people and of their understandable desire to live as near “normal” a life as possible. Because of this increasing awareness on the part of architects and planners, I am sure that there will be considerable progress in the field. But there is a particular problem to overcome and that is the fire regulations which apply to all public buildings. Selwyn Goldsmith wrote about this in his ‘Designing for the Disabled’, which the RIBA helped initiate in 1961. Referring to building hazards to disabled people and the demands that exist for strict controls, he says: “For those who administer fire regulations the easy way out is always to say, ‘yes, we must impose more controls because we are bothered about people dying’. The more difficult alternative is to say, ‘no, we shall

not, because we are concerned about people living'."

To be concerned about the way people live; about the environment they inhabit and the kind of community that is created by that environment should surely be one of the prime requirements of a really good architect. It has been most encouraging to see the development of Community Architecture as a natural reaction to the policy of decamping people to new towns and overspill estates where the extended family patterns of support were destroyed and the community life was lost. Now, moreover, we are seeing the gradual expansion of housing cooperatives, particularly in the inner city areas of Liverpool, where the tenants are able to work with an architect of their own who listens to their comments and their ideas and tries to design the kind of environment they want, rather than the kind which tends to be imposed upon them without any degree of choice.

This sort of development, spear-headed as it is by such individuals as a Vice-president of the RIBA, Rod Hackney and Ted Cullinan – a man after my own heart, as he believes strongly that the architect must produce something that is visually beautiful as well as socially useful – offers something very promising in terms of inner city renewal and urban housing, not to mention community garden design.

Enabling the client community to be involved in the detailed process of design rather than exclusively the local authority, is I am sure the kind of development we should be examining more closely. Apart from anything else, there is an assumption that if people have played a part in creating something they might conceivably treat it as their own possession and look after it, thus making an attempt at reducing the problem of vandalism. What I believe is important about community architecture is that it has shown 'ordinary' people that their views are worth having; that architects and planners do not necessarily have the monopoly of knowing best about taste, style and planning; that they need not be made to feel guilty or ignorant if their natural preference is for the more 'traditional' designs – for a small garden, for courtyards, arches and porches; and that there is a growing number of architects prepared to listen and to offer imaginative ideas.

On that note, I can't help thinking how much more worthwhile it would be if a community approach could have been used in the Mansion House Square project. It would be a tragedy if the character and skyline of our capital city were to be further ruined and St Paul's dwarfed by yet another giant glass stump,

better suited to downtown Chicago than the City of London.

It is hard to imagine that London before the last war must have had one of the most beautiful skylines of any great city, if those who recall it are to be believed. Those who do, say that the affinity between buildings and the earth, in spite of the City's immense size, was so close and organic that the houses looked almost as though they had grown out of the earth and had not been imposed upon it – grown moreover, in such a way that as few trees as possible were thrust out of the way.

Those who knew it then and loved it, as so many British love Venice without concrete stumps and glass towers, and those who can imagine what it was like, must associate with the sentiments in one of Aldous Huxley's earliest and most successful novels, *Antic Hay*, where the main character, an unsuccessful architect, reveals a model of London as Christopher Wren wanted to rebuild it after the Great Fire, and describes how Wren was so obsessed with the opportunity the fire gave the city to rebuild itself into a greater and more glorious vision.

What, then, are we doing to our capital city now? What have we done to it since the bombing during the war? What are we shortly to do to one of its most famous areas – Trafalgar Square? Instead of designing an extension to the elegant facade of the National Gallery which complements it and continues the concept of columns and domes, it looks as if we may be presented with a kind of municipal fire station, complete with the sort of tower that contains the siren. I would understand better this type of high-tech approach if you demolished the whole of Trafalgar Square and started again with a single architect responsible for the entire layout, but what is proposed is like a monstrous carbuncle on the face of a much-loved and elegant friend.

Apart from anything else, it defeats me why anyone wishing to display the early Renaissance pictures belonging to the gallery should do so in a new gallery so manifestly at odds with the whole spirit of that age of astonishing proportion. Why can't we have those curves and arches that express feeling in design? What is wrong with them? Why has everything got to be vertical, straight, unbending, only at right angles – and functional?

As if the National Gallery extension wasn't enough they are now apparently planning to redevelop the large, oval-bellied 19th century building, known as the Grand Hotel, which stands on the south west corner of Trafalgar Square and which was saved from demolition in 1974 after a campaign to rescue it. As with the National Gallery, I believe the plan is to put

this redevelopment out to competition, in which case we can only criticise the judges and not the architects, for I suspect there will be some entries representative of the present-day school of Romantic Pragmatism, which could at least provide an alternative.

Goethe once said “there is nothing more dreadful than imagination without taste”. In this 150th anniversary year, which provides an opportunity for a fresh look at the path ahead and in which by now you are probably regretting having asked me to take part, may I express the earnest hope that the next 150 years will see a new harmony between imagination and taste and in the relationship between the architects and the people of this country.”

Anexo III – Conversa com Stephen Bates (Sergison Bates Architects)
Março 2015

PT

Vera: “Pode não ser uma má opção o arquitecto, por vezes, tirar partido daquilo em que o pintor atenta sempre, quero com isto dizer o uso do accidental: segui-lo aonde o levam, melhorá-lo, em vez de ser fiel à planta regular. Acontece, por vezes, a realização de ampliações num edifício, em diferentes períodos, para fins de uso ou de prazer. Apesar destes edifícios terem como ponto de partida a regularidade, eventualmente adquirem algum carácter provocado por este uso do accidental, que pode ser adoptado com muito sucesso pelo arquitecto no desenho original, sem que o mesmo provoque alguma inconveniência. A variedade e a complexidade são a beleza e a excelência em muitas outras artes que estimulam a imaginação; e porque não em arquitectura?” REYNOLDS, “Works”, Vol. II, 1809

O planeamento irregular, a composição através da aglutinação de elementos/partes, com foco na sequência visual e na relação entre o espaço e o observador parecem ser os factores chave para a concepção de edifícios, na arquitectura inglesa, em vez da procura da composição da planta. Este método parece ter tido início no desenho dos cottages mas foi posteriormente transportada para outras tipologias arquitectónicas como a casa ou o castelo. Considera que este método ainda hoje prevalece?

Stephen Bates: Sim. O pitoresco emergiu como um movimento anti-racional, contra a perfeição e em oposição a uma abordagem matemática, tendo em consideração o lugar do Homem no mundo. Em termos arquitectónicos, mencionaste o termo “cottage” e eu penso que os arquitectos em meados do séc. XIX estavam a recuar para uma certa ideia de vernacular e de arquitectura igualmente romântica. Em certa medida, estavam a recuar ao mundo do artesão. O artesão não trabalha a partir de desenhos técnicos, mas sim a partir do material. O objecto do artesão não é a abstracção nem a concepção matemática. Expressa-se, por outro lado, através do processo e da materialidade. Creio que o cottage humilde e o objecto não-desenhado se tornaram numa parte muito importante do movimento pitoresco devido ao que representavam. Se observarmos o início do movimento Arts and Crafts, os roofscapes e a composição das fachadas, eles estão a trabalhar rejeitando a ideia de simetria. A composição das fachadas tem como objectivo transmitir um certo carácter natural. Embora seja absolutamente artificial e não tenha por vezes qualquer relação com a planta, estas obras focam-se na questão da atmosfera e inspiram uma sensação de familiaridade com as antigas estruturas vernaculares.

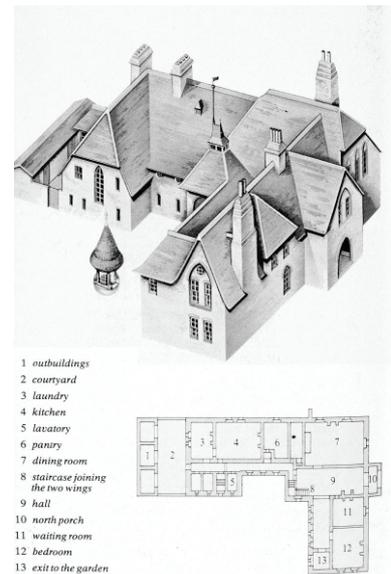


Fig. 161 – Red House (1859), Philip Webb

A exploração destas origens na natureza deu-se numa época de grandes mudanças tecnológicas, tecnologia para a qual o movimento moderno posteriormente se virou. Este nervosismo relacionado com o medo de que de que a tecnologia se apoderaria da humanidade e de que se perderia o espírito do artesanal fê-los regressar ao vernacular e ao romântico. Alguns arquitectos revisitam, actualmente, estes temas e alguns estão intoxicados por eles. Nós inserimo-nos nesse grupo.

Por vezes é preciso algum tempo para nos familiarizarmos com a nossa própria cultura. Quando eu era um arquitecto da tua idade, não estava interessado na minha própria história. Interessava-me por outros contextos, mais a sul ou mais a norte, mas não estava atento à minha própria cultura. Isso leva algum tempo. Sou sensivelmente da mesma idade e geração das outras pessoas com quem vais falar e nós estamos a redescobrir algumas coisas. Mas a pergunta era sobre a relevância do pitoresco para a actualidade. Interesse-me muito pelas ideias de imperfeição e mediação, que estão intimamente relacionadas com o pitoresco. Por vezes usamos esse termo com alguma leveza, sem implicar necessariamente uma ligação com a história da evolução desse conceito, mas está muito presente no modo como pensamos o nosso trabalho. Está presente nos elementos que usamos para compor uma fachada, que não parece ter sido produzida por uma fábrica mas sim que revela algum trabalho e detalhe sobre ela... Por isso, sim, está presente e creio que isso acontece porque é parte integrante do nosso ADN. Mas provém do que vemos à nossa volta, do ensino, da escrita e do pensamento. Por isso sim, diria que o pitoresco está muito presente.

V: Então talvez se possa considerar que se trata de uma reacção, não contra os mesmos princípios do séc. XVIII, mas uma reacção ao contexto actual...

