

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura
da Universidade do Porto e orientada por: Prof.^a Dr.^a Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva

Museu e espaço público

Da transformação cultural à inauguração da nova forma

Pedro Miguel Alves da Costa

Porto 2010/2011

*uma parte de mim
é só vertigem:*

*outra parte,
linguagem.*

Ferreira Gullar, *Na Vertigem do Dia*

Palavras Chave

Cultura | Corpo | Museu | Interação | Cidade

Agradecimentos

Agradeço a todos os que contribuíram para a concretização desta dissertação.

À professora Madalena Pinto da Silva, orientadora da minha dissertação, pelo seu acompanhamento, paciência e no cuidado demonstrados.

Aos vários professores que me acompanharam ao longo do percurso na faculdade.

Aos amigos que dão um sentido e um carinho especial a tudo.

À Sara e à Catarina por me receberem e permitirem visitar os museus.

Ao Evandro pelo tempo nas traduções.

Às *Babes* e aos *Mosqueteiros*.

Aos meus pais por me terem permitido seguir os estudos e apoiado na vida. Às minhas irmãs e ao meu irmão, pela força, amizade e pelo carinho sempre presentes. À Manuela por me escutar e pelas palavras cuidadas quando precisei.

Obrigado.

Nota: O texto da presente dissertação é apresentado todo em português. As citações são traduzidas livremente pelo autor quando se encontram noutra língua, inclusive o português do Brasil. Apenas as notas de rodapé são transcritas mantendo-se a língua original.

Resumo

O museu é hoje uma das estruturas mais representativas da sociedade contemporânea e os diferentes modelos de actuação no seu desenvolvimento projectual tornam-no um espelho da diversidade de aspirações das cidades actuais, gerando relações que se estendem para além das suas particularidades museológicas e produzindo consigo transformações ao nível social e urbano no contexto onde se inserem.

Esta particularidade representativa e transformadora tornaram-no num instrumento político, económico e social predilecto para os órgãos de gestão da cidade que o utilizam como mote à regeneração urbana, como porta estandarte de aspirações de desenvolvimento baseada em características particulares da sociedade actual.

A sua relação no espaço urbano é singular, ele sobressai não só no seu porte arquitectónico como nas suas narrativas com a envolvente, criando estruturas únicas que caracterizam e definem a sua ligação ao corpo colectivo.

É esta relação entre estes diferentes intervenientes com o museu que se propõe explorar na presente dissertação, utilizando como referência quatro exemplos museológicos e de cidades, paradigmáticos das características da diversidade de actuação e existência na história recente, como exemplos singulares pela sua capacidade transformadora. Estes exemplos, aproximam-se a uma realidade concreta, no emergir de estratégias demonstrativas da transformação urbana e expondo diferentes características formais criados pelos próprios museus.

Abstract

The museum is one of the most representative structures of contemporary society. The aspirations of the modern city are mirrored throughout the different phases of projecting approaches. Those reflections engage new connections that go beyond simple museum peculiarities; they also engage social and urban changes in the context in which they operate.

Those representative and changing characteristics confer to the museum a new appeal to the city management agencies due to his political instrumentalisation potential. The museums can have political, economic and social impact and therefore politicians use often museums as a motto to urban regeneration and as a flagship for development aspiration, generated upon specific contemporary society characteristics.

The museum relationship with the urban space is unique. It stands out not only in its size and architecture, but also in their narratives with the environment, creating unique structures that define their own connection to the collective body.

The main goal of this paper is to learn more and to understand the complex connections between the museum and its stakeholders, based on a multiple case study approach. There were selected four museums and cities that can showcase the diversity on the approach as well their changing potential. Those examples are all recent projects.

Sumário

1.	Introdução	15
2.	Sociedade da Cultura	21
2.1.	O palco da representacção do Homem	31
2.2.	A transformação cultural	43
2.3.	A dinâmica identitária da cidade/cultura	54
3.	A expressão contemporânea no museu	61
3.1.	O Museu - <i>de filho desprezado a filho predilecto</i>	67
3.2.	O museu redefinido	89
4.	Casos de estudo	
4.1.	Centro Cultural Georges Pompidou, Paris	97
4.2.	Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela	131
4.3.	Museu Guggenheim, Bilbao	157
4.4.	Museu Tate de Arte Moderna, Londres	181
5.	Museu e espaço público	216
6.	Bibliografia	224

Respirar é aceitar esta falta de ar

Paul Auster, *Poemas escolhidos*

1. Introdução

O actual trabalho pretende estudar a relação de fronteira entre os locais da cidade e os espaços de carácter público dos museus contemporâneos, e verificar o modo como estes últimos interferem nos usos, nas identidades e na criação de *espaços interiores* nos usuários, na construção de sentidos tão intimamente ligado às nossas vivências e memórias e que, pela sua evolução, se poderão demarcar criando transformações culturais.

Os museus como locais representativos da cultura tornam-se um bom exemplo de expressão da evolução urbana e cultural. Pretende-se, então, descortinar os conceitos inerentes ao grupo cultural, à sua relação com determinado sítio e à sua identidade como remetente a um determinado contexto social e cultural e à importância dos locais na formação do conceito de indivíduo colectivo.

Inicialmente parte-se da premissa da acção como ponto de interrelação de partes constituintes da cidade e da representação destas na complexidade da vida urbana contemporânea - a cidade como estrutura para as necessidades do homem, onde este se move e onde se desenvolve o corpo arquitectónico dentro dessas necessidades na relação que existe com as formas urbanas que permanecem e influenciam o desenvolvimento de novos modelos. Interpreta-se também a acção constante do Homem ao relacionar-se nesse plano edificado, permitindo um reconhecimento mútuo e simbólico.

Utilizando como metáfora a linguagem e a narrativa como elementos inerentes ao Homem e análogos à cidade, desenvolve-se o estudo do carácter da cidade e de espaço público como uma ligação do Homem e entre os Homens, uma estrutura que lhes serve, mas que também não é um actor passivo na acção Humana, criando referências, e transformações nas manifestações colectivas. Sendo uma relação bilateral perante a singularidade de ser o Homem a *emprestar* a personalidade a esses mesmos locais, distinguindo-os.

Perante esta *acção* da forma, que se desenvolve diante das evoluções colectivas e onde as novas capacidades técnicas vêm desafiar a imaginação ao

encontro de soluções enquadradas ao real, pretende-se ainda analisar como é que essa acção bilateral é mutuamente influenciada (a forma arquitectónica e a acção Humana) na permissão da criação de estruturas de permanência baseadas em características intrínsecas aos espaços, e levando à sua consequente reformulação formal pelo desejo de se enquadrar ao corpo que a habita.

No segundo capítulo estreita-se a aproximação ao museu como estrutura física de representação colectiva e como relação formal urbana, de corpo arquitectónico singular ao encontro das especificidades do Homem, como ser, o Homem como corpo que se move no espaço e que percorre locais, um acontecimento constante de aprendizagem, que se estende neste em mútua relação. O museu será então a analogia à diversidade contemporânea, na expressão das aspirações e necessidades colectivas. Uma condensação da diversidade urbana criada pelo Homem.

Neste capítulo a junção do que se desenvolveu anteriormente vem complementar-se pela narratividade do percurso e sua estrutura no museu contemporâneo. Pela capacidade de criar caminhos que apelam aos sentidos, à experiência e ao potenciar a imaginação, porque *“enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.”*¹

A relação da arquitectura com o Homem é nesta parte expressa pela sua capacidade de transmitir “histórias” possíveis, ou seja, surge como uma modalidade para fazer chegar adiante o saber e a importância do seu desenvolvimento para o crescimento do Homem. A arquitectura é, assim, tratada como um elemento aberto à envolvente.

Analogicamente, o museu como *monumento* singular na estrutura urbana, nas relações de escala e história, de tipologias, demarcam-no dentro dos *contadores de histórias*.

¹ Couto, Mia, Terra Sonâmbula, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 5
Tal como nas histórias de Mia Couto que não têm um “fecho”, permitindo ao leitor continuar a sonhar. Na estrutura linguística de Mia Couto remete-se ao conto, à palavra oral, como se se estivesse a contar uma história.

