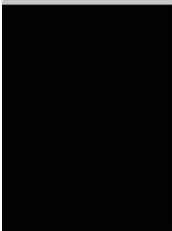


Dissertação de Mestrado

arquitectura = arte *utilitas*?



Diogo Filipe do Nascimento Marques Filipe

FAUP 2009

arquitectura = arte *utilitas* ?

Dissertação de Mestrado
Diogo Filipe do Nascimento Marques Filipe
Docente acompanhante: Professor Doutor Manuel Graça Dias

Dedico esta Dissertação aos meus pais pelo trabalho que fizeram ao longo dos anos para que eu pudesse estar agora a entregar este projecto final.

Agradecimentos:

Quero agradecer aos meus pais, às minhas irmãs e a toda a minha família por tudo o que fizeram por mim, por este momento e por todos os outros em que precisei de ajuda;

Ao Professor Manuel Graça Dias pela paciência, dedicação e por ter sido um verdadeiro guia ao longo deste caminho;

A todos os meus amigos que sempre estiveram ao meu lado ao longo deste curso e neste caso particular: à Joana pela ajuda na tradução citações, ao Ângelo e ao Pedro por me darem casa, comida, transporte e folia nas minhas idas a Lisboa; a todos os que me deram casa, comida, transporte e folia nas minhas idas ao Porto; a todos aqueles que perderam horas comigo a discutir os temas que aqui apresento;

Ao Doutor Paulo Abrantes que sempre me soube dizer as coisas certas nas alturas certas.

Resumo

Esta dissertação tem como principal objectivo tentar perceber duas questões associadas. Primeiro, quais as diferenças entre as artes e a arquitectura. Procura-se perceber se a arquitectura é efectivamente uma arte, se é igual a qualquer outra arte, se funciona segundo as mesmas regras. Procura-se perceber como é que eventuais ambiguidades na definição da arquitectura no seio das artes, estão a influenciar a arquitectura contemporânea. Como influenciam o “fazer” arquitectura hoje. Tenta-se perceber os diferentes caminhos escolhidos pelos arquitectos da actualidade, e se essas diferentes visões provêm da questão primeiramente colocada.

A dissertação está dividida em vários capítulos, em cada um deles tentando-se resolver uma parte da problemática.

Primeiro, fez-se uma compilação e compreensão de muito do que foi escrito na procura da definição de arte nos últimos 200 anos. Exploram-se diferentes autores e teorias, a partir dos quais se recolhem elementos para compreender o que poderá ser a arte. Num segundo capítulo, e numa metodologia similar, foca-se o entendimento da arquitectura ao longo dos séculos, dando destaque aos escritos teóricos desde Vitruvius a Fernando Távora. Este capítulo destina-se a perceber como o papel da arquitectura e do arquitecto foi evoluindo.

Posteriormente, em dois diferentes capítulos, exploram-se duas correntes arquitectónicas do século XX, o movimento *De Stijl* e o *Funcionalismo de Le Corbusier*, para perceber até que ponto a história nos dá as respostas para a problemática da arquitectura como arte.

Nos três últimos capítulos: confrontam-se as artes com a arquitectura, explorando todas as semelhanças e singularidades de cada uma delas, procurando saber se os novos rumos que assumem actualmente não vão no sentido de atenuar aquilo que as distingue; depois, o papel do arquitecto na sociedade de hoje; quais têm sido os

caminhos adoptados para a concretização da arquitectura; quais as diferentes posturas, e até que ponto são benéficas ou não; finalmente, estudam-se casos portugueses que exemplificam diferentes formas de estar perante a arquitectura.

Na conclusão, faz-se uma síntese de tudo o estudado, não se pretendendo apenas chegar a uma compreensão do presente, mas também, de alguma forma, tentar compreender como se poderá agir no futuro em função do papel da arquitectura na sociedade: como técnica ou como arte?

Abstract

This dissertation has as main objective to try to understand two issues. First, what are the differences between the arts and architecture. We researched if the architecture is actually an art, just like any other. If it “works” under the same rules. We seek to understand how any ambiguity in the definition of architecture within the arts, are influencing contemporary architecture. How this influence the “making of” architecture today. We try to understand the different paths chosen by the architects of our time, and if these different views come from the first question asked.

The dissertation is divided into several chapters, in which each one tries to solve a part of the problem.

First, there was a compilation and understanding of much of what was written in search of definition of art in the last 200 years. We explore different authors and theories from which we collect elements to understand what may be the art. In the second chapter, with similar methodology, we focuses on understanding the architecture over the centuries, highlighting the theoretical writings from Vitruvius to Fernando Távora. This chapter aims to understand how the role of architecture and the architect has evolved.

Later, in two different chapters, we explore two architectural currents of the twentieth century, the *De Stijl* movement and the *Functionalism of Le Corbusier*, to realize if the history gives us the answers to the problem of architecture as an art.

In the three last chapters: first, faced the arts with the architecture, exploring all the similarities and singularities of each one of them, and if the new directions that they take today are mitigating what distinguishes them; then, the role of the architect in society today; what have been the ways adopted for the realization of the architecture; what are the different positions, and to what extent they are beneficial

or not; finally, we study different portuguese cases that exemplify the ways of being before the architecture.

In conclusion, it is a synthesis of all that have been studied, is not intended just to get an understanding of this, but, somehow, to try to understand how architects could act in the future depending on the role of architecture in society: as a technique or as an art?

Índice

Introdução	11
a Arte e (o público?) as suas Dimensões	13
A arte é resultado de uma actividade mútua entre a mente do artista e a mente do público.	18
O expressivismo	19
Heidegger e a origem da obra de arte	21
A arte é acima de tudo um jogo, uma relação entre três elementos: o artista, o espectador e o tempo	22
a Arquitectura . Definições. do Sagrado a objecto de Consumo	25
A harmonia clássica e o legado de vitrúvio	28
Do despertar da mente à era industrial	37
Século XX, a afirmação do ícone	45
de Stijl , um movimento para toda a Arte	55
Mondrian	59
Rietveld e a Casa Schröder	61
Um estilo de limites abstractos	65
Le Corbusier e a arte de habitar	69
Para uma nova arquitectura	69
A Casa Domino e a Casa Citrohan	75
arte versus/parã arquitectura	79
o arquitecto hoje é artista?	91
O arquitecto técnico	91
O arquitecto pop star	93
A arte ainda vive no arquitecto?	94

4 projectos. 4 caminhos	97
técnico	
Moradias Geminadas, Cela Nova (2007) _ Pedro Roldão	97
anonimato	
Unidade de habitação de olivais sul (1960) _ Vítor Figueiredo (1929-2004)	99
imagem	
Centro cultural e congressos de caldas da rainha (2008) – Ilídio Pelicano, aripa arquitectos	103
intemporalidade	
Pavilhão do conhecimento dos mares (1998) – João Luís Carrilho da Graça (1952)	111
Conclusão	115
Bibliografia	119
Índice de imagens	123

Introdução

“Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da actividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.”¹

Reescrevendo este texto poderíamos afirmar:

“Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da actividade do arquitecto. Mas por meio e a partir de quê é que o arquitecto é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o arquitecto, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o arquitecto como um mestre da arquitectura. O arquitecto é a origem da obra. A obra é a origem do arquitecto. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Arquitecto e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o arquitecto e a obra de arquitectura vão buscar o seu nome, graças à arquitectura.”

Poderemos dizer que os dois textos constituem uma verdade perante aquilo que depreendemos do que é a arte e a arquitectura? O senso comum diz-nos que sim, o senso comum dá-nos noções do que cada uma dessas actividades, disciplinas, representa e lendo os textos identificamos as afirmações como verdadeiras. Mas, se o texto mesmo alterado não perde o sentido, porquê alterá-lo e não assumir a arquitectura como somente mais uma de muitas artes? Ou será que a noção comum de arte e arquitectura é que está errada?

Podemos distinguir as duas? Serão dois caminhos com destinos diferentes? Ou serão dois caminhos em busca de um mesmo objectivo?

¹ Heidegger, [1935], 2007: 11

A arte é uma disciplina e a arquitectura é outra? A arquitectura é uma disciplina? Uma ciência? Ou é pura e simplesmente mais uma arte?

Estas questões foram sempre alvo de longas pesquisas e divergentes opiniões, nomeadamente através da vertente filosófica da arte, a estética, disciplina que foi reflectindo a forma como o mundo e a sociedade foram olhando para o papel da arte como parte essencial da nossa cultura racional e emocional.

A arquitectura também foi alvo de reflexão ao longo de toda a história da humanidade, e sempre se lhe conferiu a importância que hoje continua a ser atribuída; ela reflecte as necessidades de cada era e cada povo, tal como a arte. Se nos primórdios já não representava apenas a necessidade de abrigo dos primeiros povos, hoje demonstra o poder que os novos ícones representam na crescente necessidade de afirmação cultural e intelectual das cidades.

Mas se a arquitectura é uma arte, será que isso ainda hoje é entendido? Nos dias de hoje a arquitectura procura ser uma arte? Qual é que é afinal o papel do arquitecto na sociedade? É um artista? Actua como tal? Pode intervir como um artista? Ou a sua postura é (ou tem que ser?) diferente de qualquer artista? Até que ponto o entendimento da arquitectura enquanto arte, influencia os arquitectos nos nossos dias? Se poucos duvidamos de que a arquitectura é uma arte, será que os arquitectos ainda a idealizam como tal?

a Arte e (o Público?) as suas Dimensões

Para compreender a arte é necessário estar consciente de todas as suas dimensões. A arte não é algo plano, simples e fácil de transpor para a clarividência das palavras. A arte é complexa e a sua definição evolui, tal como nós humanos, evoluímos também. Fomos nós que a criamos e desde cedo a tentamos definir, pois ela é parte importante da nossa condição de ser racional e criador de ideias. É por isso que se pode afirmar que a arte e humanidade não se podem entender como independentes porque uma criou a outra, mas a outra transformou o criador.

Mas então, como explicamos, definimos a arte? O modo mais evidente de o fazer é tentando compreender os agentes criadores e criados pela arte. Ou seja, compreender o quem, o quando, o como, o porquê da arte. Ao longo da história muitos foram os pensadores que se debruçaram sobre a estética, a vertente da filosofia, que reflecte sobre as noções da beleza e da arte, e muitos formularam teorias acerca de definição da arte. Cada uma dessas teorias, não excluindo nenhuma das dimensões citadas, atribui a cada uma delas diferentes significados e acima de tudo importâncias, reflectindo o papel da arte em cada época, cada sociedade, não só para os artistas, como para aqueles que a podiam eternizar, o público, o leigo, o pensador...aqueles que podiam, ou não, ser tocados, influenciados, transformados pelo fruto dos criadores.

Assim, lendo aquilo que já foi escrito, podemos compreender, que os filósofos que pensaram a arte tentaram compreender acima de tudo o valor e importância desta para a sociedade em que viviam. Se para uns esta se prendia com o entretenimento que poderia “oferecer” ao público, para outros a importância estava relacionada com a emoção inerente à sua existência, independentemente de atribuída ao criador

ou ao espectador e para outros a importância da arte estava relacionada com o entendimento que ela nos transmite acerca da experiência humana.

Desde a Grécia antiga que há registos de pensadores que procuraram respostas para a problemática da beleza e da arte. Nessa altura a estética não era estudada como disciplina mas sim como parte de todo um estudo que englobava a lógica e a ética. O que se escreveu e disse em relação a isso foi muitas vezes em textos que se referiam aos padrões de belo associados aos objectos da cultura grega. Mas Platão, na obra *Fedro*, coloca a arte como sendo *mimesis*, ou seja, a imitação da imagem através da contemplação pela alma. Já Aristóteles na *Poética* define “a arte como a capacidade de dar forma de maneira a imitar a natureza”, realçando os seus ideais de beleza que na sua “metafísica” definiu os como sendo a ordem, a simetria e a definição.²

Na Idade Média era vista como um todo, não havendo distinção entre as Belas-Artes e os trabalhos relacionados com as capacidades dos artesãos. O artista era alguém que procurava obter algo que se aproximasse da arte produzida por Deus, a natureza, e que, se o conseguisse, ele próprio se aproximaria dessa condição divina. A imaginação era reduzida, o valor do homem em parte também. A ideia era continuar o belo que existia na criação de Deus. Esta concepção estava directamente ligada ao peso que a Igreja tinha na época, da mesma forma que no Renascimento com as novas concepções existenciais, o Homem passou a ocupar o centro do universo intelectual. Ou seja, havendo uma valorização das nossas capacidades racionais, é natural que as concepções artísticas também tivessem se dirigido nesse sentido. Assim, segundo Raymond Bayer(1961), para Leonardo da Vinci o que é “interessante numa obra, não é a obra, mas o artista que está por trás dela”³ . Assim podemos perceber que nestas alturas mais do que haver reflexão acerca da arte propriamente dita, as concepções que eram criadas reflectiam sobre a condição humana no geral, relegando a definição da arte, para uma definição de conjunto, interligada com todo o pensamento.

² Oliveira, 1987: 161

³ Bayer [1961], 1978: 117

A arte enquanto problemática começa a ser verdadeiramente estudada no século XVIII. Emmanuel Kant (1724-1804) é um dos pioneiros introduzindo o conceito de “belo”, como sendo aquilo que se retira do prazer estético. O “belo” passa a ser uma característica essencial para a definição da arte, essencial para a sua caracterização como tal, embora exista independente desta. Segundo ele, a beleza é valiosa e a arte é valiosa pela criação e contemplação de beleza que encerra.⁴

Kant reflecte também acerca de como a arte pode ser avaliada. A avaliação e o juízo acerca do “belo” tem muito de subjectivo. Parte da forma com o reagimos a ele. No entanto, essa reacção não é somente pessoal, pois acabamos também por ter em consideração a avaliação que outros fazem. Kant afirma que a aprovação acerca de algo se exprime em termos de BELO, de AGRADÁVEL ou de BOM: “agradável” é uma pura questão de gosto pessoal, não esperando desse gosto, apreciação pelos outros; “bom” está relacionado com factos: se algo é útil, se cumpre o objectivo; a avaliação do “belo” é um juízo livre de razões utilitárias, mas não é um juízo de gosto pessoal, é “um juízo originado no ‘jogo livre da imaginação’ ”⁵, ou seja, é uma avaliação feita pela nossa capacidade criativa. Como é possível? Segundo Kant, recorrendo aos nossos processos cognitivos naturais; processos esses que são estritamente pessoais, resultam da formação individual de cada um e neste caso, são externos a conhecimentos de contexto ou causa.

Mas apesar de tudo, Gordon Graham, no livro *A Filosofia das Artes*(1997) questiona o facto de Kant distinguir a existência do belo da criação da arte. Assim, se já há beleza no mundo, como se justifica a arte? Ou as artes?

Já John Suart Mill (1806-1873) aborda a questão da arte como fonte de prazer. Para Mill, o prazer é a base de estudo para a compreensão da arte e das suas distinções e definições, argumentando que a arte não é fundamentada em função da quantidade de prazer que oferece, mas sim, da qualidade desse prazer. Mill distingue assim prazeres superiores e inferiores, estando estes relacionados com

⁴ Graham [1997], 2001: 25

⁵ *Idem*: 26

formas de arte séria ou ligeira. A distinção entre as duas seria feita com base na qualidade de prazer de si retirado, sendo superiores aqueles que melhor satisfazem o intelecto humano. No ensaio *Utilitarianism*, Mill (1861) expressa a relação entre as nossas capacidades intelectuais e a nossa satisfação.

“É melhor ser um ser humano estando insatisfeito do que ser um porco satisfeito; é melhor ser Sócrates insatisfeito do que um tolo satisfeito. E se o porco, ou o tolo, tiverem opinião diferente, é por conhecerem apenas o seu lado da questão”⁶

Basicamente, Mill defende que as artes sérias proporcionariam prazeres de maior qualidade que iriam com mais facilidade satisfazer os mais qualificados, enquanto as artes ligeiras, mesmo que em maior quantidade não o conseguiriam.

Gordon Graham afirma que Stuart Mill erra ao excluir as nossas (diferentes) capacidades para podermos analisar a arte, pois a arte não pode simplesmente ser analisada segundo o prazer que proporciona, segundo o quanto nos satisfaz, visto que o prazer é algo sensorial e a avaliação da arte implica também processos de ordem racional; logo para Gordon Graham, pode-se falar de prazeres superiores e inferiores, mas a distinção deveria fazer-se pelas faculdades necessárias para deles retirar prazer.

R.G.Collingwood(1889-1943), no seu estudo sobre as dimensões da arte e da estética, seguiu algumas das ideias defendidas por John Mill, nomeadamente defendendo que há uma relação entre o valor da arte e o prazer que se retira dela, embora entenda esse prazer enquanto entretenimento. Para o autor esse entretenimento teria que ser “quantificado”, pois o “valor do entretenimento” caracterizaria a arte e o seu valor. Apesar disso, contrapôs as suas ideias, defendendo que procurar nas artes um divertimento, é uma espécie de erro, pois a arte, para o ser, tem que proporcionar mais do que divertimento.

Para além disso, Graham questiona se a verdadeira arte, a arte superior, é uma grande fonte de prazer (prazer como entretenimento),

⁶ Mill, 1861 *cit* Graham [1997], 2001: 22

respondendo “provavelmente não”⁷. Avaliar a arte pelo prazer que proporciona seria colocá-la num patamar bastante baixo quando comparada com outras fontes de prazer.

“Na verdade Collingwood pensa que existe muitas vezes uma certa dose de anti-ilusão da pessoa e, se formos sinceros, teremos de concordar que o valor do entretenimento da grande arte é bastante baixo, comparando com outros divertimentos, para a maior parte das pessoas.”⁸

Já no século XX vários foram os filósofos que abordaram a estética e a arte nas suas reflexões. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) foi um deles. Começa por colocar reticências à abordagem Kantiana da estética e do “belo”, por achá-la redutora. Ou seja, considera que a avaliação da arte em função do gosto estético individual não é a exacta, na medida em que é demasiado subjectiva, não dando respostas para a universalidade do problema. Para além disso considera que a teoria de Kant reduz o gosto a uma “faculdade meramente crítica, não produtiva.”⁹ Enquanto para Gadamer o gosto seria uma aptidão, parte das capacidades que se associam à marca de génio, que se reconhecem por não serem necessariamente úteis ou presas a regras ou fórmulas. O génio seria alguém de pensamento e criação livre.

Mas para Gadamer não há génio sem genialidade naqueles que vivem a sua criação.

“a criação do génio nunca pode ser divorciada da co-genialidade daquele que a experimenta”¹⁰

Assim, tem de haver criatividade por parte dos observadores, dos receptores da arte.

7 Graham [1997], 2001: 18

8 *Idem: ibidem*

9 *Idem: 29*

10 Gadamer, 1986 *cit* Graham [1997], 2001: 30

A arte é resultado de uma actividade mútua entre a mente do artista e a mente do público.

“Um artista que não consegue captar a atenção do público, é um falhanço”¹¹

Para Gadamer a arte é como um jogo, na medida em que tal como este é regido por regras e objectivos. A arte seria um jogo entre artista e público. As artes maiores seriam desafios maiores para o espectador. O desafio seria “discernir o significado dentro dela”. Para o artista, o desafio é conseguir que a audiência se envolva no seu “jogo criativo, de imagens, livre, no qual se realiza uma auto-representação”¹²

Mais de que um jogo, Gadamer, apresenta a arte também como um desporto. Ele via alguma relação entre a arte e desporto no sentido em que ambos precisam de público e são ao mesmo tempo um “festival”, um acontecimento, algo que marca a rotina e a sociedade. Se é verdade que, tal como a arte, o desporto também implica um uso superior de algumas das nossas faculdades, os dois nunca poderão ser colocados no mesmo patamar a partir do momento que a arte apresenta uma superior componente intelectual. Se o desporto valoriza essencialmente as nossas capacidades físicas, algo em que muitos outros animais demonstram superior aptidão, já a arte advém da nossa particular capacidade racional e criativa, advém daquilo que nos distingue de todos os outros seres. Só por isso a arte encerra uma superior importância para a sociedade.

“Uma vez que o modo como valorizamos a Arte e a importância relativa atribuída a diferentes tipos e formas de Arte são características distintivas da nossa vida cultural, uma investigação crítica do verdadeiro valor da Arte é ao mesmo tempo um exame da racionalidade da nossa cultura.”¹³

“A Arte pode ter conteúdo, enquanto o desporto não.”¹⁴

Nesta relação com o desporto, Gadamer retirou outra conclusão. Tal como no desporto, em que os seus maiores praticantes se tornam reconhecidos e são lembrados, tornando-se de alguma forma eternos,

11 *Idem: ibidem*

12 Graham [1997], 2001: 37

13 *Idem: ibidem*

14 *Idem: 38*

os grandes e verdadeiros criadores da arte podem através dela atingir a imortalidade.

“E talvez seja o único modo em que nós seres finitos, nos relacionarmos com aquilo a que chamamos eternidade”¹⁵

Assim podemos dizer que, para além do valor essencial no papel que encerra para caracterizar e fazer evoluir a humanidade na sua componente racional, criativa, social, a arte tem, também, um valor superior para o seu criador, pois é através dela que ele pode imortalizar a sua própria visão e importância como elemento criador dessa sociedade.

O expressivismo

“A Arte é uma actividade humana que consiste em um Homem passar a outros, intencionalmente e por meio de certos sinais externos, sentimentos que ele viveu e de outros serem afectados por estes sentimentos e também os experimentarem.”¹⁶

Desta forma, Tolstoi procurou definir a arte. Definição essa que vai ao encontro da concepção expressivista por ele defendida. Para ele a verdadeira arte tinha que encarnar sentimentos sinceros. O artista seria alguém com uma profunda experiência de vida, que teria experimentado todo o tipo de sentimentos e sensações e que recorrendo às suas aptidões criativas e técnicas, procurava transmitir essas experiências aos outros.

Esta teoria pecava por ser demasiado simplista na medida em que ao relacionar todo o processo artístico com a expressão de sentimentos vividos pelos criadores, excluía todos os artistas que adoptaram métodos racionais na procura da sua arte. Para além disso em muitos casos a arte procura provocar sensações diferentes daquelas vividas pelos seus autores. Em 1955, John Hospers colocou em causa esta teoria por várias razões: primeiro, porque o porquê das obras seria

15 Gadamer, 1986 *cit* Graham [1997], 2001: 32

16 Tolstoi, 1898 *cit* Graham [1997], 2001: 44

determinado antes destas existirem, algo que o público deveria receber ao contactar com a arte. Segundo, porque se a Arte se resume à representação de emoções vividas, há toda uma componente essencial na importância da arte que é ignorada, o acto criativo, aquilo que define a arte como exclusiva do homem. Chama também a atenção para o facto de a Teoria Expressivista restringir os artistas àqueles que viveram determinados processos, quando sabemos que a arte deveria falar por si, independentemente do processo para a concretizar.

“Parece demasiado óbvio que os méritos de uma obra de Arte devem ser julgados pelo que encontramos nela, sem atender às condições em que a obra de Arte se fez.”¹⁷

Por outro lado, também é certo que Hospers questionou esta teoria por ela defender que a arte tem que exprimir emoções. Para Hospers nem toda a arte consegue fazer, nomeadamente a arquitectura ou a pintura abstracta, o que não parece correcto. Basta circular pelo espaço de obras tão emblemáticas como o Pavilhão Barcelona de Mies Van der Rohe, para percebermos que a arquitectura mexe com os nossos sentidos; da mesma forma, um quadro de Mondrian não é isento de emoção, pois independentemente de compreendermos ou não o seu objectivo, haverá sempre algo em nós que é despertado por aquelas composições de linhas, manchas e cores.

Collingwood (1938) desenvolveu também a sua concepção do expressivismo, apesar de em muitos pontos contestar aquela criada por Tolstoi. Collingwood mantém a importância do sentimento e da expressividade na arte, mas encara o seu papel de uma forma completamente diferente: a experiência de sentimentos não é representada pela arte, pois essas experiências, sentimentos, são “elevadas ao nível imaginativo por um acto de consciência”¹⁸. Ou seja, na versão de Collingwood o sentimento não tem importância se não for filtrado pelo uso das nossas capacidades racionais e acima de tudo criativas. Assim o processo criativo passa a ter uma importância fundamental para a arte, ao ponto de ele afirmar que o valor da Arte está no autoconhecimento que proporciona ao artista. Apesar de tudo,

¹⁷ Hospers, 1955 *cit* Graham [1997], 2001: 45

¹⁸ Collingwood, 1938 *cit* Graham [1997], 2001: 55

Collingwood também refere o papel do público, entendendo que o autoconhecimento que o artista procura não se esgota em si mas em toda a sociedade, ou seja, a arte tem de expressar os sentimentos e criatividade do artista, mas só funciona se o público se identificar com as sensações por ela expressas, passando este a funcionar como membro activo para a criação da arte, no sentido em que define a sua existência.

Heidegger e a origem da obra de arte

Martin Heidegger foi um dos filósofos contemporâneos que abordou a questão da arte, do seu valor, da sua significância. Decidi ler e tentar compreender o trabalho deste pensador exactamente por ser alguém que já pensou a arte num sentido muito mais próximo daquilo que hoje conhecemos dela. Assistiu às revoluções artísticas do século XX e por isso tem uma visão importante para a compreensão do novo significado da arte. Centrei-me na obra *A Origem da Obra de Arte* (1935), por esta procurar resolver toda uma série de problemáticas que sustentam o problema da arte. Heidegger entende que a arte é uma *coisa*, logo parte daí para explicar a arte. A *coisa* será algo com uma origem definida, aquilo que faz com que *coisa* assim o seja, e uma essência, que é o que a *coisa* é efectivamente. Aplicando isto à arte, estamos perante aquilo que a caracteriza, a origem, materializada na figura do autor, daquilo que o criou e o move, e a sua essência, aquilo que a obra de arte é, algo que é definido exteriormente ao seu criador.

“Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da actividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.”¹⁹

¹⁹ Heidegger, [1935], 2007: 11

Mas se o artista faz a obra e a obra o artista, qual a origem dos dois? A sociedade? O tempo? Segundo Heidegger a própria arte. A essência da arte é superior ao criador e à obra. “A essência da arte, na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista, é o pôr-em-obra-da-verdade.”²⁰ Ou seja, a arte é o equilíbrio entre a obra e o criador que conduzem à verdade entre as duas realidades e as suas origens.