SB: Sim, creio que tens razão. Muito do que se faz é provavelmente uma reacção. Escrevemos um texto intitulado "Resistência" e eu penso que cada um pode definir a sua posição como uma atitude em relação à condição comum. Esta questão é relevante considerando que estás a falar com um grupo muito restrito de pessoas que não são representativas da situação no país. Há quem tenha a falsa percepção de que representamos o nosso país, mas esse não é o caso. A corrente dominante da arquitectura britânica não é representada por por nenhum de nós.

V: A irregularidade parece aplicar-se ao planeamento urbano em cidades com Londres, por exemplo. Poderá este facto estar relacionado com o contexto político – o liberalismo – no qual as cidades em Inglaterra se desenvolveram, por oposição às cidades planeadas e desenvolvidas em regimes absolutistas?

SB: Claro. Obviamente. Londres é uma cidade com muitos proprietários privados, mesmo enquanto cidade medieval que foi absorvendo os assentamentos à sua volta. Devido a esta questão da propriedade tornou-se praticamente impossível levar a cabo um planeamento. Houve algumas tentativas de edificar Londres segundo a linha das ambições renascentistas, mas essas tentativas falharam uma vez que foi impossível estabelecer um acordo entre todos os proprietários e o rei não tinha poder suficiente para determinar o que podia ser construído. Mas, por outro lado, sinto-me grato por isso. Embora aprecie a beleza das cidades planeadas, considero a adaptação à malha urbana existente uma situação igualmente interessante. Há óptimos exemplos do planeamento absoluto ao qual todas as intervenções se devem adaptar como é o caso do Hotel de Beauvais, por exemplo. Londres resulta de algo totalmente distinto. É fácil ser-se muito negativo em relação a Londres quando comparada com outras cidades que têm uma longa tradição de planeamento urbano e com a qualidade e a densidade que daí advêm. Mas a ausência de ordem traz um sentido natural ao que se compõe. Posto isto, há áreas de Londres que foram planeadas e que são igualmente interessantes. Olhando atentamente para a rua georgiana, que à primeira vista parece uma sequência repetitiva de casas, descobre-se que foram construídas por pequenos empreendimentos, a partir de um conjunto de regras comuns, mas não muito precisas. A repetição e a diferenciação trazem muita qualidade à arquitectura. No livro “Papers I” o ensaio “Sameness” aborda estas questões.

V: Na arquitectura e no planeamento ingleses, as relações estabelecidas entre o edifício e a cidade aparentemente dependem mais da criação de enquadramentos ou pontos de vista particulares na sequência espacial e visual do que na continuidade volumétrica. Concorda? Haverá alguma relação com o movimento Townscape dos anos 60?

SB: Falámos sobre as linhas laterais, os corredores, as vistas, a protecção da cidade a St. Paul (o recinto da catedral tem sido uma área problemática ao longo da história), mas eu penso na cidade como uma vista composta. Não sei se há alguma outra cidade no mundo onde determinadas vistas

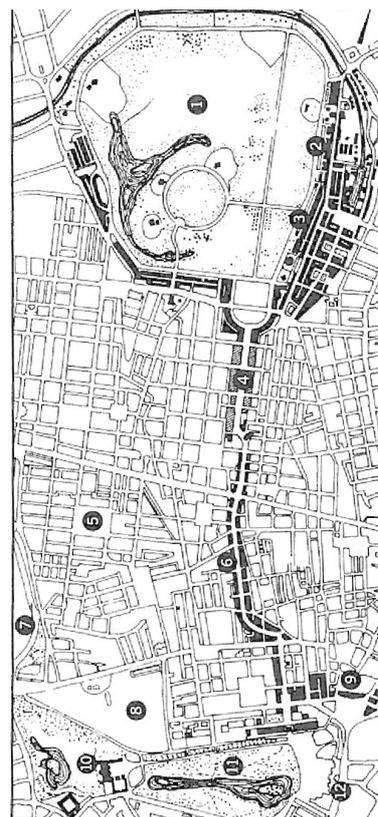


Fig. 162 – Regent Street e Park (1825), John Nash

estão protegidas por lei. Na minha opinião, importam pouco as regulações abstractas. Os urbanistas pensam sobre temas como a capacidade, a densidade e esse tipo de guias para o desenvolvimento e não nos aspectos gerais que efectivamente trabalhamos. O meu entendimento do movimento Townscape é uma rejeição do mono-planeamento inspirado pela teoria modernista que defende o carácter objectual dos edifícios, que é uma abordagem absolutamente distinta relativamente ao urbanismo do séc. XIX, no qual o espaço entre os edifícios é tão importante como o próprio edificado numa ideia de relação figura-fundo. O modernismo rejeitou esta teoria e subitamente passou a haver muito mais “vazio” entre edifícios, o que causou uma perda de identidade e de inteligibilidade. Foi uma pena que algo que ideologicamente tinha como objectivo a valorização do espaço público tenha acabado por não ser conseguido. Penso que o movimento Townscape tinha como objectivo reparar algumas das falhas do modernismo. Trata-se de streetscape, escala, densidade, baixo crescimento, alta densidade e não de diagramas, como os elaborados pelos CIAM. São questões expressas em desenhos, vinhetas dos usos, da relação do peão com a rua. Trata-se da experiência e das sensações e é, certamente, mais humilde. Em certa medida, reconhece a importância da participação das pessoas na experiência da cidade e não se foca tanto na questão do planeamento. É também um movimento mais acessível às pessoas que não são arquitectos. É um exercício espacial.

V: Quanto à relação entre o pitoresco e o movimento moderno, Nikolaus Pevsner considera que o pitoresco pode ser uma solução para o beco sem-saída a que o modernismo tinha conduzido, uma vez que o pitoresco se interessa por questões como a relação cultural com o sítio e que os projectos sob o signo deste movimento se focam na experiência espacial e na vivência da arquitectura, possibilitando uma melhor relação das pessoas com esta arte. Simultaneamente, os arquitectos noutros países estava a tentar encontrar o seu caminho no período pós-moderno, baseando-se em princípios semelhantes, como é o caso do regionalismo crítico. Considera que os dois são comparáveis?

SB: O ensaio de Kenneth Frampton foi um texto que lemos e re-lemos e estudámos todos os arquitectos que o autor mencionava. Relacionámo-nos com esta ideia porque este conjunto de arquitectos trabalhava a partir de um ponto de vista modernista mas reconhecia a importância de uma abordagem mais contextualista. Tentaram encontrar uma linguagem que respondesse simultaneamente ao modernismo e à mediação

com o contexto específico. No início desta conversa eu pensei na noção de mediação e que isso, na nossa abordagem, significa o reconhecimento do “as found” e a compreensão de que a obra se deve inscrever nele. Actualmente sou mais crítico em relação a estas questões. Tendo descoberto mais sobre a minha própria identidade e relativizando um pouco as teorias modernistas, já não me parece uma ideia tão forte. Consigo encontrar uma relação em termos de reacção a um absolutismo abstracto... E talvez algumas das referências fossem comuns. Com o regionalismo crítico nas décadas de sessenta e setenta os autores estavam a reagir contra esta abstracção, portanto vejo uma ligação entre ambos.

V: “O movimento expressa a subida e a descida, os avanços e os recuos com a diversidade da forma, nas diferentes partes do edifício, para reforçar os efeitos pitorescos na composição, uma vez que a subida e a descida, o avanço e o recuo, com a convexidade e a concavidade e outras formas das grandes partes do edifício, têm o mesmo efeito, em arquitectura, que a colina e o vale, o fundo e a distância, a dilatação e o encolhimento têm na paisagem; isto é, servem para produzir um agradável e diversificado contorno que se agrupa e contrasta como um quadro e cria uma variedade de luz e sombra que dotam a composição de grande espírito, beleza e efeito.” HUSSEY, “The Picturesque”, 1927

Considera que estas ideias se relacionam com a vossa prática de arquitectura?

SB: Sim, porque, como referido anteriormente, trabalhamos em termos espaciais e na nossa prática profissional preocupamo-nos muito com as questões da atmosfera, do significado e com as emoções por eles evocadas. Trabalhamos a várias escalas e com maquetas, uma vez que estamos a conceber espacialmente. Por vezes usamos mais as maquetas, em vez de trabalharmos sobre os desenhos abstractos.

Quando estamos a projectar, o nosso discurso versa o carácter que o espaço deverá ter e quais devem ser as sensações que transmite. Descrevemos o espaço como experiência: “é um espaço pesado e escuro e através dessa escuridão vê-se uma janela que está noutra divisão, mas cuja presença é sentida pelo observador.”. É assim que descrevemos o nosso trabalho nos projectos que estamos a executar, portanto não é simplesmente um exercício abstracto. É um exercício espacial. E é legítimo ser-se subjectivo e apelar às emoções. Isto é um modo muito anti-moderno de pensar, e é perfeitamente válido. Claro que me identifico com essa frase. É bastante longa e pomposa, mas sim, identifico-me.

V: O que disse é muito pitoresco, o modo como descreveu o que se pode ver, mas que não se pode alcançar imediatamente.

SB: É exactamente assim que trabalhamos. Trata-se essencialmente da questão da antecipação e da compreensão das diferenças e das diversas qualidades. No projecto em que estamos a trabalhar actualmente em Hampstead tivemos em consideração que os habitantes que lá iriam viver seriam pessoas bastante idosas e que como tal passariam mais tempo em casa do que qualquer um de nós. Por este motivo a casa deveria ser uma paisagem complexa, para que não se aborrecessem nela e para que a sua experiência fosse pontuada pela descoberta. Eventualmente já estarão familiarizados com o edifício, mas ele deve revelar-se lentamente.

Os Smithsons também tiveram um papel muito importante, embora actualmente menos, em relacionar-nos com as ideias do Pitoresco e também no modo como escrevemos sobre o nosso trabalho. O arquitecto Baillie Scott descrevia as suas casas do mesmo modo. Os Smithsons legitimaram que se falasse sobre a experiência espacial. Restaurámos a casa deles em Upper Lawn, projecto no qual exploraram algumas noções relacionadas com o pitoresco. Estavam familiarizados com o movimento e nos seus textos é possível detectar a sua consciência dele. Eu diria que foram uma grande influência para nós, nem que seja porque nos alertaram para a nossa própria cultura. Para a nossa “Englishness”. Tudo aquilo de que temos falado está profundamente relacionado com a nacionalidade inglesa. Há um número de projectos daqueles em que estamos a trabalhar que me ocorrem que talvez possa achar interessantes. Um deles é a Tower House. Trata-se de uma “torre” construída no meio de uma propriedade rural. É um projecto muito literal.