Se o Homem *apreende* com todos os seus sentidos, como ser que se relaciona e ocupa o espaço da arquitectura na sua relação de introspecção-exteriorização, este vai atribuir, segundo Bakhtin, “*o significado de um acabamento ao seu final e a certos desenvolvimentos (pois estamos no exterior, no tempo), vamos introduzir um pano de fundo (pois percebemos o sujeito como determinado por uma época e um clima históricos — quando os conhecemos - e, de uma maneira geral, percebemo-lo simplesmente contra o fundo daquilo que sabemos complementarmente), vamos situá-lo num espaço que engloba as sequências desunidas da sua realização, etc. Tudo quanto introduzimos, assim, do exterior, graças ao excedente da nossa percepção, poderá constituir a forma estética da obra.*”²

A arquitectura do museu, como sítio que se singulariza formalmente pela sua relação como estrutura cultural e de transmissão de saber leva-nos assim à sua vivência com o Homem, às suas relações e noções, com este. A arquitectura como uma realidade própria e perceptível ao Homem, leva-o a (re) conhecer-se nesta e a evoluir com esta.

Do enquadramento do Homem no espaço do museu e das transformações possíveis por este, parte-se para as estratégias utilizadas nas últimas décadas para a reconversão urbana e o papel do museu como actor dessas mutações ansiadas pelos vários intervenientes da vida da cidade.

Por último, no capítulo três, passa-se a expor aquilo que se desenvolveu anteriormente, sendo utilizado como objecto expressivo quatro museus como casos de estudo. São museus actuais e que representam tanto os principais modelos vigentes nas políticas de reabilitação urbana, como uma amostra de algumas estruturas urbanas actualmente existente.

O museu é aqui tocado como um elemento utilizado pela *máquina* de transformação urbana contemporânea, como um elemento que se deseja expandir em reabilitação para as áreas envolventes da cidade.

Neste capítulo o estudo pretende destrinçar as relações na transição entre a

² BAKHTIN, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Marfins Fontes, 1992, p.163

arquitectura do museu e a sua envolvente através da análise da arquitectura e dos seus espaços interiores de acesso público.

A presente dissertação pretende ser uma aproximação constante às perguntas que se foram formulando, sem que estas se firmem como absolutas, desenvolvendo-se a argumentação e a analogia perante o tema que se pretende tratar. Se a tese é a pedra de fecho do curso de arquitectura, esta pretende manter o carácter multidisciplinar e aberto ao constante esmiuçar do processo de projectar arquitectura, tentando encontrar metodologias e alicerçar conteúdos.

No dia seguinte, foi buscar a máquina de escrever do avô, passou o poema para uma folha de papel especial e o poema pareceu-lhe ainda mais belo do que quando o recitara em voz alta, porque o poema deixara de ser uma simples sucessão de palavras para se transformar numa coisa; a sua autonomia era ainda mais incontestável; as palavras habituais são feitas para se extinguirem assim que são proferidas; têm como fim apenas o de servirem no instante da comunicação; estão submetidas às coisas, não passam da designação delas; ora, eis que as palavras se tinham transformado elas próprias em coisas, e a nada estavam subordinadas; já não se destinavam à comunicação imediata e a um rápido desaparecimento, mas à duração.

Milan Kundera, *A vida não é aqui*



Fig. 1 A materialização do Homem
A experiência dos opostos permite a expressão da totalidade. - Anish Kapoor,
Escultura de Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Millennium Park, Chicago.

2. Sociedade da Cultura

Tudo o que o Homem “*constrói, constrói-se, idealiza-se e baseia-se sobre a linguagem,*”¹ para a comunicação, tornando-se esta a base para o vínculo entre os seres falantes, representando-os. O discurso torna-se, pelo uso da linguagem, um recurso na interacção social², de sustentação e estimulação das dinâmicas de intercâmbio de poder e saber. Como estrutura sociabilizante, a palavra³ converte-se em ferramenta e à informação corresponde o papel de matéria.

Sendo a linguagem a ferramenta com que criamos e significamos o mundo, o enriquecimento desta aumenta a amplitude da nossa consciência. Pela transformação do real é-nos oferecido instrumentos para a criação de informação, à transformação da matéria construtiva⁴, e na multiplicidade de sujeitos, na troca comunicativa, pressupõe-se um enriquecimento social pela adição de conhecimento. A partir do discurso, da acção da linguagem, passa a existir o espaço social e da “*aparência*”⁵, criando-se toda uma ligação momentânea no espaço e no tempo. É essa conexão que, levados pela singularidade dos

¹ LACAN, Jacques, *Grandes pensadores*, estratos da conferência na Universidade Católica de Louvain em 13 de outubro de 1972 um filme de Fracoise Wolff

² *Entende-se por interacção social o processo através do qual as pessoas se relacionam umas com as outras num determinado contexto social. A interacção apoia-se no princípio da reciprocidade da acção e é reconhecida como condição necessária para a organização [situada num determinado] espaço-temporal (...) de natureza cultural e marcado por códigos e rituais sociais. Assim, a interacção é possível porque os indivíduos presumem que têm em comum um determinado conjunto de conhecimentos que usam para se orientarem a si próprios, no tempo e no espaço, determinando o significado dos gestos, categorizando os objectos e as pessoas e, desse modo, definindo a forma mais apropriada para, eles próprios, emitirem sinais. – Dicionário de Sociologia, Porto Editora, 2002*

³ A palavra aqui é utilizada no seu carácter de elemento estruturante, de representação para o intercâmbio, para o discurso e a narratividade. Objectivamente, *como podem as palavras mapear a realidade quando o uso das palavras é restrito pelo contexto linguístico?*

KENNETH J. Gergen, *O movimento do construcionismo social na psicologia moderna*, *Revista internacional interdisciplinar*, vol. 06, nº 01, 2009. p.302

⁴ Tudo o que é materializado formalmente precede para além do momento em que é pensado/edificado pela nossa memória, pela transformação do nosso conhecimento.

⁵ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, ed Relógio D'Água, 2001, p.250 “*O espaço da aparência passa a existir sempre que os Homens se reúnem na modalidade do discurso e da acção, e portanto precede toda e qualquer constituição formal da esfera pública e as várias formas de governo. (...) Onde quer que os Homens se reúnam, esse espaço existe potencialmente; mas só potencialmente, não necessariamente nem para sempre.*”



Fig. 2 A acção

Não, não havia nenhum furacão que varria ao longo do palco, havia apenas ... pessoas em performance - Wim Wenders

Fotograma do filme "Pina" documentário de Wim Wenders sobre a dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch 1940-2009

espaços propícios à interacção, se procuram os locais das cidades onde o homem encontra o outro na comunicação e na *acção*.⁶

Nos locais tentamos encontrar o reconhecimento e na interacção a aceitação/integração colectiva, nessa impressão de pertença a algo maior, a locais e grupos, numa identificação onde (nos) expandimos como pessoa, possibilitando uma aproximação à interacção intimista e singular, contrária à despersonalização. O vocabulário formal serve, idealmente, para potenciar a aproximação da comunicação entre os intervenientes, para revelar realidades, criar relações e novas existências. E, assim, na intimidade da estrutura singular e enquadrada do real, sentimos uma conexão que por vezes cremos perdida na actual aceleração tecnológica, correndo o risco de inconsciência individualista na perda da *palpabilidade* da existência onde “*por mais que toquemos nas coisas, continuamos a sonhar com o elemento,*”⁷ em encontrar essa ligação às coisas, ao outro.

O ser aspira a reconhecer-se onde existe, ante a frágil ansiedade individual procura um elemento de relação perante a imensidão urbana que lhe permita encadear o verbo habitar, aconchegando o íntimo e associando-o à colectividade, fortalecendo-o⁸ ao habitar criativamente na interrelação cultural e afectiva.

Pela experiência organizamos a nossa evolução pessoal segundo uma linha temporal crescente de maneira a tornar a experiência e a memória histórica própria e envolvente numa estrutura coerente, organizando-a através de narrativas que se encontram íntimamente conotadas às circunstâncias formais onde se desenvolvem. Esta narrativa íntima potencia a criação de locais interiores, próximos às deambulações do ser com que

⁶ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, ed Relógio D'Água, 2001 p.39 “*Só a acção é prerrogativa exclusiva do homem, nem um animal nem um deus é capaz da acção, e só a acção depende inteiramente da constante presença de outros.*”

⁷ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998 p. 21

⁸ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2001, p.251 “*O único factor material indispensável para a geração do poder é a convivência entre os Homens. Estes só retêm poder quando vivem tão próximos uns dos outros que as potencialidades da acção estão sempre presentes.*”

nos identificamos pela proximidade afectiva, e desdobrando o habitar no recondito de nós mesmos. Os locais onde se possibilita a projecção do “*espaço do ser*”⁹ íntimo, permitindo a expressão, com características formais onde este se reveja no espaço físico, se expanda, mesmo que imaginariamente nele.