“Perguntamos pela essência da arte. Porque é que assim perguntamos? Perguntamos para poder perguntar mais autenticamente se a arte é ou não uma origem, no nosso ser-aí histórico, se, e em que condições, pode e tem de o ser.”²¹

A perspectiva de Heidegger é muito importante, pela relação intrínseca que estabelece entre artista e obra e um terceiro elemento, que mais do que a própria arte, acaba por ser a origem de todos os elementos envolvidos. No fundo, a origem das coisas define a sua essência, a origem do artista e da obra é definida pela essência da arte, e a origem da arte está na verdade entre artista e obra.

A arte é acima de tudo um jogo, uma relação entre três elementos: o artista, o espectador e o tempo

A arte é algo, todos sabemos, difícil de definir. Os filósofos tentaram desde sempre explicá-la, muitas vezes simplificando em demasia. A arte não é só busca de prazer, a arte não é um desporto. A arte não é só a representação do belo. A arte não é só a realização de um prazer pleno das nossas maiores faculdades. A arte não é só a representação da nossa relação com as coisas.

A arte é isso tudo e muito mais. Para haver arte tem de haver artista. O sujeito criador. Aquele que procura através dela inúmeros processos e resultados. Desde a expressão pessoal dos sentimentos à intervenção social acerca de uma causa. O artista age sobre o instinto e sobre a razão. O artista improvisa e racionaliza. O artista cria, pensa,

²⁰ *Idem*: 58

²¹ *Idem*: 62

intervém, sente e procura que outros criem, pensem, intervenham, sintam.

“O artista manipula os signos como se se tratasse de um logro consciente, que saboreia e que quer dar a saborear e a compreender a fascinação.”²²

É nesta procura que entra a outra dimensão chave para a definição, ou numa forma mais extrema, para a criação/existência da arte. O espectador. A arte é como uma mensagem. Tem remetente (o artista), conteúdo (a obra) e tem destinatário (observador, utilizador, ouvinte, interveniente, fruidor). E o processo não fica completo sem algum destes elementos. Porque é o destinatário que pode efectivamente fazer com que a arte ganhe significado. Pois só ele pode comprovar se o artista atingiu o seu objectivo. Pode perceber, sentir, aplaudir ou chorar perante a obra, ou pode simplesmente continuar indiferente. Mas é a este que cabem as reacções. E são essas reacções que vão definir a importância da obra e do criador.²³

Mas neste jogo da mensagem, há outro factor essencial para que esta ganhe significado. O tempo. O processo da arte pode ocorrer num instante ou durar uma eternidade. Mas o tempo define a importância da arte. Uma mensagem de há 1000 anos perde hoje o significado ou então vê-o reforçado. O mesmo acontece na relação artista/espectador. Por mais reacções ou falta delas que o espectador tenha perante a obra, estas só ganham importância se perdurarem no tempo. Se resistirem. Não que tenham necessariamente de manter o mesmo significado e que encerrem a mesma simbologia para todo o sempre, mas no sentido em que a importância do objecto artístico, perante os que a vêem, seja de tal forma forte que perdure ao desgaste do tempo.

O tempo funciona como elemento exterior que nenhum sujeito controla mas que influencia ambos. É o tempo que molda as necessidades do artista e do espectador. É ele que define a importância

²² Barthes, [1977], 1979: 36

²³ Claro que nesta perspectiva estou a incluir quer os leigos, quer os críticos, especialistas nas artes. Independentemente da forma como cada um deles intervém na definição da arte e do artista, nenhum pode ser posto de parte, pois independentemente das situações, das épocas, da obra de arte em questão, haverá sempre intervenção de todos os destinatários.

dos valores de cada época. Ao artista fica o desafio de o contrariar e também de moldar essa escala de necessidades e valores. Ao espectador fica o papel de, enquanto receptor da mensagem, fazer com que o ciclo desta perdure e se renove ou morra consigo. Se esta última hipótese acontecer, a mensagem desaparece da linha do tempo e este deixa de poder executar o seu papel na definição da arte.

a **Arquitectura**. Definições.

do **Sagrado** a objecto de **Consumo**

O entendimento que se tem da arquitectura e do arquitecto ao longo dos tempos foi-se modificando. Muito em parte pela importância que se dava àquela, ou pelo papel que tinha na sociedade. Desde o início do Homem enquanto ser racional que existe construção; logo, poderíamos dizer que desde esses tempos existe arquitecto, pelo menos encarnado na figura de um qualquer homem que idealizava e erguia o seu próprio abrigo.

As primeiras referências à valorização da arquitectura como arte remontam aos primórdios da nossa existência enquanto seres sedentários. Nessa altura surgem as primeiras civilizações e consequentemente as primeiras sociedades organizadas. Estando organizadas, desde cedo se hierarquizaram e estabeleceram estruturas de poder, ao mesmo tempo que os cultos e crenças foram também ganhando importância. Assim os primeiros grandes edifícios de que há registo surgem intimamente relacionados com estes dois factores: demonstração de poder e acima de tudo demonstração de reverência a fenómenos que o homem não conseguia explicar (seja através da adoração dos fenómenos ou da própria natureza, seja pela criação de deuses e religiões que seriam “responsáveis” por esses fenómenos).

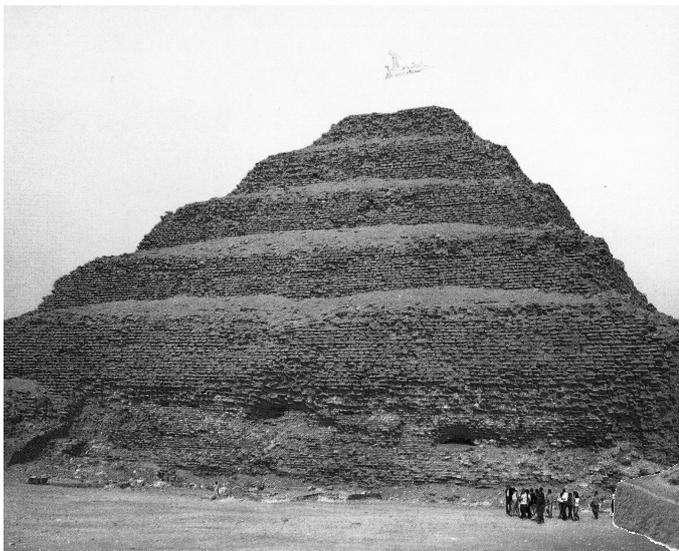
“O templo é a construção mais grandiosa da cidade. De início tem dimensões modestas [...] Depois, com o desenvolvimento e o enriquecimento das cidades, torna-se maior e cresce para o céu [...] A partir de 2550a.C., este culto tem como sede o grande templo central de Ekur, o ‘templo-montanha’ ”²⁴

Foi assim nos povos da Mesopotâmia, e foi assim nos primórdios das grandes civilizações, essencialmente presentes no médio oriente e posteriormente no Egipto. O Egipto, mais do que as civilizações do

²⁴ Marseille, [1993], 1996, : 27



1_ Templo de Ekur, Mesopotâmia. Um dos primeiros exemplos da arquitectura como centro da sociedade, procurando ser maior que o próprio Homem.



2_ Pirâmide de Djoser, Egipto. A primeira pirâmide, a primeira tentativa egípcia de através da arquitectura ascender ao lugar dos deuses.



3_ Representação de Imothep, autor da pirâmide e o primeiro arquitecto a ser glorificado.

crescente fértil, tornou-se num grande império dominador de uma grande região em que o poder monárquico e religioso se confundia, pois se os elementos da natureza eram adorados, também os faraós eram entendidos como deuses. A conjugação destes dois factores, nomeadamente a crença que os faraós, como figuras poderosas que eram, continuavam a vida para lá da morte, fez com que desde cedo, cada dinastia tentasse deixar como legado algo que exaltasse o seu poder, neste caso materializado sobre a forma de túmulo funerário onde prosseguiriam com a nova vida depois da morte. Mais do que edifícios de culto dos Deuses, estes serviam de segunda casa ao falecido faraó. É neste contexto que

“por volta de 2700 a.C. , Djoser, o mais célebre faraó da 3ª dinastia...governa o país com ajuda de Imhotep, um homem fora do comum a quem o rei pede que lhe mande construir um tumulo, a sua “morada para a eternidade”. ”²⁵

Este evento vai dar origem à primeira pirâmide conhecida, a pirâmide de degraus de Djoser, idealizada e projectada por Imhotep, que se tornou no símbolo da 3ª dinastia e fez do seu autor alguém ainda mais poderoso e respeitado. Podemos afirmar que Imhotep tornou-se no primeiro arquitecto da história a ver o seu nome tornado eterno, o que em muito deve ao facto de logo naquela altura este ter sido colocado a par das divindades adoradas pelo povo.

“Ministro notável e conselheiro avisado, aquele que inventou a arquitectura monumental em pedra foi também o mestre dos escribas. É-lhe atribuída uma recolha “sapiencial”, livro de moral, o primeiro de um género literário original e muito rico no Egipto. Imhotep é também um herói curador. No 1º milénio, foi inclusivamente divinizado, e os Gregos, que lhe chamavam Imutés, assimilaram-no a Asclépio (Esculápio), o deus da medicina. O mundo helenístico rendia-lhe homenagem na sua capela de Saqqará e depois nos templos de Tebas e Philae.”²⁶

Começa assim, a definir-se o papel do arquitecto como alguém respeitado e adorado pelas sociedades, não só pelas suas capacidades criativas como pelas capacidades de marcar gerações e materializar a eternidade. Percebe-se assim que nas primeiras grandes civilizações, a arquitectura apesar de presente no dia-a-dia de todas as pessoas, a sua

²⁵ *Idem*: 37

²⁶ *Idem*: *ibidem*

valorização era paralela ao que mais era valorizado pelos povos daquele tempo.

“Havia edifícios militares, arquivos, lojas, casas, mas o empenho arquitectónico nessas obras era reduzido, comparado com o esforço que era posto nos túmulos e templos.”²⁷

Se é certo que, em termos de monumentalidade, alguns edifícios militares também eram respeitados, a procura de uma certa transcendência arquitectónica era concentrada nos templos funerários. Foi assim com as pirâmides, foi assim com os templos de Ramsés III, de Amón ou da rainha Hatsepsut. Nestes templos, denota-se um apuro com o desenho da sua espacialidade que ultrapassa o olho comum. Há um respeito enorme pela geografia e pela orientação solar, assim como pela procura de proporções divinas.

Foi todo este trabalho que ajudou a definir e compreender a arquitectura para estas civilizações. Denota-se que esta não era encarada com trivialidade, e se a figura do arquitecto nem sempre ficou registada e eternizada, o seu papel era certamente valorizado por quem recorria à sua sabedoria. E essa sabedoria ficou registada até hoje, pois se o tempo não consumiu a pedra com que foram feitos os edifícios, muito menos consumiu a espiritualidade, monumentalidade ou significados intrínsecos à sua existência, tornando-se assim símbolos da arquitectura enquanto arte.

A Harmonia Clássica e o Legado de Vitruvius

No último milénio antes de Cristo, surgem as primeiras grandes civilizações na Europa, a Grécia e o Império Romano. Se a primeira desenvolveu a democracia e através dela ter criado uma sociedade e prospera e cujo legado intelectual e artístico ainda hoje permanece importante, a segunda marcou a história por ter criado a maior e mais extensa nação que existiu na Europa, estendendo o seu domínio da península ibérica ao médio oriente.

²⁷ Pinto, Meirales & Cambotas, 1996 : 28

A Civilização Grega, que perdurou durante 6 Séculos (excluindo a época arcaica), definiu aquilo que hoje chamamos cultura ocidental. Deu-se a primeira valorização do Homem enquanto ser pensante e racional, e definiram-se e criaram-se formas únicas de organização do poder, entre as quais um esquema de cidades-estado ou posteriormente a definição do que foi chamado democracia. Desenvolveram a poesia, a filosofia, o desporto, as ciências. A arquitectura acompanhou e representou estes valores. Os melhores exemplos dos edifícios que os gregos nos deixaram estavam destinados a servir a religião, tal como se verificava nas primeiras civilizações, só que formalmente revelavam outro tipo de preocupações, nomeadamente o seguimento de regras e harmonias de alguma forma matemáticas. O uso da modulação, atribuía equilíbrio às composições, o uso de “correções ópticas”²⁸ atribuíam às construções realismo e leveza que outrora não tinham.

“A difusão de um estilo grego, homogéneo, de edificação de templos em todo o espaço mediterrâneo foi o resultado de um modo de construção que seguia regras matemáticas inteligíveis [...] o acesso a este conhecimento era praticamente livre.”²⁹

“Parece conseqüente que as proporções das moradas das divindades não tivessem dimensões abstractas, mas valores adquiridos pela experiência do corpo humano.”³⁰

Para além disso, é importante referir, que a arquitectura religiosa grega vivia muito da relação que se tinha com exterior, visto que os templos não eram acessíveis a grande parte da população mas sim aos sacerdotes, funcionando essencialmente como “casa da divindade”. Já naquela época a atenção à relação com a envolvente natural e o aproveitamento desta na valorização da construção era uma prioridade. Isto vai também ao encontro de aquilo que alguns filósofos gregos defendiam acerca da natureza.

“Para os filósofos gregos, a beleza natural está muito acima da beleza artística. A natureza, que soube criar a vida, é maior que todos os artistas.”³¹

É importante referir que os gregos também valorizaram a arquitectura como um bem público, nomeadamente quando

²⁸ Gympel, [1996] 2000: 11

²⁹ *Idem*:9

³⁰ *Idem*: 10

³¹ Bayer [1961], 1978: 35



4_ Templo de Atena Nikê, da autoria de Calítrades, mais um arquitecto cujo nome foi valorizado e entendido como artista maior no seu tempo.



5_ Vista geral da Acrópole, que domina sobre a cidade de Atenas. Apesar de ser um conjunto onde se encontram trabalhos de diversos autores, já houve uma preocupação em conseguir uma coerência e equilíbrio no plano geral, cuja responsabilidade foi dada a um escultor de seu nome, Fídias.

relacionada com as áreas que faziam parte da rotina social, como as artes, o desporto, ou os banhos públicos, no caso das termas. Para além disso, os gregos demonstraram que o autor, o artista era importante e o seu valor reconhecido, mas acima de tudo era entendido como artista. Por exemplo, se o Templo de Atena Nikê é obra de um arquitecto, Calícrates, a reconstrução do conjunto da Acrópole levada a cabo no século V a.C., foi entregue a um escultor, Fídias, que coordenou todos os envolvidos no megalómano projecto e esculpiu e idealizou ele próprio em alguns dos mais importantes trabalhos, nomeadamente, na central escultura de Atena Partenos, actualmente desaparecida.³²

Para os gregos o papel da arquitectura na sociedade era de uma enorme importância, na medida em que valorizava as suas crenças e as suas habilidades intelectuais e artísticas enquanto civilização maior da sua época. Era uma arte, que dialogava com as outras artes, como a escultura com que era decorada ou como a poesia nos seus espaços declamada. Esta visão grega pode ser resumida pelas palavras de Péricles:

“Nós sabemos conciliar o gosto do belo com a simplicidade, e o gosto pelo estudo com a energia”³³

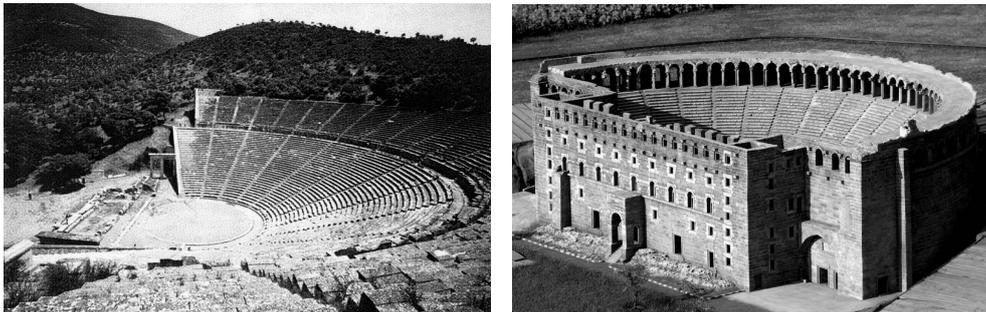
Posterior, mas de alguma forma, sequencial, dá-se a ascensão do Império Romano como civilização maior do continente europeu. Nascendo também da união e conquista de vários povos, Roma logo toma como exemplo a Grécia antiga para se definir em termos sociais, culturais e religiosos. Se em termos criativos deve muito aos helénicos, é certo que noutros aspectos Roma se destaca pela inovação. Esse desenvolvimento está em muito relacionado com novas técnicas construtivas e novos materiais, mas as linguagens formais em tudo descendem da harmonia grega. Por outro lado, funcionalmente, em muito diferem destes. Isto devido às ainda assim diferenças culturais entre os dois povos. Os romanos mantiveram algumas das tipologias gregas, como os templos, mas criaram e acima de tudo valorizaram muitas outras. O fórum é um dos exemplos mais caracterizadores da

³² Marseille, [1993], 1996 : 136

³³ Péricles 495aC-429aC *cit* Marseille, [1993], 1996 : 129



6_ Vista das ruínas do Fórum de Roma. O coração da cidade romana, o centro da vida cultural, religiosa e política.



7_ Teatro Grego de Epidauro(séc. V a.C.) e Teatro Romano de Aspendos (séc. 2 d.C.), demonstram na perfeição não só a evolução construtiva que os romanos efectuaram, como a forma como entendiam a própria arquitectura. De um carácter democrático, livre e humano, presente na arquitectura grega, passou-se para uma construção sumptuosa, fechada e hierárquica.

Roma antiga. Era entendido como o centro das cidades, mas ao contrário da Acrópole, por exemplo, não era somente centrado em funções religiosas, encerrando um papel na vida política e cultural das urbes. Para além disso, os romanos valorizaram as construções civis de forma que os helénicos nunca o fizeram. Os palácios e vilas, os aquedutos ou os teatros e equipamentos desportivos, foram desenhados e construídos com a mesma opulência dos edifícios religiosos. Isto visava não só demonstrar o poder superior do império, como valorizar a vida que os romanos levavam.

Para além disso, os edifícios romanos desde sempre demonstraram uma tentativa de superação em relação à natureza, seja através da construção de pontes e aquedutos que serviam as cidades, seja através da independência que os grandes edifícios mostravam em relação à orografia, como os teatros, ou como exemplo máximo, o Coliseu de Roma (ao contrário dos teatros e coliseus gregos, que usam o declive natural como suporte para os anfiteatros)

Mas mais do que uma definição da arquitectura como uma disciplina sempre presente no dia-a-dia da sociedade, o Império Romano, fica para sempre ligado a um dos primeiros e principais escritos acerca da arquitectura: o Tratado de Vitruvius. Neste tratado, Marco Vitruvius Polião (séc.I a.C.), compilou uma série de estudos, regras, definições acerca da arquitectura, engenharia e construção.

“Vitruvius compilou os seus 10 “livros” (na verdade, pergaminhos) a partir de variadas fontes, quase em exclusivo Gregas. Como tal, podemos olhá-lo – à semelhança do seu contemporâneo Cícero – como o campeão do revivalismo grego que foi proeminente nos últimos anos da República Romana. Este foi um movimento perpetrado pelos “*intelligentsia*” Romanos, em todas as artes liberais, para assimilar e transpor conceitos e terminologias da teoria Grega.”³⁴

A obra está dividida em 10 livros que abordam desde os princípios básicos da arquitectura à astronomia e orçamentação, passando pela engenharia hidráulica, materiais, tipologias ou mesmo história. Sendo que é no primeiro que Vitruvius versa sobre o que é a

³⁴ Mallgrave, 2006:5 (tradução livre)

arquitectura, como esta deve ser e como deve ser um arquitecto. Este livro representa a essência do pensamento arquitectónico clássico.

Acerca da arquitectura, Vitruvius escreve:

“A ciência da arquitectura é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra do estilo cuja execução se pretende. Por sua vez a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade.”³⁵

Acerca do arquitecto:

“Por isso, os arquitectos que exerceram sem uma formação teórica mas apenas com base na experiência das suas mãos não puderam realizar-se ao ponto de lhes reconhecerem autoridade pelos seus trabalhos; também aqueles que se basearam somente nas teorias e nas letras foram considerados como perseguindo a sombra e não a realidade. Todavia, os que se aplicaram numa e noutra coisa, como que protegidos por todas as armas, atingiram mais depressa, com prestígio, aquilo a que se propuseram.”³⁶

Acerca da definição de arquitectura:

“Na realidade, a arquitectura consta de ordenação, que em grego se diz *táxis*, disposição, à qual os Gregos chamam *diathesis*, euritmia, comensurabilidade, decoro e distribuição, esta em grego dita *oeconomia*.”³⁷

Acerca de como deve ser a arquitectura:

“Por outro lado, estas coisas deverão ser realizadas de modo a que se tenham presentes os princípios da solidez, da utilidade e da beleza.”³⁸³⁹

Bastam estas quatro citações para se perceber a importância e o alcance desta obra. Vitruvius escreveu um documento que ainda hoje é referência para todos os arquitectos e construtores.

³⁵ Vitruvius, [25 a.C.] 2006: 10

³⁶ *Idem: ibidem*

³⁷ *Idem: 37*

³⁸ *Firmitas, Utilitas, Venustas*. Na edição consultada o termo *utilitas* está traduzido como funcionalidade, estando em nota de rodapé a chamada de atenção para outras traduções, das quais usei ‘utilidade’ por efectivamente ser o termo que melhor se aplica na situação em causa.

³⁹ Vitruvius, [25 a.C.] 2006: 41

Também importante é a visão e entendimento apurado de Vitruvius acerca da origem da arquitectura.

“Tendo depois assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, juntando-se muitos no mesmo lugar e tendo naturalmente a vantagem de andarem erectos e não curvados como os restantes seres vivos, para olharem a magnificência do firmamento e dos astros, assim como poderem, com as mãos e os dedos, trabalhar facilmente tudo aquilo que quisessem, começaram uns nesse ajustamento a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sobre os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir. Observando então as habitações alheias e juntando coisas novas aos seus projectos, cada dia melhoravam as formas das choupanas.”⁴⁰

Este texto de Vitruvius, impressiona pelo facto de efectivamente os acontecimentos que ele enuncia que levaram à origem da arquitectura não diferem muito daquilo que hoje se defende, ou seja, a relação directa entre a nossa condição de seres bípedes e o desenvolvimento das nossas capacidades construtivas e consequentemente do nosso intelecto. Independente da descrição dos primeiros habitáculos ser próxima ou não do que hoje se entende como aquilo que foram os primeiros abrigos feitos pelo homem, denota um conhecimento difícil de justamente notabilizar pelo quanto foi revolucionário. Nesta obra, compilou tudo o que se tinha feito até aí, e apesar do impacto junto dos seus contemporâneos não ter sido o maior, ganhou muita importância na idade média quando surgiram as primeiras publicações do tratado. A partir daí começou a ser copiado pelas ordens religiosas, acabando por influenciar a arquitectura desta altura, pois apesar de tudo grande parte das construções dessa época usava técnicas e conhecimentos desenvolvidos pelos romanos.⁴¹

Na idade média, o que foi pensado e escrito acerca da arquitectura, acabou assim por não ser tão importante como o legado construído, mas a arquitectura era vista como uma ferramenta usada pela igreja para atingir a espiritualidade representada pelos seus valores. Se no românico as condicionantes lhe deram um significado mais obscuro, no gótico houve um despertar da arquitectura para a luz,

⁴⁰ *Idem*: 71

⁴¹ Mallgrave, 2006:5



8_ Ilustração da capa da primeira edição impressa do tratado "De re aedificatoria", de Alberti.

através de novas técnicas e objectivos formais. A evolução/revolução intelectual acabou por só acontecer no renascimento, durante o qual, com a queda da teoria teocêntrica, e a conseqüentemente revalorização do pensamento humano, se assiste ao nascimento de novos e importantes escritos.

Do despertar da Mente à era Industrial

Renascimento, denomina uma época em que as alterações sociais foram tantas que reflectem literalmente o termo que a define. Se Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo ou Brunelleschi mudaram a forma de fazer e pensar as ciências, as artes e a arquitectura, Leon Battista Alberti deixou um legado escrito sucessor da obra-prima de Vitruvius, o livro *De re aedificatoria*⁴². Alberti foi um dos maiores teóricos da renascença e mais do que qualquer outro pensador deste século e personificou aquilo que foi posteriormente conhecido como Humanismo.⁴³ Alberti possuía capacidades literárias que juntamente com a formação clássica lhe garantiam o conhecimento do que escreviam os autores da época. Apesar disso era crítico de alguma da postura de Vitruvius face à arquitectura. Ele não apreciava a sua “ambigüidade conceptual”⁴⁴, sendo mais fiel ao pensamento de Cicero, cujos conceitos retóricos apreendeu para a sua teoria. Contudo, estruturou a sua obra segundo o tratado de Vitruvius.⁴⁵

“Antes de prosseguir, todavia, deveria explicar exactamente quem entendo por arquitecto; pois não é o carpinteiro que compararia com os maiores expoentes de outras disciplinas: o carpinteiro é apenas um instrumento nas mãos do arquitecto. A ele, considero-o arquitecto, aquele que pela certa e maravilhosa razão e método, sabe como conceber através da sua própria mente e energia, e perceber pela construção, o que pode ser mais belamente indicado para as nobres necessidades do Homem, pelo movimento dos pesos e a junção e o massificar dos corpos. Para o fazer, deve ter uma compreensão

⁴² *Idem*:30

⁴³ *Idem*: *ibidem*

⁴⁴ *Idem*: *ibidem*

⁴⁵ *Idem*: 41

ENCYCLOPÉDIE,
O U
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez { *BRIASSON*, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.