Situa-se numa paisagem pitoresca e trata o tema da folly. Substituí uma torre de água que existiu anteriormente no mesmo local. Porque é que decidimos fazê-la? Tirámos algumas fotografias e usámos a collage para projectar a torre na paisagem. O arquitecto paisagista queria desalinhar as árvores e de início não conseguíamos perceber porquê. Uma vez feita a collage com o novo arranjo das árvores compreendemos imediatamente. Estamos a fazer um conjunto de vistas muito pitoresco. Gostámos de o fazer, embora estivéssemos a trabalhar com um conjunto de ideias desenvolvidas no passado. Este é um exemplo literal. Na nossa prática profissional tentamos adaptar-nos à situação existente e desenvolver um trabalho que é, acima de tudo, espacial. E tudo isto está profundamente relacionado com o pitoresco.



Fig. 163 – Tower House (2011),
Sergison Bates

EN

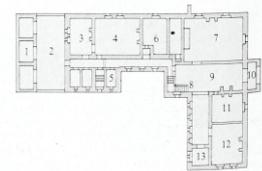
Vera: “It may not be amiss for the Architect to take advantage sometimes of that which I am sure the Painter ought always to have his eyes open, I mean the use of accidents: to follow when they lead, and to improve them, rather than always to trust a regular plan. It often happens that additions have been made to houses, at various times, for use or pleasure. As such buildings depart from regularity, they now and then acquire something of scenery by this accident, which I should think might not unsuccessfully be adopted by an Architect, in an original plan, if it does not too much interfere with convenience. Variety and intricacy is a beauty and excellence in every other of the arts which address the imagination; and why not in Architecture?”
REYNOLDS, “Works”, Vol. II, 1809.

Irregular planning, composition through the addition of elements/parts, focus on the the visual sequence and the relation between space and the observer seem to be key factors in designing buildings in English architecture, rather than the pursuit of the perfect plan. This method appears to have started in the cottages but was later, with the Picturesque, transported to other architectural typologies such as the house or the castle. Do you think it still prevails?

Stephen Bates: Yes. The Picturesque, emerged as an anti-rational movement, against perfection and in opposition to a mathematical approach considering, instead, man’s place in the world. In terms of architecture, you mentioned the term cottage, and I think that architects in the mid 19th century were looking back to a kind of vernacular and equally romantic architecture. In a way they were looking back to the world of the artisan and the maker. The maker doesn’t work from perfect drawings, but from material. The subject of the maker is not the abstract, the mathematical concept, it expresses itself through the process and the material. I think that the humble cottage and the non-designed thing became a really important part of the Picturesque movement because of what they represented. And if you look at the work of the early Arts and Crafts movement, to the roofscapes in the composition of facades, they were working against symmetry. They were composing facades to give a sort of naturalized character. Though it was completely artificial, often having no real sense of the plan, it was really about the atmosphere that would emanate as something that felt familiar, as the old vernacular structures. Those origins of naturalness were explored in the midst of technological changes, the technology to which the modern movement then turned. This nervousness that



- 1 outbuildings
- 2 courtyard
- 3 laundry
- 4 kitchen
- 5 lavatory
- 6 pantry
- 7 dining room
- 8 staircase joining the two wings
- 9 hall
- 10 north porch
- 11 waiting room
- 12 bedroom
- 13 exit to the garden



Red House (1859), Philip Webb

technology would overtake us and that we would lose the spirit of handcraft made them want to return to the vernacular and the romantic. Some architects are now revisiting these themes and some are intoxicated with them. We would be one of those practices, I suppose.

Sometimes it takes time to catch up with your own culture. When I was an architect of your age, I was not really interested in my own history. I wanted to look elsewhere, look south, or look north, I wasn't really looking back to where I came from. That takes time. I am about the same age and generation as the other people you are talking to, and we are rediscovering things.

But your question was about the relevance of the Picturesque now. I think very much about imperfection and mediation, which are closely connected with the Picturesque. We may use the term rather loosely, as a kind of shorthand, without necessarily implying a direct connection with the complex history of the concept's evolution, but it is very much part of our way of thinking about work. It is in the elements we use when composing a facade and in the way we might detail a surface that doesn't feel like it has come out of a factory but as if it has been worked on... So, yes, it is there and I think it is there because it is built-in in our DNA. But it comes from what we see around us, through teaching and writing and thinking. So, yes, the Picturesque is very present, I would say.

V: So maybe it is a reaction, not against the same thing it was on the 18th century, but a reaction to the current context.

SB: Yes, I think you are right. A lot of what one does is probably a reaction. We wrote a paper called "Resistance", and I suppose one can define one's position as one's attitude towards the common condition. But that is relevant, considering you are talking to a very select group of architects who do not represent this country at all. I think some have a false perception that we represent our country, but that is not the case at all. The common direction in architecture in Britain is not represented by any of the people you are going to talk to.

V: Irregularity seems to apply to town planning in cities such as London, for instance. Could this be related to the political environment – liberalism – in which the cities in England were developed, in opposition to the cities planned and developed under an absolutist regime?

SB: Of course. Obviously. When we look at London we see a city with lots of landowners, even as a medieval city which went on to absorb the settlements around it. Because of the issue of landownership, it was almost impossible to plan it. And they tried, there were attempts to build some of London in line with Renaissance ambitions, but that fell apart for the simple reason you could never bring the landowners together, and the King did not have the power to dictate what could be built on it. But I am grateful for that as well, because while I enjoy the beauty of planned cities, I probably find adjusting to the existing city fabric just as interesting. There are some wonderful examples of the consequences of the absolute planning where everything has to adapt, such as Hotel de Beauvais, for instance. London is the result of something else... It is easy to be negative about London when you set it against other cities with a long tradition of planning, and the quality and the density that come from it. But the lack of order, I suppose, brings with it a natural sense of what you need to compose. Having said that, there are some areas of London which were planned, and they are beautiful too. But if you look carefully, at the Georgian street which seems only a sequence of repetitious houses, you will find that they were often built by small developers, by different builders with a set of rules, though nothing too precise. Sameness and difference, that brings quite a quality. In Papers I and Papers II, the essay "Sameness" addresses these questions.

V: In English architecture and urban planning the relations established between a building and the city seem to depend more on the creation of particular framings or points in the visual/spatial experience than on volumetric continuity. Do you agree? Could it perhaps be related to the 1960s Townscape movement?

SB: We talked about the sidelines, the corridors, the views, the city's protection of St Paul's (St Paul's precinct has historically always been a troubled area), but I think more of the city as a composite view. I do not know if there is another city in the world where certain views are protected by law. In my opinion, what is important is not an abstract set of rules. Urban planners think about capacity and density and such development guidelines rather than the general aspects with which one can work. The Townscape movement, from what I understand of it, was a reaction to the mono-planning inspired by the modernist theory of buildings as objects, as a completely different approach from nineteenth-century thinking, when the space between buildings was equally significant, in a figure-ground relationship. Modernism rejected that and suddenly there was

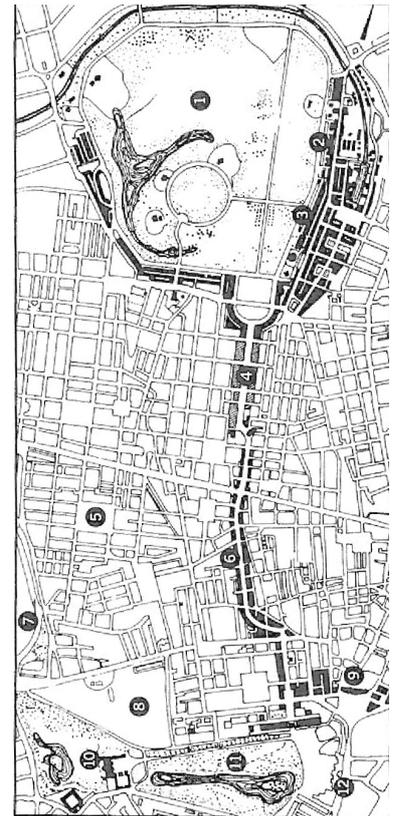


Fig. 162 – Regent Street e Park (1825), John Nash

much more space between buildings and that also caused a loss of identity and intelligibility. It was a shame that what was ideologically meant to be a valorization of public space failed. I sense that the Townscape movement meant to break some modernist failures. We are talking about streetscape, scale, density, low-rise, high density, not about diagrams as you would see in CIAM. They are expressed in drawings, vignettes of what people would do, how they would look like walking... That is about experience, it is about how it would feel, it is certainly more humble. In a way, a recognition of people as part of the experience of the city and not, perhaps about the plan. And it was more accessible for people who are not architects. It was a spatial exercise.

V: Regarding the relation between the Picturesque and the Modern Movement, Nikolaus Pevsner points it to be a possible solution for the “dead end” modernism had led to, once the Picturesque attended to questions such as the cultural relations with the site and the designs under the Picturesque sign were more concerned with the spatial experience and architecture’s livability, enabling people to relate better to architecture. At the same time, architects in other countries were also trying to find a way after Modernism based on similar principles, in movements such as Critical Regionalism. Do you think the two could be compared?

SB: Kenneth Frampton’s essay was a text that we read and re-read, and we looked at all the architects he talked about. We connected with it because of course those architects were working within a modernist point of view but recognized a more contextual approach. They tried to find a language that would conform to modernist beliefs but would mediate with context. At the beginning of this meeting I thought about mediation and in our own approach this means recognizing the “as found”, and acknowledging that it is meaningful to place your work within that. I think more critically of it now. Having found more of my own identity, worrying less about modernist theories, it doesn’t seem to stand up so well. I can see a connection in terms of a reaction to an abstract absolutism... Perhaps also some of the references architects were using could be shared. With critical regionalism architects working in the 60s and 70s were reacting to this abstraction, so I see a connection.