O sujeito, pelo movimento, torna-se então um elemento influente do/no espaço, uma extensão do real e um estímulo activo na complexidade urbana. “*A consciência por si só é um acto, o acto humano. É um acto vivo, um acto pleno. Mesmo que a acção que se segue, que se deveria seguir, que se deveria ter seguido permaneça em suspenso, o acto consciencial tem sua plena positividade.*”¹⁰

A diferenciação dos espaços através de percursos estimulantes e variados permitem e incentivam uma vivência mais rica do espaço, captando os nossos sentidos e criando uma relação mais íntima e singular com o local. Liberando sementes à imaginação, à possibilidade de novas relações/performances do corpo no espaço, em renovações pessoais e representativas.

Através desta vivência única do espaço cria-se uma memória particular do local, conotado a estruturas formais e a acontecimentos, marcando-o no imaginário, dando-lhe significados, ou seja, uma dinâmica que junta forma do mundo e criação interior. É na possibilidade do lugar em estimular os nossos sentidos, a nossa imaginação, que reside o sucesso da relação do lugar com o reconhecimento e a comunicação do homem com a realidade envolvente, nesses “*cantos, onde parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser.*”¹¹

A organização espacial cria então uma reacção discursiva no indivíduo, “*a quimera que nos impele a viver nos cantos nasce também, às vezes, pela graça de um simples desenho*”¹² em cujo reflexo reside a chave de espaços

⁹ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.146

¹⁰ Idem, p.5

¹¹ Idem, p.153

¹² BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p. 154

vivos, que nos impulsiona à acção, onde a capacidade de aproximação da imagem mental daquilo que a rodeia, da forma do mundo, numa maneira mais acertiva ao estímulo, ao conhecimento e, também, às possibilidades de mudança, de discurso evolutivo.

Dos estímulos à imaginação, à vida, nasce a riqueza e variedade na apropriação do espaço, influenciando a vida da cidade, um “*desenho mais activo com relação ao que ele encerra do que a respeito do que ele desprende*”¹³ cria diversidade necessária a pluralidade colectiva despertando sentimentos e ansias nos usuários, mesmo quando inconscientes nas suas escolhas, as formas estão lá como expressão e estímulos pessoais à apropriação dos espaços. Criando permanências, ocupando o espaço e relacionando-nos com o “*mundo*,”¹⁴ gostamos particularmente de um determinado local por aquilo que ele nos transmite, pelo que ele é capaz de suscitar em nos próprios, na nossa identidade e conforto, mas também nas possibilidades de relacionamento e estar entre sujeitos.

Significativamente, é a particularidade de expressão/expansão e relação/imaginação que nos dá o “*verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo*”¹⁵, à narratividade conectada à realidade onde nos movemos criando impressões e modos de permanência para “*entrar de novo em si mesmo situando-se na existência*”¹⁶, numa superação do ser no e pelo espaço. A consciência, que ao ser constantemente posta em prática, nos permite valorizar e criar critérios sobre nós, como indivíduos, e sobre o espaço, desenvolvendo uma capacidade projectual como *fazedores de locais*, como sonhadores de momentos enfatizados pelo espaço, na capacidade de exprimir por formas o *por-vir* permitindo “*mais que manifestações de sua causalidade.*”¹⁷

¹³ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998

¹⁴ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.190 “*A imensidão está em nós. (...) Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. (...) A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.*”

¹⁵ Idem, p.191

¹⁶ Idem, p.221

¹⁷ Ibidem,

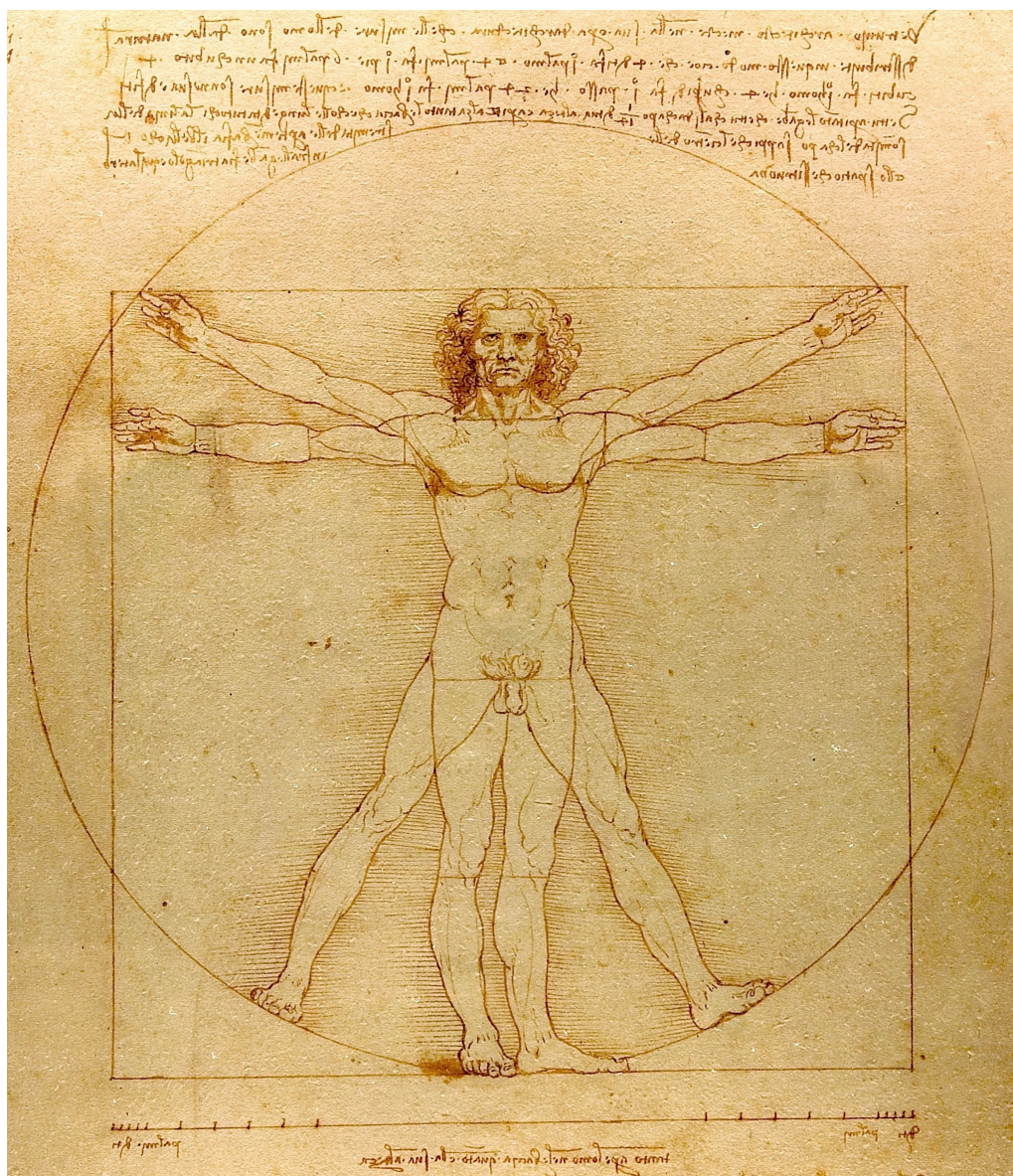


Fig. 3 O Homem
*Os raios da roda são muitos,
mas é o vazio que há no meio que faz andar o carro.* - Lao-Tsé
Leonardo da Vinci, "Homem Vitruviano" (aprox. 1490)

Mas como tornar os espaços mais interessantes à apropriação? Apreendendo os elementos que constituem os locais sedimentados e relacionais das cidades, na sua evolução e adaptação ao projecto de futuro, tornando-os elementos “*fenomenologicamente mais interessantes*”¹⁸ e estimulantes, arriscando ir de encontro a expectativas de formalizar espaços referentes de comportamentos, de diálogo que ainda despontam no contexto social.

A arquitectura é aqui expressão e suporte da cultura do homem, uma criação de novas leituras do real, enquanto objecto arquitectónico, das relações com o sítio, na sua abrangência cultural e simbólica, tornando-se local de transformação, como potenciador de relações e gestão do território, da colectividade e suas vivências.

Como exemplo do grande Hall da Tate Modern, onde a reconversão de um edifício cria relações análogas com espaços de reunião da cidade secular, renovando-se para uma nova cultura, um novo uso permissivo a toda uma interacção e rejuvenescimento sócio-cultural da área envolvente. Expressando uma nova percepção do espaço e sua relação urbana, na sua capacidade de re-apropriação de um edifício histórico e de descoberta formal, sempre mantendo como objecto de e para a cidade, pela identidade histórica, pela reutilização de um edifício pré-existente que sem grandes transformações formais externas arrisca em readquirir um enquadramento colectivo.