M. D C C. L I.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

9_ Capa da *Enciclopédia Diderot*: símbolo do espírito científico e de procura de conhecimento, próprio da época

e conhecimento de todas as mais elevadas e nobres disciplinas. Este é então o arquitecto.”⁴⁶

Neste excerto, Alberti, mais do que definir a arquitectura, define como deveria ser um arquitecto. Basicamente não se trata simplesmente de um executante, ou artesão, como chegou a ser assumido na idade média, por pensadores como São Tomás de Aquino num dos exemplos escritos sobre o porquê das artes naquela época⁴⁷. O arquitecto seria um pensador, alguém versado em muitas disciplinas e que usava o seu saber para realizar, através de um esforço e equilíbrio entre prática e teoria, obras capazes de suprir com perfeição e beleza as necessidades humanas. Podemos supor, através disto, que a arquitectura era entendida então, como um trabalho resultante do superior intelecto humano e das suas capacidades técnicas e criativas, assistindo-se tal como nas outras artes, à valorização do autor, do criador, do arquitecto enquanto artista.

No seu tratado, Alberti escreveu também, como deveria ser a boa arquitectura:

“Das três condições que se aplicam a todas as formas de construção – que aquilo que construímos deve ser apropriado à sua utilização, duradouro na estrutura, e gracioso e agradável na aparência – as duas primeiras foram compreendidas, e permanece a terceira, a mais nobre e necessária de todas”.⁴⁸

Nota-se algum paralelismo com a tríade de Vitruvius - *Firmitas, Utilitas, Venustas* – notando-se a ênfase da terceira, da procura da beleza, parecendo desta forma defender, que era esta que provoca a distinção entre a arquitectura enquanto arte, de arquitectura enquanto construção.⁴⁹

Posteriormente, já em pleno século XVIII, Jacques-François Blondel escreve um artigo para a enciclopédia Diderot. Este professor, ainda jovem e de alguma forma conservador, embora com um currículo

⁴⁶ Alberti, 1443-52 *cit* Mallgrave, 2006: 31 (tradução livre)

⁴⁷ Bayer [1961], 1978: 93

⁴⁸ Alberti, 1443-52 *cit* Mallgrave, 2006: 32 (tradução livre)

⁴⁹ *Idem*: 32, 33

de vanguarda, escreve nesse artigo uma definição de arquitectura. Uma definição na sua forma mais lata.⁵⁰

“Arquitectura é, em geral, a arte da construção.

Comummente distinguimos três tipos: civil, que simplesmente denominamos por arquitectura, militar e naval. [...]

Entendemos por arquitectura civil a arte de projectar e construir edificios para a comodidade e para os diferentes usos da vida, como edificios sagrados, palácios reais, residências privadas, e pontes, praças públicas, teatros, arcos triunfais, etc. [...]

Ao falar de arquitectura civil, que é o nosso objecto, podemos afirmar em geral que as suas origens são tão antigas como o mundo; que a necessidade ensinou o primeiro homem a construir abrigos, tendas e cabanas; que devido aos tempos e pressões para compra e venda, há medida que se juntavam sob leis comunais, começaram a fazer os seus alojamentos mais regulares.”⁵¹

Mais do que importante por alguma profundidade linguística ou por uma análise filosófica ou abstracta, esta definição, é-o, na minha opinião, pela simplicidade com que coloca a problemática da definição de arquitectura. Se é certo que os autores anteriormente referidos, provavelmente versavam nos seus escritos o entendimento desta enquanto forma superior de arte, não é menos verdade que sendo a arquitectura uma disciplina com que todos contactam, sejam leigos ou letrados, precisa de uma definição, que mesmo que seja reduzida, não seja errónea, mas esteja ao alcance de qualquer um que por ela se interesse. Reflecte também o contexto vivido na época, marcada pela crescente procura, por parte da burguesia, pelo conhecimento, generalizando-o através de bibliotecas, academias, lojas maçónicas, que tinham uma nova forma de “olhar” para o pensamento.⁵²

“As academias e as sociedades de pensamento difundem uma visão laica, cientista, utilitária e politizada do mundo, e vulgarizam o discurso de sábios e de filósofos.”⁵³

A definição enciclopédica de arquitectura acaba assim por ser uma excepção ao que era escrito sobre ela naqueles tempos. Pois tendo em consideração o espírito pragmático que se vivia, após milhares de anos de creditação da arquitectura, as preocupações dos arquitectos,

⁵⁰ Mallgrave, 2006: 138

⁵¹ Blondel, 1751 *cit* Mallgrave, 2006: 138, 139 (tradução livre)

⁵² Brossollet, [1993], 1998, : 115

⁵³ *Idem: ibidem*

engenheiros, cientistas, recaíram na boa forma de a fazer em vez do que ela representava. Não que Vitruvius ou Alberti não o tivessem feito, mas estes mantinham com mais veemência a aura suprema desta disciplina sobre as demais.

Já em pleno séc. XIX, era de grandes transformações tecnológicas, da revolução industrial, das primeiras grandes exposições, a...

“arquitectura vai ter um carácter eminentemente público e social, desde os edifícios administrativos até às habitações plurifamiliares, passando pelos museus, bibliotecas, universidades, teatros, mercados, galerias comerciais, grandes armazéns, hotéis, hospitais, bancos, bolsas e, a grande novidade, estações de caminho-de-ferro.”⁵⁴

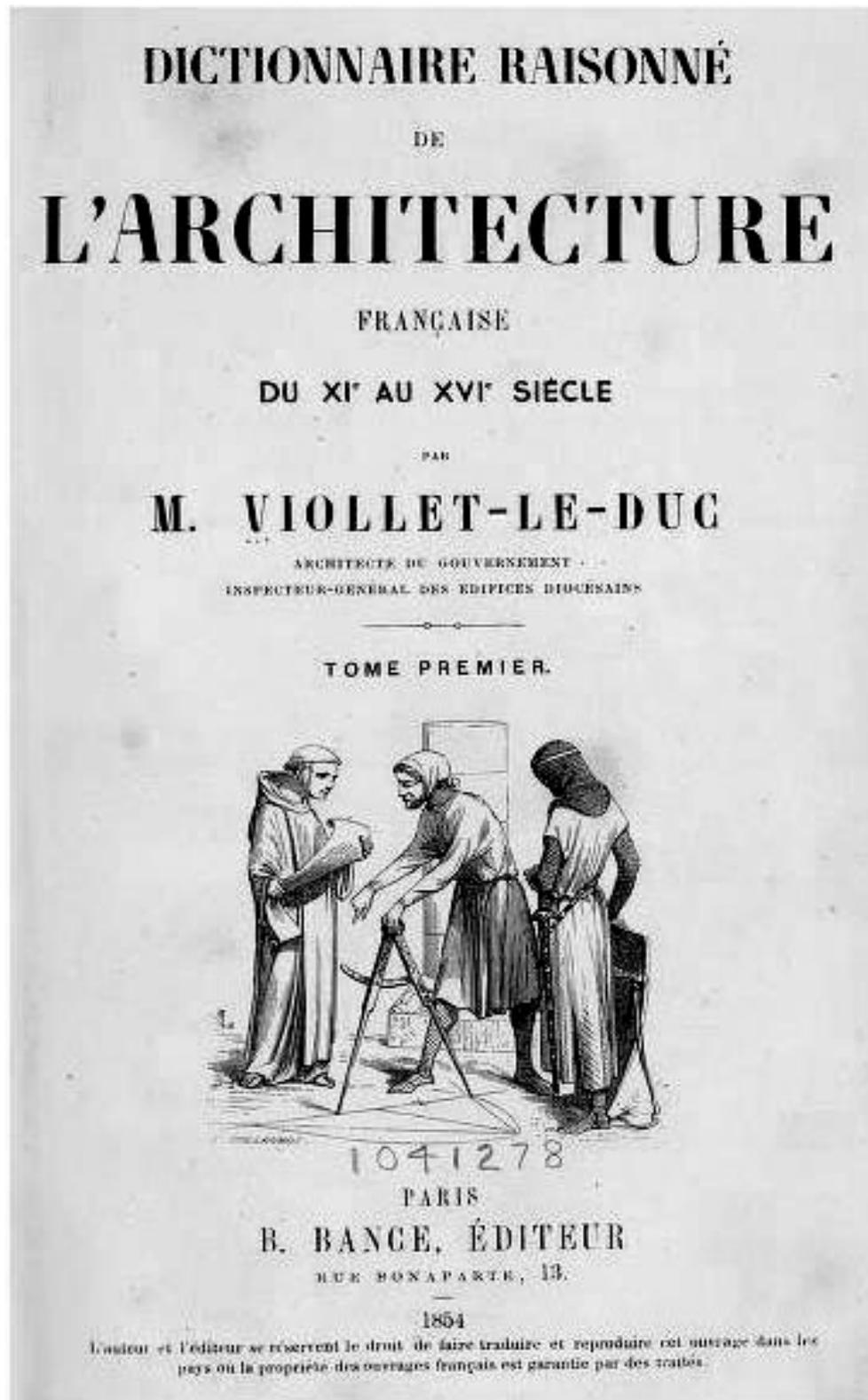
Houve uma grande expansão das grandes metrópoles, por vezes de forma descontrolada e por isso, procuraram-se soluções para a problemática da urbanidade. Para além disso, foi um século de revivalismos e historicismos, em que o elemento decorativo tinha um peso forte na composição arquitectónica. Acerca disto, Thomas Leverton Donaldson escreveu para uma palestra um texto sensato sobre a compreensão do vocabulário criativo e estético por muitos usado neste século:

“Os estilos na Arquitectura podem ser comparados às linguagens na literatura. Não há estilo, tal como não há linguagem, que não tenha as suas belezas peculiares, a sua forma e poder individuais – não existe um (estilo) que possa ser rejeitado em segurança. Um princípio reina em cada um, o qual o arquitecto pode aplicar “felizmente” com uma propriedade peculiar e alguma emergência [...] E para levar a analogia mais longe, tal como nenhum académico consegue dominar por completo a linguagem, sem estar familiarizado com a literatura, os costumes e religiões dos povos, também nenhum Arquitecto pode apreciar plenamente algum estilo, sem saber a história do país, os hábitos do pensamento, a inteligência e os costumes da nação.”⁵⁵

Viollet-le-Duc, defensor de uma certa linguagem revivalista como a que referi, destaca-se como um dos bons exemplos da forma como a usar.

⁵⁴ Burón, [1992], 1995 : 30

⁵⁵ Donaldson, 1842 *cit* Mallgrave, 2006: 478



10_ Capa de uma das obras de Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, muito marcante no seu tempo e ainda hoje referência.

“Viollet-le-Duc representa o melhor exemplo do ecletismo positivo, uma vez que, se desempenhou um papel importante para a valorização e difusão do formalismo gótico, não foi menor a sua contribuição para a criação de uma nova arquitectura, ao estabelecer o estudo do gótico em termos de linguística construtiva, o que facilita a sua admiração pelas inovações materiais, estruturais ou funcionais”⁵⁶

Com trabalho profícuo como arquitecto ou como técnico conhecedor do restauro e das suas particularidades, acabou por ser também um activo autor de artigos e livros especializados, muito reconhecidos pelos seus contemporâneos.⁵⁷ Num dos seus escritos destinados às palestras para um *curriculum* escolar que criou, Viollet-le-Duc aborda as principais problemáticas da época, com um sentido de urgência face às perspectivas de modernidade.⁵⁸

“Nós, arquitectos, fechados na nossa arte – uma arte que é meio ciência e metade sentimento... Não deveremos ter o *nosso* Molière para nos tratar como tratou os doutores do seu tempo? Não poderemos aspirar a um dia (enquanto ainda os admiramos) a partilhar companhia com Hipócrates e Galileu?

[...]

Quanto mais civilizada e regular se torna a sociedade, mais o artista é incitado a analisar e dissecar paixões, costumes e gostos - para reverter aos primeiros princípios – para os tomar e expor numa simplicidade despida perante o mundo

[...]

Em épocas primitivas, o estilo impunha-se em si mesmo ao artista; agora, o artista tem que adquirir o estilo.

[...]

Poderemos dizer o mesmo das ideias, sistemas e princípios que regulam a arte. Quando as ideias, os sistemas e os princípios são modificados, as formas correspondente também o devem ser.

[...]

Erguemos edifícios públicos que são destituídos de estilo porque insistimos em aliar as formas derivadas das tradições cujos requerimentos não estão em acordo com a harmonia dessas tradições.

[...]

Agora, nós arquitectos, temos vindo a fazer pistolas durante muito tempo, enquanto nos esforçamos para lhe dar a aparência de bestas (arcos e flechas), ou pelo menos de arcabuzes; e há pessoas de inteligência que mantêm, que se abandonarmos a forma dos arcabuzes, somos bárbaros, - que a Arte está perdida, - que nada resta para escondermos a nossa cabeça em vergonha.”⁵⁹

⁵⁶ Burón, [1992], 1995 : 40

⁵⁷ *Idem* : 39

⁵⁸ Mallgrave, 2006: 518

⁵⁹ Viollet-le-Duc, 1859 *cit* Mallgrave, 2006: 518, 519, 520 (tradução livre)

Os textos demonstram-nos uma preocupação de Viollet-le-Duc não só pela arquitectura, mas pela arte em geral. Aliás nota-se no seu discurso alguma ambiguidade na forma como se refere a uma e outra, esbatendo as fronteiras que possam existir entre estas. É muito curiosa e poética a forma como define arquitectura – “uma arte que é metade ciência, metade sentimento” -, reconhecendo a dicotomia que esta disciplina encerra e que sempre dificultou a sua definição. O autor revela a preocupação pela forma como os arquitectos e artistas comunicavam as suas problemáticas, fechando-se no seu particular vocabulário. Revela também a preocupação sobre as relações entre criadores, estilos, modas e o produto desses elementos. Se por um lado defende que os estilos já não são tanto uma imposição do tempo mas uma procura do artista, também afirma que as formas com que se procuram cumprir, recriar estilos, regras, que regulam as artes, não podem ser presas pelas tradições, pois as novas exigências não o permitem.

Dos movimentos que evoluíram na Europa durante o século XVIII e XIX, é importante também destacar o Romantismo, o qual de certa forma Viollet-le Duc também personificava. Não é importante, neste caso, referir o Romantismo pelo uso de linguagens arquitectónicas recuperadas do passado ou exóticas, até porque este movimento foi muito mais importante para a pintura ou música. O que realmente importa, é destacar a filosofia inerente aos artistas românticos. Estes retinham valores que estavam de certa forma ligados à sua condição de ser singular. Exaltavam o seu próprio ego, fazendo da sua arte, da sua visão, uma certeza. Ao mesmo tempo, centralizavam no seu objecto os sentimentos, exaltando uma beleza sempre transcendente muito ligada também ao fascínio pela natureza.⁶⁰ Isto tudo provocou um entendimento diferente do artista e também do arquitecto. O seu trabalho passou a ser adorado com a mesma devoção de uma religião.⁶¹ É neste contexto que pela primeira vez se assiste à valorização do arquitecto como artista individual, quase ícone “*pop*”. Uma antecipação do que iria acontecer nos séculos seguintes.

⁶⁰ Oliveira, 1987: 139

⁶¹ Mora, [1992], 1995 : 162

Século XX, a afirmação do Ícone

O século XX, nascido de um berço construído sob os efeitos das revoluções industriais ocorridas no século anterior, não vai trazer uma nova definição à arquitectura, ou melhor, enquanto substantivo, disciplina, apesar da velocidade com que a Humanidade se transformou nos últimos cem anos, não se vai verificar uma transformação radical no seu entendimento. A metamorfose vai ocorrer na forma como ela é vista e entendida, pelos arquitectos pelos utilizadores.

Foram cem anos de mudanças na forma como a arquitectura foi feita e pensada, cem anos em que se assistiu à ascensão do arquitecto como figura ímpar, como figura popular e não simplesmente intelectual. Cem anos em que a arquitectura cresce em altura e desafia a gravidade. Cem anos em que a arquitectura vagueia entre a necessidade básica e o objecto fútil.

Muito se escreveu, mas muito foi construído também. Se há época em que num curto espaço de tempos se alteraram radicalmente a forma de fazer as coisas foi na época moderna. Como é natural, os escritos reflectem isso mesmo. Se o início do século ainda foi muito influenciado pelo final do anterior, rapidamente surgem movimentos de transgressão que questionavam os rumos das artes, do seu ensino e do seu papel.

Destaque-se em primeiro lugar o papel da Bauhaus, escola revolucionária e que marcou a primeira metade do século.

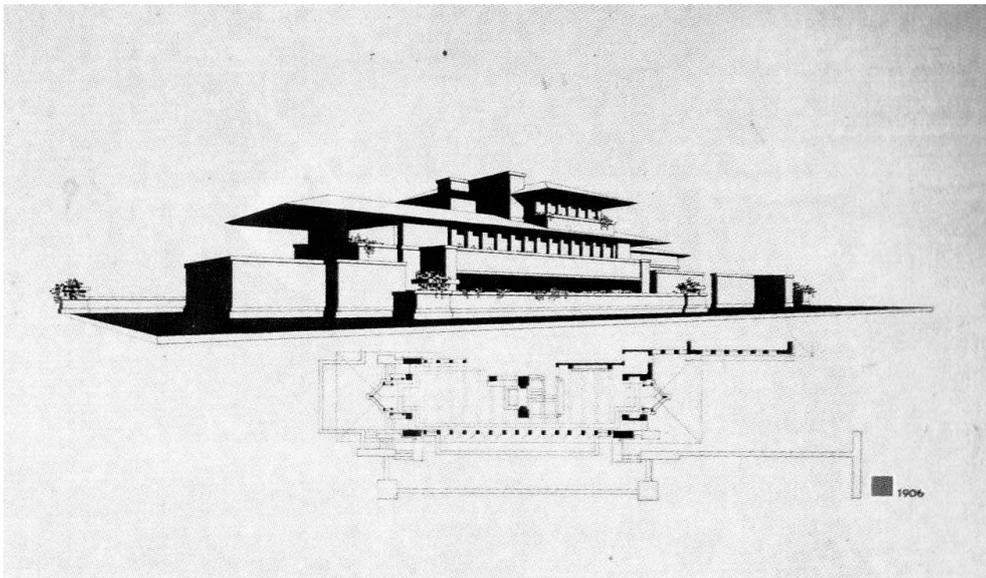
“A Bauhaus deu à arquitectura um papel integrador de todas as artes com o objectivo de conseguir ambientes coerentes e adequados às necessidades de uma sociedade tecnologicamente avançada.”⁶²

Apesar de ser uma academia pluridisciplinar, a arquitectura tinha o papel central na Bauhaus e as outras artes mesmo que fossem independentes tinham que dialogar com a arquitectura. Isto provém em certa medida do facto de muitos dos principais mestres da escola serem

⁶² Carpi, [1992], 1995 : 144



11_ Edifício da Bauhaus(1926), em Dessau, de Walter Gropius. Não foi somente a sede da escola, este edifício representava os seus próprios ideias.



12_ Desenho de Frank Lloyd Wright, da *Frederick C. Robie House*(1909). Wright aplicava todo o seu domínio do desenho e das artes no processo de trabalho, tendo estes desenhos valor por si só.

arquitectos, de onde se destaca Walter Gropius, autor do projecto da escola de Dessau e principalmente criador de muitos dos fundamentos que suportavam a Bauhaus.

Simultaneamente nos Estados Unidos uma outra figura se tinha destacado. Refiro-me a Frank Lloyd Wright, arquitecto autodidacta nascido em 1867, que já no final da sua vida, publicou um livro intitulado *A Testament* em que lança luzes sobre aquilo que para ele a arquitectura representava, a luz que ela simbolizava!

“Tenho-me referido constantemente a uma arquitectura mais humana [...] Tal como a arquitectura orgânica, a qualidade da humanidade é inerente ao homem. Como o sistema solar é calculado em anos-luz, assim pode ser a luz interior aquilo a que chamamos humanidade. Esse elemento, o Homem enquanto luz está para lá de qualquer cálculo. [...]

A luz do homem paira acima do instinto. A imaginação humana nasce, concebe e cria por meio dessa luz interior [...]

Nós chamamos-lhe beleza. A beleza não é mais do que o brilho da luz do homem – o seu esplendor é o romantismo elevado da humanidade, tal como entendemos que a Arquitectura, as Artes, a Filosofia e a Religião são românticas. [...]

A luz interior é a certeza de que a Arquitectura, a Arte e a Religião do homem são uma só coisa”⁶³

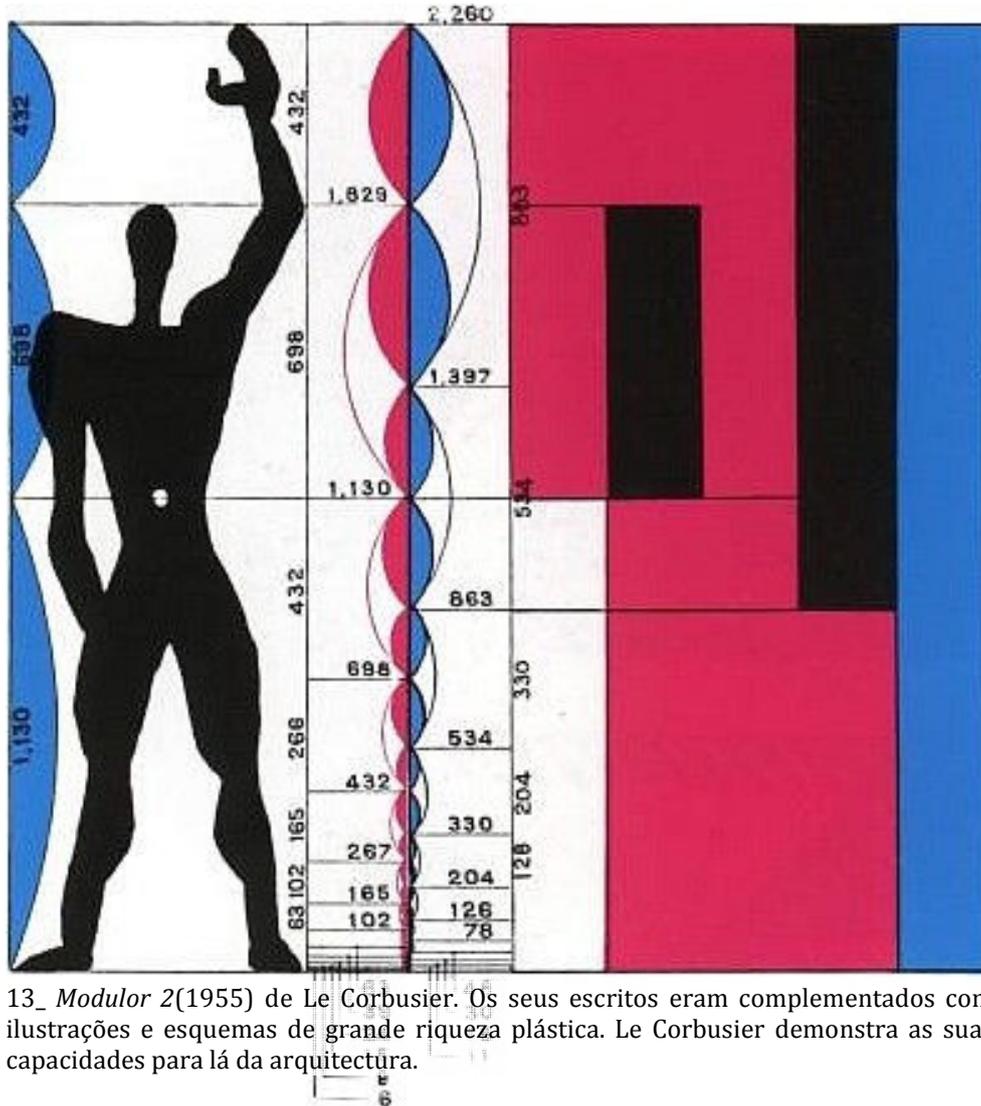
Essa obra definitiva de Frank Lloyd Wright, demonstra, para além do seu fervor religioso, o quanto ele via na arquitectura uma disciplina transcendente que reflectia o poder do homem enquanto ser superior. Curiosamente, este elogio à humanidade parece contraditório quando entendemos a sua arquitectura como sendo devota das regras da natureza, do seu vocabulário e do respeito que esta nos impõe.

Em 1929 Le Corbusier, principal mestre da arquitectura europeia na primeira metade do século XX, escreve um artigo intitulado *Vers une architecture*⁶⁴. Teve como ponto de partida um pequeno texto de Hannes Meyer que questionava a validade da arquitectura como arte. Na sua resposta, Le Corbusier deixa transparecer muitas dos seus ideais acerca do que é ser arquitectura.

“A arquitectura é um fenómeno criativo, seguindo uma ordem. Quem diz ordem, diz composição. A composição é própria do génio humano; [...]

⁶³ Wright, 1957 cit Pfeiffer, 2000: 37, 38

⁶⁴ Le Corbusier, 1929/33: 43



13_ *Modulor 2*(1955) de Le Corbusier. Os seus escritos eram complementados com ilustrações e esquemas de grande riqueza plástica. Le Corbusier demonstra as suas capacidades para lá da arquitectura.



14_ A capa e uma das páginas da obra *Le Poème de l'Angle Droit*(1947-53), de Le Corbusier. Nesta obra, Le Corbusier demonstra o alcance da sua visão artística, dominando diversas técnicas e temas.

aí onde o homem é arquitecto existe um significado preciso da palavra arquitectura. [...]

Eu garanto que a arquitectura é uma coisa plástica, só que no momento me limito a definir o conjunto de formas que nossos olhos percebem, porque são formas reveladas pela luz. [...]

A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico das formas sob a luz". [...]

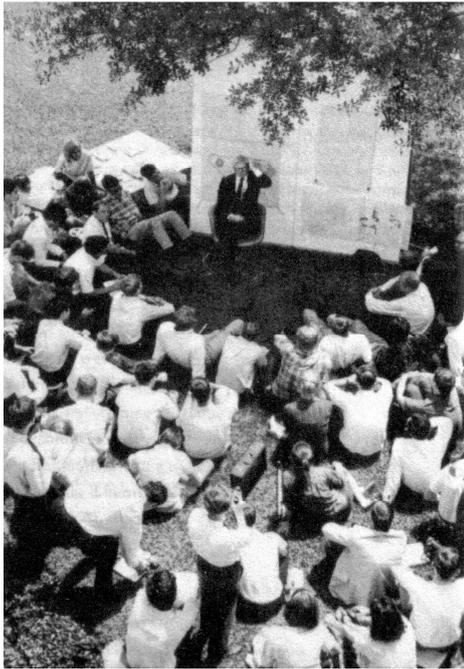
Mas há arquitectura a partir do momento que a vontade humana age norteada por um objectivo criativo, isto é, arranjando, compondo os elementos do seu problema para fazer dele um organismo.”⁶⁵

Corbusier estende o seu discurso a muitas outras problemáticas da arquitectura moderna, mas essas frases, acima, neste contexto, tornam-se mais relevantes pela forma como descodificam a arquitectura. Pela forma simples como ele coloca “a arquitectura é...”. E nem todos o podem afirmar com a certeza e clareza que ele tem.