V: “Movement is meant to express the rise and fall, the advance and recess with other diversity of form, in the different parts of a building, so as to add greatly to the picturesqueness of the composition, for the raising and falling, advancing and

receding, with the convexity and concavity and other forms of the great parts, have the same effect in architecture that hill and dale, foreground and distance, swelling and sinking, have in landscape; that is, they serve to produce an agreeable and diversified contour that groups and contrast like a picture, and creates a variety of light and shade which gives great spirit, beauty and effect to the composition.” HUSSEY, “The Picturesque”, 1927. Do you think such ideas can relate to your architectural practice?

SB: Yes, because as I say we work spatially and we work with great attention to atmosphere and effect and the emotions they evoke. We work at different scales, we work a lot with models so we are designing spatially and sometimes we rely on the models, instead of working only with abstract drawings. [When we are working] the conversation is about what the character a space should be, what it should feel like. We describe space as experience: “it is a heavy, dark space, and through that dark space you see a window in another room, and you can feel it is there”. That is how we talk about the projects that we are making, so it is just not an abstract exercise. It is a very spatial one. And it is OK to be subjective, it is OK to appeal to emotions. And these are all very anti-Modernist ways of thinking, and it is OK to be like that. Of course I identify. The sentence you read is very wordy and expansive, but yes I can identify.

V: What you just said was very picturesque. The way you described what you could see but not reach immediately.

SB: That is exactly how we work. It is all about the anticipation and understanding the differences and the various qualities. In the project we are designing in Hampstead we have taken into consideration that the people who live in it will be quite old, and may stay at home more than you or I might. So the house must be a complex landscape, they should not be bored by it, they have to find things. Of course, they will become familiar in time, but the house must reveal itself slowly.

The Smithsons do play a role, less so now, but certainly originally, in connecting us with ideas of the Picturesque, but also in the way we write about our work. Baillie Scott would talk about his house in that way. And the Smithsons showed us that you could talk about experience, and that it is alright to do that. We restored their house at Upper Lawn, where they explored notions connected with the Picturesque. They knew about it and in their writings you can detect their awareness of it. I would say that they were a big influence on us, not least



Tower House (2011), Sergison Bates

for making us aware of our own culture. Our Englishness. What we are talking about is so connected to being English. There are a number of projects that come to mind, among those we are working on that you may find interesting. One of them is the Tower House. This is a tower that will be built in the middle of the countryside. In a way it is a very literal project. It is in the middle of a picturesque landscape and there is the theme of the folly. It replaces an existing water tower that stood on the site. Why did we feel moved to build this tower? We had took some pictures and used a collage to see the tower in the landscape. The landscape architect wanted to un-align the trees, and we couldn't see why, but when we made the collage with the re-arranged trees, we could immediately see why. We are making a very picturesque set of views. We enjoyed it even though we were working with a set of ideas from the past. This one is a literal one. In our work we are adjusting to the existing situation and we are doing work that is above all spatial. And it is all profoundly connected with the Picturesque.

Anexo IV – Conversa com Peter St John (Caruso St John)
Março 2015

PT

Vera: “Pode não ser uma má opção o arquitecto, por vezes, tirar partido daquilo em que o pintor atenta sempre, quero com isto dizer o uso do accidental: segui-lo aonde o levam, melhorá-lo, em vez de ser fiel à planta regular. Acontece, por vezes, a realização de ampliações num edifício, em diferentes períodos, para fins de uso ou de prazer. Apesar destes edifícios terem como ponto de partida a regularidade, eventualmente adquirem algum carácter provocado por este uso do accidental, que pode ser adoptado com muito sucesso pelo arquitecto no desenho original, sem que o mesmo provoque alguma inconveniência. A variedade e a complexidade são a beleza e a excelência em muitas outras artes que estimulam a imaginação; e porque não em arquitectura?” REYNOLDS, “Works”, Vol. II, 1809

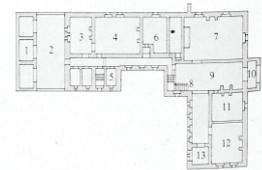
O planeamento irregular, a composição através da aglutinação de elementos/partes, com foco na sequência visual e na relação entre o espaço e o observador parecem ser os factores chave para a concepção de edifícios, na arquitectura inglesa, em vez da procura da composição da planta. Este método parece ter tido início no desenho dos cottages mas foi posteriormente transportada para outras tipologias arquitectónicas como a casa ou o castelo. Considera que este método ainda hoje prevalece?

Peter St John: Trata-se de um grande tema, de um tema complexo. Não identifico necessariamente a ideia directa do pitoresco nos meus próprios interesses. Os meus interesses provém também de outras influências. Identifico-me, contudo, com o que está acima transcrito. Creio que como alguém nativo do Reino Unido sinto uma afinidade forte com a paisagem e interesse-me muito pela paisagem inglesa. Nós realizamos um projecto para um café nos terrenos de Chiswick e nessa altura estudei os inícios do movimento pitoresco e os princípios de composição da paisagem de William Kent. A ideia de que a paisagem é apreendida de um modo mais relacionado com a pintura, como acontece nos quadros de Poussin e de Claude [Perrault], com as representações da arte e da natureza muito relacionadas com o movimento através do espaço e com a experiência da sequência espacial e suponho que sinto uma certa afinidade com isso, embora seja um pouco arcaico, por diversas razões.

Eu gosto da ideia do jardim paisagístico por causa do seu interesse na natureza, nas formas das árvores, na topografia real, nas vistas distantes e nos planos de fundo, a ideia de que tudo se interliga e de que o projecto participa num universo mais alargado. Eu gosto da ideia de estar sempre a pensar



- 1 outbuildings
- 2 courtyard
- 3 laundry
- 4 kitchen
- 5 lavatory
- 6 pantry
- 7 dining room
- 8 staircase joining the two wings
- 9 hall
- 10 north porch
- 11 waiting room
- 12 bedroom
- 13 exit to the garden



Red House (1859), Philip Webb

num contexto maior a partir da peça que se está a conceber. Gosto de que na tradição da pintura pitoresca haja um fundo com vacas ou cães ou galinhas, por exemplo, o que permite que se junte na mesma cena objectos do quotidiano com objectos de uma dimensão mítica, vendo o alto e o baixo, numa mesma cena. Sim, considero que nesse sentido está relacionado uma vez que me interessa uma arquitectura baseada na experiência, que se preocupa com o que se sente naquele sítio e como parte do mundo. Sou contra uma visão abstracta da arquitectura quando se faz algo que é reduzido, separado e independente do mundo real. Creio que há uma relação entre as ideias do pitoresco e uma preocupação mais ampla com o real.

V: Mas considera que esta presença é, na vossa arquitectura, algo subliminar ou uma referência deliberada?

PSJ: Não é uma referência intencional, é provavelmente algo que está no nosso sangue e na nossa cultura. Está na natureza da nossa paisagem, mas não apenas na pintura e sim na sensação da paisagem inglesa. Conduzindo pela paisagem rural é possível sentir essa escala. Está também presente na atmosfera de uma cidade com Londres, que é tão pouco planeada, mas que é tão interessante na sua densidade, na sua baixa densidade e na adjacência das coisas. Creio que faz parte da cultura inglesa sentir mais empatia pela experiência emocional e pela variedade em oposição a outras culturas que estão mais interessadas no racionalismo ou na ciência, digamos assim. Não é muito conscientemente, está no subconsciente. Mas não obstante está presente quando se lê sobre a paisagem inglesa e se vai efectivamente visitar alguns jardins e parques, coisa que fiz desde que fizemos o projecto para Chiswick. Visitei jardins lindíssimos do séc. XVIII e comecei a interessar-me mais pela ideia e pela estrutura do pitoresco. Portanto não é consciente. Mas observando o nosso trabalho encontrarão sempre uma composição de coisas, pondo isto de modo cru, e isso também tem uma relação com as ideias do pitoresco.

V: “A regularidade e a exactidão não estimulam nenhuma forma de prazer na imaginação, a menos que contrastem com algo de carácter oposto. Há algo de absolutamente pitoresco e prazeroso para a imaginação nas ruínas. Os arbustos que ocultam parcialmente a vista assimétrica... despertam ideias extremamente românticas na minha mente.” – GILPIN, William, “A Dialogue”, 1748

A casa-estúdio em North London foi construída num antigo

armazém e é um projecto em que a nova intervenção expõe alguns dos materiais e estruturas do edifício antigo, compondo um novo todo com a pré-existência, o que resulta numa atmosfera pitoresca e romântica. Considera que pode ser comparado às atmosferas descritas por William Gilpin na passagem citada?

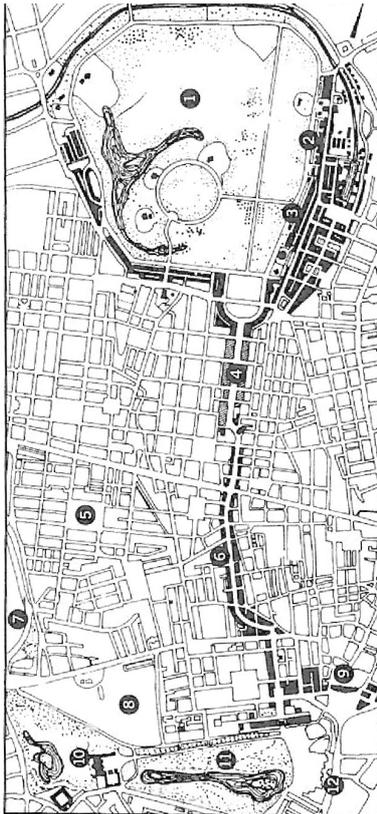
PSJ: Sim, creio que me identifico com a ideia de contraste. Embora a frase em si não descreva as minhas emoções exactamente. Acho que se se olhar para este projecto como um recinto, há um interesse em incorporar a nova construção no seu estado cru, sem ser pintada, aço galvanizado, planos de vidro e de MDF em conjugação com tijolos e partes do edifício pré-existente que não estão tratadas, para compôr um edifício que aproveita todos os contrastes construtivos e a conjugação do novo com o antigo numa ambiguidade muito deliberada. Observando o trabalho que desenvolvemos desde então, particularmente todo o trabalho que envolve intervenções em edifícios antigos, estamos sempre a trabalhar o mesmo tema – o interesse numa proximidade entre o novo e o antigo. Material e estilisticamente de modo a que não haja uma diferença grande entre a partes novas e as partes antigas, mas numa tentativa de compôr um novo todo que nunca está absolutamente completo. Não se trata de uma tentativa de reprodução ou de restauração. Prevalece sempre uma certa ambiguidade. Esta palavra, ambiguidade, que levanta a dúvida do que é novo e do que é antigo, se parece moderno ou histórico interessam-nos particularmente. Acreditamos que o facto de ser algo novo mas com referências aos precedentes históricos ou contextuais é uma qualidade muito importante. Considero que este aspecto está relacionado com o pitoresco; Gilpin usa a palavra “contraste”, mas na verdade trata-se da adjacência das coisas, trata-se de uma imagem com muitos elementos diferentes que se conjugam para formar uma composição satisfatória. Vejo um paralelo, a nível conceptual, entre os temas que nos interessam e esta ideia de um sentimento ambíguo do todo.