*“As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até ao extremo de uma experiência, até ao ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna a vida.”*¹⁹

A *energia* dos espaços cria um potencial para a acção, tornando-se sugestivo de tempos, percurso e usos. O seu centro mantêm-se, criando pelo caminho uma evolução que move e agrega elementos, criando subtis transformações na paisagem à sua passagem, e por extensão, transformando a colectividade

¹⁸ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998, p.222

¹⁹ Idem, p.223

no habitar dos espaços onde “*viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de ser que é uma consciência da inquietação do homem,*”²⁰ uma materialização interior do crescimento colectivo pela transformação da envolvente, representativo da construção de algo significante.

²⁰ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.223

Sou um lugar no meio do mundo. E esse lugar é esta coisa estranha da forma como olho, como penso, como me desloco, como conheço outras pessoas, como as vejo ou não as oiço.

Pedro Cabrita Reis²¹



Fig. 4 O espaço
a esfera da polis era a esfera da liberdade - Hannah Arendt
Ágora de Atenas, (século V a. C.)

2.1. O palco da representação do Homem

*O espaço público é a cidade: a história da cidade é a do seu espaço público. Onde as relações entre os habitantes e entre o poder e a cidadania se materializam, se expressam na conformação das ruas, das praças, dos parques, dos lugares de encontro dos cidadãos, nos monumentos, a cidade entendida como sistema de redes ou de conjunto de elementos.*²²

A cidade é representativa da “*organização da sociedade concentrada e integrada ou (...) como cenário físico desta sociedade. Esta distinção é importante pelo motivo prático que o cenário físico de uma sociedade é mais duradouro do que a própria sociedade*”²³ em si que se expõe, através dos seus espaços e edifícios, todo um património representativo das diversas fases históricas, expressivo das aspirações de diversas sociedades que a ocuparam ao longo do tempo. É pela cidade que esta colectividade se torna visível, onde aspira à cidadania e se manifesta.

A cidade desenvolve-se como um livro onde se lê, através dos seus elementos físicos, a estrutura que corresponde à *organização social e contém um grande número de informações sobre as características da sociedade*²⁴ que a habita ou que a habitou, as suas estruturas de relacionamento e apropriação do espaço, a sua cultura específica e as suas tecnologias construtivas. Através dos seus artifícios, expõem-se as diferentes etapas desenroladas pela cultura humana, são imagens edificadas dessas colectividades que existiram e que continuam a viver através dos elementos que perduram.

A cidade torna-se uma estrutura física, análoga à linguagem, como elemento intrinsecamente relacionado ao ser humano, um palco discursivo constituído

²¹ REIS, Pedro Cabrita, *Um raio de sol nos olhos*, entrevista por Vanessa Rato, Público em <http://ipsilon.público.pt/artes/entrevista.aspx?id=288373> em Junho de 2011

²² BORJA, Jordi; *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003. p. 15

²³ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p. 15

²⁴ Ibidem

por diversos elementos dispostos no espaço para a sociabilização, para actividades partilhadas e interacção de diversos grupos. Onde a *acção*²⁵ colectiva se apropria, idealmente, em liberdade através de *plataformas* espaciais de troca e confronto de discursos. Em contraste aos espaços privados onde, segundo *Hanna Arendt*²⁶, se desenrolam as necessidades humanas e sua manutenção. A esfera pública torna-se então o local da multiplicidade, onde é possível aceder e desenvolver possibilidades de acção, aprendizagem e pensamento pela relação entre os Homens como iguais, ou seja, pelo acto da vivência como Homens e *entre* os Homens, mais que ao *labor*, à circulação ou aos negócios²⁷. O espaço público permite-nos uma perspectiva da nossa condição humana singular,²⁸ do outro e da relação com a cidade.

O desenvolvimento da sociedade civil, das ciências, do humanismo, o aparecimento da imprensa, o acesso cada vez mais abrangente ao ensino e o acesso há cultura cada vez mais facilitado, onde espaços de divulgação cultural, nomeadamente os museus, bibliotecas, mediáticas, centros culturais e multiusos tornaram estas estruturas sociais fundamentais na sociedade contemporânea. As actuais *catedrais* cheias de valor simbólico, como espaços expressivos do conhecimento, da transformação, da abertura e aspiração do desenvolvimento e acessibilidade cultural e social que, acompanhando a

²⁵ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2001 p.15
 “A *acção*, única actividade que se exerce directamente entre os Homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao facto de que os Homens, e não o homem, vivem na terra e habitam o mundo.”

²⁶ Idem, p. 40

²⁷ Idem, p. 16

“O *labor* assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e o seu produto, o artefacto humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao carácter efêmero do tempo humano. A *acção*, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história.”

²⁸ “Todas as actividades humanas são condicionadas pelo facto de que os homens vivem juntos; mas a *acção* é a única que não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens.” Idem, p. 39

Qualquer grupo animal se relaciona entre si, no entanto, o Homem é singular face aos outros, pois cria estruturas sociais complexas que permitem a criação de grupos sociais diferenciados e de relações entre pares, que por exemplo, vão mais além das questões de sobrevivência e/ou de procriação. A sedimentação num determinado espaço físico (territorial), da-se por dois factores : por herança, os indivíduos permanecem no território pelas ligações e herança, ou seja para não perderem a vantagem de estar e de futuro herdar; ou por vínculo a um grupo ou indivíduo, sem espaço físico específico, mas sim conotado com toda uma diversidade de regras/conduitas de interacção entre diferentes elementos desse grupo.

democratização e (des)estrutura da vida contemporânea e sua relação com a informação, evoluíram de uma composição física como contentor estático para a relação, influência e abono da colectividade, em íntimo relacionamento e transformação com o espaço urbano.

Estas estruturas abarcam e influenciam, locais culturais que se encontram entre a definição de espaços públicos e privados. São acessíveis virtualmente a todos, fornecem um serviço de actividades lúdicas e educativas, de divulgação cultural e têm uma percentagem de áreas de acesso livre, onde geralmente se encontram serviços de comércio, cafetarias, bibliotecas, restaurantes, lojas, etc, que se podem definir como espaços ou edifícios de carácter público, pois apesar deste acesso livre encontram-se vigiados através de elementos físicos e mecânicos, com horários restringidos de acesso e permanência, ou seja, são espaços controlados, de acesso limitado ou submetidos a determinado comportamento²⁹ e reservando, assim, o direito de admissão.

São espaços de relação entre a colectividade e a produção informativa e artística, sendo, pode dizer-se, locais de aprendizagem e estímulo à imaginação, que se tornaram em locais de acesso à cultura e de interacção entre indivíduos de diversas referências, pois desdobram-se em actividades e modos de transmissão, permitindo a interacção de diferentes grupos constituintes da estrutura social.

Durante séculos as ruas e praças das cidades forneceram os locais da socialização, contudo, na segunda metade do último século XX, a privatização e o abandono do espaço público foram progressivamente aumentando, com a generalização do automóvel, e o aumento da insegurança pela proliferação de políticas urbanas inadequadas às complexidades colectivas e ao espaço público. Sem planeamento e deixada a cidade nas mãos de especuladores, foram-se perdendo espaços de características privilegiadas à socialização e

²⁹ Distingue-se o comportamento da acção, em que o comportamento pressupõe um “cláusula” de controle da própria acção, ou seja, enquanto a acção, agir, pressupõe uma abertura possível a acção “interventiva”, *do latim intervenio, -ire, colocar-se entre, vir entre, interromper, sobrevir, intervir*. Por outro lado o “comportamento”, *s. m., portar-se, proceder*, disponível em *dicionário priberam*, <http://www.priberam.pt/>, pressupõe uma conduta segundo uma série de restrições sócio-culturais ou, neste caso, definidas por determinada entidade.