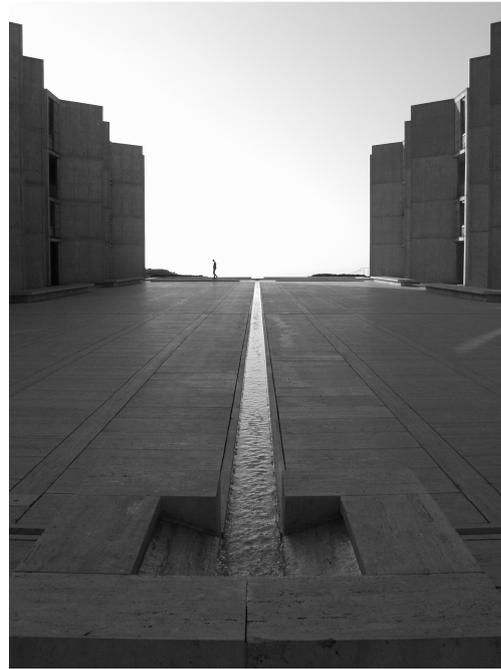
Outro grande pensador e criador de arquitectura que também nos deixou as suas palavras como guias, referências, ou melhor, como fontes de inspiração paralelas à sua obra, foi Louis Khan. Num pequeno livro, mas enorme em conteúdo, “Conversa com estudantes”, Khan constrói um discurso rico em metáforas e poesia mas que esclarece bem o seu ponto de vista sobre o significado da arquitectura e o papel desta para com o homem.

“A ordem de construir muros revelou
uma ordem de construir muros com aberturas.
Assim surgiu a coluna,
como uma ordem maquinal
de construir aquilo que se abre
e aquilo que não se abre.
Um ritmo de aberturas foi determinado pelo próprio muro,
que então deixou de ser um muro,
e passou a ser uma sequência de colunas e vãos.
Essas realizações não são encontradas na natureza.
Elas surgem da misteriosa faculdade
que o homem tem de expressar as maravilhas da alma
que requerem ser expressas.
[...]
Eu não conheço melhor serviço que um arquitecto possa prestar,
como profissional, do que compreender
que todo edifício deve servir a instituição do homem,
[...]

⁶⁵ *Idem*: 49-52 (tradução livre)



15_ Loius Khan falando aos seus alunos em 1968. Destas palestras saíram alguns dos mais importantes escritos de arquitectura do século XX



16_ *Salt Institute for Biological Studies*(1967), de Louis Khan, a materialização da sua visão arquitectónica.



17_ A *Casa Vanna Venturi*(1964) , de Robert Venturi. Esta casa mais do que uma exemplo de arquitectura, é um manifesto das ideias defendidas pelo seu autor.

Um edifício é um mundo dentro de um mundo.
Edifícios que personificam lugares de culto,
ou de habitação, ou de outras instituições do homem
devem ser fiéis ao seu carácter.

Esse é o pensamento que deve permanecer;
se ele morrer, também a arquitectura morre.

[...]

a arquitectura não existe realmente.

O que existe é a obra de arquitectura.

A arquitectura *existe*, sim, na mente.

Ao fazer uma obra de arquitectura,
o homem faz uma oferenda ao espírito da arquitectura...

um espírito que não conhece estilos,

não conhece técnicas, nem métodos.

Um espírito que apenas espera pelo que traga à presença.

Aí entra a arquitectura, e ela é a incorporação
do incomensurável.”⁶⁶

Khan coloca a arquitectura como sendo algo ao mesmo tempo extremamente espiritual e intrínseco à nossa condição de seres racionais, e como um processo cujo emissor e destinatário será sempre o homem: nascendo dele, para ele deve ser pensada. Mas de todas as suas afirmações, a que desperta mais reflexão é quando afirma que *a arquitectura não existe*. Ou melhor, para Khan, a arquitectura não é materializável, o seu resultado sim. A arquitectura é um processo, tal como o pensamento poético, a criatividade, a reflexão. É algo que não se vê a não ser pelo produto da sua realização. A arquitectura não se vê, mas está espelhada na obra de arquitectura.

Como resposta às visões dos Modernistas, nos inícios dos anos de 1960, surgem movimentos que se voltam a interessar pelo poder da decoração e que consideravam o funcionalismo defendido até então, monótono.⁶⁷ Robert Venturi destacou-se pelos livros que editou e que funcionaram como suporte para os ideais Pós-Modernos. Na obra *Complexity and Contradiction in Architecture*(1966) aborda a problemática do pragmatismo defendido pelos racionalistas não se adaptar às novas necessidades dos destinatários da arquitectura. A sociedade dos anos de 1960, entrando numa fase de valorização do

⁶⁶ Kahn, [1969], 2002: 19, 21, 36

⁶⁷ Tietz, [1998], 2000: 84

consumo exigia mais do que um eficaz e belo desempenho programático.

“Em vez disso, falo de uma arquitectura complexa e contraditória, baseada na riqueza e ambiguidade da experiência moderna, incluindo a experiência que é intrínseca à arte.

[...]

Mas arquitectura é necessariamente complexa e contraditória pelo facto de incluir tradicionais elementos vitruvianos, de conforto, força e beleza. E hoje as necessidades programáticas, estrutura, equipamentos mecânicos e a expressão, mesmo em edifícios isolados em contextos simples são diferentes e conflituosas de maneiras inimagináveis.

[...]

Uma arquitectura válida evoca muitos níveis de significado e centra-se em muitos pontos: o seu espaço e os seus elementos lêem-se e funcionam de várias formas ao mesmo tempo.

Mas uma arquitectura da complexidade e da contradição de servir principalmente o conjunto, a verdade deve estar no todo ou nas suas implicações. Deve incorporar a unidade difícil da inclusão em da unidade fácil de exclusão. Mais não é menos.”⁶⁸

O texto de Venturi “fala” por si, e expõe aquilo que foi o século XX. E se nos primeiros 70 anos o mundo, a sociedade e a sua escala de valores pareceram mudar mais rapidamente que em qualquer outro período da história, os anos que se seguiram até à actualidade vieram demonstrar que as posições podiam ainda ser mais efémeras e ao mesmo tempo mais fortes. No final do século, a arquitectura assumiu-se de vez como um objecto apreciado e criticado pelas massas. Se por um lado, dá razão ao que os pós modernistas faziam, por outro o legado de funcionalistas ou expressionistas nunca foi deixado de lado. Hoje ainda não há distância suficiente para perceber o que é esta arquitectura. Como é que aquilo que os nossos contemporâneos têm realizado vai ser entendido Mas uma coisa é certa, a arquitectura já não é discutida somente pelos que a fazem. Hoje ela já não abriga o culto, ela é o próprio culto. É o ícone máximo da modernidade. Das cidades. E isto fez dela estrela. É capa de jornal. É destaque das revistas generalistas e de grande informação. Aparece na biblioteca de qualquer pessoa. Faz parte de qualquer roteiro turístico. É conversa de café. E se isto trouxe projecção aos artistas por de trás da obra, por outro lado estes vêem o seu trabalho a ser reduzido à futilidade do seu tempo.

⁶⁸ Venturi, [1966],2003: 25, 26 (tradução livre)

Resta-nos acreditar nas palavras de Fernando Távora. Palavras conscientes do passado da arquitectura e seguras em relação ao seu futuro:

“Durante anos eu pensei na Arquitectura como algo diferente, especial, sublime e extra terreno, como uma intocada virgem branca, tão sublime, tão perfeita, que poucos realizavam ou compreendiam; o arquitecto era para mim um génio divino ou simplesmente nada . Entre a pequena cabana e a mais famosa obra de arquitectura não havia relação, assim como não havia entre o construtor e o arquitecto. Eram coisas diferentes, sem ligação. Este conceito mítico da arquitectura e do arquitecto produzia em mim um sofrimento terrível, já que eu não era um génio e não conseguia portanto realizar edifícios tão intocáveis como virgens brancas.

Passaram longos anos. Eu vi edifícios e conheci arquitectos. Percebi que um edifício no se resume a uma bela planta nem a uma bela fotografia tirada num dia de sol e sob o melhor ângulo; descobri que, no final, todos os arquitectos são homens, com as suas qualidades, maiores ou menores, e com as suas falhas, maiores ou menores. Percebi então que a arquitectura era sobretudo um marco como tantos outros que enchem a vida dos homens e, como todos eles, está sujeita às contingências que a mesma vida implica. E a intocável virgem branca se converteu para mim numa manifestação de vida. Perdeu o seu sentido abstracto, e então encontrei a arquitectura como algo que eu ou qualquer homem poderia realizar - melhor ou pior - terrivelmente contingente, tão apegado à circunstância como uma árvore que se cose no terreno através de suas raízes.

E o mito se desfez. E entre a pequena cabana e a obra-prima vi que existiam relações, como as que existem entre o construtor (ou qualquer homem) e o arquitecto de génio.

Visto por este prisma, a arquitectura parece-me agora como uma grande força, a força nascida da terra e do homem, preso por mil tópicos de mudança da realidade, que podem contribuir poderosamente para a felicidade do meio que a viu nascer.”⁶⁹

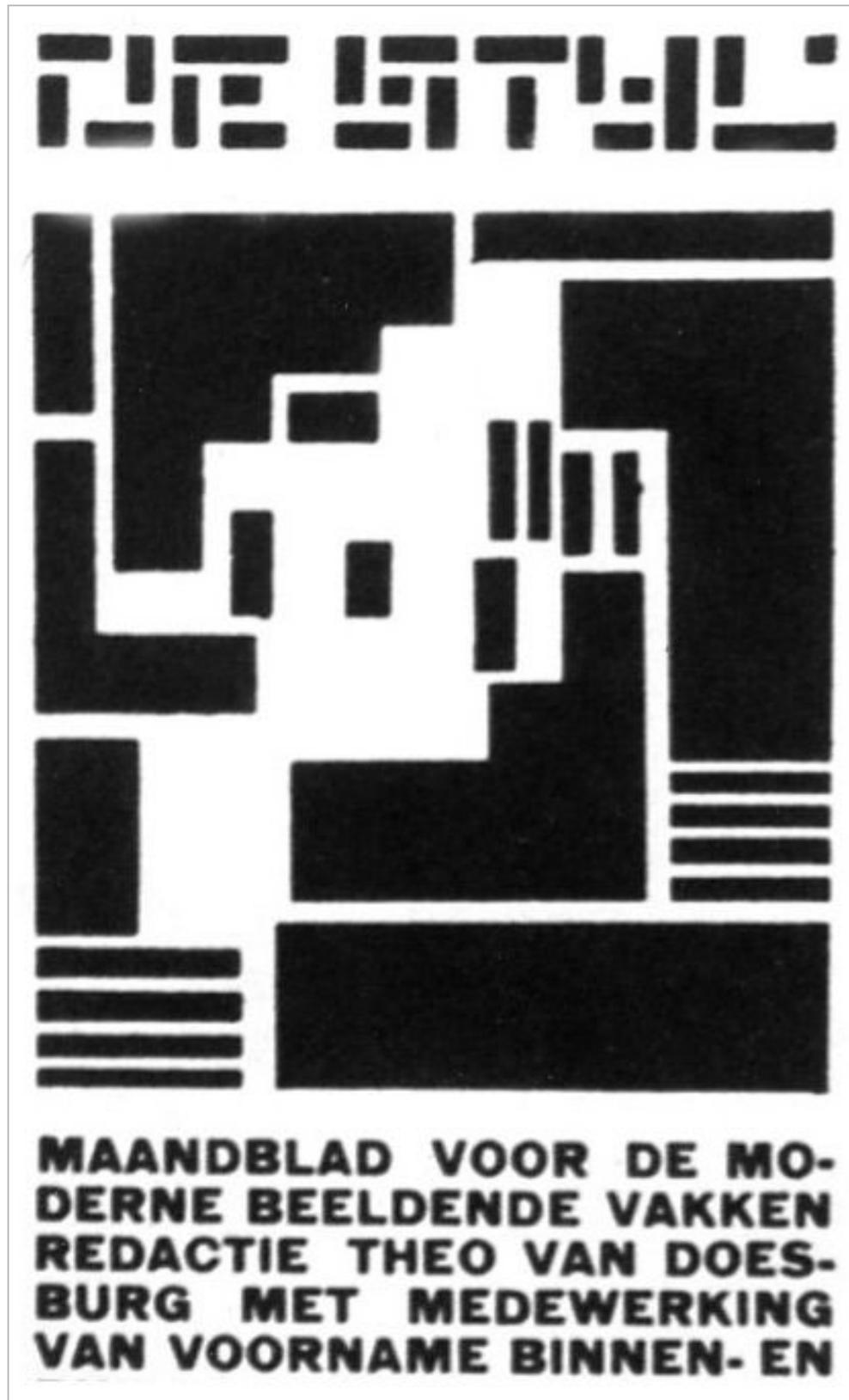
⁶⁹ Távora, 1963: 7 (tradução livre)

de Stijl, um movimento para toda a Arte

Primeiro Manifesto De Stijl, 1918

- 1 Existe uma antiga e uma nova consciência de idade.
A antiga é dirigida ao individual.
A nova é dirigida ao universal.
A luta do individual contra o universal mostra-se a si mesma na Guerra Mundial, bem como na arte actual.
- 2 A Guerra está a destruir o velho mundo juntamente com os seus conteúdos: o domínio do individual em todos os campos.
- 3 A nova arte trouxe para a proa o conteúdo de uma nova consciência: o equilíbrio entre o individual e o universal.
- 4 A nova consciência está pronto para se realizar a si mesma em todos os campos, incluindo a vida exterior.
- 5 A tradição, o dogma, e a dominância do individual (o natural), estão no caminho dessa realização.
- 6 Nós, os fundadores da *New Representation*, conseqüentemente chamamos a nós todos os que crêem na reforma da arte e da cultura para destruir o que quer que impeça o seu desenvolvimento, tal como a destruímos ao abolir a forma naturalística na nova arte “representacional”. Pois o naturalismo dificulta aquela expressão pura que é a consequência final de toda a verdadeira concepção artística.
- 7 Por todo o mundo, os artistas de hoje, impulsionados pela consciência partilhada, envolvem-se numa guerra mundial combatida num plano espiritual contra o domínio do individualismo e da arbitrariedade. Portanto, identificamo-nos com todos os que lutam, quer espiritual quer materialmente, por uma criação de unidade internacional na Vida, a Arte e a Cultura.
- 8 Para este propósito, montámos o periódico *De Stijl*, cujo objectivo é trazer à luz a nova filosofia da vida. Todos podem participar ao:
 - 9.1 Enviar o nome (complete), morada e profissão aos editores como sinal de apoio.
 - 9.2 Com contributos materiais (criticas, filosofia, arquitectura, ciência, literatura, música, etc., bem como ilustrações) mensais para o *De Stijl*
 - 9.3 Distribuindo e traduzindo para outras línguas as ideias publicadas no *De Stijl*.⁷⁰

⁷⁰ Doesburg, Hoff, Huszar, Kok, Mondrian, Vantongerloo, Wils, 1918 *cit* Padovan 2002: 1 (tradução livre)



18_ Capa da primeira edição da revista *De Stijl* em 1917

Este manifesto, marca o início deste movimento que fez dos sonhos, dos ideais, o seu grande contributo para o entendimento das artes no século XX. Foi publicado em 1918, na revista *l Stijl*, publicação cuja história se confunde com a do movimento a que dá nome, visto que ela serviu de suporte à divulgação das ideias defendidas pelos artistas deste movimento.

A base ideológica do *De Stijl*, passava pela procura de um corte com um certo pensamento até aí vigente. Este corte é claramente um reflexo do contexto social vivido na época, marcado pela I Guerra Mundial, que apesar de não ter chegado directamente à Holanda, país neutro e onde residia o movimento, influenciou os artistas que o compunham por estes serem naturais de alguns dos países em guerra, criando um clima de decepção perante o declínio da prosperidade vivida após a viragem de século, que afinal não foi suficiente para evitar uma guerra, e conseqüentemente, a instabilidade social, económica e artística. Também se pode acrescentar que só perante este contexto geográfico parece ter sido possível o nascimento do *De Stijl*, pois a Holanda é desde sempre um país cujas tradições assentam num domínio das capacidades técnicas do Homem sobre a natureza, do domínio da geometria sobre o inconstante⁷¹ e cuja história social e artística em muito deve ao Calvinismo, que defendia a não representação da criação de Deus, pois seria profanar a sua existência, havendo aqui um paralelismo com o que os signatários do manifesto sentiam, na medida em que achavam que repetir a natureza seria uma “distorção da pureza divina das leis da criação”⁷².

Assim, este movimento procurava uma certa universalidade de valores e por isso assumiu uma “purificação” do vocabulário usado na criação artística. Esse vocabulário assumir-se-ia sobre a forma de abstracção dos elementos compositores das obras. Imperavam por isso os elementos simples, como linhas rectas verticais e horizontais associadas em ângulos rectos e usando somente três cores primárias, vermelho, amarelo e azul, às quais de juntavam preto, branco e cinzas.

⁷¹ Jaffé, 1983: 13

⁷² *Idem: ibidem*

Este era um pensamento horizontal a todos os campos artísticos, e por isso se percebe o porquê do manifesto transcrito ter sido assinado por pintores, poetas, arquitectos. Havia um compromisso de mudança transversal a todas as especificidades das diferentes artes. Entendia-se que era melhor unir do que individualizar. Mas por outro lado, entendia-se que as artes ao usarem a tal linguagem universal conseguir-se-iam autonomizar das diferentes interferências exteriores à criação da arte, nomeadamente dos sentimentos do criador ou do espectador, ou mesmo das limitações que a constante percepção da natureza e do meio provocam na representação conceptual.

“Os artistas e arquitectos do *De Stijl* redefiniram não só o vocabulário e a gramática das artes visual, como atribuíram uma nova tarefa à pintura, arquitectura e outras artes: para servir como guia para a humanidade, para a preparar para a harmonia e equilíbrio de uma “nova vida”; para servir a humanidade, ao esclarecê-la.”⁷³

Esta reflexão de Mildred Friedman, acrescenta-nos outro dado importante para a percepção da importância do *De Stijl*, na medida em refere o importante objectivo que o movimento tinha de não só implementar as suas concepções ao mundo da arte, como de certa forma aspirava a criar um novo estilo de vida. Ao defenderem a pureza e abstracção referidas procuravam atingir os espectadores com essa força. Procuravam modificar a percepção das coisas. A universalidade deveria ser aplicada à nova forma de as pensar, de entender o mundo e a sociedade. O sonho do *De Stijl* era esse, essa alteração de consciências, através da arte. A arte seria a guia da humanidade para um mundo novo e revolucionário.⁷⁴ Aliás, muitas vezes este movimento é referido também como *Nieuwe Beelding*, erradamente traduzido para Neo Plasticismo, pois este termo holandês literalmente significa, “novo imaginário”⁷⁵.

Mas se os sonhos e ideais ficaram e efectivamente mudaram algumas coisas na percepção das artes, da sociedade e do pensamento neste século, isso acontece porque apesar de não muito extenso, foi deixado um legado concreto de trabalhos que tentam materializar os

⁷³ *Idem*: 15 (tradução livre)

⁷⁴ *Idem*: *ibidem*

⁷⁵ Padovan, 2002:4

conceitos definidos. O mais visível e mais referenciado é sem dúvida o de Piet Mondrian, que através das suas telas transpôs de forma literal muitos dos princípios enumerados no manifesto e por isso o seu trabalho tornou-se essencial para a compreensão do *De Stijl*.

Mondrian

Piet Mondrian, nascido em Amersfoort, Holanda , em 1872, foi um dos signatários do manifesto e ficou reconhecido como ícone do movimento, no sentido em que o seu trabalho passou as fronteiras dos artistas, penetrando no vocabulário popular. São muito famosas as suas composições de linhas pretas sobre fundo branco, criando espaços preenchidos pelas cores do movimento. Famosas ao ponto de serem reproduzidas por estilistas, artistas gráficos, designers, publicitários. Mas a sua importância é superior à sua fama. Foi ele autor de muitos dos principais artigos da revista que viriam a definir muito do que este movimento representou. Foi ele que introduziu o termo “*nieuwe beelding*”(novo imaginário), e esse novo imaginário, tal como no manifesto da *De Stijl* passava pela preocupação que demonstrava a que a humanidade passasse a ter uma visão mais global e menos singular. Associava o individual ao natural e o universal ao abstracto.⁷⁶ C.Blotkamp entende que o pensamento de Mondrian, acabava por ser tão próximo da construção como da destruição. Não sendo isto uma característica negativa, pois entendia que esta destruição estava relacionada com o deixar para trás as velhas formas de entendimento da sociedade, para se poder caminhar para um novo futuro.

Mondrian abordou também como deveria ser a linguagem artística para ir ao encontro destes pressupostos teóricos:

“Fazer cor definitiva envolve: primeiro, reduzir a cor natural à cor primária, segundo, reduzir a cor a um plano raso, e terceiro, delimitar a cor – para que surja como uma unidade de planos rectangulares.”⁷⁷

⁷⁶ *Idem: ibidem*

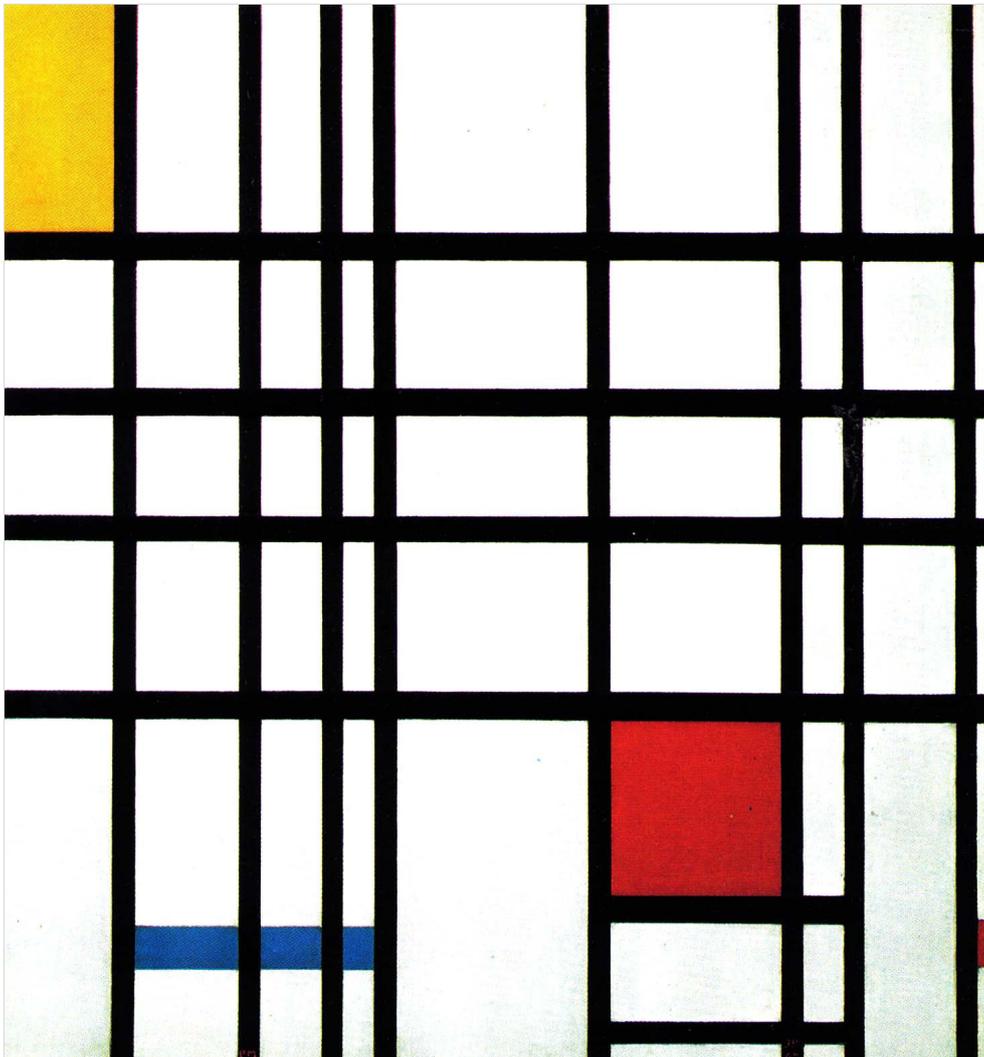
⁷⁷ Mondrian, 1917 *cit* Padovan, 2002:5 (tradução livre)



19_ *Grey Tree* (1911) , Mondrian. Numa primeira fase, Mondrian já tinha um sentido abstracto mas a sua obra ainda era figurativa.



20_ *Em Composição XIV* (1913), Mondrian já revela o sentido abstracto e geométrico que vai caracterizar a sua obra.



21_ *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul*(1939-42). O exemplo perfeito do NeoPlasticismo segundo Mondrian, ou a representação dos seus ideias teóricas.

A delimitação não era entendida como uma fronteira, mas sim um limite não encerrado, pois de outra forma contradizia o princípio defendido que os limites deveriam ser quebrados. Todos estes estudos deram origem a um trabalho prático muito influente e reconhecido. Nele, Mondrian “literalmente” reproduziu muito daquilo que escreveu. Se os seus primeiros trabalhos eram essencialmente figurativos apesar de já apresentarem um particular tratamento da cor, ainda antes de ter assinado o manifesto da De Stijl, produziu as primeiras composições baseadas nas linhas e manchas, surgindo os primeiros trabalhos com recurso às cores primárias na mesma altura em que surge o movimento.

Se Mondrian elevou o *De Stijl* a símbolo da arte do século XX, através das suas pinturas, Gerrit Rietveld marcou a história do design e da arquitectura através de obras como a “cadeira vermelha e azul” ou a casa Schröder-Rietveld.