V: A irregularidade parece aplicar-se ao planeamento urbano em cidades com Londres, por exemplo. Poderá este facto estar relacionado com o contexto político – o liberalismo – no qual as cidades em Inglaterra se desenvolveram, por oposição às cidades planeadas e desenvolvidas em regimes absolutistas?

PSJ: Definitivamente está relacionado. No Reino Unido tivemos um parlamento democrático desde muito cedo e tem sido um equilíbrio entre o Rei e o Estado, sem nenhum dos dois ter tido nunca o controlo absoluto. Isto significa que Londres nunca foi



Fig. 164 – North London Studio House (1993–1994), Caruso St John



Regent Street e Park (1825),
John Nash

objecto de um planeamento absoluto e que houve sempre um conjunto de planos que nunca foram totalmente executados. Foi mais um resultado de diversas iniciativas, maioritariamente privadas, e nesse sentido é actualmente um pouco assustadora. O desenvolvimento privado sem controlo suficiente aconteceu demasiado frequentemente em Londres. Londres tem uma variedade particularmente suave uma vez que não cresceu a partir de um centro em direcção a uma periferia. Pelo contrário, Londres resulta de um conjunto de cinco pequenas cidades que cresceram progressivamente até ao ponto da aglutinação. Está também relacionado com o desenvolvimento da propriedade privada que seguiu as formas dos rios, dos limites naturais das propriedades, pelo que o plano de Londres é uma versão renovada de uma paisagem, uma vez que não há ruas em linha recta, são curvas porque seguem os limites dos campos que ali existiram. Considero esta ideia particularmente interessante, pois trata-se do resultado do desenvolvimento lento de sucessivas considerações individuais e não de um plano. Foi uma questão política e permanece do mesmo modo. Nós pertencemos a uma cultura que sempre resistiu a um governo poderoso... o que pode não ser bom. Já trabalhamos noutras cidades europeias onde o planeamento é levado mais seriamente e daí advêm muitas coisas positivas, embora seja simultaneamente mais restritivo. Londres uma cidade muito especial, mas neste momento está fora de controlo.

V: Na arquitectura e no planeamento ingleses, as relações estabelecidas entre o edifício e a cidade aparentemente dependem mais da criação de enquadramentos ou pontos de vista particulares na sequência espacial e visual do que na continuidade volumétrica. Concorda? Haverá alguma relação com o movimento Townscape dos anos 60?

PSJ: Bem, eu considero o movimento da Townscape muito problemático. Não é um aspecto do pitoresco que eu considere particularmente interessante. É embaraçosamente inglês. É um interesse obsessivo que a nossa cultura tem no vernacular e na vida rural, mesmo quando a realidade está longe desta situação. É um aspecto muito importante na aparência dos novos edifícios britânicos. É, de facto, a nossa habitação é desenvolvida por mass-developers. Mesmo actualmente, a mais banal propriedade privada tenta aproximar-se da aldeia inglesa. É embaraçoso. Considero que a nossa habitação é muito pobre. Eu relaciono a ideia de Townscape, de algum modo, com uma atitude obsoleta perante o planeamento urbano. Há muitos aspectos do pitoresco que não considero interessantes. Nós interessamo-nos por muitas atitudes distintas perante a

arquitectura, que provêm de referências europeias e não só estritamente inglesas. Gosto muito da obra dos Smithsons porque eles eram muito cultos e conheciam profundamente a arquitectura inglesa, mas a sua arquitectura é também influenciada pela arquitectura norte americana e europeia sua contemporânea, com a qual conseguiram conciliar uma certa sensibilidade do Norte da Europa. Não gosto da Townscape. É assustadora. É excessivamente concentrada no aspecto visual. Aborda excessivamente a imagem de um cenário rural inglês, confortável e romântico. Há um limite para o meu interesse no pitoresco, penso eu.

V: Considera, portanto, que a Townscape estabelece uma relação mais a nível estético ou estilístico com o pitoresco e não como uma transposição conceptual das teorias do desenho de jardins para o contexto urbano? Eu vejo-o como uma reacção a determinados aspectos do movimento moderno.

PSJ: Não me consigo lembrar de nada de positivo nesse período. Para mim, é excessivamente romântico, é o que me envergonha na cultura inglesa porque é provinciana de várias maneiras. Quando estudei, nos anos 80, tive a sensação de que as pessoas estavam muito satisfeitas com a arquitectura inglesa, com o movimento high-tech que é particularmente inglês. E foi neste ponto que nos destacámos. Decidimos desde o início que havia coisas muito mais interessantes no estrangeiro do que no Reino Unido dos anos 90. E a Townscape é parte disso. A nossa prática afasta-se dos romantismos claustrofóbicos onde os objectos têm que ser excessivamente diferenciados. Eu associo a Townscape à uma procura excessiva da imagética e da forma, em vez de uma preocupação real com a qualidade da habitação, como a economia da construção e o interesse válido nos materiais utilizados. A atitude da Townscape só se preocupa com a imagem e tudo é construído de um modo absolutamente banal.

V: Quanto à relação entre o pitoresco e o movimento moderno, Nikolaus Pevsner considera que o pitoresco pode ser uma solução para o beco sem-saída a que o modernismo tinha conduzido, uma vez que o pitoresco se interessa por questões como a relação cultural com o sítio e que os projectos sob o signo deste movimento se focam na experiência espacial e na vivência da arquitectura, possibilitando uma melhor relação das pessoas com esta arte. Simultaneamente, os arquitectos noutros países estava a tentar encontrar o seu caminho no período pós-moderno, baseando-se em princípios semelhantes, como é o caso do regionalismo crítico. Considera

que os dois são comparáveis?

PSJ: Não sei muito sobre o Nikolaus Pevsner. Acho que tudo o que sei sobre esse autor é muito genérico. Para mim é um protagonista do modernismo. Não levo muito a sério a sua convicção de que a Townscape era a tábua de salvação para o urbanismo inglês. Na minha opinião ele considerava-a a partir de um ponto de vista modernista. O meu interesse pelo pitoresco termina quando se refere a esse tipo de imagética e não considero que haja uma relação entre isso e o regionalismo crítico. Para mim esta corrente reconheceu que havia uma linguagem comum na era moderna que não é aplicável a todos os contextos e que é possível ser-se moderno e, simultaneamente, procurar uma relação com a cultura de um determinado país ou região. Para mim isso é algo totalmente distinto da Townscape. Para mim trata-se de questionar o modernismo que pessoas como Pevsner apresentaram como sendo uma revolução absoluta na cultura arquitectónica. Para mim é a consideração de que o modernismo é um passo no desenvolvimento da cultura arquitectónica e que contempla a consideração da história e da influência das culturas locais, reconhecendo-as como pontos importantes para o projecto e para a arquitectura. É o desenvolvimento de diferentes tipos de modernismo em diferentes países europeus. Definitivamente não vejo essas qualidades na Townscape. Não está suficientemente fundada na contemporaneidade. É excessivamente romântica e excessivamente preocupada com a imagem e não com a cultura arquitectónica. Outro aspecto da Townscape é que a relaciono com uma cultura arquitectónica muito pobre, vernacular, enquanto que o regionalismo crítico está interessado na cultura arquitectónica pobre e rica, não só no vernacular. Está interessado numa cultura arquitectónica de alto nível, relacionado com a arquitectura e com o sítio. Para nós é muito mais conceptual, quanto ao ponto de vista que adopta perante a arquitectura.

V: Excluindo o movimento Townscape, pensa que o pitoresco pode ter algo a ver com o regionalismo crítico, no sentido em que se opõe a soluções globais e está interessado nas relações com o contexto, que podem ser estabelecidas através de diversas estratégias, como as escolhas dos materiais ou a topografia?

PSJ: Realmente, acho que sim. Mas quando penso no regionalismo crítico não penso de todo no pitoresco. Penso nas diferentes arquitecturas que emergiram das diferentes culturas e que podem não ter nada a ver com o pitoresco.

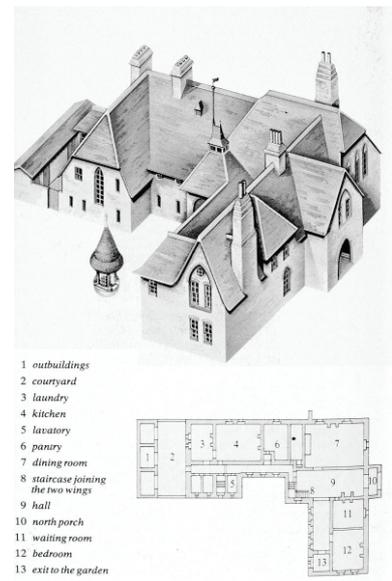
Quando penso na obra do Álvaro Siza, não a relaciono com o pitoresco. Penso em algo formalmente pouco restritivo e aberto porque ele se interessa pelo espaço, pelas vistas e pelos detalhes, e é uma arquitectura de que gosto muito. Mas nunca a chamaria pitoresca. Talvez seja porque a sua arquitectura é tão consistente, tão autoritária, numa linguagem tão consistente no seu tecido, e não como o tipo de pitoresco em que estamos interessados, que é ambíguo e aberto a diferentes interpretações.