Fig. 5 O espaço
Para além do espaço que vemos brilha uma multidão inumerável de mundos semelhantes ao nosso. - Antoni Tàpies
Pessoas a jogar xadrez nas ruas de Nova York, após o trabalho ou a escola.

a acção.³⁰ Crescem, assim, espaços de carácter público, que se diferenciam dos primeiros pelo controlo passivo exercido por entidades privadas.³¹ É a disseminação do controlo sobre a acção, sobre o desconhecido, o da cultura do medo e da “*perda do “público”, um novo tipo de agressão urbana consistente nessa terrível tendência de demarcar os espaços, delimitando-os e isolando-os do resto, um a um, com o pretexto da insegurança de certos lugares que a cidade histórica construiu ao longo da sua história.*”³²

No entanto, nas últimas décadas, tem-se contrariado e fomentado a recuperação dos espaços públicos da cidade, percebendo-se a importância da devolução destes à colectividade como plataforma dinamizadora dos vários componentes da vida urbana, da relação do todo e suas consequências perante o indivíduo. Entendeu-se que os espaços têm um papel dinamizador quando nele se reforça a vida colectiva de maneira diversificada. Através do reavivar³³ de espaços característicos, que sirvam, através de maneiras diversas, ao maior número de usuários e não somente a desenvolver políticas da recuperação do monumento isolado. Um reavivar da representação espacial da heterogeneidade que deve ser a cidade, numa postura contrária às políticas de sectorização urbana, que se opõe à ideia de troca e relacionamento que esteve na base dos agrupamentos humanos que despoletaram o nascimento das primeiras comunidades.

Os espaços públicos, e aqui inclui-se as estruturas de carácter público, de-

³⁰ É de salientar os recentes acontecimentos de reivindicação colectiva no e do espaço público. Como espaço de manifestação política, pelos vários movimentos contestatários que se vêm notando ao longo dos últimos tempos na Europa, devido a crise económica, o que levou a um crescimento do sentimento de injustiça social e sua representação política. E que precisamente um dos seus slogans seja *ocupa uma praça*. Denotando-se a reanimação da característica representativa do espaço público para o corpo social como espaço de discussão e intervenção política da vida colectiva activa que esteve tão bem representado na Ágora das cidades gregas onde nasceu a democracia e a vida activa.

³¹ Através de sistemas de segurança, barreiras, sinalética, elementos de encerramento, horários, etc, pela disposição de regras subliminares que padronizam/organizam os comportamentos dos usuários.

³² SIZA, Álvaro, *O sentido das coisas*, entrevista a Juan Domingo Santos, *El Croquis* nº140; Álvaro Siza – 2001 2008, p.20

³³ *Reavivar: Trazer de novo à memória. Reabrir. Tornar com maior intensidade a fazer-se sentir.* visto em *dicionario priberam*, <http://www.priberam.pt> em setembro de 2011

verão, também, propiciar o uso diversificado, a apropriação e evolução de vivências. Onde as pessoas possam exercer actividades em conjunto e onde a colectividade se reveja representada simbolicamente. A renovação e introdução de novos elementos deve, assim, coincidir com o reconhecimento da comunidade nos espaços, indo de encontro ao máximo de expectativas das suas vivências, mas propiciando o desenvolvimento e a inovação dos modos de uso e apropriação do espaço da cidade.

Existem elementos urbanos, como equipamentos culturais, desportivos, etc, que se caracterizam pela flexibilidade ao servirem de mediadores e dinamizadores das áreas que os rodeiam, como intercâmbio formal dos espaços e na intensificação do uso social. São situações onde a junção de componentes urbanos enriquece e diversifica através de uma maior multiplicidade de usuários e acontecimentos. Podemos encarar a cidade no seu conjunto e onde os diferentes planos se interconectam num sistema de relações e vivências revigorantes, materializando-se em espaços relacionais onde decorrem diversas actividades sociais da contemporaneidade.

A cada dia a cidade torna-se mais dispersa, num local de conexões, dependente de signos e referentes particulares, *“mais de regiões que de metrópoles, em tensão entre a desestruturação e a policentralidade,”*³⁴ mas que ainda têm e necessitam das referências físicas e simbólicas que se encontram na cidade histórica para uma necessária identidade. *“Há um desenvolvimento técnico e uma necessidade de tecnologia, mas também uma consciência generalizada da importância de manter o funcionamento e qualidade dos nossos cascos antigos. Parece-me que a evolução da arquitectura é um sucessivo e contínuo aproximar de posturas no qual não podemos perder o fim material da história, sempre construída sobre a base de acontecimentos”*³⁵ e onde a heterogeneidade dos espaços pressupõe uma estrutura fluída, que se adapta à necessária polivalência e elasticidade de situações para um agrupamento diversificado de pessoas num determinado território.

³⁴ BORJA, J.; *El espacio público : ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003, p. 8

³⁵ SIZA, Álvaro, *O sentido das coisas*, entrevista a Juan Domingo Santos, *El Croquis* nº140; Álvaro Siza – 2001 2008, p.14

As redes de relações humanas criam-se apoiadas a locais conotados a elementos constituintes da cidade, ao seu usufruto. Ao fixar pessoas, rotas, acontecimentos, situações, em suma, referentes colectivos onde se criam relações entre as pessoas e os locais dentro da estrutura global da cidade e os sistemas que a constituem, entre os habitantes e os seus espaços representativos, criam-se identidades representativas de lugares, que pela prevalência de determinados acontecimentos ou de grupos irão definir uma identidade singular apoiada dentro de uma estrutura mais complexa, dando-lhe o carácter de lugar. A Avenida dos Aliados na cidade do Porto, a *Times Square* em Nova York, a *Trafalgar Square* em Londres ou a praça da *la Bastille*, em Paris, a título de exemplo, são locais representativos e intuitivamente conotados a eventos festivos ou manifestações populares, sendo, analogamente à casa, a sala simbólica, de recepção, manifestação e sociabilização da sua população urbana.

Os espaços representativos estão relacionados com acontecimentos e rotinas, movimentos, e através desta (com)figuração cria-se a *imagem mental* da sua especificidade, podendo, em certos casos, tornar-se num *ícone* figurativo da cidade, numa área diferenciada, quer seja pela sua dinâmica social, quer seja por constituições formais, ou ambos como no caso do Centre Georges Pompidou em Paris. Neste caso demonstra-se a conotação de locais com marcos arquitectónicos ou espaços urbanos, como praças, pois constituem-se por particularidades formais caracterizadoras desses locais informando e alimentando potencialmente o imaginário colectivo.

A ideia de permanência e usufruto de determinado sítio refere-se, usualmente, a identidades, “à *atmosfera constitutiva de locais excepcionais, cada um com a sua peculiaridade,*”³⁶ alojando-se no nosso imaginário, apelando à

³⁶ SIZA, Alvar, Entrevista por Dominique Machabert, *Mentiras de arquitectura*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 204

nossa identidade individual através do estímulo íntimo e da memória³⁷ enquanto formamos escolhas, conotando-os a usos e sentimentos particulares, como usuários. Abarcando aspectos que englobam outros acontecimentos em si, assim um lugar é sempre uma “*orientação para a acção - ou seja noção - e uma modulação da relação com o corpo do outro - ou seja, uma emoção*,”³⁸ uma (inter)acção emotiva na experiência do espaço com o Homem. A ambição do local não só como palco impressionante potencial, mas também como representante e simbolismo emotivo para e entre os indivíduos.

Na sociedade contemporânea o acesso à informação e à cultura transformou-se e ganhou formatos onde as ferramentas tecnológicas ganham preponderância, tornando-se num elemento usual da esfera profissional e social. Esta mudança foi acompanhada pela integração dos meios tecnológicos na infraestrutura urbana e disseminação no ambiente público, de maneira a integrar-se nas exigências do modo de vida actual, como uma representação da evolução e de que o “*direito à cidade não só exige espaços públicos tradicionais mas também potentes focos infraestruturais de informação e comunicação, criatividade e a constante aprendizagem electrónica*”³⁹ expondo uma mudança nas expectativas e, por consequência, de uma evolução dos espaços e equipamentos tradicionais como bibliotecas, mediatecas, museus, etc.⁴⁰

³⁷ CRINSON, Mark, *Urban Memory, history and amnesia in modern city*, New York, Ed Routledge, 2005, p xiv
“memory evokes loss, indeed, the very triggering of memory is a symptom of the disappearance of close organic communities living in continuity with their pasts. (...) To put it differently, because memory has been eradicated by history, no longer any “milieux de mémoire” have come into being in compensation, as sites devoted to embodying or incarnating memory and entirely reliant on the “specificity of the trace” for we feel a superstitious veneration

³⁸ Muntañola I Thornberg, J., *Topogenesis Dos*; Barcelona; Oikos-Tau, 1979. p. 98

³⁹ MONTANER, Josep Maria, *Los nuevos espacios públicos*; Jornal La Vanguardia; Espanha 8 Fevereiro de 2008

⁴⁰ Um exemplo representativo de actualizações conceptuais à vida contemporânea num programa já historicamente maduro é a biblioteca central da cidade de Seattle projectada pelo arquitecto Rem Koolhaas, onde, a par dos serviços convencionais associados a estes programas, acrescenta uma série de espaços amplos e protegidos por envidraçados que resguardam das variações climáticas. Remetendo a uma mistura da sala de estar da casa, como ao parque urbano, um híbrido entre o espaço público e o recolhimento da biblioteca, com o conforto da protecção propiciado pelo desenvolvimento material e arquitectónico. Estes novos espaços protegidos permitem aceder a espaços controlados e confortáveis que não deixam de incluir vegetação e a última tecnologia para aceder a ferramentas e conteúdos multimédia.