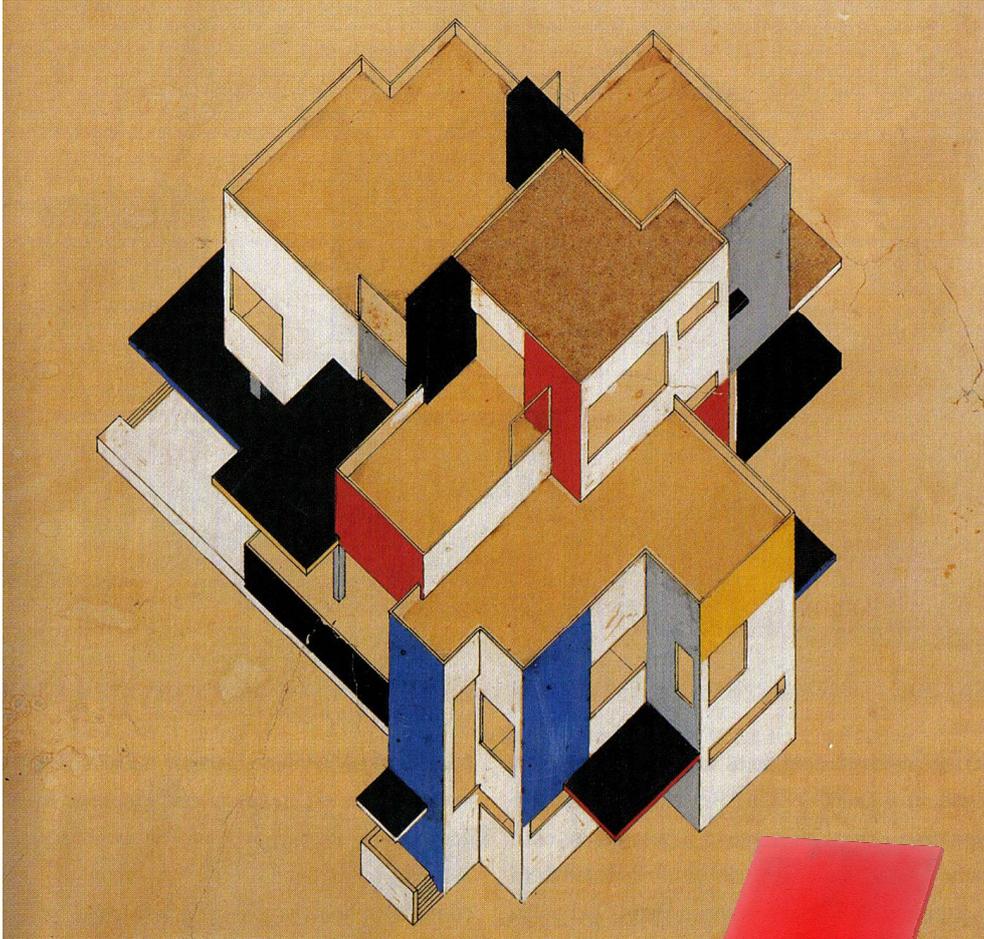
Rietveld e a Casa Schröder

Gerrit Rietveld nasceu em Utrecht, Holanda, em 1888, e antes de ser arquitecto, foi merceneiro⁷⁸. Não sendo um dos signatários do manifesto do De Stijl, a sua importância em relação a este movimento é definitiva pois foi quem transpôs os seus ideais na forma de arquitectura e mobiliário.

Theo van Doesburg estudou aquilo que deveria ser a materialização dos seus conceitos espaciais, propondo uma arquitectura que não só renunciava ao decorativismo, como deveria representar a três dimensões do plasticismo de Mondrian, com espaços delimitados por planos, mas sem serem fronteiras. A noção de continuidade tinha que se manter, o diluir das barreiras entre interior e exterior tinha que ser efectiva, o espaço abstracto, ideológico, definido pelo nosso entendimento, sobrepunha-se à opacidade das paredes.⁷⁹ Assim deveria ser a arquitectura da De Stijl, segundo um dos seus principais teóricos. No entanto, Rietveld ao desenhar e construir, ao ser

⁷⁸ Boissière [1998], 2001: 204

⁷⁹ Tietz [1998], 2000: 31, 32



22_ Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, *Estudo para uma residência* (1923). Este estudo, é uma representação tridimensional dos princípios do movimento. O uso das cores, e dos planos tal como nos quadros de Mondrian é evidente.



23_ *Cadeira Vermelha e Azul* (1917) de Rietveld. O arquitecto usa as suas capacidades a trabalhar a madeira, construindo uma peça que é um ícone do movimento.

fiel a si próprio, acabou por não ser totalmente rigoroso com estes princípios.

“Gerrit Rietveld acreditava que a racionalização verbal nunca poderia aproximar-se das realidades concretas que tentavam explicar;

[...]

Como um artesão, a sua abordagem era mais uma questão de verdade e prática. Ao invés de afirmar dogmaticamente que a nova arquitectura destruíra a separação entre o interior e o exterior, reconheceu que a abertura completa seria uma impossibilidade.”⁸⁰

Se Rietveld no seu espírito mais pragmático acabou por contradizer em parte um dos grandes ideais da De Stijl, isso deve-se à sua perfeita noção de que a arquitectura tem especificidades que as outras artes não têm, e que nós, utilizadores, temos necessidades diferentes dos espectadores. Apesar disso, ele compreendia que os limites existindo, sendo físicos, não tinham que ser totais.

“Os meios de trazer um espaço indefinido à escala humana podem consistir numa linha na estrada, num chão, numa parede baixa, num tecto, na combinação de planos verticais e horizontais, curvos ou planos, transparentes ou sólidos, Nunca é uma questão de encerrar, mas sempre uma questão de definir o que está aqui e o que está ali, o que está acima e o que está abaixo, o que está entre e o que está abaixo.”⁸¹

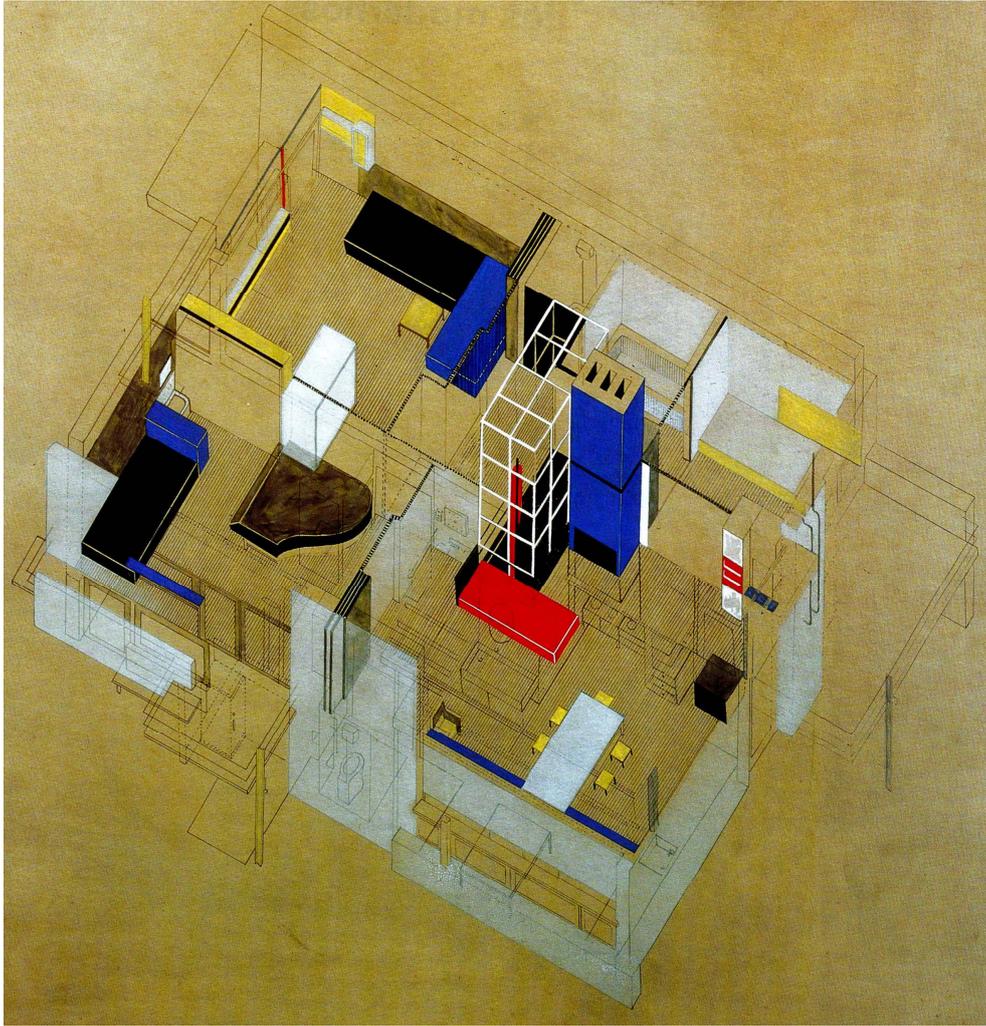
Com estas palavras Rietveld parece querer afirmar que mesmo quando os limites não são impostos, há a necessidade de definição do espaço. É importante que o arquitecto responda ao desafio de entender e resolver o programa. E é isso que acontece na casa Schröder, projectada para Truus Schröder-Schräder, que colaborou com o arquitecto no desenho da mesma, contribuindo decisivamente para algumas das mais importantes singularidades do projecto⁸².

Ícone da De Stijl e único exemplo onde os princípios defendidos por Mondrian, Van Doesburg e Rietveld convivem, está na Casa Schröder(1924), representado o vocabulário plástico do movimento, como as linhas rectas e as cores primárias, a libertação dos diferentes componentes que, não se tocando, fomentam a continuidade e

⁸⁰ Padovan, 2002: 15 (tradução livre)

⁸¹ Rietveld *cit* Padovan, 2002: 15 (tradução livre)

⁸² Tietz [1998], 2000: 32



24_ Rietveld, *Casa Schröder*, axonometria do primeiro andar.



25_ *Casa Schröder*, Rietveld. As cores, os planos, as linhas. O vocabulário da *De Stijl*, descrito por Mondrian, aplicado á utilidade da arquitectura.

abstracção espacial⁸³. A acrescentar a isto o inteligente jogo de paredes de correr, garante um maior significado ao espaço quando exemplo da “nova consciência: equilíbrio entre o universal e o individual”⁸⁴. Visualmente, as plantas e alçados da casa acabam por ter muitos pontos de contacto com algumas obras de Mondrian, na forma como linhas criam vazios. Mas aqui, nota-se uma oposição conceptual em relação à pintura de Mondrian. Se as linhas contínuas das obras do pintor, delimitavam formas bidimensionais que eram reduzidas à sua abstracção geométrica, na casa, essas linhas são mais abstractas, por vezes imateriais, mas criam espaços bem definidos pela programática. Ou seja, os valores são os mesmos mas equilibrados segundo as características de cada disciplina.

Um estilo de limites abstractos

O De Stijl não precisa de ser defendido, para que a sua importância no contexto das artes do século vinte seja real. Com um manifesto platónico e ao mesmo tempo realista, pretenderam unificar as artes segundo princípios que reformulariam a forma de estar na sociedade. Se é certo que esses escritos influenciaram muitos, os seus trabalhos são referências maiores por aquilo que representam. Há muito a retirar quando observamos lado a lado, imagens da *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul*(1939), de Mondrian, e da *Casa Schröder*(1924), de Gerrit Rietveld. Estes dois trabalhos demonstram que as artes podem estar próximas, que aquilo que as rege pode ser único, mas ao mesmo tempo, em última instância, acabam por provar que os limites das artes plásticas e da arquitectura são diferentes, assim como os seus objectivos. Neste caso, a pintura expôs, paralelamente aos escritos, os princípios metafísicos da De Stijl e a arquitectura usou-os para os aproximar do utilizador, tornando efectiva a mudança de consciências perante a realidade.

É interessante perceber, que apesar de estarmos a falar de

⁸³ Padovan, 2002: 17

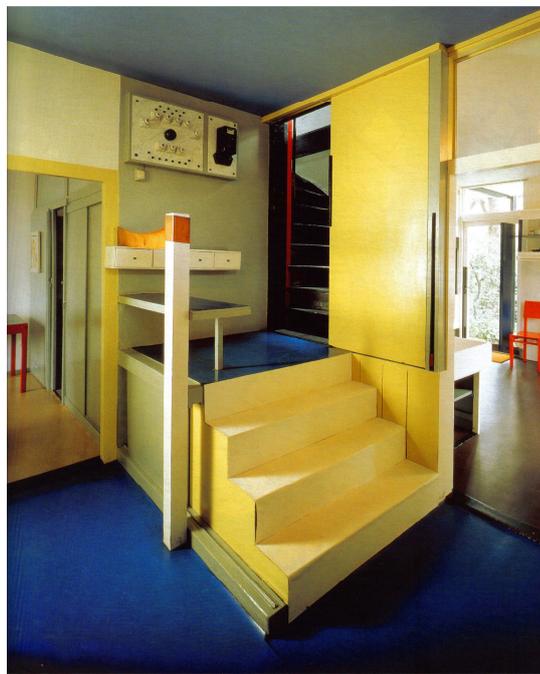
⁸⁴ Doesburg, Hoff, Huszar[etc], 1918 cit Padovan 2002: 1



26_ O interior da *Casa Schröder*, é exemplo das particularidades dos princípios da *De Stijl* na arquitectura.



27_ Pormenor de um dos alçados da casa. Tudo dialoga, em função da imagem do movimento.



28_ Interior da *Casa Schröder*. As cores definem planos e funções. As paredes correm conferindo continuidade.

formas de arte, toda a base conceptual e os trabalhos são fruto de processos racionais de análise e de construção das realidades, mas não deixam por isso de ser arte. O mesmo se passou com outros dos grandes mestres da arquitectura deste século. Le Corbusier é um exemplo, que, sustentando o seu trabalho em modelos e concepções quase industriais da sociedade e dos utilizadores, acabou por construir a sua arquitectura, a sua arte.

Le Corbusier e a arte de habitar

Le Corbusier é muitas vezes considerado o maior génio da arquitectura do nosso século. Foi muito mais que um arquitecto. Ele desenhou, pintou, escreveu poesia, filosofou. A contribuição do seu trabalho para aquilo que hoje é entendido como formas de arte e, acima de tudo, a arquitectura e urbanismo, é superior aos magníficos exemplos que nos deixou e com os quais muito aprendemos.

Nascido em 1887, em La Chaux-de-Fonds, na Suíça, de nome Charles Édouard Jeanneret, foi autodidacta e deixou-se influenciar pelos mais importantes do início do século, como Hoffman ou Behrens. Ainda na juventude viajou pela Europa e Médio Oriente, estabelecendo-se em Paris em 1917 onde fundou a revista *L'Esprit Nouveau*. Nessa altura inicia os estudos de arquitectura que lhe trouxeram notoriedade. Começa a traduzir os métodos de construção sobre uma base extremamente racional. É essa obsessão inicial do seu trabalho pela procura de uma determinada sistematização das questões da arquitectura e do habitar que fazem a diferença perante aquilo que até então era entendido como a forma ideal de fazer arquitectura.

Para uma nova Arquitectura

No livro *Vers une architecture* (1923), que não era mais que uma compilação de textos escritos para a revista por si fundada, Le Corbusier sintetiza toda esta sua visão técnica da arquitectura, mas ao mesmo tempo escreve sobre a relação desta com os mais puros sentidos.

“O Arquitecto, pelo seu arranjo de formas, cria uma ordem que é pura criação do seu espírito; através das formas e figuras ele afecta os nossos sentidos a um grau agudo, e provoca emoções plásticas; pelas relações que cria, provoca-nos profundos ecos, dá-nos a medida de uma ordem que nos faz sentir estar



29_ Capa da primeira edição do livro *Vers Une Architecture*, 1923

em concordância com o nosso mundo, ele determina os vários movimentos do nosso coração e da nossa compreensão, e é então que experienciamos o sentido da beleza.”⁸⁵

“A Arquitectura é uma das necessidades mais urgentes do homem, pois a casa sempre foi a primeira e indispensável ferramenta que ele forjou para si mesmo.”⁸⁶

Estas duas passagens demonstram bem a dicotomia que sempre predominou na obra deste arquitecto. Se, por um lado, procurou soluções do foro racional de forma a criar ordem naquilo que ele entendia como boa arquitectura, por outro, há todo um lado sensorial e expressivo na sua obra que a levam para lá da frieza matemática da técnica.

Mas de tudo o que escreveu nesse livro, há um capítulo que se torna central. “Les yeux qui ne voient pás”, escrito a partir de três objectos diferentes, ligados às novas formas de transporte - o navio, o avião e o automóvel - e que usando as características de cada um como metáfora e ponto de partida, revela aquilo que deveria ser a máquina de habitar. Na primeira parte escreve acerca das novas mentalidades, de um novo espírito. De como o passado demasiado agarrado a estilos e a revivalismos deveria ser deixado para trás.

“Uma nova época está a substituir uma época moribunda. A maquinaria, um novo factor nos assuntos humanos, fez surgir um novo espírito. Uma época cria a sua própria arquitectura, e esta é a imagem distinta de um sistema de pensamento.

[...]

A casa é a máquina para se morar/viver. Banhos, Sol, água quente, água fria, calor à vontade, conservação da comida, higiene, beleza no sentido da boa proporção, uma poltrona é a máquina para se sentar e daí em diante.

[...]

Se nos esquecermos por um momento que um barco a vapor é a máquina para transportar e olhar com frescura, sentiremos que estamos a perante uma importante manifestação de temeridade, de disciplinam de harmonia, de beleza que é calma, vital e forte.”⁸⁷

A forma como valoriza os navios a vapor é essencial para compreender não só muitas dos seus ideais técnicos como estéticos. Os

⁸⁵ Le Corbusier [1923], 1986: 11 (tradução livre)

⁸⁶ *Idem*: 13 (tradução livre)

⁸⁷ *Idem*: 90, 95, 101, 102, 103 (tradução livre)

navios não representavam só o avanço para um novo pensamento, direccionado para o futuro, como ele via no seu desenho um exemplo a seguir na arquitectura. Valorizou a limpeza de estilos decorativos, as grandes galerias, as grandes superfícies envidraçadas ou a forma racional como os materiais eram aplicados e valorizados.

Nas páginas consagradas ao avião, Le Corbusier, usa-o como metáfora para a forma como devíamos encarar o projecto de arquitectura.⁸⁸ Mais uma vez reafirma a necessidade do uso equilibrado da razão e da imaginação, mas, mais importante, formula aquilo que seriam as bases de uma residência que pudesse cumprir os novos requisitos de conforto.

“A casa: um abrigo contra o calor, frio, chuva, ladrões e curiosos. Um receptáculo. Um certo número de células apropriadas para cozinhar, trabalhar e vida pessoal.

Um quarto: uma superfície sobre a qual se pode andar à vontade, uma cama sobre a qual se pode esticar, uma cadeira para descansar ou trabalhar, uma mesa de trabalho, receptáculos onde cada coisa pode ser colocada no seu devido lugar em simultâneo.

O número de divisões: um para cozinhar, um para comer. Um para trabalhar, um para se lava e um para dormir.

Tais são os padrões da casa.”⁸⁹

Desta forma, Corbusier desenvolve aquilo que considerava como as mais básicas necessidades e que deveriam estar presentes quando falamos da habitação. Por outro lado, revela preocupações com conforto psicológico que o homem moderno precisa, e que muitas vezes não encontra no seu lar:

“Verdade seja dita, o homem moderno está “entediadíssimo” na sua casa, por isso vai ao seu clube. A mulher moderna está entediada fora do seu “tocador”; vai a ocasiões sociais pela tarde. O homem e a mulher modernos estão entediados em casa, vão a clubes nocturnos.”⁹⁰

Esse conforto seria resultado não só da funcionalidade da casa perante as necessidades mencionadas, mas toda uma outra série de pormenores que elevavam a qualidade do lar e que enumera no “Le

⁸⁸ *Idem*: 109

⁸⁹ *Idem*: 114 (tradução livre)

⁹⁰ *Idem*: 120 (tradução livre)

Manuel d'Habitation”(1923)⁹¹, como por exemplo, o uso de mobiliário prático e livre de pressupostos decorativos, ventilação em todas as divisões ou a separação da garagem da residência. Isto tudo conseguido com um sentido de economia apurado que todo o homem moderno deve ter para uma boa qualidade de vida.

“Todo o homem moderno tem um sentido mecânico. O sentimento pela mecânica existe e é justificada pelas nossas actividades diárias. Esse sentimento em relação às máquinas é de respeito, gratidão e estima.”⁹²

Por fim, Le Corbusier desenvolve a sua parábola em torno do automóvel e este serve como exemplo não só como máquina de funções simples mas com variáveis complexas, mas acima de tudo, refere-o por se ter tornado no símbolo da uniformização, do fabrico em série, acessível a todos.

“O padrão é necessário para a ordem num esforço humano.

[...]

Todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções.

Todos os homens têm as mesmas necessidades.

[...]

O estabelecimento de um padrão envolve esgotar todas as possibilidades práticas e razoáveis, e extrair delas um tipo reconhecido obediente às suas funções, com a máxima potência e um uso mínimo de meios, trabalho e material, palavras, formas, cores, sons.

O carro é um objecto com uma simples função (viajar) e com objectivos complicados (conforto, resistência, aparência), que forçou na grande indústria a necessidade absoluta de standardização.

[...]

O estabelecimento de um padrão é desenvolvido através da organização de elementos racionais, seguindo uma linha de direcção igualmente racional. A forma e a aparência não são de forma alguma pré-concebidas, *são um resultado*.

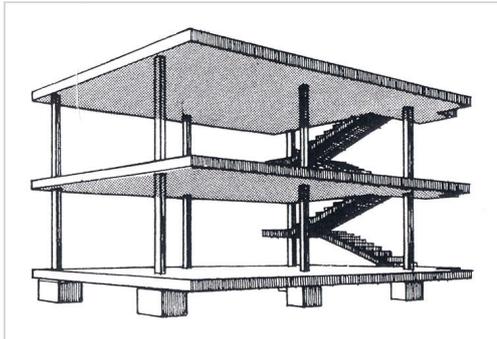
“A Arquitectura é governada por padrões. Os padrões são uma questão de lógica, análise e estudo preciso. Os padrões são baseados num problema que tem sido bem estabelecido.”⁹³

A casa passava a ser uma máquina pensada e desenhada em função da humanidade e não de um homem só ou família. Ou seja, Corbusier estudou o homem, entendeu as suas necessidades e formulou os princípios de uma solução comum. Ou pelo menos de que valências a

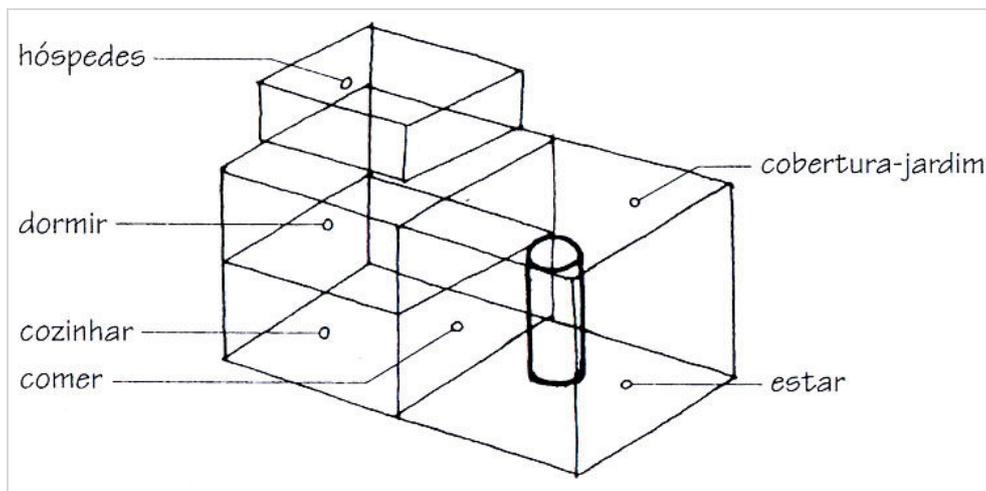
⁹¹ *Idem*: 122

⁹² *Idem*: 123, 127 (tradução livre)

⁹³ *Idem*: 135, 136, 138, 145 (tradução livre)



30_ Modelo *Domino*. As simples lajes, pilares e acessos verticais pré-fabricados permitiam grande flexibilidade na organização do espaço e composição de alçados, sendo uma solução economicamente viável.



31_ Esquema do modelo *Citrohan*. De forma simples, uma casa teria todas as valências.



32_ Habitação em Pessac(1924), França, desenhada segundo o modelo *Citrohan*.

habitação deveria ser dotada para funcionar para qualquer pessoa. A partir daqui deveria-se formatar modelos, de forma a reduzir custos e tempo de produção, permitindo que todos tivessem acesso ao bom habitar.

A Casa Domino e a Casa Citrohan

Muitos dos trabalhos de Le Corbusier tentavam responder aos seus próprios desafios, criando alguns exemplos base para o “fabrico” de casas. Dois dos modelos que eternizaram as suas ideias foram a *Casa Domino*(1914) e a *Casa Citrohan*(1921) que apresentavam soluções construtivas e organizacionais. A primeira era essencialmente uma solução do foro construtivo. Corbusier propunha um sistema de lajes e pilares pré-fabricados que libertavam a planta e as fachadas. Estes módulos associavam-se com facilidade e permitiam flexibilidade à escala da casa e do urbanismo. Mas foi no modelo *Citrohan* que efectivamente houve uma solução que responderia às necessidades programáticas e ao mesmo tempo construtivas para o bom habitar. Tratava-se de uma solução composta por dois “cubos” em que cada um deles corresponderia a uma parte da casa, um deles comum, outro de repouso. O primeiro seria um espaço completamente livre, de pé direito duplo, adaptado à escala da função, o outro dividido em dois pisos, funcionando os quartos no de cima, que tinha também um acesso a uma cobertura ajardinada. Desta forma, a casa não só tinha bons espaços interiores, como era garantida boa ventilação e uma relação com o exterior privilegiada. Formalmente, evidenciavam-se os planos longitudinais da composição, apesar de estruturalmente ser semelhante à *Casa Domino*, mas com os pilares dissimulados nas paredes.