EN

Vera: “It may not be amiss for the Architect to take advantage sometimes of that which I am sure the Painter ought always to have his eyes open, I mean the use of accidents: to follow when they lead, and to improve them, rather than always to trust a regular plan. It often happens that additions have been made to houses, at various times, for use or pleasure. As such buildings depart from regularity, they now and then acquire something of scenery by this accident, which I should think might not unsuccessfully be adopted by an Architect, in an original plan, if it does not too much interfere with convenience. Variety and intricacy is a beauty and excellence in every other of the arts which address the imagination; and why not in Architecture?” REYNOLDS, “Works”, Vol. II, 1809.

Irregular planning, composition through the addition of elements/parts, focus on the the visual sequence and the relation between space and the observer seem to be key factors for design buildings in English architecture, rather than the pursuit for the perfect plan. This method appears to have started in the cottages but was later, with the Picturesque, transported to other architectural typologies such as the house or the castle. Do you think it still prevails?

Peter St John: I think that is a big subject, a complex subject. I don't necessary identify directly the idea of the picturesque with my own interests. They come from other influences as well. But I do identify with what you are saying, I think as someone from Britain I feel quite a strong affinity with landscape and I am very interested in the English landscape. We made a project for a Caffe in the grounds of Chiswick House, I came to read more about the beginnings of the picturesque movement, of the principles of landscape of William Kent. That idea that landscape is perceived more as a painterly fashion, for example the paintings of Poussin and Claude [Perrault], art of scenes and nature and also very much a part of moving through space and seeing one space after the other and I suppose I feel an affinity with that even though it is also rather arcane, for a number of reasons. I like the idea of the landscape garden because of its interest in nature and in shapes of trees and in real topography and distant views as well as foregrounds, the idea that you are involving everything and what you are making is a part of a much wider world. I like that idea that you are always thinking about of the wider context in the piece that you are making. I like the fact that in the tradition of picturesque paintings there is a foreground with cows or dogs or some fancy chickens let's say, but it somehow manages to mix in the scene every day



Red House (1859), Philip Webb

things with mythical things and I like that idea too, that you see the low and the high in the same scene. Yes, I think it is connected in the sense that I am interested in an architecture that is about experience, being there and feeling that you are part of the world. I suppose I am against an abstract view of architecture where you are making something which is reduced, separate and independent from the real world. I think there is a connection between the idea of the picturesque and a sort of more opened concern for the real situation.

V: But do you find it is present in your own architecture as a subliminal presence or as an intended reference?

PSJ: It is not an intended reference, I think it is probably something that is in our blood, it is in our culture. It is in the nature of our landscape, but I am not just talking about painting I am talking about the feeling of English landscape, if you drive on the countryside there is a sense of a sort of scale. It is in the feeling of a city like London which is so unplanned but it is interesting in its density, low lying density and in its adjacency of things. I think it is part of English culture to be more sympathetic to emotional experience and variety as opposed to other cultures which are more interested in, let's say, rationalism or a science. So it is not very conscious, I think it is subconscious. But nevertheless it is there when you read about the English landscape and you actually go and visit some landscape gardens which I have done since we made this project in Chiswick. I visited these beautiful eighteenth-century gardens, I became more interested in the structure and the idea of the picturesque. So it is not conscious. But if you look at our work, you will always see a composition of things, to put it cruelly, and there is also a relationship there with the idea of the Picturesque.

V: "Regularity and Exactness excites no manner of Pleasure in the Imagination, unless they are made to contrast with something of an opposite kind."

"There is something so vastly picturesque, and pleasing to the Imagination in Ruins. The Shrubs half-concealing the ragged View... raise very romantic Ideas in my Head." – GIPLIN, "A Dialogue", 1748. North London Studio House was built on an old warehouse, where the new intervention leaves some of the older building's existent materials and structures exposed, composing a new whole with the pre-existence and resulting in a picturesque and romantic atmosphere. Do you think it could be compared to the atmospheres described by William Gilpin in the two passages above?

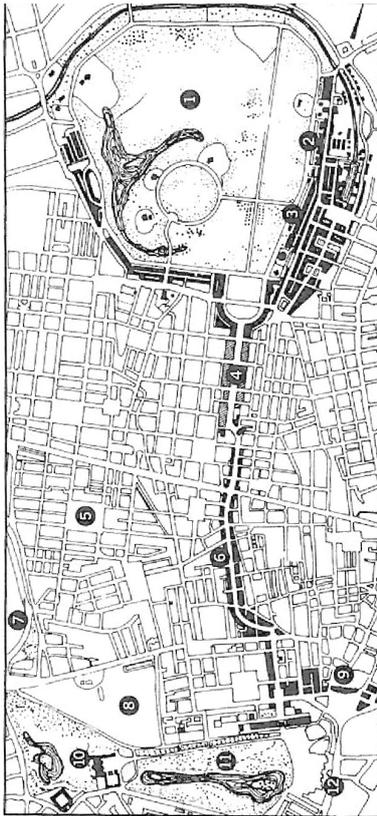
PSJ: Yes, I think I can identify with that and the idea of contrast. Although I think perhaps the phrase itself doesn't describe my emotions in the right way. I think if you look at this project as one yard, there is an interest in bringing new construction in its raw state that is unpainted, galvanized steel, and sheets of glass and MDF next to raw bricks and pieces of the old building which are un-treated to make a building that is about enjoying all of the contrasts of a construction and mixing the new and the old in a very deliberately ambiguous way. If you look at all the work we have done since then, particularly all the work that we have done with working with old buildings it is working with the same theme – this interest in there being a very close bringing together of the new with the old. Stylistically now or materially so that there is not a strong difference between the new parts and the old parts but you are trying to make a whole out of the new and the old which is never utterly complete. You are absolutely not trying to reproduce it or restore it. There is always a little bit of ambiguity. So that word ambiguity, whether it is new or whether it is old, whether it feels modern or historical, that really interests us. We think it is an important quality, that you might think you know it is new but it has reference to historical precedents or context because it is strange. I think it is related to this idea of the Picturesque because the Picturesque is about – he [Gilpin] uses the word contrast – but it is about the adjacency of things, it is a picture with lots of different elements that go together to make a satisfying composition that the other elements are all the different scales and natures that are brought together as a collection by the picture. I suppose I see a parallel in the things that we are interested in doing, yes, at a conceptual level to this idea of an ambiguous feeling of the whole.

V: Irregularity seems to apply to town planning in cities such as London, for instance. Could this be related to the political environment – liberalism – in which the cities in England were developed, in opposition to the cities planned and developed under an absolutist regime?

PSJ: It definitely does have a relationship. In Britain we had a democratic parliament very early on in our culture and there has always been this balance between the King and the Estate, without one or the other having complete control. So it is always meant that London has never been able to be the subject of a strong plan and there have been a number of plans, but they have never been carried out, there has always been more interestingly the result of many initiatives, usually private initiatives, and in that sense it is rather scary now. It



North London Studio House
(1993–1994), Caruso St John



Regent Street e Park (1825),
John Nash

has become too much the case of private developing without sufficient control in London. But that is maybe another point. London has this particular gentle variety which has perhaps to do with the fact that it didn't grow from the centre, it grew as a result of 5 villages and they all got bigger and bigger... It has also to do with development of private property, with the shapes of fields, rivers, which were the plots for the private developments of houses, so if you look at the plan of London it is like a many times renewed version of a landscape, you could say, because there are no straight roads, all the roads are curved because they were originally determined by the properties' boundaries which had originally been fields. I find that idea quite interesting, that it has been a very slow result of many many different individual considerations, rather than a plan. So it is political. It remains political. We are of a culture which always resists some powerful government... which is not good, we have experienced working in other european countries where planning is taken more serious, and that has many good things about it but at the same time is more restrictive/restraining. London is very special, but it is out of control.

V: In English architecture and urban planning the relations established between a building and the city seem to depend more on the creation of particular framings or points in the visual/spatial experience than on volumetric continuity. Do you agree? Could it perhaps be related to the 1960s Townscape movement?

PSJ: Well the Townscape movement is very problematic, I think. It is not an aspect of the picturesque that I find particularly interesting. It feels embarrassingly English. It is the obsessive interest that our culture has in the feeling of the vernacular or rural life, even when the reality is far from it. It is a very powerful aspect of the whole appearance of the new buildings in Britain. In fact, it is the way our housing looks developed by mass-developers. It looks so different. Even now. Even the most ordinary private estate tries to look like an english village. It is embarrassing. I think our housing is very poor. So I identify the idea of Townscape somewhat with that, a kind of attitude towards architectural planning that is antique, it is architectural culture. So there are many aspects of the picturesque which I don't find interesting. I think we are interested in all sorts of attitudes that come from looking at European view points, not just the English one. I like the work of the Smithsons because they were very cultured and they knew a lot about English architecture, but their architecture is also very informed by

american and european contemporary architecture and they managed to somehow bring in a more northern european sensibility. I don't like Townscape. It is scary. It seems so excessively about the visual. Excessively about the image of a rather cozy and romantic English rural scene. There is a limit to my interest in the Picturesque, I suppose.

V: So you understand Townscape more as a stylistic or aesthetic relation with the Picturesque and not as a conceptual transferring of the theories of landscape design to the urban context? I understand it as reaction to certain aspects of the modern movement.

PSJ: I can't think of any good things of that period. To me it is excessively romantic, which I became embarrassed about in English architectural culture, because it can be very provincial in all sorts of ways. When I trained in the 80's it felt like people were very satisfied with english architecture, the high-tech movement, which is quite particularly english, it is romantic, that idea of technology. And that is the point from where we depart. We have made the decision early on that we thought there were much more interesting things happening abroad than there were happening in Britain in the 90's. And Townscape is part of that. It gets away from claustrophobic romanticisms where things have to be excessively differentiated. I do associate it very strongly with imagery and form over real ideas about quality of housing, such as the economy of constructing housing and the valid interests in housing such as the materials in which you build in and the way you build it. When you take this Townscape attitude it is all about image and everything is made in the most ordinary fashion.