O desenvolvimento destas entidades tornam-se num ponto de referência pela sua capacidade de articular sociedade - informação - cidade - dinamismo, através de estruturas físicas e pelo relacionamento destas tipologias com os meios tecnológicos actuais de difusão informativa, enquadrando-se na sociedade e permitindo trazer transformações a nível económico, urbano e social com projecção, por vezes, internacional. Tornando-se, também em elementos motores e renovadores de debilidades urbanas, *“com uma intenção transformadora, uma vontade radical, temos desde há pouco tempo, no Porto, a Casa da Música, de Rem Koolhaas. Poderíamos também falar do Centro Cultural Beaubourg (Centre Georges Pompidou), em Paris. Esses edifícios são verdadeiros “tours de force”, obras radicais cujas posições extremas provocam reacções igualmente radicais.”*⁴¹ Desde a forma arquitectónica que permite trazer consigo novas estruturas e posturas transformadoras, até ao programa que revitaliza a vida na área onde se insere, criando uma mutação a nível urbano e colectivo. Aqui é necessário estabelecer hierarquias, onde *“diferentes edifícios têm diferentes protagonismos urbanos, que merecem transcender a passagem do tempo e outros que formam o entramado contínuo da cidade. A qualidade de um monumento depende bastante do seu entorno, pelo que é importante alcançar um equilíbrio entre o tecido da cidade - representado principalmente pela habitação - e a singularidade dos edifícios público,”*⁴² que têm características diferenciadoras, pontos de fuga na estrutura urbana.

Estes edifícios públicos interagem com a cidade, criam circunstância, locais permissivos ao comportamento sociabilizante, à interacção e aprendizagem de novas aspirações dentro de parâmetros próprios da contemporaneidade e que não só apresentam *“espaço livre, vegetação, bancos e quiosques mas também conexões, equipamentos de informação e sistemas de comunicação, e por isso serão em parte ambientes protegidos e cobertos,”*⁴³ com lojas ou

⁴¹ SIZA, Alvar, Entrevista por Dominique Machabert, *O Brasil, maior do que qualquer outro lugar*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 252

⁴² SIZA, Álvaro, *O sentido das coisas*, entrevista a Juan Domingo Santos, *El Croquis* nº140; Álvaro Siza – 2001 2008, p.14

⁴³ MONTANER, Josep Maria, *Los nuevos espacios públicos*; *Jornal La Vanguardia*; Espanha 8 Fevereiro de 2008

restaurantes e outros serviços representativos das necessidades dos locais tradicionais da cidade. Uma extensão que irá complementar necessidades propostas pela entrada em cena da crescente complexificação tecnológica e social, espaços de encontro para o ócio, o desporto, a arte e a cultura, diferenciados dos espaços usuais da cidade pelo seu carácter colectivo encerrado e tudo o que daí advém.⁴⁴

É, assim, importante sensibilizar à adequação dos elementos projectados no espaço e nas relações urbanas que estes criam para salvaguardar e desenvolver sentimentos da colectividade, pois *“torna-se hoje muito clara a consciência da mútua relação espaço organizado - comportamento do Homem, a todos os níveis de qualidade e de quantidade, o que permite encarar o problema da Cidade como forma (e não soma de formas) e suas determinantes no comportamento global do homem, (...) e, paralelamente, a acção do homem no quadro da cidade, de onde resultam acções e reacções mútuas de causa e efeito que nos levam a afirmar que, se sem Homem não há cidade, também sem cidade não há Homem.”*⁴⁵

Através da transformação dos espaços, das suas estruturas e ofertas, pode dar-se atenção e fomentar novas possibilidades e exigências colectivas na evolução, ao contemplar novas especificidades sociais. Para se conseguir isso poder-se-á partir da necessária flexibilidade programática, e de relação entre as instituições governamentais, de gestão do território, com aqueles que estão envolvidos no processo de desenvolvimento do projecto e, também, pelo diálogo com a colectividade para ir de encontro às dinâmicas sociais e culturais.

⁴⁴ Ver nota nº 26 sobre “a acção e comportamento”.

⁴⁵ PORTAS, Nuno, *A cidade como arquitectura: apontamentos de método e crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007 p. 5

...de modo que, quem a quisesse conhecer, ou a qualquer outro, teria de procurar as pessoas que os complementavam, e também os lugares.

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*



Fig. 6 O espaço
No lado oposto [aos formalistas]: a forma viva - Paul Klee
Imagem do filme "Pina" de Win Wenders"

2.2. A transformação cultural

O construcionismo social,⁴⁶ desenvolvido nos anos 70, alude à postura onde a linguagem encorpa o mundo na própria acção narrativa, construindo significados na esfera social. *“Os termos com os quais entendemos o mundo são artefactos sociais, produtos historicamente situados ao intercâmbio entre as pessoas. Do ponto de vista construcionista, o processo de compreensão não é automaticamente conduzido pelas forças da natureza, mas o resultado de um empreendimento activo e cooperativo de relação entre pessoas,”*⁴⁷ apropriando-se, para seu uso, de materiais envolventes e, mais significativamente, de modelos e metáforas que sugerem a cultura envolvente, intensificando-se à medida que o conhecimento se torna uma fonte de recursos individuais e ganhando modos de raciocínio, actuação e apropriação mais flexíveis e criativos, pois nós próprios motivamo-nos à aprendizagem de novos conhecimentos significativos. Isto implica que a disponibilidade estrutural se torne uma fonte de noções culturais concretas que ampliam a capacidade do sujeito de “actuar” no mundo, causando transformações na *“construção da pessoa ou da relação, mudanças significativas através do tempo.”*⁴⁸

Esta aprendizagem espontânea pela vivência do espaço, pela relação com o outro, faz parte das características do ser humano, na criação de conexões entre elementos formais/imaginativos, para o desenvolvimento e criação das próprias estruturas cognitivas. *“Sob este enfoque, a investigação é atraída às bases históricas e culturais das várias formas de construção do mundo”*⁴⁹ para exteriorizar circunstâncias e conceitos numa reformulação de perspecti-

⁴⁶ *O construcionismo social considera o discurso sobre o mundo não como um reflexo ou mapa do mundo, mas como um artefacto de intercâmbio social. (...) A pesquisa construcionista social ocupa-se principalmente de explicar os processos pelos quais as pessoas descrevem, explicam, ou, de alguma forma, dão conta do mundo em que vivem (incluindo-se a si mesmas). Procura articular formas compartilhadas de entendimento tal como existem actualmente, como existiram em períodos históricos anteriores, e como poderão vir a existir se a atenção criativa se dirigir neste sentido.* - Kenneth J. Gergen, *O movimento do construcionismo social na psicologia moderna*, Revista internacional interdisciplinar, vol. 06, nº 01, 2009. p.301

⁴⁷ Idem p.303

⁴⁸ Ibidem,

⁴⁹ Ibidem,



Fig. 7 O espaço
Fotografia da Avenida dos Aliados no Porto

vas específicas da contemporaneidade.⁵⁰ Esta postura pressupõe uma pedagogia de projecto⁵¹ que permite construir/reconstruir e encontrar novas composições – soluções para disponibilizar vínculos entre a cidade e a colectividade, despertando nesta a consciência do seu desenvolvimento que levará à segurança diante de situações desconhecidas (metacognição), como o caso do Centre Georges Pompidou onde os arquitectos encontraram respostas perante as novas expectativas do corpo colectivo.

*“Convidando-nos a considerar as origens das concepções sociais sobre a mente, dadas por assente, tais como a bifurcação entre razão e emoção, a existência de motivações e memórias, e o sistema simbólico, que se crêem subjacentes à linguagem. Elas dirigem a nossa atenção para as instituições sociais, morais, políticas e económicas que sustentam e são apoiadas pelas premissas actuais sobre a actividade humana.”*⁵² As concepções mudam não necessariamente por mudar o objecto, mas o contexto em que este se insere. A cidade, por exemplo, é uma representação do Homem, mas a visão sobre a sua estrutura foi-se modificando ao longo do tempo.