O modelo *Citrohan* apesar de marcante e de ter servido de base a diversos projectos de Corbusier, acabou por não constituir a regra mais famosa deixada por este mestre. Em 1926 publica “Os Cinco Pontos da Nova Arquitectura”, que apesar de não se focarem numa perspectiva sobre a organização dos fogos, revelavam a base em que esta deveria ser feita. Este enunciado revela uma evolução enorme face ao pensamento racional até aqui divulgado. Os cinco princípios eram:



33_ *Villa Savoye*(1928), de Le Corbusier. Síntese dos cinco princípios da nova arquitectura.



34_ Escada da *Villa Savoye*. Mesmo fiel aos princípios por si elaborados, Le Corbusier não era rígido no desenho das formas.



35_ A cobertura praticável na *Villa Savoye*, e em segundo plano os grandes vãos permitindo a entrada de luz natural.

construção em pilotis (de forma a libertar o piso térreo para uso comum), planta livre (liberta dos condicionalismos das paredes estruturais), fachada livre (distinta da estrutura), janelas francamente horizontais (permitindo a entrada de luz abundante) e cobertura ajardinada (tornando-a praticável, criando um espaço exterior privado). Cumprindo com estes cinco princípios, conseguia-se uma arquitectura que poderia responder às exigências do homem moderno entendidas por Corbusier. Libertando a fachada e a planta, características consequentes da construção em pilotis, herdadas do modelo *Domino*, a habitação ganha liberdade espacial e permite-se a abertura ao exterior, valorizando a ventilação e luz natural. A cobertura ajardinada, já mencionada na *Citrohan*, confere a cada casa, conforto e comodidades coerentes com a modernidade vivida.

Estes enunciados, apesar de ser também resultado de processos racionais, demonstram uma maior preocupação com os valores estéticos e poéticos da arquitectura. E é certo que a arquitectura de Le Corbusier foi evoluindo nesse sentido. Nos seus primeiros escritos e modelos havia um apelo total ao pragmatismo da construção, funcionando como ferramentas para a democratização do bom habitar. Eram manifestos ao rigor da técnica, elogios à frieza. Parecem virar costas a qualquer qualidade artística desta disciplina. A determinada altura, Corbusier afirma:

“uma cadeira não é de forma alguma uma peça de arte; uma cadeira não tem alma; é uma máquina para sentar.

A Arte, num país muito culto, encontra os seus propósitos de expressão na pura arte, num concentrado livre de motivos utilitários – pintura, literatura, música.”⁹⁴

Estas palavras, de alguma forma, colocam a arquitectura longe da arte ao considerar a verdadeira arte livre de motivos utilitários. Mas o que é certo é que Le Corbusier nunca deixou de ser um artista, e o seu trabalho evoluiu nesse sentido. De através dos espaços por si criados, provocar sensações e emoções, mesmo quando era fiel às suas premissas construtivas, não limitava a sua criação, basta ver por exemplo a Villa Savoye, onde tudo parece querer ser muito mais que a resolução de um programa ou a criação de uma habitação que

⁹⁴ *Idem*: 1986: 142 (tradução livre)

proporcione conforto. Esse foi o grande mérito e a grande particularidade deste arquitecto. Partiu de processos aparentemente sempre opostos à procura da arte. Procurou padronizar, procurou criar a máquina de habitar, procurar resolver problemas de foro construtivo, procurou libertar a arquitectura de valor individual. No entanto, usou toda essa procura no seu trabalho, mas como sustento para algo muito menos racional. A famosa escada da referida casa, a rampa ou o desenho da banheira, não são somente fruto de um padrão ou de uma máquina de habitar. São fruto da criação de espaços especiais, e que de algum modo evitassem que os moradores “se viessem a sentir fartos das suas casas”⁹⁵

Concluindo, podemos dizer que ao ler *Vers une architecture*, provavelmente somos confrontados com um espírito inconformista e ao mesmo tempo agarrado à necessidade da simplificação de processos, algo que em tudo contradiz os tradicionais processos de resposta a desafios artísticos; mas, no entanto, ao ver a obra de Le Corbusier, vimos que o resultado da sua razão, do seu pragmatismo, que a materialização das suas máquinas de habitar, são tudo menos objectos saídos de uma linha de montagem. São inovadores, como a arte, transgressores, como a arte, resistem ao tempo como a arte. E no entanto, cumprem com a funcionalidade, a especificidade artística da arquitectura. Tal como disse o próprio Corbusier, em jeito de respostas às suas próprias palavras:

“Arquitectura significa invenção plástica, especulação intelectual, superiores matemáticas. A Arquitectura é uma arte muito nobre.”⁹⁶

⁹⁵ *Idem*: 120

⁹⁶ *Idem*: 148 (tradução livre)

arte versus/pariõ⁹⁷ arquitectura

Tentou-se compilar muito do que se escreveu acerca da Arte, das suas características intrínsecas e do seu papel na sociedade. Também foi explorado o papel da arquitectura ao longo dos séculos e o que ela significava para cada povo. Parece óbvio que, por muito que a arquitectura tenha sido realizada e teorizada por técnicos, poucos não terão visto nela uma forma de arte. Mas ao mesmo tempo todos admitem que esta arte efectivamente é diferente das demais. Porquê?

Vitruvius escreveu acerca da arquitetura:

“Por outro lado, estas coisas deverão ser realizadas de modo a que se tenham presentes os princípios da solidez, da utilidade e da beleza.⁹⁸”⁹⁹

Do latim, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. E é no segundo termo que reside toda a excepcionalidade da arquitectura. *Utilitas* que remete para utilidade, dá à arquitectura um carácter de singularidade em relação às outras artes. Gordon Graham defende que a arte se define pelo seu valor, e no caso da arquitectura, o seu valor está na sua capacidade de ser útil. Mas ele acrescenta:

“A utilidade inquestionável da arquitectura levanta outra questão. Se a arquitectura é valiosa por ser funcional, podemos nessa mesma base colocar dúvidas sobre as suas credenciais artísticas e interrogamo-nos se lhe devemos chamar, com propriedade, arte?”¹⁰⁰

Esta questão vai ao encontro da teoria da arte pela arte, ou seja, que a arte o é, quando a seu papel se resume a isso, o ser arte. Deste modo deveríamos excluir a arquitectura e o design deste grande grupo.

⁹⁷ versus/pariõ – termos em latim. O primeiro refere-se ao confronto, o segundo à paridade, complementaridade.

⁹⁸ *Firmitas, Utilitas, Venustas*. Na edição consultada o termo *utilitas* está traduzido para funcionalidade, estando em nota de rodapé a chamada de atenção para outras traduções, das quais usei ‘utilidade’ por efectivamente ser o termo que melhor se aplica na situação em causa.

⁹⁹ Vitruvius, [25 a.C.] 2006: 71

¹⁰⁰ Graham [1997], 2001: 203



36_ *Pavilhão Barcelona*(1929), de Mies van der Rohe.



37_ *Nave do Mosteiro de Alcobaça*(1178)

Mas tal raciocínio parece incongruente face ao que o nosso senso comum nos diz. Quando entramos numa nave como a do Mosteiro de Alcobaça, ou quando percorremos os espaços etéreos do Pavilhão Barcelona, é muito difícil não sentirmos que há ali mais do que construção. Os espaços “falam” por si, e “falam” a linguagem da arte. Pegando na forma como anteriormente se expôs a arte¹⁰¹, estes dois exemplos encaixam nos seus pressupostos. São resultado do trabalho de arquitectos, o emissor da mensagem. O receptor, o utilizador, recebeu-a e valorizou-a e o tempo tem feito o seu papel, pondo os objectos de arte à prova de novos valores, necessidades, de novas sociedades e o que é certo é que, até ver, nenhum deles perdeu a sua importância.

Mas se esta visão generalista das artes aproxima um edifício de uma pintura, entre estes há factores que os distanciam, nomeadamente a já referida questão da utilidade. O ser útil não interfere só no objectivo com que a arquitectura é realizada. O alcance desta característica acaba por se estender a toda uma série de regras que têm que ser cumpridas no acto de pensar em espaços. Louis Kahn refere-se a essas particularidades quando escreve:

“Ele deve conhecer as outras artes.
Estou a usar exemplos que talvez já tenha usado outras vezes,
mas o arquitecto deve conhecer a sua própria prerrogativa.
Ele deve saber que um pintor, se quiser,
pode virar as pessoas de cabeça para baixo,
porque um pintor não tem de obedecer às leis da gravidade.
O pintor pode criar portas com vãos menores do que as pessoas;
pode criar a escuridão em pleno dia;
pode criar pássaros que não voam,
ou cães que não ladram, porque ele é um pintor.
Ele pode pintar de vermelho o que é azul.
Para expressar a futilidade da guerra,
um escultor pode instalar rodas quadradas num canhão.
Um arquitecto deve utilizar rodas redondas,
E deve criar portas com vãos maiores do que as pessoas.
Mas os arquitectos devem reconhecer que têm outros direitos...
os seus próprios direitos.”¹⁰²

¹⁰¹ Ver página 22

¹⁰² Kahn, [1969], 2002: 35



38_ *Centro Galego de Arte Contemporânea*(1993), Santiago de Compostela, de Álvaro Siza Vieira



39_ *Casa da Música*(2005), Porto, de Rem Koolhaas

Basicamente, a imaginação de um arquitecto, a forma de alcançar os seus significados, está sempre sujeita às regras da física e da funcionalidade. Para além disto, há outros factores caracterizadores da arquitectura que acabam por estar de alguma forma relacionados com esta sua particularidade. À partida a arquitectura propõe-se corresponder a determinado programa, mas como é óbvio esse uso não é gratuito, é determinado em grande parte pelo utilizador e pela forma como o realizar da função é entendido por este. O utilizador, destinatário, acaba por, em muitos dos casos, encomendar a obra a si destinada. Logo está mais uma vez a impor limites ao criador da obra de arte. Só que, ao mesmo tempo, a arquitectura não faz sentido sem esses limites. São eles o ponto de partida. São eles que quando cumpridos com o mérito de não descurarem a componente estética, simbólica e de experimentação, reflexão, fazem do projecto uma forma de arte.

“Os arquitectos constroem coisas e isso significa que trabalham necessariamente sob certos constrangimentos funcionais. Um edifício que não cumpra o objectivo para que foi pensado é um falhanço arquitectónico, independentemente de quaisquer méritos decorativos que possa ter.

[...]

Significa isto que, ao contrário de outras formas de arte, o resultado do trabalho de um arquitecto deve ter um uso e, assim, outro que não o estético. Mais importante, não pode deixar de satisfazer esta exigência sem perder o seu mérito como arquitectura.”¹⁰³

Outro aspecto relacionado com esta questão da encomenda e função é a questão do lugar. Um edifício quando idealizado, é o feito em função de um determinado contexto. Um edifício dialoga com a sua envolvente, e desse diálogo, ou por vezes, desse confronto, nasce parte daquilo que o define como arte. Podemos por isso admitir que deslocar a obra de onde foi pensada, retira-lhe parte da sua essência. Aliás, essa deslocação muitas vezes nem possível é, pois o terreno também intervém no desenho na obra por todas as suas características geográficas ou limitações de foro regulamentar. E depois há ainda muitos exemplos de edifícios cujo carácter artístico parece acima de tudo nascer do seu lugar. O Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, de Álvaro Siza, valoriza-se muito pela relação pacífica que tem com a cidade histórica, sem descurar a poesia do espaço

¹⁰³ Graham [1997], 2001: 205, 206

interior. Noutro extremo, a Casa da Música no Porto de Rem Koolhaas, destaca-se pelo não diálogo com a envolvente que parece querer evidenciar, provocando discussão e promovendo a reflexão dos valores urbanos, tendo em conta a ruptura que provoca na cidade e nas suas normas. Esta questão do lugar, acaba por ser contradita pelos próprios arquitectos que nos dias de hoje se vêem por vezes obrigados a criar espaços arquitectónicos independentes do lugar, móveis, por vezes temporários. Claro que promover estes exemplos a arquitectura é discutível. Podem estar na fronteira entre esta e o mobiliário, mas não deixam de criar espaços úteis, funcionais, ocupáveis. A arquitectura temporária atesta assim, que o dogma da arquitectura está em mudança face a novas realidades.

Também importante referir uma terceira característica da arquitectura que a distingue das demais artes.

“A arquitectura é, primordialmente, uma arte vernácula: existe primeiro e principalmente como um processo de arranjo, em que todo o homem normal pode participar e participa na verdade, na medida em que constrói, decora ou arranja as salas. Ele não pretende normalmente os ‘significados’ que lhe são atribuídos pelos praticantes da *Kunsts-geschichte*, nem se apresenta a si mesma auto conscientemente como arte. É uma extensão natural das actividades humanas comuns, não obedecendo a restrições forçadas e a nenhuma carga de uma ‘concepção artística’, de qualquer coisa que possa corresponder à *Kunswollen* romântica, ou à ‘Ideia’ hegeliana”^{104,105}

O que isto quer dizer? Que a arquitectura faz parte de todos. Não é somente uma disciplina ao alcance de arquitectos e artísticas. Aliás, basta olharmos para a história e percebemos que houve épocas que o resultado era um esforço, um somatório, das capacidades de diversos artistas. Para além disso o abrigo como necessidade básica do homem, é conseguido quase sempre sem as preocupações superiores com que um arquitecto, artista, parte para a resolução da mesma problemática. O facto de ser uma disciplina vernácula tem também implicações nas metodologias. A arquitectura “nunca é feita de elementos inteiramente novos. O arquitecto compõe edifícios a partir de características-padrão,

¹⁰⁴ Georg W. F. Hegel, achava que a arquitectura por si só seria incapaz de dar corpo às ideias, tendo que ser “redimida” pela escultura e ornamento. Ou seja, numa perspectiva puramente funcional, a arquitectura não atingiria o valor como arte, tendo que ser apoiada pelo valor estético de outros elementos decorativos.

¹⁰⁵ Scruton [1979], 1983: 25

coisas como portas, janelas e telhados.”¹⁰⁶ Ou seja, o arquitecto não cria tudo de novo cada vez que executa uma nova obra, da mesma forma que um escritor usa todo um vocabulário gramatical disponível na língua em que se expressa, também o arquitecto cria com os “vocábulos” pertencentes à sua disciplina e por esses é limitado, ao contrário do que acontece nas artes plásticas em que muitas vezes a criação de novas formas de expressão faz parte do processo criativo. O próprio vocabulário estético arquitectónico criado ao longo de épocas (tipos de colunas, de arcos, de janelas, de sancas), é copiado e recriado em novas construções. Ao arquitecto enquanto artista, cabe o questionar desse mesmo vocabulário sempre que possível. Serão as portas como as conhecemos, a melhor forma de entrar num edifício? Não há novas formas de se conseguir a beleza sem ser com o vocabulário estético daqueles que nos precederam?

Estes aspectos caracterizam a arquitectura e distinguem-na das demais artes, mas o que é curioso verificar é que nas últimas décadas várias correntes artísticas se desenvolveram no sentido de elas próprias terem na sua caracterização aspectos que referi anteriormente como intrínsecos à arquitectura. A relação com o lugar na arte que surge com a instalação ou com a “land art” é um desses casos. A primeira nem sempre está sujeita a um lugar específico, criando ela própria as condicionantes à realização da obra, mesmo que isso envolva a criação do lugar, se bem que haja formas específicas de instalação direccionadas para um lugar previamente definido. Refiro-me à instalação *site specific*. Neste caso, a obra de arte, tal como a arquitectura, é pensada e criada em função de um conjunto de características geométricas, geográficas e por vezes culturais intrínsecas ao lugar da intervenção. Para além disso em muitos casos a obra não é só para ser observada, mas experienciada, vivida pelo utilizador, tal como a arquitectura. Exemplo perfeito desta situação são as famosas instalações de Christo e Jean Claude como a experiência que levaram a cabo no Reichstag em Berlim em que o forraram com tecido, enaltecendo toda a carga simbólica associada ao edifício em questão, ou as instalações de Dan Graham que só funcionam quando o destinatário se torna elemento activo. Em alguns dos casos a obra é inclusivamente

¹⁰⁶ Graham [1997], 2001: 208



40_ *Reichstag Embrulhado*(1995), Berlim, Christo & Jean-Claude. A arte intervém na arquitectura e torna-se uma “espectáculo” de massas.



41_ *Projecto Islândia*(1992), Islândia, Magdalena Jetelová. Um exemplo de *land art*: a intervenção é sobre o local, como a arquitectura. Neste caso, sem o alterar fisicamente, marca-o com uma luz laser que desenha a linha que divide a América da Eurásia.



42_ *Memorial para Walter Benjamin*(1994), Port Bou, de Dani Karavan. A entrada ou a escadaria, vocabulário arquitectónico usado pela arte.

resultado de uma encomenda de uma entidade, mecenas, que convida o artista a realizar a sua arte, patrocinando-o, mas ao mesmo tempo aproveitando a sua criatividade e mediatismo para se promover. No caso da “land art” estamos perante outra situação. Se por um lado, também é uma arte destinada a um contexto específico, o utilizador funciona mais como observador, aproximando-se da arquitectura pela sua especificidade geográfica ou pela sua escala por vezes comparável a algumas das maiores intervenções arquitectónicas do homem, mas afastando-se pela sua efemeridade, pois é sempre uma arte condenada aos caprichos da natureza. De salientar que muitos dos exemplos de arte que referi, sendo efémeros, são dependentes do registo, e por isso casos onde o papel do destinatário como catalisador da definição dessas intervenções como arte se torna mais pertinente, pois só ele pode efectivamente fazer perdurar o trabalho dos autores.

Nas últimas décadas também surgiu o fenómeno contrário. A aproximação da arquitectura daquilo que chamamos artes plásticas, na medida em que se assistiu à construção de estruturas próximas da arquitectura, na escala, nas relações com o lugar, nas técnicas, na perenidade, muitas vezes idealizadas por arquitectos, mas, com a grande particularidade de não servirem uma programática funcional. O “Memorial para Walter Benjamin”, em Port Bou, de Dani Karavan¹⁰⁷ resume esta ideia. Se Dani Karavan se assume como artista e não arquitecto, e se aquilo que fez é efectivamente um trabalho escultórico, também verdade que o seu projecto não deixa de ser vivido como se de um espaço arquitectónico se tratasse. Para além disso há efectivamente a intervenção sobre o território, há a definição de percursos e espaços, há recurso ao vocabulário da arquitectura, como percurso, entrada, escadaria, janela. Não sendo um edifício, não sendo arquitectura, há preocupações do mesmo âmbito. A diferença é que, nas artes procura-se criar espaços que possam ser experienciados, percorridos, independentemente de questões de conforto, enquanto na arquitectura, a praticabilidade do espaço é uma premissa prioritária. Partindo das

¹⁰⁷ Tietz [1998], 2000: 108



43_ *Grande Cretto*(1984-89), Gibelina, Itália, de Alberto Burri



44_ *Museu Judaico*(2001), Berlim, de Daniel Libeskind.

palavras de Kahn, o artista pode “criar vãos menores que as pessoas”¹⁰⁸, o arquitecto “deve criar portas com vãos maiores que as pessoas”¹⁰⁹.

Um outro exemplo é a intervenção em Gibellina, de Alberto Burri, o memorial às vítimas e à cidade destruída pelo sismo, em 1968. Nesse trabalho, a escala é a de uma cidade e ao mesmo tempo a da figura humana. Não há efectivamente um trabalho de recuperação dos edifícios, das ruas que se perderam, mas antes a procura de eternizar a memória do que lá existiu. Ao preencher os espaços ocupados pelas ruínas, libertando o que sobrou das ruas, o artista, que é disso que aqui falamos, promove a vivência de uma experiência espiritual a todos os que percorrem esse trabalho. Mais uma vez há uma aproximação da arte à arquitectura, neste caso, não só pelas técnicas, mas pelo recurso à linguagem urbana. Mas talvez o exemplo contemporâneo da arquitectura “reduzida” à sua acção enquanto objecto não funcional, esteja no Museu Judaico, em Berlim, de Daniel Libeskind. Este edifício, é arquitectura no seu conteúdo. Tem salas, escadas, corredores, jardins, aberturas, passagens. No entanto enquanto Museu, não alberga somente um espólio expositivo. Ele é a obra em exposição. A sua função é a de proporcionar aos visitantes experiências e sensações. O percurso e os espaços que criou estão carregados de simbologias e pretendem ser uma perfeita memória daquilo que os judeus experienciaram aquando do Holocausto.¹¹⁰

“Daniel Libeskind reduziu a sua perspectiva arquitectónica à submissão simbólica, ao mundo que ele próprio criou neste sentido, apresentando-se como um criador - artista cuja visão é aquela que ele impõe aos visitantes do museu e que, agora que ainda está vazio, preenche plenamente as visitas guiadas que se podem fazer e arrastam multidões. Então para quê expor objectos, montagens expositivas se o edifício tudo preenche?”¹¹¹

A “complexa escultura arquitectónica” de Libeskind, prova que as fronteiras entre estas duas artes são muitas vezes ténues, estando ambas diferenciadas muitas vezes pela perspectiva do destinatário da mensagem. Se este se assume como utilizador, ambas se tocam, se este é somente espectador a arquitectura não está presente.

¹⁰⁸ Kahn, [1969], 2002: 35

¹⁰⁹ *Idem*: 36

¹¹⁰ Tietz [1998], 2000: 108

¹¹¹ Toussaint, 2000: 68

Concluindo, arte e arquitectura não são, nos dias de hoje, duas disciplinas diferentes e independentes, mas também não são iguais. Se é certo que arquitectura é uma arte, também é certo que Vitruvius tinha razão, quando afirmava que tinha que ser *Firmitas, Utilitas* e *Venustas*. E se o ser útil, faz da arquitectura uma disciplina essencial e necessária, também a arte representa um papel importante na sociedade, e é por si só útil. Dostoiévski num texto intitulado “A Utilidade da Arte”, aborda essa questão:

“Em primeiro lugar, se tomarmos em conjunto todos os factos históricos, principiando no começo do Mundo e acabando nos nossos dias, veremos que a arte esteve sempre com o homem; respondeu sempre aos seus anseios e ao seu ideal; ajudou-o a procurar este último... foi co-natural com ele, evolucionou em uníssono com a sua vida histórica e morreu também ao mesmo tempo que a sua vida histórica.

Em segundo lugar, o génio criador, base de toda a arte, vive no homem como manifestação de uma parte do seu organismo, mas vive inseparável do homem. De onde se conclui que o génio criador não pode tender para outros fins que não sejam os que visa o próprio homem.”¹¹²

Dostoiévski via na arte a utilidade pela sua relação intrínseca com a nossa condição de seres humanos. Ela faz parte das nossas necessidades. Enquanto animais temos necessidades físicas, e colmatamo-las com a comida ou o descanso, mas o que nos distingue dos outros animais são as necessidades cognitivas e criativas, e se as temos, os meios que usamos para as colmatar não são necessários? Já vimos que sim, e se a arte é uma forma de expressão essencial para a nossa afirmação, então ela, não tendo o valor “funcional” que a arquitectura tem, é imprescindível ao nosso bem-estar.

¹¹² Dostoiévski [1873],
<http://www.citador.pt/pensar.php?op=10&refid=200401131438>

o arquitecto hoje é artista?

Vivemos numa época em que ser arquitecto é uma disciplina ao alcance de muitos. Durante o séc. XX a profissão valorizou-se não só em termos de importância para a construção sociedade, mas também em termos de prestígio perante esta. Por outro lado, o arquitecto, por mais que tenha que ser um técnico versado em diferentes áreas, ao contrário do que acontecia no passado, vê o seu campo de trabalho especificado, algo fruto das revoluções profissionais que ocorreram após a standardização introduzida por Ford. Já nem sempre cabe ao arquitecto projectar o interior, estão lá os “decoradores”; não cabe a si o desenho do mobiliário, para isso existem os designers de equipamento; nem sempre lhe compete a resolução dos problemas térmicos, pois já existem técnicos especialistas na área e na sua eficiência perante o meio ambiente. As coisas mudaram. Num projecto há mais áreas e factores a ter em consideração, e se a responsabilidade de um arquitecto aumenta, aumenta também o número de pessoas com quem a pode partilhar. O arquitecto já não é engenheiro, topógrafo, sociólogo, pintor. Mas mais do que nunca, partilha com esses o acto de criação/construção. Hoje o arquitecto já não é responsável somente pelas grandes obras ou grandes planos urbanísticos como aconteceu no passado. Hoje ele está presente em grande parte dos edifícios que constituem as ruas da cidade. Mas quem é este arquitecto anónimo?

O arquitecto técnico

Em todas as cidades, em todos os bairros encontramos um arquitecto ou um gabinete. E nem todos esses projectistas vão ter um papel preponderante como tiveram no passado Leonardo da Vinci ou Richard Neutra. No entanto, são responsáveis pela grande maioria daquilo que se constrói. São desenhadores das novas “máquinas de

habitar”, onde grande parte dos cidadãos vive. Estes são os arquitectos que todos os dias se vêem a responder às necessidades dos utilizadores, seguindo sempre como prioridade a componente funcional. Fazem-no geralmente ao ritmo da sociedade actual, o que por vezes os impede de ter consciência das mudanças que esta sofre, para poderem moldar os seus métodos a estas mutações. Pior, muitos destes técnicos, dominados pelo “mercado”, esquecem simplesmente os valores que deveriam ser inerentes à própria arquitectura. Não somente ao que é entendido como boa arquitectura, mas a toda ela.

“O arquitecto não deve somente trabalhar na angariação de clientes ou resolver questões colocadas pelos clientes, deve ser ele próprio a colocar os problemas.”¹¹³

Quando Violet-le-Duc(1859), disse que a arquitectura era “uma arte que é metade ciência, metade sentimento”¹¹⁴, referia-se à importância que o pensamento artístico tem para a concretização de uma constante boa arquitectura. Se todos os arquitectos que diariamente projectam habitação, escritórios, cidade, mantivessem o espírito de procura que está relacionado com o fazer arte, o futuro das cidades e do habitar previa-se mais pacífico. Mas o que acontece, é que a culpa acaba por não ser destes. A culpa é da queda dos modelos: os modelos que copiam, quer em termos de linguagem estética, quer em termos de novas respostas para velhos problemas. Os grandes arquitectos - grandes no tamanho com que o nome aparece na capa do jornal pelo novo ser estranho que projectaram, ou pela casa não funcional que idealizaram - não são mais exemplos de reformadores de consciências. Os arquitectos não são mais um exemplo de intelectualidade para todos nós. Hoje, são mais conhecidos pelo fulgor com que mexem com as cidades, e com que alteram tendências estéticas e construtivas.