V: Regarding the relation between the Picturesque and the Modern Movement, Nikolaus Pevsner points it to be a possible solution for the "dead end" modernism had led to, once the Picturesque attended questions such as the cultural relations with the site and the designs under the Picturesque sign were more concerned with the spatial experience an architecture's livability, enabling people to relate better to architecture. At the same time, architects in other countries were also trying to find a way after modernism based on similar principles, in movements such as the critical regionalism. Do you think the two could be compared?

PSJ: I suppose I don't know too much about Nikolaus Pevsner, I think everything I know about him is probably very generic. To me he was basically a protagonist for the modernism. His

attitude about Townscape as being a savior, I wouldn't take that very seriously. To me, he had been looking at it from a modernist view point. I don't find what he said about Townscape very interesting. I think my interest in the Picturesque stops when it comes to that kind of imagery and I don't feel that there is a connection between the idea of critical regionalism, which to me is different. That is about recognizing that that sort of common language of the modern idea isn't relevant in all contexts and that you could be modern but still make architecture which is connected to the culture of your country or your region. That is to me a totally different thing from Townscape. I think that is about questioning the idea of modernism that people like Pevsner put forward as being a sort of total change in architectural culture and saying that modernism is another step in the development of architectural culture and that it is okay to talk about the history of architecture, its influence from local cultures, I think it was the seed for recognizing that. Different kinds of modernism developed in different European countries, let's say. I certainly didn't see that in Townscape. It is not sufficiently rooted in the contemporary. It is excessively romantic and excessively interested in image and not in architectural culture. I don't see a connection between the two. The other thing about Townscape is that I identify it with a very low architectural culture, vernacular, whereas we are interested in and think critical regionalism is about high and low architectural culture, not just interested in the vernacular. It is interested in high architectural culture and the feeling of the architecture or a place. It is much more conceptual to us, towards this view of architectural culture.

V: Leaving Townscape aside, do you think the Picturesque could have something to do with critical regionalism in the way it opposes a global solution and is interested in relating to the context, relations which could be established through many strategies, such as the choice in materials or topography?

PSJ: I guess so, yes. But when I think of critical regionalism I don't think of the Picturesque at all. I think of the different architectures emerging from different cultures and it might have absolutely nothing to do with the picturesque, so I am not sure I understand that point. When I think of Álvaro Siza's work I don't think of the Picturesque. I think of something formally relaxed and opened because he is interested in space and views and details and it is an architecture I really love so much, I certainly would never call his work picturesque. Maybe it is because the architecture is so consistent, so authoritative,

the language is so consistent in its fabric, that the kind of Picturesque that we are interested in is looser and more ambiguous, opened to different interpretations.

Anexo V – Conversa com Florian Beigel e Philip Christou (ARU:
Architectural Research Unit)
Março 2015

(PT_transcrição de memória)

Vera: “Pode não ser uma má opção o arquitecto, por vezes, tirar partido daquilo em que o pintor atenta sempre, quero com isto dizer o uso do accidental: segui-lo aonde o levam, melhorá-lo, em vez de ser fiel à planta regular. Acontece, por vezes, a realização de ampliações num edifício, em diferentes períodos, para fins de uso ou de prazer. Apesar destes edifícios terem como ponto de partida a regularidade, eventualmente adquirem algum carácter provocado por este uso do accidental, que pode ser adoptado com muito sucesso pelo arquitecto no desenho original, sem que o mesmo provoque alguma inconveniência. A variedade e a complexidade são a beleza e a excelência em muitas outras artes que estimulam a imaginação; e porque não em arquitectura?” REYNOLDS, “Works”, Vol. II, 1809

O planeamento irregular, a composição através da aglutinação de elementos/partes, com foco na sequência visual e na relação entre o espaço e o observador parecem ser os factores chave para a concepção de edifícios, na arquitectura inglesa, em vez da procura da composição da planta. Este método parece ter tido início no desenho dos cottages mas foi posteriormente transportada para outras tipologias arquitectónicas como a casa ou o castelo. Considera que este método ainda hoje prevalece?

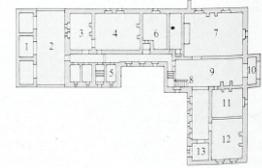
Florian Beigel + Philip Christou: Definitivamente não é consciente. É uma sensibilidade, um modo mais relaxado e menos simétrico de conceber e de projectar. É também algo cultural, que pode ter tido início no séc. XVIII. Está também muito relacionado com a ideia de movimento. Há um texto do Robert Smythson sobre o Central Park em Nova Iorque que se referem a estes assuntos; em “Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape” ele refere a “Dialectical Landscape” de Uvedale Price que consideramos particularmente interessante. Associamos também o pitoresco à ideia de “roughness”. A “roughness” é muito importante para o pitoresco. Um bom exemplo prático desta ideia é a proposta de Colin St John Wilson para a British Library. Nem todos os autores teriam seguido essa abordagem. Por vezes, pode causar uma certa estranheza.

No que respeita ao nosso próprio trabalho, a topografia é essencial para compreender o carácter do sítio. Isto está também relacionado com a memória. A nós interessa-nos muito a especificidade. As palavras chave para nós são: situação, contexto, memória e carácter. Outra palavra que também é importante é tolerância.

Mas em suma, trata-se de uma atitude. É o que se decide

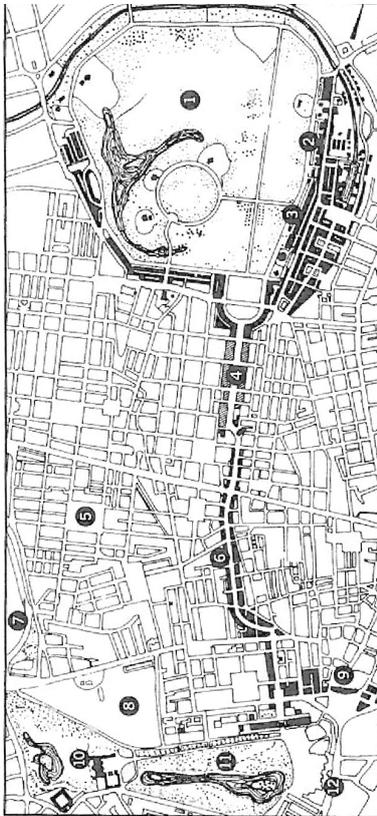


- 1 outbuildings
- 2 courtyard
- 3 laundry
- 4 kitchen
- 5 lavatory
- 6 pantry
- 7 dining room
- 8 staircase joining the two wings
- 9 hall
- 10 north porch
- 11 waiting room
- 12 bedroom
- 13 exit to the garden



Red House (1859), Philip Webb

fazer, a abordagem que se escolhe seguir para construir o carácter do lugar. Há também uma relação com o “As found” dos Smithsons. Nós olhamos para a situação existente sem preconceitos.



Regent Street e Park (1825),
John Nash

V: A irregularidade parece aplicar-se ao planeamento urbano em cidades com Londres, por exemplo. Poderá este facto estar relacionado com o contexto político – o liberalismo – no qual as cidades em Inglaterra se desenvolveram, por oposição às cidades planeadas e desenvolvidas em regimes absolutistas?

FB+PC: Sim, isso deve-se em grande parte aos proprietários dos terrenos. Está relacionado com a questão da propriedade e com a rejeição da mudança. Tem, por isso, uma certa dimensão de conservadorismo. E está, claro, relacionado com o liberalismo. Usa o acidental e forma uma espécie de “Patchwork”. Pode dizer-se que é uma “roughness” planeada.

V: Na arquitectura e no planeamento ingleses, as relações estabelecidas entre o edifício e a cidade aparentemente dependem mais da criação de enquadramentos ou pontos de vista particulares na sequência espacial e visual do que na continuidade volumétrica. Concorda? Haverá alguma relação com o movimento Townscape dos anos 60?

FB+PC: Acho que é uma sensibilidade para a irregularidade. Creio que não é um objectivo em si mesma, mas é antes uma sensibilidade. É experiência visual e movimento. Talvez seja também um pouco fenomenológico. Tem a ver com a ambiência do espaço. A arquitectura é uma disciplina sobre a cidade. Este edifício [The CASS] é uma pequena cidade dentro da grande cidade. Interessamo-nos pelo espaço urbano dentro da estrutura da cidade.

V: Na vossa memória descritiva para a Paju Book City lê-se: “O tema central no projecto da Paju Book City é o de que se deveria construir uma memória colectiva da antiga paisagem do rio Han e do sopé da montanha Simhak em Paju – a guardiã da nova cidade. (...) A Paju Book City deve contar a história de uma construção sobre uma terra furtada ao rio. A Paju Book City será um território de co-existência entre a natureza e a artificialidade.” e ainda, na memória descritiva do edifício Positive Thinking está escrito: “Cremos que o edifício deverá contar a história daquele sítio e da paisagem em que se insere. O plano urbano da Paju Book City é desenhado pela paisagem existente: as vistas da montanha, o rio Han, o horizonte montanhoso para lá do rio e, ainda mais importante, os 10 m de

represa que protegem a autoestrada e os terrenos pantanosos de Paju.” Estas citações lembram-me os textos do pitoresco quanto às relações entre o edifício e o lugar, tanto em termos culturais como topográficos, como por exemplo o “Essay on Picturesque” (1796), de Uvedale Price: “(...) é como se um grande artista tivesse desenhado tanto o edifício como a paisagem que o envolve, dado que se complementam e embelezam tão particularmente.” Reconhecem alguma relação entre ambos?