*“Cada uma das partes ou zonas da cidade tem um património edificado e simbólico, que são referências da sua identidade e que devem, em parte, ser conservados e reconvertidos, para contribuir”*⁵³ tanto para salvaguarda da memória, como para impulsionar uma evolução na cidade em direcção a uma assimilação dos diversos tempos e elementos representativos da sua constituição que se transformam como um organismo vivo, onde a diversidade formal e a relação entre as partes torna mais rica e estimulante a variedade social e cultural do espaço. *“Por isso, favorecer o espaço público dando-lhe qualidades estéticas, espaciais e formais facilita as relações e o sentimento de pertença, nos locais de percursos diários no espaço, entre as diversas ac-*

⁵⁰ Contemporaneidade aqui é entendida não como o nosso tempo específico mas como o tempo próprio de cada investigador.

⁵¹ Pedagogia de projecto que implica a integração de diferentes áreas de conhecimento, método esse aplicável à prática do arquitecto como “fazedor” de cidade..

⁵² GERGEN, Kenneth J., *O movimento do construcionismo social na psicologia moderna*, Revista internacional interdisciplinar, vol. 06, nº 01, 2009. p.304

⁵³ FRANCISCO, Marlene Duarte; *Espaço Público: Oportunidade de Identidade Urbana Participada*; in <http://www.apgeo.pt> (Associação Portuguesa de Geógrafos)

*tividades e encontros,*⁵⁴ onde se fundamenta a colectividade.

A cidade torna-se o local da história, “o tempo concentrado no espaço, a condensação do passado e da memória, quer dizer, o lugar de onde se produzem os projectos de futuro que dão sentido ao presente. A cidade é um património colectivo onde tramas, edifícios e monumentos se combinam com memórias, sentimentos e momentos comunitários”⁵⁵ criando uma materialização representativa e emotiva, uma projecção de sentimentos e memórias onde nos reconhecemos, tornando-se um palco de manifestação diária que estabelece conexões com a vida colectiva e que deve potencializar as relações entre os seus intervenientes, permitindo-se à apropriação do espaço público como “arte de direito à cidade, de sentir-se orgulhoso do entorno, e por isso devem-se favorecer usos ou actividades que permitam estes mecanismos”⁵⁶ pela interrelação dos diversos elementos estruturais nas fronteiras que os compõem e assim permitir uma realidade diversificada e estimulante. Todavia, com formas linearmente relacionadas para uma maior integração social, pois o espaço público “tende fundamentalmente à mistura social,”⁵⁷ à coesão entre grupos heterogéneos de indivíduos, e deve “garantir em termos de igualdade a apropriação por parte de diferentes colectivos sociais e culturais, de género e idade”⁵⁸ como representação daquilo que difere a cidade pelo seu potencial influente e de diversidade na elevação dos grupos sociais e culturais, onde o “direito ao espaço público é em íntima instância o direito a exercer como cidadão que têm todos os que vivem e que querem viver nas cidades”⁵⁹, todos aqueles que procuram a diversidade e o cosmopolitismo num ambiente culturalmente estimulante e inovador, ou seja, a cidade como uma estrutura figurativa das aspirações dos indivíduos perante aquilo que os espaços representam de maneira a elevar a existência colectiva.

⁵⁴ BORJA, Jordi; *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Ed. Electa, 2003 p.33

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ Idem. p.19

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Ibidem

A interrelação dos diversos elementos urbanos cria influência na maneira como se ocupa os locais e potência à diversidade na transformação do espaço urbano, permitindo uma eficaz conexão de diferentes sectores urbanos. Aqui poder-se-ão encontrar novos significados que estimulem o desenvolvimento pessoal e social através da releitura do real como ponto de partida para uma nova visão e apropriação colectiva, pois *“todos nós começámos com um aqui, sempre tão aconchegante e sempre tão imediato. E este aqui é envolvido estranhamente, indefinidamente por um ali. Estamos sempre a encontrar este ali, ou seja, o que não somos nós, e temos que fazer algo sobre esse ali. Temos que ser nós mesmos, e dar a este grande e diversificado ali... o que ele merece.”*⁶⁰

A continuidade e diversidade urbana é conseguida pela criação de elementos de inter-ligação de diferentes estruturas do espaço, permitindo que a cidade se torne uma estrutura de vivência linear nas diferentes partes que a constituem. Para este efeito, *“qualquer uso primário é ineficaz por si só (...), no entanto, quando um uso primário é combinado, de forma eficaz, com outro que coordene as pessoas na rua em horários diferentes, então o efeito pode ser economicamente estimulante: um ambiente fértil para a diversidade secundária,”*⁶¹ evitando assim criar barreiras físicas ou locais estagnados que contrariam o desenvolvimento e apropriação dos mesmos.

Mas a cidade é constituída também por quebras singulares ou formais, desde novas tipologias de edifícios, que pela sua particularidade criam um marco local, como museus ou bibliotecas, até monumentos resgatados ao tempo, que se misturam na vida de rua. Essa inclusão deve tornar-se idealmente num ponto de captação pela especificidade da sua actividade, pela sua contribuição como elemento revitalizador da vida da cidade, ou seja, relativo a

⁶⁰ ELI SIEGEL, *Self and World* (New York: Definition Press, 1981, p. 91) citado em *Aesthetic Realism Looks at New York City: The High Line*, Faith and John Stern, in <http://www.beautyofnyc.org/HighLine/index.html> em 24 de Fevereiro de 2011.

⁶¹ Jacobs, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*; trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Ed Martins Fontes, 2000, p. 177 *any primary use whatever is by itself relatively ineffectual as a creator of city diversity. (...) However, when a primary use is combined, effectively, with another that put people on the street at different times, then the effect can be economically stimulating: a fertile environment for secondary diversity.*

uma identidade global existente, para uma integração das pessoas, no estabelecimento de afinidades intuitivas e na capacidade de estímulo imaginativo ao reconhecimento.

Algumas das principais praças das cidades, que mantêm ao longo do tempo uma estrutura identitária, são exemplo da situação acima citada, mesmo sofrendo evoluções formais, mantêm a sua identidade base, nomeadamente devido à sua constituição formal e histórica. Como a Trafalgar Square em Londres ou a Praça dos Aliados no Porto, que, apesar das mutações, mantêm-se associadas a locais de acontecimentos singulares, a manifestações da cidade. O caso da Tate Modern em Londres é também característico desta identidade num edifício que se manteve no imaginário colectivo e na estrutura da cidade pela manutenção de um edifício pré-existente, a antiga central eléctrica de Bankside.

São locais que se materializam no imaginário colectivo pela sua singularidade formal e por acontecimentos a eles associados, referentes a um conjunto urbano que singular e representativo, dentro de estruturas de continuidade *“que conecta os processos naturais com os sociais, artificiais e culturais, de desenvolver e incrementar essa mesma continuidade”*⁶² Perante a morfologia urbana consolidada pelo tempo e pelo sucesso social verifica-se a importância da criação espacial original que persiste de entre as transformações arquitectónicas e sintetiza um valor significante. *“As formas transmitem sempre valores éticos, remetem a marcos culturais, compartilham critérios sociais e referem-se a significados. (...) Por trás de cada um dos conceitos formais básicos, existe uma concepção concreta de tempo e uma ideia definida de sujeito.”*⁶³

O principal elemento de atractividade da cidade é a sua heterogeneidade e acessibilidade, no entanto esta necessita que as estruturas que fundamentam essas características significantes da diversidade formal e cultural, acompanhem as transformações sociais através da pesquisa e actualização

⁶² ZAERA, Alejandro, *Continuidades*, Entrevista com Herzog e de Meuron; El Croquis nº60; Herzog e de Meuron – 1983 1993; p.22

⁶³ MONTANER, Josep Maria, *As formas do século XX*, Barcelona, GG, 2002; pag 10

tipológicas e na inserção de novos potenciais urbanos centrifugadores que possam (re)formalizar e questionar os (pré)conceitos sociais, pela possibilidade de novas experiências do real. O potencial (transformador) formal tem mais eficácia quanto mais estímulo ofereça à colocação de questões sobre como os intervenientes interagem com e no espaço.

Assim o valor destas *pontes* arquitectónicas para o espaço social tem tanto mais valor quanto mais crie, transforme e potencie a vida, na evolução e questionamento de modos de apropriação e redefinindo espacial e pessoalmente, entre o arquitectónico e o urbano. A mudança transformada abre brechas que permitem ver um pouco mais adiante.

Quando acertivas são como uma alavanca para um avanço social, ou seja, ao serem projectores das aspirações colectivas devem permitir redesenhar posturas e acções, em redescobrir o estar e sentir o espaço. Então a intervenção urbana, e nomeadamente a sua aceitação, revela-se enquadrada com as aspirações colectivas quando é sinónimo de evolução do Homem, quando este as inclui e aceita nas suas narrativas, permitindo criar pontes mais além do signo pré-estabelecido nas performances sócio-culturais.