¹¹³ La Secla, 2008: 46

¹¹⁴ Viollet-le-Duc, 1859 *cit* Mallgrave, 2006: 518

O arquitecto *pop star*

Um artista *pop*, para o mundo da música, é alguém que todos conhecem, que todos gostam de seguir, mas cuja importância reside não só na sua arte, mas no quanto a sua postura e o seu produto são objecto de discussão e informação generalizada. Muito daquilo que “vende” é considerado artificial, passageiro, por vezes fútil. Dita tendências que todos copiam e ao mesmo tempo é um *entertainer*, agitando as massas por onde passa. Na arquitectura, assiste-se ao mesmo fenómeno. Há toda uma geração de arquitectos, que são reconhecidos pelas suas extravagâncias e pelo impacto da sua obra enquanto *blockbusters* das cidades onde estão inseridos. Frank Gehry é um desses casos. É certo que revolucionou técnicas de projecção de edifícios, formalismos e técnicas construtivas, mas a sua obra é conhecida pelo imaginário que encerra e pelo poder que confere às cidades onde é construída. Ele é requisitado para valorizar urbes, não pelo seu poder de efectivamente contribuir para uma reforma da qualidade, mas sim como chamariz para interesses económicos. Tal como os cantores ou actores famosos, os arquitectos do final do século passado são produtos valorizados e explorados comercialmente. A arquitectura é um bem de consumo. E ao mesmo tempo por vezes parece vir rotulada com “colocar no lixo depois de consumir”, tal como acontece com o vestuário cuja componente estética muda a cada seis meses, ou a música, cujos novos artistas tão depressa são “reis” como caem no esquecimento. Nas últimas décadas, a sociedade de consumo caracteriza-se por levar à constante mudança de valores: o que ontem era importante ou agradável, hoje já não o é. A economia de consumo, aliada à velocidade da informação e ao poder publicitário a isso leva. E a arquitectura viaja consigo nesse sentido.

O lado positivo de toda esta questão é que os leigos têm muito mais consciência do impacto da arquitectura no seu dia-a-dia. Mas perde-se o reconhecimento do arquitecto como alguém cujo trabalho e pensamento sobrevivem ao gosto, e cujo papel é de melhorar a vida de todos nós através das suas reflexões e revoluções. O arquitecto ao perder-se nas leis do mercado, perde a sua condição de artista.

A arte ainda vive no arquitecto?

Voltando à definição de arte, esta parece não ser compatível com as leis do consumo. Um produto, uma ideia, exposta a essas leis, não tem tempo de ser sujeita ao rigor do tempo, pois neste formato, o tempo esgota-se ao fim de poucos meses, semanas, dias, e volta a começar. Todas estas questões já foram alvo de muitos artistas plásticos que procuraram ironizar e questionar a validade da sociedade presa a esses trâmites, mas também não é menos verdade que no mercado da arte também já entraram as regras do consumo. Artistas como Damien Hirst, subiram claramente na projecção internacional pelo poder de choque dos seus trabalhos, abalando os valores e ao mesmo tempo transpondo a sua obra para os meios de comunicação. No caso do arquitecto, esse tipo de choque acaba por não ser o mais positivo, pois a essência da arquitectura reside na sua utilidade, e muitas das vezes estes confundem o seu papel com os dos artistas plásticos, criando obras que questionam regras pré-definidas mas que acabam por relegar para segundo plano a função principal de um edifício. Um edifício tem de ser efectivamente funcional, cumprindo essa questão levando em consideração o máximo conforto do utilizador. As catedrais dos nossos dias são fabulosos objectos de consumo, vendem uma imagem e alguns valores, mas ao mesmo tempo, nem sempre são os melhores exemplos à escala do homem.

“Aqueles que vêem a arquitectura contemporânea como um jogo de volumes de figuras e de *performances* podem pensar que uma vez inventado uma forma bonita, satisfazem o cliente e que o resto vem do jogo da imagem e moda. Na realidade, a arquitectura, especialmente se se tratar de grandes intervenções, tem sempre um impacto social e mete em campo forças, acções e reacções que têm implicações sobre o tempo”¹¹⁵

Num outro extremo, temos os arquitectos comuns, aqueles que nunca, ou quase nunca, pensam na arquitectura como a sua arte, mas quase sempre como o seu trabalho. Poucos são os exemplos se verdadeira arte relacionadas com os edifícios de habitação que desenham as fachadas das ruas das nossas cidades. Na melhor das hipóteses estes copiam os princípios estéticos introduzidos pelos

¹¹⁵ La Secla, 2008: 94

“arquitectos *pop star*”, rendendo-se à força comercial dessa imagem, esquecendo mais uma vez a singularidade da arte, e por vezes, esquecendo os princípios funcionais que deveriam ter sempre presentes.

Reconhecendo que não há espaço nos dias de hoje para todos aqueles que ambicionam ser artistas, há um certo conformismo perante esta situação. Os arquitectos de renome internacional, muitas vezes não são reconhecidos pelo seu esforço intelectual e sim pelo estilo formal. Outros são conhecidos pelas suas esculturas “funcionais” e não transparecem no seu trabalho alguma reflexão e todos os restantes põem quase sempre as rotinas da técnica à frente de um espírito de bem-fazer, que é aquilo que faz de todos os arquitectos artistas.

A arquitectura é uma arte. É um facto. Mas perante as suas particularidades, nem sempre é executada como tal. E se não é preciso que todos os dias surjam novos manifestos sobre a revolução do habitar, ou novos exemplos de como elevar a arquitectura à arte suprema, é importante que aqueles que todos os dias a praticam e acima de tudo, aqueles que todos os dias a vivem, entendam porque é que esta é uma arte, e que ambicionem vivê-la a cada passo.

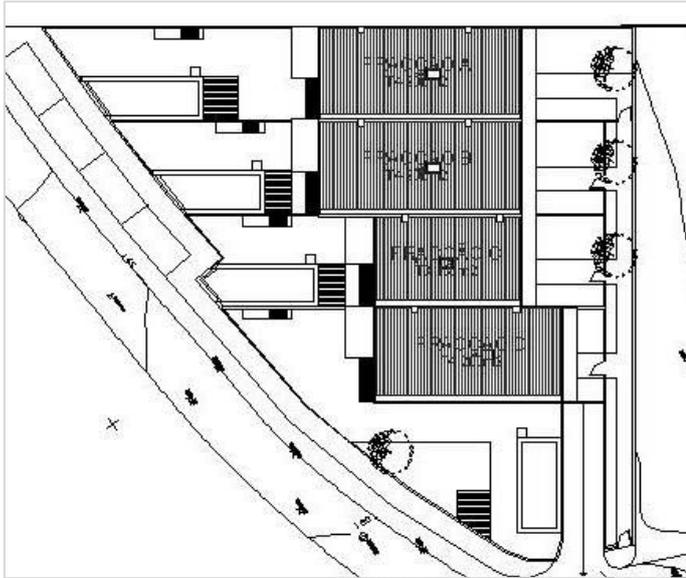
4 projectos. 4 caminhos

No capítulo anterior fomos confrontados com as especificidades da arquitectura, dos arquitectos e da construção, e da forma como se relacionam com a sociedade, nos dias de hoje. Os métodos como os arquitectos fazem arquitectura, e os modelos implantados reflectem-se naquilo que é a obra construída. Os quatro exemplos explorados demonstram diferentes realidades, com algumas especificidades, mas, ao mesmo tempo, representativas do muito que nos dias de hoje se projecta. As Moradias Geminadas em Cela Nova, por Pedro Roldão, a Unidade de Habitação dos Olivais, de Vítor Figueiredo(1960), o Centro Cultural e Congressos de Caldas da Rainha, de Ilídio Pelicano(2008), e o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, de Carrilho da Graça(1998), são obras muito distintas, e foram projectadas segundo diferentes abordagens de arquitectura, segundo entendimentos diferentes do papel da arquitectura enquanto disciplina e arte. É nessas diferenças que reside a caracterização da arquitectura contemporânea, porque não podemos falar somente de uma arquitectura, mas de várias, tais são os diferentes exemplos que dominam as nossas cidades, uns mais “exemplares” que outros.

técnico

Moradias geminadas, Cela Nova,(2007) _ Pedro Roldão

O projecto para um conjunto de moradias geminadas em Cela Nova, perto de Alcobaça, não apresenta um programa complexo ou de grande excepionalidade. Trata-se de habitações destinadas a cidadãos de classe média alta. Dessa forma, as exigências do cliente, promotor do projecto, estavam relacionadas com o garantir boas áreas ao mesmo tempo que rentabilizava o difícil terreno de pendente acentuada,



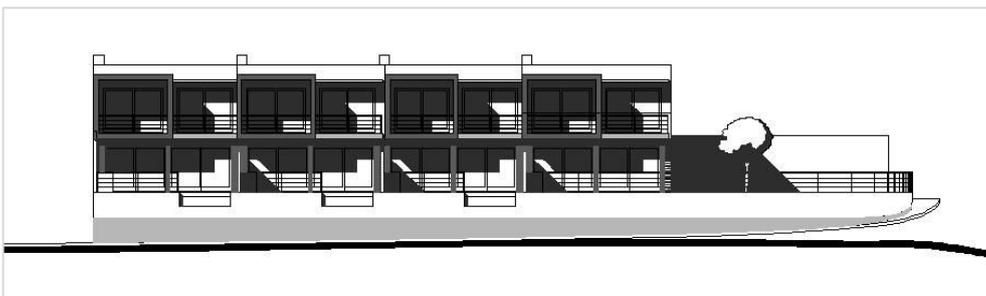
45_ Moradias em Cella Nova: Planta de implantação



46_ Planta 1º piso



47_ Planta 2º piso.



48_ Alçados das moradias, coerentes com o publico alvo da construção.

mas que poderia garantir uma agradável vista sobre o vale a oeste e ainda ao longe sobre o litoral. Tudo factores que teriam que ser explorados num projecto de perspectiva essencialmente comercial.

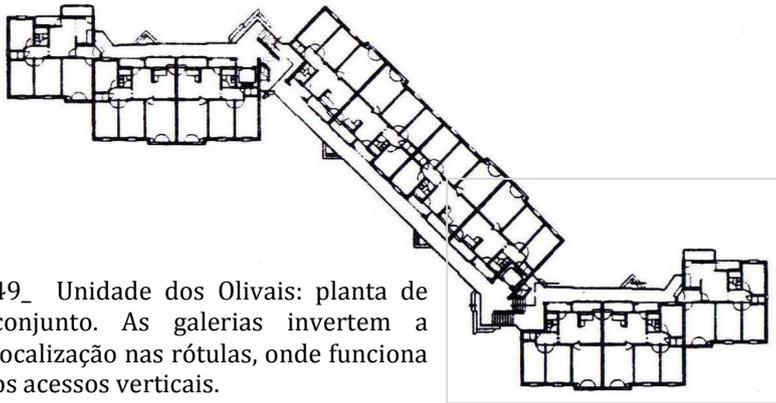
A opção de loteamento privilegiou conseguir modular as moradias, tornando-as uniformes, mesmo mudando a tipologia. Assim, e devido à estranha forma do terreno (um quarto de círculo), os espaços exteriores acabaram por ficar com diferentes dimensões, apesar de todos dotados de piscina. Os módulos foram desenhados com garagem (comum), piso térreo e primeiro andar. Naturalmente, no piso térreo foram distribuídas as divisões comuns e no piso superior os espaços privados. Formalmente, o arquitecto seguiu a linguagem que comercialmente melhor se adequa às intenções do cliente, desenhando os edifícios recorrendo às linhas rectas e ao visual “moderno”, dando às moradias a imagem de vanguarda que o potencial comprador procura.

E é este o trabalho de um arquitecto que se limita a colocar as suas capacidades técnicas ao dispor de um cliente. Sem mostrar ambição ou vontade de procurar novas soluções, acaba por se limitar a não comprometer, desenhando edifícios que cumprem com os regulamentos e satisfazem o cliente, nada mais criando do que o que vem formulado no programa.

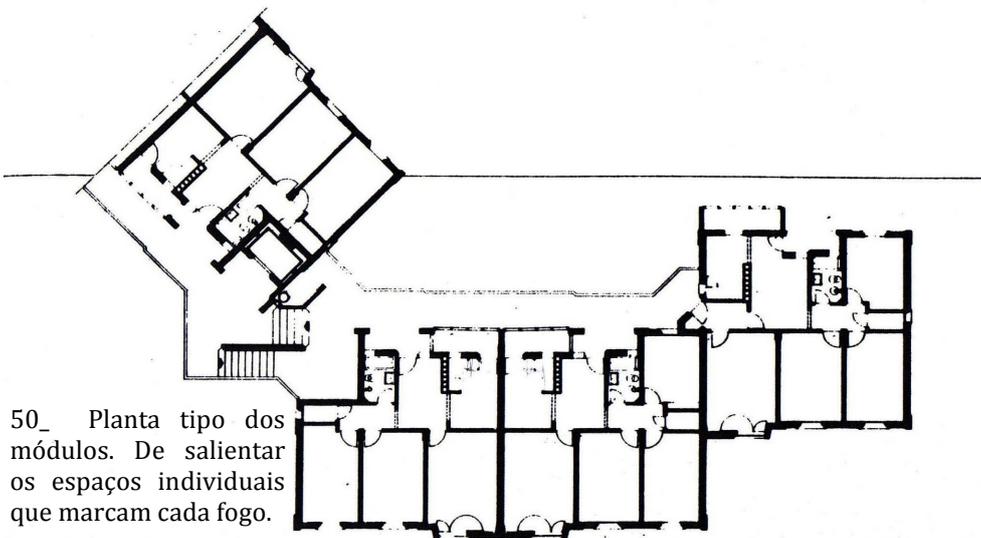
anonimato

Unidade de Habitação de Olivais Sul (1960) _ Vítor Figueiredo (1929-2004)

Vítor Figueiredo nasceu em 1929, e ao longo da sua vida assistiu a grandes transformações na arquitectura europeia. As mudanças de valores ou de métodos influenciaram o seu trabalho, mas no entanto, foi um arquitecto sempre atento ao que o rodeava, às especificidades dos contextos onde intervinha.



49_ Unidade dos Olivais: planta de conjunto. As galerias invertem a localização nas rótulas, onde funciona os acessos verticais.



50_ Planta tipo dos módulos. De salientar os espaços individuais que marcam cada fogo.



51_ Unidade de Habitação dos Olivais na época da sua construção.

“Muitas vezes marcados pela moda (como os Olivais apesar das galerias) não deixam nunca de ser subtilmente contra ela pela manipulação crítica que fazem do reportório arquitectónico ‘disponível’ no momento. A sua independência incorpora valores que são do seu e do nosso tempo”¹¹⁶

A sua forma de entender a arquitectura reflecte-se nas suas mais conhecidas obras, como a ESAD(1997), em Caldas da Rainha ou o Pólo da Mitra(1996), em Évora, mas, neste caso, é de destacar os seus primeiros trabalhos após concluir o curso de arquitectura, pela Escola de Belas Artes do Porto em 1959, nomeadamente a habitação social que projectou para várias cidades do país, de Lisboa a Estarreja. A Unidade de Habitação em Olivais Sul, é um exemplo perfeito das preocupações que o arquitecto tinha perante este tipo de trabalhos e ao mesmo tempo da consciência que tinha em relação aos limites programáticos.

“Sem qualquer romantismo, todos os projectos de Vítor Figueiredo se propõem dignificar quem quer que venha a usufruir, com o seu passado, o seu presente e o seu futuro.”¹¹⁷

O edifício estudado, na Célula C dos Olivais Sul, é um lote de 70 fogos, em sete pisos, com distribuição em galeria. Não é um edifício de agrado fácil. Aliás, facilmente não é considerado bonito. Mas neste caso, a boa arquitectura não provém de juízos ou opções estéticas. Vítor Figueiredo, não apresenta o gesto plástico, que encontramos na ESAD, ou nos Auditórios da Universidade de Aveiro(2000), mas a forma como racionalmente desenha a volumetria, distribui os fogos ou como os organiza, demonstram qualidades inerentes à boa arquitectura.

A implantação, sendo numa zona crescente da cidade, não está condicionada à envolvente, procurando desenhar o espaço. É de tal forma livre que Vítor Figueiredo usa o mesmo modelo nove anos depois noutra zona de Lisboa. O acesso em galeria garante uma distribuição dinâmica dos fogos, ao mesmo tempo que promove relações de vizinhança, sem no entanto deixar de marcar cada fogo através de um pequeno espaço de chegada, garantindo a singularidade muitas vezes esquecida neste tipo de projectos. Depois, e mais importante neste

¹¹⁶ Mello, 1979: 25

¹¹⁷ *Idem: ibidem*



52_ Unidade dos Olivais, actualmente. A distribuição em galeria dinamiza a circulação e a volumetria.



53_ Unidade dos Olivais, actualmente. Vista de uma das galerias a partir da caixa de escadas. Nota-se nas guardas os elementos pré-fabricados usados pelo arquitecto para corresponder às exigências orçamentais.

exemplo, é perceber a qualidade de cada um dos fogos. Apesar dos limites comuns à habitação social, nomeadamente no que diz respeito a áreas, há uma organização cuidada de cada uma das plantas. Nota-se a limpeza espacial ao mesmo tempo que se garante bons espaços habitáveis. Os quartos são bem desenhados, a distribuição é racional, distinguindo facilmente zonas comuns de privadas. O módulo pode não ter áreas generosas, os materiais podem não ser nobres, a imagem do edifício pode ser discutível; mas no entanto há, por parte de Vítor Figueiredo, a procura de, perante as condicionantes, garantir a melhor solução possível para as pessoas que viessem ali habitar. Não só no aspecto pragmático da arquitectura, mas também procurando conferir-lhe alguma alma para lá da racionalidade. E este espírito inconformista é essencial para se fazer arquitectura. Pois é desta arquitectura “anónima” que se fazem boas cidades, visto que é ela que as preenche em grande parte.

A arquitectura está tão inserida no tecido social que ela vive dele, não pode viver à parte.”¹¹⁸

imagem

Centro Cultural e Congressos de Caldas da Rainha (2008) – Ilídio Pelicano¹¹⁹, Aripa Arquitectos

O Centro Cultural e Congressos de Caldas da Rainha(CCC CR) é uma obra recentemente inaugurada e que há muito era desejada pelos habitantes da cidade. A cidade de Caldas da Rainha tem um longo historial artístico relacionado, quer com a forte indústria cerâmica quer com as escolas artísticas que sempre existiram, nomeadamente a ESAD(Escola Superior de Arte e Design). Este passado levou a que hoje seja uma cidade dotada de vários museus dedicados às artes e cujos eventos dedicados a estas sejam frequentes. Para mais, a cidade já tinha visto o seu último teatro demolido há alguns anos e encontrava-se sem

¹¹⁸ Figueiredo, 2003: 6, 7

¹¹⁹ Data de nascimento indisponível



54_ CCC CR (2008), Caldas da Rainha, Ilídio Pelicano. A volumetria como imagem, a imagem como prioridade.



55_ CCC CR (2008), Caldas da Rainha, Ilídio Pelicano

soluções para a realização dos mais diversos espectáculos de palco, de cinema ou exposições.

Foi neste contexto que surgiu este edifício, e é certo que a na construção do equipamento não ajudou a forma como o processo foi conduzido. O concurso de arquitectura para o espaço foi ganho por um projecto realizado pelo arquitecto Eduardo Souto Moura, o qual depois de alguns problemas burocráticos, que envolveram inclusive processos jurídicos, foi abandonado em favor do projecto actualmente construído, classificado no concurso em segundo lugar. Não vamos analisar o projecto actual em função destes factos mas, é importante registá-los na medida em que são exemplo de que a arquitectura e construção se envolvem com a sociedade e o poder de forma nem sempre controlada pelo autor.

O actual edifício está inserido numa zona da cidade de transição entre uma a cidade consolidada e uma área limítrofe de menor densidade. O terreno tem uma forte inclinação e liga as duas partes da cidade referidas. É uma zona que precisava de intervenção urbanística e o equipamento proposto era encarado como âncora para a melhoria do espaço urbano.

O programa são dois auditórios – um grande, de 660 lugares, e um pequeno de 148 –, uma sala de exposições, um café concerto, uma sala polivalente de apoio aos congressos, sala de ensaios e todas as valências técnicas necessárias ao bom funcionamento de um equipamento desta dimensão e ainda um parque de estacionamento coberto de 350 lugares.

Seria lógico em primeiro lugar perceber como o programa referido foi organizado, mas justifica-se que comecemos por entender as opções formais e conceptuais no desenho deste edifício. A obra é constituída por dois grandes volumes, puros, austeros, de uma linha formal descendente da mais divulgada arquitectura moderna contemporânea. Linhas tendencialmente rectas, planos bem definidos, branco como cor dominante. A linguagem que todos identificam como sendo de vanguarda, mas ao mesmo tempo subtil. Nota-se que este foi um dos objectivos prioritários do arquitecto. Todo o edifício procura



56_ CCC CR (2008) : O muro que “recebe” os visitantes e a entrada para o estacionamento como “anfitriã”.



57_ CCC CR: não poderia faltar a “vistosa” sinalização do estacionamento.



58_ CCC CR: a escadaria de acesso à entrada. Depois de vencida uma rampa, essa escadaria é o ultimo obstáculo a ultrapassar.

transmitir uma aura de modernidade, como se esta tivesse origem na geometria, nos materiais ou no grande vão horizontal sobre a cidade.

Mas, se formalmente, o edifício cumpre com as exigências de uma cidade e de um executivo camarário que querem ver o seu nome ligados a uma ideia de progresso e vanguarda, também é certo que este acaba por não cumprir com o que deveria ser a arquitectura feita para as pessoas. A arquitectura quer-se útil. Neste caso específico quer-se também que “funcione”. E no entanto, basta aproximarmo-nos do equipamento em questão para automaticamente percebermos que há coisas que não foram pensadas. Como já foi referido, o terreno de implantação do equipamento situa-se numa zona descaracterizada da cidade, e o centro cultural poderia ser o caminho para a criação de um espaço urbano de qualidade, uma praça, um local de encontro onde só existem asfixiantes artérias. No entanto, a opção foi a de elevar o estacionamento, construindo um embasamento e elevando a praça de entrada sensivelmente três a quatro metros. Esta opção não só cria um muro de suporte que se torna a “fachada” do edifício para quem a ele chega a pé, como coloca o conjunto num “pedestal” como se este quisesse afastar-se da cidade, elevando-se. Para além disso, esse muro só tem uma abertura, a entrada monumental para o parque de estacionamento, como se esta fosse a principal valência do projecto. Tendo em conta o peso do automóvel nas cidades de hoje e a falta de estacionamento existente em Caldas da Rainha, esta até poderia ser uma opção justificável, mas não é compreensível quando coloca em causa a afirmação de um espaço que quer fazer parte do dia-a-dia das pessoas. O utilizador não se sente convidado ao espaço quando não percebe onde é a entrada. E a entrada é outro dos grandes problemas.

A entrada de um edifício é, geralmente, aquilo que mais o caracteriza. No caso de um edifício público esta tem de alguma forma, convidar as pessoas a entrar, principalmente quando se pretende um edifício vivido todos os dias do ano. O muro de suporte referido, é ladeado por escadarias e uma rampa que dão acesso a um espaço público exterior elevado em relação à rua. O utilizador comum assume que essa praça é a “recepção” do espaço e espera encontrar aí a entrada. Nada mais errado. Esta irá situar-se no cimo de uma escada, já no alçado lateral do volume. Pior que a experiência vivida pelo utilizador



59_ CCC CR: o Café Concerto visto a partir da sua entrada. Ao fundo, a porta que dá para o corredor de acesso ao pequeno auditório.



60_ CCC CR: o enquadramento do edifício a partir de uma das ruas que o circundam.

comum, é o que acontece com as pessoas de mobilidade reduzida, que depois de subirem uma rampa, são confrontadas com as referidas escadas e nenhuma entrada. A única forma de chegar então ao *lobby* de entrada é pelo estacionamento, servindo-se dos elevadores. Que estas soluções “funcionam”, ninguém pode contestar. É possível chegar aos diversos espaços; mas não é uma solução coerente com o carácter público que um edifício destes deveria possuir

Entrando no edifício, vemo-nos num espaço de dimensões modestas, com uma pequena recepção ao fundo e portas dos dois lados. De um lado o *foyer* do grande auditório e a sala de exposições. Do outro, o café-concerto e o pequeno auditório. O *foyer* tem uma escala coerente com as dimensões do auditório, funcionando ao mesmo tempo como complemento à sala de exposições que se situa no piso inferior, ao qual se acede por uma pequena escada. O problema é que chegados ao *foyer*, os acessos ao auditório não são claros; aliás, o acesso vertical que leva aos camarotes, à segunda plateia e à tribuna, encontra-se dissimulado, não ajudando na clareza de circulações. Importante referir que estes espaços foram todos idealizados e desenhados “com bom gosto”, e com uma linguagem contemporânea, mesmo que ignorando o essencial. O acesso ao pequeno auditório, incompreensivelmente, faz-se atravessando o café concerto, seguindo-se posteriormente, por um corredor. É incrível como uma importante valência do equipamento, quer pela sua flexibilidade, quer pela quantidade de actividades que lá se realizam, nomeadamente as sessões de cinema, é desprezado ao ponto da entrada estar escondida ao fundo de um corredor ao qual se chega atravessando outro dos espaços vitais do Centro Cultural.

Os auditórios estão bem desenhados. Apresentam uma proporção agradável e são dotados de excelentes condições técnicas. É verdade que há lugares nos camarotes do grande auditório com visibilidade quase nula, mas no geral está bem conseguido. O café concerto também é um espaço agradável, de dimensões generosas e adequado à escala dos espectáculos que ali se realizam, no entanto, sendo atravessado pelo fluxo de pessoas que se dirige ao pequeno auditório, ou que dele sai, há um conflito de funções que não está resolvido. A sala de apoio aos congressos situa-se no piso inferior ao café concerto, é um espaço flexível e bem iluminado, acabando por

formalmente ser um espaço de grande destaque, devido ao vãos que abrem para a praça elevada.