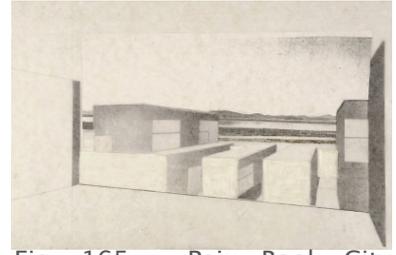


Fig. 165 – Paju Book City (1999), ARU

FB+PC: Bom, nunca tínhamos pensado no nosso trabalho desse modo, mas definitivamente sim. Não, contudo, de um modo intencional. Outro aspecto que para nós é muito importante é a escala e a composição a todas as escalas. A escala é livre. Interessam-nos muito também as diferenças e as interrupções. Escrevemos um artigo sobre [...] onde comparamos essa obra com o Museu de La Congiunta de Peter Märkli. O primeiro tem um módulo definido e sacrifica todas as dimensões a partir desta medida. Determina tudo. No segundo, embora haja também um módulo, Märkli quebra esta medida quando é necessário. Cria interesse, caso contrário seria monótono. O edifício obriga o observador a prestar atenção e assim fica retido na sua memória. Estamos, portanto, interessados na variedade. Mas isso não significa “vale tudo”.

V: Os follies dos sécs. XVIII e XIX eram edifícios que tinham quase exclusivamente o objectivo de participar na composição da paisagem – quer pela evidenciação de determinados aspectos quer pela criação de vistas específicas – tendo, em si mesmos, um programa relativamente flexível. A Seowonmoon Lantern partilha estes propósitos?

FB+PC: A proposta foi desenvolvida para a Bienal de Design de Gwangju. Fizemo-lo para fortalecer aquele sítio em particular. A princípio não nos agradou a ideia de folly urbana, mas no fundo é o que é. É uma marca. É também importante porque emoldura um pedaço do que foi a porta do muro Este da cidade, chamando a atenção para o mesmo. Em certa medida é um monumento. Chegámos a esta proposta com uma série de níveis diferentes e acaba por ser figurativa. Demorámos algum tempo a digerir esta ideia de “figurativo”. Pode ser usado de diversos modos. Pode ser um palco ou um pódio, pode ser uma bancada e é também uma paragem de autocarro. Há uma certa flexibilidade no uso, uma “openendedness”. Flexibilidade nem sempre significa paredes móveis; significa sim que há muitas possibilidades de uso, algumas das quais nós nem previmos. Tem potencial para ser usado de diversas formas.



Fig. 166 – Seowonmoon Lantern (2011), ARU

(EN_ transcription from memory)

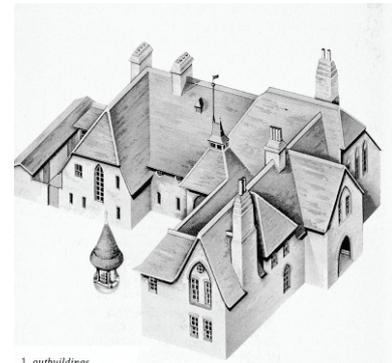
Vera: “It may not be amiss for the Architect to take advantage sometimes of that which I am sure the Painter ought always to have his eyes open, I mean the use of accidents: to follow when they lead, and to improve them, rather than always to trust a regular plan. It often happens that additions have been made to houses, at various times, for use or pleasure. As such buildings depart from regularity, they now and then acquire something of scenery by this accident, which I should think might not unsuccessfully be adopted by an Architect, in an original plan, if it does not too much interfere with convenience. Variety and intricacy is a beauty and excellence in every other of the arts which address the imagination; and why not in Architecture?” REYNOLDS, “Works”, Vol. II, 1809.

Irregular planning, composition through the addition of elements/parts, focus on the the visual sequence and the relation between space and the observer seem to be key factors for design buildings in English architecture, rather than the pursuit for the perfect plan. This method appears to have started in the cottages but was later, with the Picturesque, transported to other architectural typologies such as the house or the castle. Do you think it still prevails?

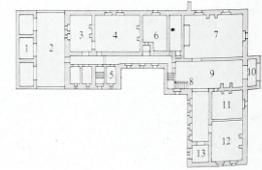
Florian Beigel + Philip Christou: It is definitely not conscious. It is a sensibility, a more relaxed, less systematic way of conceiving and designing. It is also something cultural, which may have started in the 18th century. It has a lot to do with movement as well. There are some writings of Robert Smythson about the Central Park (NY) and there is one in particular he mentions which is Uvedale Price’s “Dialectical landscape” that we find particularly interesting.

We also associate it with roughness. Roughness is very important to the Picturesque. One good example is Colin St John Wilson’s project for the British Library. Not all of the authors would have taken his approach. Sometimes it can also be awkward. When it comes to our own work the topography is something very important to understand the character of the place. That also relates to memory. We are very interested in specificity. Our key words are situation, context, memory and character. Another important word is tolerance.

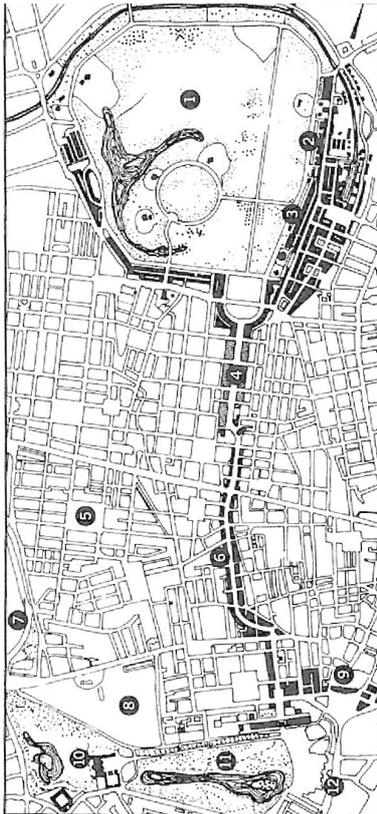
But in all, it is an attitude. It is what you decide to do, it is the approach you decide to take to make the character of the space. It has also to do with the Smithsons’ “as found”. We look at what is there without preconception.



- 1 outbuildings
- 2 courtyard
- 3 laundry
- 4 kitchen
- 5 lavatory
- 6 panary
- 7 dining room
- 8 staircase joining the two wings
- 9 hall
- 10 north porch
- 11 waiting room
- 12 bedroom
- 13 exit to the garden



Red House (1859), Philip Webb



Regent Street e Park (1825),
John Nash

V: The same compositional strategy seems to apply to town planning in cities such as London, for instance. Could this be related to the political environment – liberalism – in which the cities in England were developed, in opposition to the cities planned and developed under an absolutist regime?

FB+PC: Yes. It has a lot to do with the landowners. It is about property but it is also about not wanting to change. There is a certain aspect of conservatism to it. And of course it is related to liberalism. It takes part of the accidental, resulting in a kind of patchwork. You could say it is a planned roughness.

V: In English architecture and urban planning the relations established between a building and the city seem to depend more on the creation of particular framings or points in the visual/spatial experience than on volumetric continuity. Do you agree? Could it perhaps be related to the 1960s Townscape movement?

FB+PC: I guess it is a sensibility for irregularity. I don't think it is an aim in it self, but it is a sensibility. It is visual experience and movement. Maybe it is also phenomenology. It has to do with the feeling of space. Architecture is all about the city. This building [The CASS] is a little city inside the big city. We are interested in the urban space within the structure of the city.

V: In your descriptive memory for Paju Book City one can read: "The central theme of the design of Paju Book City is that it should become a built collective memory of the ancient and large landscape of the Han River at the foot of the Simhak Mountain at Paju – the guardian of the new city. (...) Paju Book City should tell the story that it is built on land claimed from the River. Paju Book City will become a territory of co-existence between nature and artificiality.", and again on the descriptive memory for the "Positive Thinking" building it is written "We think the building should tell a story about the place and the landscape in which it is situated. The urban design of Paju Book City is shaped by the existing landscape: the views of the mountain, the large Han River and the mountain ranges beyond the river, and most importantly by the 10m high flood protection dam of the freedom highway and by the wetland territories in Paju." Such words bring me back to the writings on the Picturesque regarding the relation between the buildings and the place, both cultural and topographical, for instance Uvedale Price's "Essay on the Picturesque", 1796: "(...) it seemed as if some great artist had designed both the building and the landscape, they so peculiarly suit, and embellish each other." Do you

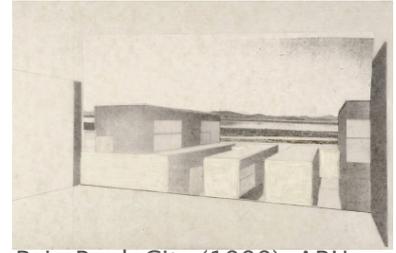
recognize any connection between the two?

FB+PC: Well, we had never thought about our work like that, but definitely yes. Not in an intentional way though. Another thing which is also very important is the scale and the composition with all the different scales. The scale is free. We are also interested in differences, in interruptions. We wrote a piece on [...] where we compare it to Peter Märkli's La Congiunta Museum. The first has a module and sacrifices all the measures for its dimension. It determines everything. On the second we talk about the way he, despite having a module, breaks this measure when necessary. It creates interest, otherwise it would be boring. It makes you pay attention and it is more easily retained in your memory.

So we are interested in variety. But that is not the same as anything goes.

V: The 18th and 19th century follies were buildings whose primary aim was to participate in the landscape's design – either by highlighting certain aspects or creating particular views – having in themselves a relatively flexible programme. Does Seowonmoon Lantern share these purposes?

FB+PC: It was for the Gwangju's design biennale. We did it to strengthen that particular place. At first we didn't like the idea of the urban folly, but then it is what it is. It is a landmark. It is also very important because it is a frame for an existing piece of the city's East Gate wall. It draws the attention to it. In that sense it is a sort of monument. We came to this shape with different levels and in the end it is figurative. It took as quite some time to get round the idea of figurative. It can be used in many ways. It can be a stage, you can sit on the steps, it is also a bus stop,... There is a certain flexibility in use, an "openendedness". Flexibility doesn't necessarily mean moving walls. It means there are many possibilities of use, even some that we didn't think of. It has the potential to be used in many different ways.



Paju Book City (1999), ARU



Seowonmoon Lantern (2011), ARU