Numa outra escala percebemos que há muitos outros pormenores de detalhe, ou de construção que são questionáveis. Claro que podem ser fruto de condicionantes orçamentais, mas no entanto revelam também algum desprezo face a essas questões o que acaba por se reflectir no conjunto: a pala que marca a entrada não é coerente com o projecto, não tendo uma espessura uniforme; ao volume do grande auditório foi acrescentado um estranho volume na cobertura, que funciona como casa das máquinas, tendo expressão nos alçados, o que retira limpeza ao todo; no alçado norte, oposto à entrada principal, o espaço de entradas de serviço foi tratado como secundário, tornando o edifício desagradável a quem a ele chega pelas ruas a norte e este do Centro Cultural; o atravessamento do quarteirão, que através do projecto poderia vencer a cota do terreno foi negligenciado, obrigando os utilizadores a usarem os vazios ajardinados para tal.

O que retiramos então deste exemplo? Essencialmente, que seguir modelos formais e estéticos não é necessariamente condição para se conceber boa arquitectura. Pelo contrário. A procura da arquitectura como ferramenta para atingir “notoriedade” é errada. O objectivo da arquitectura, enquanto arte é a de conseguir eternizar-se, não pela fotografia, mas pela memória. Para além disso não basta projectar-se um conjunto de boas ideias para estas funcionarem. A compreensão do desafio, da problemática, é o ponto de partida. Projectar em função de *clichés* e modas formais, pode funcionar, se a premissa anterior não for esquecida. Se é verdade que este edifício enche de orgulho as entidades camarárias que o publicitam como sendo o “melhor Centro Cultural da Região”, não deixa de ser certo, que a história da arquitectura não parece guardar um lugar para ele nas suas páginas.

intemporalidade

Pavilhão do Conhecimento dos Mares (1998) – João Luís Carrilho da Graça (1952)

O Pavilhão dos Conhecimentos dos Mares foi projectado no âmbito da Exposição Mundial de Lisboa de 1998, como sendo um dos edifícios âncora de todo o conjunto. Este facto é importante porque permite-nos perceber que o edifício foi projectado numa zona toda ela desenhada de raiz e cuja envolvente foi também desenhada ao mesmo tempo não havendo portanto, pré-existências.

Localizado na principal artéria do recinto e ladeado por um jardim e pelo pavilhão de exposições temporárias, o edifício foi projectado para viver por si só. Tendo em conta o contexto para o qual foi desenhado houve a procura de se conseguir algo marcante e intemporal. Assim, o edifício é composto por dois paralelepípedos em betão branco sobrepostos, um deitado, paralelo à Avenida dos Oceanos, e outro vertical, pousado sobre este. A visão de quem se aproxima do Pavilhão é a de um edifício ao mesmo tempo, imponente e sereno, contrastando com o visual festivo, colorido e “artificial” de muita da construção envolvente, própria deste tipo de eventos.

“Quando nos aproximamos do pavilhão queremos uma imagem clara, instantânea e mediática. Queremos construir com a sua presença a pausa, o silêncio, o intervalo com que iniciamos a visita.”¹²⁰

Ao mesmo tempo o arquitecto, recuando e parcialmente anulando o piso térreo, provoca a ilusão de suspensão do volume horizontal, convidando as pessoas a entrarem e repararem na rampa helicoidal situada no extremo norte do volume. Esta rampa, elegante, imponente e ao mesmo tempo com uma escala humana, leva à entrada do pavilhão. Lá dentro, o espaço é longitudinal, com luz natural virada a norte, controlada. Deste espaço segue-se para as salas expositivas. Primeiro, duas grandes salas, opacas e “limpas”, perfeitamente adequadas à flexibilidade que um conjunto expositivo requer.

¹²⁰ Carrilho da Graça, 2001, *cit* Fernandes e Cannáta: 299



61_ Pavilhão do Conhecimento dos Mares. Planta do primeiro piso: 1. Rampa de acesso; 2. Entrada; 3. Salas de exposição; 4. Nave.



62_ Pavilhão do Conhecimento dos Mares: vista geral do edifício.



63_ Pavilhão do Conhecimento dos Mares: a rampa de acesso ao museu. Os elementos decorativos, acrescentados devido à nova função não retiram protagonismo aos espaços criados pelo arquitecto.

“Inicialmente parecia que o ideal seria fornecer, em sentido figurado, folhas brancas, sobre as quais as exposições de desenhariam.”¹²¹

Logo depois chega-se ao volume vertical, que no interior se assume como uma grande nave. A luz zenital confere-lhe espiritualidade. Durante a Expo’98, este espaço encerrava um conjunto “escultórico” representativo da indústria naval e alusivo à temática do pavilhão. A mudança de escala provoca sensações, faz do espaço algo mais que uma sala de museu. No entanto, não usa grandes artifícios, usando somente o vocabulário corrente do arquitecto como a luz e a espacialidade.

Todos os elementos expositivos foram projectados por entidades exteriores ao arquitecto, no entanto quem visitasse o pavilhão nem por isso deixava de perceber o seu trabalho e o seu valor. E essa é uma das grandes qualidades deste espaço. Sem condicionar a exposição, foi projectado de forma a que as suas qualidades fossem perenes. Ao mesmo tempo, com o final da Exposição Mundial de Lisboa, o conteúdo do pavilhão foi reformulado, dando origem ao Pavilhão do Conhecimento. O edifício adaptou-se facilmente, devido ao cuidado com que o arquitecto desenhou espaços utilitários sem impor funções.

Por outro lado, parte da envolvente também se transformou. Se a construção próxima não foi grandemente alterada, o recinto transformou-se, dando lugar a uma zona de cidade com maior densidade construtiva. Perante isto, a obra de Carrilho da Graça permanece como sempre foi: um edifício elegante, marcante e ao mesmo tempo intemporal. Intemporal pela personalidade forte e singular, intemporal por ser útil, e acima de tudo, intemporal porque apesar da sua simplicidade foi desenhado tendo em consideração mais do que uma imagem.

¹²¹ *Idem*: 301

Conclusão

O objectivo da dissertação que agora se conclui, passava por compreender a arquitectura como uma arte: se a arquitectura é uma arte, e se sim, quais são as suas especificidades. Como segundo objectivo, perceber como é que este entendimento da disciplina, ou a falta dele, se reflecte na forma actual de fazer arquitectura.

Primeiro compreendemos que a arte, mais do que um objecto, é um processo que envolve criador, objecto artístico, público e o tempo em que esta relação ocorre. Entendendo a arquitectura, percebemos facilmente que estes pressupostos admitem-na como forma de arte. O arquitecto como artista faz dos edifícios o seu objecto artístico, a sua mensagem; do utilizador, o seu público; e o tempo promove e atesta esta relação. É importante compreender apesar de tudo, que a arquitectura é uma arte que tem as suas próprias singularidades, que se relacionam com o facto de ser útil. A utilidade, como condicionante essencial de “ser” arquitectura, limita o trabalho do arquitecto, mas ao mesmo tempo define-o. E a “arquitectura”, para ser arte, tem que ser útil. Para além disso há a questão do lugar e do objectivo geralmente pré-definido com que se desenha a arquitectura. Também percebemos que as artes plásticas contemporâneas aproximaram o seu método e objecto de trabalho desta disciplina, criando espaços experienciáveis, ou intervindo no lugar.

A arquitectura é uma arte. É uma arte que vive da sua utilidade. É uma arte *utilitas*.

Mas, será que nos dias de hoje os arquitectos têm consciência desta realidade? O arquitecto, mais do que um artista plástico, está sempre presente na sociedade. O seu trabalho faz parte dela. E não há nenhum cidadão que não precise dos seus serviços. Mas o arquitecto que “presta” um serviço deixa de ser artista? Ou o arquitecto que ambiciona ser artista deixa de “prestar” um serviço? Olhando para as nossas cidades percebemos que os arquitectos entenderem, ou não, a

questão da arquitectura como arte, influencia de forma decisiva o seu trabalho.

Se por um lado compreendemos que nem todos os edifícios podem ser elevados à condição de “obra de arte”, não é menos verdade que muitos dos seus autores simplesmente não compreendem ou não ambicionam fazer da arquitectura mais do que uma disciplina técnica. O que esta não é, exclusivamente. Há uma falta de consciência, ou de vontade, por grande parte da classe profissional, em encarar a arquitectura como a arte que faz todos os dias. Porque quando se projecta para um só cliente, o arquitecto deve ir à procura da arte no que o cliente lhe pede. Também, quando se projecta para inúmeros clientes anónimos, o arquitecto tem que ter consciência que se trata de pessoas, e que a arquitectura vai ter um papel activo na forma como elas vivem.

Numa perspectiva oposta, há o trabalho arquitectónico que é feito somente com o objectivo de ser Arte, ou pelo menos de seguir os modelos artísticos vigentes nesta época. O problema, é que muitos dos arquitectos e dos estudantes de arquitectura deixam de compreender a particularidade que sustenta a arquitectura, a de ser útil. O resultado, são edifícios em muito “iguais” aos idealizados pelos já consagrados arquitectos – consagrados pelo público, ou pelos media, sempre sedentos da criação de novos ícones – e em muito diferentes, porque o que consagra esses arquitectos não são só as formas que estes desenham, mas aquilo que os move, que geralmente é a procura de novas soluções para novas formas de resolver a utilidade da arquitectura.

É nesta fronteira, ou nestes extremos, que a arquitectura contemporânea vive. Se os modelos e bons exemplos existem, há também muitos edifícios “descendentes” deste desconhecimento, ou “desprezo” pela arte que a arquitectura é. O futuro da arquitectura só pode passar por consciencializar os arquitectos para o que eles são preparados para fazer. Espaços habitáveis. Espaços habitáveis por pessoas como eles próprios.

O futuro da arquitectura não pode viver só dos modelos. Não pode viver de “distâncias” entre a arquitectura dita de “autor” e os

edifícios “anónimos”. Arquitectos consagrados nunca vão deixar de existir, porque haverá sempre quem procure dar um passo na direcção da mudança. Mas mais do que nunca, há a valorização do ensino e da formação. E se todos os arquitectos de hoje vivem estes processos, e toda a construção passa pelo desenho dos arquitectos, a necessidade de sermos exigentes torna-se cada vez mais essencial. É urgente perceber-se que a boa arquitectura não deveria ser uma excepção, mas uma regra. Uma regra que só o artista que o arquitecto é, o objecto artístico por ele desenhado, as pessoas que os vivem, e o tempo em que isto se desenvolve, podem implementar. **Uma regra, que só entendendo a arquitectura como arte, se pode desenvolver.**

Bibliografia

BARTHES, Roland. [1973. *Le plaisir du texte*]. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1980;

BAYER, Raymond. [1961. *Histoire de l'Esthétique*]. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978;

BAKER, Geoffrey Howard. [1984. *Le Corbusier: an analysis of form*] . *Le Corbusier: uma Análise da Forma* . São Paulo: Martins Fontes, 1998;

BOEKRAAD, Cees, BOOL, Flip, HENKELS, Herbert; *De Stijl : De Nieuwe beelding in de architectuur* . Delft : Delft University Press, 1983;

BOISSIÈRE, Olivier. [1998 . *Les Maisons Du XXe Siecle: Europe*] . *As Casas do Século XX, Europa* . trad. Maria Filomena Duarte . Lisboa: Centralivros: 2001;

BROSSOLLET, Bernard. [1993] . *História do Mundo, No Tempo do Iluminismo*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1998;

BURÓN, Jesús Gutiérrez. [1992. *Historia del Arte – Del Realismo al Impresionismo*] . *Tesouros Artísticos do Mundo – Do realismo ao impressionismo*. trad. Miguel Matos Silva . Amadora: Ediclube: 1995;

CARPI, Lucía Garcia de. [1992. *Historia del Arte – Las Vanguardas del Siglo XX*] . *Tesouros Artísticos do Mundo – As Vanguardas do Século XX*. trad. Fernanda Frazão . Amadora: Ediclube: 1995;

DOSTOIEVSKI, Fiodor . [1974] “A Utilidade da Arte” de *Diários de um escritor in Citador*, <http://www.citador.pt/pensar.php?op=10&refid=200401131438> ;

DROSTE, Magdalena . *Bauhaus 1919 – 1933* . trad. Casa das Línguas . Colónia: Taschen: 2001;

ECO, Umberto. [1968. *La defizione dell'Arte*]. *A definição da arte*. trad. José Mendes Ferreira . Lisboa: Edições 70, 2000;

FERNADES, Fátima & CANNATÀ, Michele . *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991 2001* . Porto: Edições ASA, 2001;

FIGUEIREDO, Vítor . [entrevista por Joana Alves & Luís Gomes] . *Revista NU nº13 Pecado* . Coimbra: Núcleo de Arquitectura de Coimbra: 2003;

GRAHAM, Gordon. [1997. *Philosophy of the Arts*]. *Filosofia das artes: introdução à estética*. trad. Carlos Leone . Lisboa: Edições 70, 2001;

GYMPEL, Jan . [1996. *Geschichte der Architektur – Von der Antike bis Heute*]. *História da Arquitectura – Da antiguidade aos nossos dias* . trad. Virgínia de Sousa . China: Könemann: 2000;

HEIDEGGER, Martin. [1977. *Der Ursprung des Kunstwerks*]. *A origem da obra de arte*; trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa : Edições 70, 1991;

JAFFE, Hans L.C.. *De Stijl, Visions of Utopia* – Oxford : Phaidon Press Limited , 1983;

JODIDIO, Philip. [2001 . *New Forms: architecture in the 1990's*] . *Novas Formas na Arquitectura: a arquitectura dos anos 90* . trad. Maria Filomena Duarte . Colónia: Taschen, 2001;

KAHN, Louis I. [1969, *Louis I. Kahn: Conversations with students*]. *Louis I. Kahn: conversa com estudantes* . trad. Alcía Duarte Penna . Barcelona: Gustavo Gili, 2002;

LA SECLA, Franco . *Contro l'architettura* . Turim: Bollati Boringhieri, 2008;

LE CORBUSIER . [1923 . *Vers une Architecture*] . *Towards a New Architecture* . trad. Frederick Etchells . Nova Iorque: Dover Publications, 1986;

MALLGRAVE, Harry Francis . *Architectural theory: an anthology from Vitruvius to 1870* . Malden . Oxford . Victoria: Blackwell Publishing, cop., 2005;

MARSEILLE, Jacques. [1993]. *História do Mundo, Primeiras Civilizações*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1996;

MARSEILLE, Jacques. [1993]. *História do Mundo, No Tempo da Grécia Antiga*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1996;

MARSEILLE, Jacques. [1993]. *História do Mundo, No Tempo da Grandeza de Roma*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1996;

MELLO, Duarte Cabral. "Vitor Figueiredo/Arquitecto" . in *Revista Arquitectura nº135* . Lisboa: 1979;

MONTANER, Josep Maria . [1997, *La modernidad superada/ Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*] . *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX* . trad. Esther Pereira da Silva & Carlos Gallego . Barcelona: Gustavo Gili, 2001;

MORA, Ana & COLL, Isabel . [1992. *Historia del Arte – De la Ilustración al Romanticismo*] . *Tesouros Artísticos do Mundo – Do Iluminismo ao Romantismo* . trad. Margarida Cachada . Amadora: Ediclube, 1995;

MUKAROVSKY, Jan; *Escritos de estética y semiótica del arte*; selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet ; trad. Anna Anthony-Visova. - Barcelona: Gustavo Gili, 1977;

OLIVEIRA, Manuel Alves de; *Moderna Enciclopédia Universal, vol.II* . Lisboa: Círculo de Leitores, 1987

OLIVEIRA, Manuel Alves de; *Moderna Enciclopédia Universal, vol.XVI* . Lisboa: Círculo de Leitores, 1987

PADOVAN, Richard . *Towards Universality, Le Corbusier, Mies + De Stijl* . Londres: Routledge, 2002;

PFEIFFER, Bruce Brooks . [1991] . *Frank Lloyd Wright* . trad. Paula Reis . Colónia: Taschen, 2000;

PINTO, Ana . MEIRELES, Fernanda & CAMBOTAS, Manuela . *Cadernos de História da Arte 3*. Porto: Porto Editora, 1996;

SCRUTON, Roger. [1979. *The Aesthetics of Architecture*]. *Estética da Arquitectura* . trad. Maria Amélia Belo . Lisboa: Edições 70, 1983;

TÁVORA, Fernando . “Durante años pensé en la arquitectura...”, *DPA 14 Távora*. Barcelona: UPC, 1998;

TIETZ, Jürgen . [1998. *Geschichte der Architektur des 20 Jahrhunderts*] . *História da Arquitectura do Século XX* . trad. Virgínia de Sousa . Colónia: Könemann, 2000;

TOUSSAINT, Michel . “Arquitectura e Arte: Algumas Reflexões – partell” in revista *arq./a n.º 3* . Lisboa: Futurmagazine, 2000;

URDÁÑES, Carmen, GARCÍA, Reynaldo & GRACIA, José. [1992. *Historia del Arte – Prehistoria y Primeras Culturas*] . *Tesouros Artísticos do Mundo – Pré-História e Primeiras Culturas* . trad. A.J. Martins . Amadora: Ediclube, 1995;

URDÁÑES, Carmen, GARCÍA, Reynaldo, GRACIA, José & TRIADÓ, Juan-Ramón . [1992. *Historia del Arte – Civilizaciones del Mundo Antiguo*] . *Tesouros Artísticos do Mundo – As Civilizações do Mundo Antigo* . trad. Fernanda de Castro Ferro . Amadora: Ediclube, 1995;

VENTURI, Robert . [1966 . *Complexity and Contradiction in Architecture*] . *Complejidad y contradicción en la arquitetura* . Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1994;

VITRÚVIO . [I a. C. *De Architectura*] . *Tratado de Arquitectura*. trad. M Justino Maciel . Lisboa: IST Press, 2006;

WILDE, Oscar; *O Retrato de Dorian Gray*; Linda-a-Velha: Abril/Controljornal 2000.

Índice de Imagens

1_ Templo de Ekur, Mesopotâmia <i>in</i> http://www.historiaantigua.es/sumer/estructuraecono/files/ekur%20de%20enlil%20en%20nippur.jpg	26
2_ Pirâmide de Djoser, Egipto: por Aisa <i>in</i> Tur [1992],1995, vol.I : 106	26
3_ Representação de Imothep: por Dagli Orti G. <i>in</i> Marseille [1993]1996,vol. I: 35	26
4_ Templo de Atena Nikê: por Index <i>in</i> Tur [1992],1995, vol.II : 66	30
5_ Vista geral da Acrópole: por Lenards C. <i>in</i> Marseille [1993]1996,vol. II: 128	30
6_ Vista das ruínas do Forum de Roma: por Cedri/B. Moranti <i>in</i> Marseille [1993]1996,vol. III: 88	32
7_ Teatro Grego de Epidauro: <i>in</i> Pinto, Meirales & Cambotas, 1996 : 107; Teatro Romano de Aspendos: <i>in</i> http://www.mcps2009.org/images/aspensos.jpg	32
8_ Ilustração da capa da primeira edição impressa do tratado “De re aedificatoria”, de Alberti: por Georgio Vasari <i>in</i> http://exhibits.slpl.org/steedman/data/steedman240088194.asp	36
9_ Capa da <i>Enciclopédia Diderot</i> : <i>in</i> http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ENC_1-NA5_600px.jpeg	38
10_ Capa de <i>Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle</i> : <i>in</i> http://exhibits.slpl.org/steedman/data/Steedman240088399.asp?thread=240093327	42
11_ Edifício da Bauhaus(1926): por Atlantis-Foto; BHA Inv. 5996/3 <i>in</i> Droste, 2001: 122	46
12_ Desenho de Frank Lloyd Wright: por Frank Lloyd Wright Foundation <i>in</i> Pfeiffer, 2000: 79	46
13_ <i>Modulor 2</i> (1955) de Le Corbusier: <i>in</i> http://www.arkinetia.com/Breves/art449.aspx	48
14_ A capa e uma das páginas da obra <i>Le Poeme de L'angle Droit</i> (1947-53): por Le Corbusier <i>in</i> http://images.artnet.com/artwork_images_425931669_492260_-lecorbusier.jpg http://www.mchampetier.com/sitephp/phpes/hd.php?Photo=9b_Le_Corbusier_mai072.jpg	48
15_ Loius Khan falando aos seus alunos em 1968: <i>in</i> Kahn, [1969] , 2002: 8	50
16_ <i>Salt Institue for Biological Studies</i> (1967): por Hemmant Jha <i>in</i> http://thinkmoreinc.files.wordpress.com/2009/01/13a.jpg	50
17_ <i>A Casa Vanna Venturi</i> (1964): por Richard Briant <i>in</i> Tietz, [1998], 2000: 84	50
18_ Capa da primeira edição da revista <i>De Stijl</i> (1917) <i>in</i> http://greenlanddesign.org/coleg/wp-content/uploads/2009/01/destijl.jpg	56

19_ <i>Grey Tree</i> (1911) , Mondrian: <i>in</i> http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian_gray_tree.jpg.html	60
20_ Em <i>Composição XIV</i> (1913): por Aisa <i>in</i> Tur [1992],1995, vol.X : 141	60
21_ <i>Composição com Vermelho, Amarelo e Azul</i> (1939-42): por Index <i>in</i> Tur [1992],1995, vol.X : 142	60
22_ Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, <i>Estudo para uma residência</i> (1923): por Netherlands Architecture Institute <i>in</i> Tietz, [1998], 2000: 31	62
23_ <i>Cadeira Vermelha e Azul</i> (1917): <i>in</i> http://static.wix.com/media/27e1b2fa7b7d028cceedc3909baac154.wix_mp	62
24_ Rietveld, <i>Casa Schröder</i> , axonometria: por Central Museum/Ernst Moritz <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 52	64
25_ <i>Casa Schröder</i> , Rietveld: por Central Museum/Ernst Moritz <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 53	64
26_ O interior da <i>Casa Schröder</i> : por Central Museum/Ernst Moritz <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 56	66
27_ Pormenor de um dos alçados da <i>Casa Schröder</i> : por Central Museum/Ernst Moritz <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 56	66
28_ Interior da <i>Casa Schröder</i> : por AD.OB Design <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 56	66
29_ Capa da primeira edição do livro <i>Vers Une Architecture</i> , 1923: <i>in</i> http://www.christies.com/LotFinder/ZoomImage.aspx?image=/LotFinderImages/D51560/D5156007	70
30_ Modelo <i>Domino</i> : por Le Corbusier <i>in</i> Baker[1984], 1998: 63	74
31_ Esquema do modelo <i>Citrohan</i> : por Geoffrey Howard Baker <i>in</i> Baker[1984], 1998: 95	74
32_ Habitação em Pessac(1924): por Christian.Steinmetz <i>in</i> http://static.panoramio.com/photos/original/14743621.jpg	74
33_ <i>Villa Savoye</i> (1928): por Fondation Le Corbusier <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 68	76
34_ Escada da <i>Villa Savoye</i> : por Fondation Le Corbusier <i>in</i> Boissière[1998],2001:66	76
35_ A cobertura praticável na <i>Villa Savoye</i> : por Fondation Le Corbusier <i>in</i> Boissière[1998], 2001: 71	76
36_ <i>Pavilhão Barcelona</i> (1929): por *ea* <i>in</i> http://www.flickr.com/photos/ea-lola/399223606/sizes/l/	80
37_ Nave do <i>Mosteiro de Alcobaça</i> (1178): por ChihPing <i>in</i> http://www.flickr.com/photos/neobloom/3664097737/sizes/l/	80
38_ <i>Centro Galego de Arte Contemporânea</i> (1993): por Bache <i>in</i> http://www.flickr.com/photos/bache/2865345770/sizes/l/	82
39_ <i>Casa da Musica</i> (2005): por Architecture-Page <i>in</i> http://www.architecture-page.com/assets/images/content/prj_oma_casa/1.jpg	82
40_ <i>Reichstag Embrulhado</i> (1995): por Wolfgang Volz <i>in</i> Jodidio, 2001: 146	86

41_ <i>Projecto Islândia</i> (1992): por Magdalena Jetelová <i>in</i> http://www.jetelova.com/index2.html	86
42_ Memorial para Walter Benjamin(1994): Bernard Schurian(ambas) <i>in</i> Tietz, [1998], 2000: 108	86
43_ <i>Grande Cretto</i> (1984-89): por Korovamilk <i>in</i> http://static.panoramio.com/photos/original/6981210.jpg	88
44_ <i>Museu Judáico</i> (2001): por Dieter E. Hoppe <i>in</i> Tietz, [1998], 2000: 109	88
64_ Moradias em Cela Nova, Planta de implantação(2007): por Pedro Roldão	98
46_ Moradias em Cela Nova, Planta 1ª piso(2007): por Pedro Roldão	98
47_ Moradias em Cela Nova, Planta 2ª piso(2007): por Pedro Roldão	98
48_ Moradias em Cela Nova, Alçados(2007): por Pedro Roldão	98
49_ Unidade de Habitação dos Olivais: <i>in</i> Revista “arquitectura” nº135, 1979: 39	100
50_ Unidade dos Olivais: planta de conjunto: <i>in</i> Revista “NU” nº13, 2003: 7	100
51_ Unidade dos Olivais, planta tipo dos módulos: <i>in</i> Revista “arquitectura” nº135, 1979: 39	100
52_ Unidade dos Olivais, actualmente: Diogo Filipe, 2008	102
53_ Unidade dos Olivais, actualmente: Diogo Filipe, 2008	102
54_ CCC CR (2008): Diogo Filipe, 2008	104
55_ CCC CR: Diogo Filipe, 2008	104
56_ CCC CR: Diogo Filipe, 2008	106
57_ CCC CR: Diogo Filipe, 2008	106
58_ CCC CR: Diogo Filipe, 2008	106
59_ CCC CR: Diogo Filipe, 2008	108
60_ CCC CR: Diogo Filipe, 2008	108
61_ Pavilhão do Conhecimento dos Mares. Planta do primeiro piso: por Carrilho da Graça <i>in</i> Fernandes & Cannáta, 2001: 301	112
62_ Pavilhão do Conhecimento dos Mares: Diogo Filipe, 2008	112
63_ Pavilhão do Conhecimento dos Mares: Diogo Filipe, 2008	112