Os casos de sucesso garantem-nos um elemento diferenciador que nos permite olhar novas direcções evolutivas na aproximação constante à sociedade, pela pesquisa na criação do inesperado, do novo, estando a estimular a mudança, a pôr em causa a forma como se vê a realidade. *“Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? (...) [onde] A raridade, a excepção, não vem confirmar a regra, senão contradizê-la e instaurar um novo regime”*⁶⁴ no diálogo da cidade, apresentando-se como uma alternativa. Uma evolução na escala da realidade onde o Homem se posiciona para *“aprender, aprender tanto quanto a vida lhe permita,”*⁶⁵ pelo estímulo à imaginação e acções no espaço dentro de uma nova sociabilidade, pois a *“imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade”*⁶⁶

⁶⁴ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.15

⁶⁵ ROSA, João, citado em *Relembramentos, João Guimarães Rosa, meu pai* - de Vilma Guimarães Rosa, Brasil, Nova Fronteira, 1983 p. 27,

⁶⁶ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p. 18

e permite-nos relacionar dentro de possibilidades que antes se ocultavam, redescobrimo energias potenciais nos locais. Para isso é necessário questionarmo-nos perante as perspectivas de futuro que queremos desenvolver para ir ao encontro de uma evolução do conhecimento, social e urbano.

O desdobrar de elementos impede que os espaços se cristalizem em sólidos encerrados, permitindo a conjugação de adjectivos inesperados e, também, que ao prolongar-se no espaço os acontecimentos e a imaginação abarquem e criem relações entre diferentes estruturas, se relacionem e espreiam na realidade e se multipliquem em outros acontecimentos e estímulos. Como o Centre Georges Pompidou e a sua estranheza no coração histórico de Paris criou uma problemática inédita dentro do campo forma *arquitectónica-cidade*, nos anos 70 do século XX, que despoletou uma onda controversa. Mas, nas relações entre edifício e espaço público, a sua praça ganha protagonismo prolongando-se de dentro do edifício para se oferecer à manifestação e à acção espontânea, criando um dos espaços mais característicos da cidade no que toca à expressão cultural e, com isto, remetendo o espaço à lendária imagem da cidade como porto de abrigo artístico.

Aqui, na excepção, neste pulsar irregular caído no coração urbano, cresceu e desenvolveu-se o renascimento da capital francesa como centro representativo da cultura na Europa e no mundo. Mas esta guinada histórica⁶⁷ da praça é uma clara interpenetração capaz de articular diferentes estruturas urbanas, formais e temporais. Toda esta singularidade atrai uma diversidade de usuários que aumentam a atractividade e diversidade, nesta particularidade de relacionar nasce a adequação à cultura onde se insere, pois “*recebe a adesão, e até o interesse, de numerosos sonhadores.*”⁶⁸

A arquitectura desmultiplica-se assim em poemas interpretativos que estejam ao serviço da (inter)acção. De contrário, esta é desestimulada devido à cons-

⁶⁷ Apesar da indúbitável diferenciação do edifício perante a cidade, a inclusão da praça como elemento de distribuição e gestão do espaço urbano, remete ao antigo trabalho dos jardins classicistas franceses, por exemplo.

⁶⁸ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes 1998, p.157

trução de elementos incaracterísticos à realidade envolvente, erguendo obstáculos à imaginação.⁶⁹

À medida que a nossa relação com o mundo se torna mais pessoal, também se estreita o estar e relacionar, pois a “*grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda,*”⁷⁰ para alcançar, na interrelação das partes, uma elevação permitida pela libertação e desenvolvimento da forma onde “*é preciso estarmos livres em relação a qualquer intuição definitiva, se quisermos acompanhar (...) as audácias dos poetas que nos convidam às subtilezas da experiência da intimidade, às “escapadas” da imaginação.*”⁷¹

⁶⁹ REIS, Pedro Cabrita, Um raio de sol nos olhos, reportagem por Vanessa Rato in Público
“*É a capacidade de se maravilhar, aquilo a que chamaríamos espanto, em termos filosóficos. Essa é a única matéria de que tudo se faz.*”
in <http://ipsilon.público.pt/artes/entrevista.aspx?id=288373> em 29.06.2011

⁷⁰ BACHELARD, Gaston; A Poética do Espaço, São Paulo, Ed. Martins Fontes 1998 p.210

⁷¹ Ibidem.

O espaço público gerando dinâmicas quotidianas essenciais pode ser um instrumento importante e profícuo de coesão social e material da cidade.

Marlene Francisco

2.3 A dinâmica identitária da cidade/cultura

A sociedade de cultura levou ao desenvolvimento de relações entre os espaços da cultura e os espaços urbanos. Se o espaço público de importância fundamental para a constituição do espaço urbano da cidade se desenvolvia antes em torno dos seus mercados ou da vida política,⁷² característicos das sociedades que os compunham. A sociedade cultural e tecnológica actual também tratou de criar as suas estruturas representativas. Pelo desenvolvimento de espaços adequados à sua contemporaneidade, resgatando tipologias e espaços urbanos para manifestação e representação das suas aspirações sociais.

Os espaços públicos renovaram-se para poder incluir novos modos ao encontro de políticas ecológicas, de sustentabilidade, de mobilidade, de lazer e de diversidade cultural. Os edifícios intimamente ligados à cultura e à informação evoluíram para incluir parâmetros de acessibilidade e difusão de informação e tecnologia, como por exemplo bibliotecas que criaram áreas informatizadas e de media, museus anexaram serviços de restauração e lazer, de serviços educativos, etc. Para sobreviver dentro de uma sociedade tecnológica, fortemente mercantilizada, ou seja para se tornarem atractivas perante públicos cada vez mais exigentes e informados.

A introdução de conceitos urbanos de “Rua” e “Praça” em edifícios, integrando-os dentro de uma simbiose entre espaço livre e edifícios colectivos, tornando-os uma alternativa viável pela protecção climática e pelos serviços disponibilizados, com um carácter semi-público. Nestes espaços de arquitectura aberta é facultado o acesso à informação, espectáculos, a conteúdos digitais e analógicos que usualmente não se encontram nos espaços públicos convencionais da cidade, ou seja, além de serem espaços resguardados e pensados para a interacção e vivência social e intercâmbio, têm a particularidade de ter em conta novas infraestruturas e tecnologias que o corpo social

⁷² Os espaços consagrados aos mercados constituíam-se, juntamente com os religiosos, da maior importância para a cidade medieval, ou a *Ágora*, o espaço político da cidade clássica grega.

Estes espaços abertos eram ambos delimitados por edifícios de públicos representativos da vida política/social da cidade.

contemporâneo deseja, a cidade na sua evolução foi capaz de “*providenciar recursos de informação e educação para um largo leque de idades e interesses, oferecendo oportunidades para a aprendizagem e estudos formais e informais ao longo do dia. Criar memoráveis espaços de encontro e alimentação em que o discurso e o diálogo formal e informal possam acontecer (...) e dar vida e energia à cidade através de conexões*”⁷³ estimulantes e diversificadas entre os espaços urbanos e os edifícios culturais e os seus usuários.

A requalificação urbana contemporânea passou assim a contar com meios alternativos de apoio diversificados, utilizando eventos ou edifícios característicos. Como no caso da requalificação da frente marítima de Barcelona, iniciada aquando da organização dos jogos olímpicos de 1992, que se tornou a pedra basilar das transformações urbanas e de uma nova projecção internacional da cidade.

Outro caso representativo deste acontecimento é o Centre Georges Pompidou com a sua praça característica, onde a apropriação colectiva de um novo objecto, a praça, torna-se um elemento extensivo do museu, um local de actividades artísticas informais, e eventos socio-culturais, neste caso, um edifício que trouxe consigo toda uma nova energia e uma difusão à escala mais vasta. Ou no caso da cidade de Bilbao, com a inserção do museu, desenhado pelo internacionalmente conhecido Frank O Gehry, um “franchising” da fundação Guggenheim, uma instituição internacionalmente conhecida e fundada nos EUA em 1937 por Solomon R. Guggenheim,⁷⁴ e que foi inserido numa área problemática da cidade de Bilbao tornando-se uma catapulta para a revitalização e internacionalização desta.

Estes elementos não só dinamizam os locais onde se inserem, mas são também uma estratégia na evolução de edifícios, de maneira a potenciar temas que permitem acompanhar as novas acessibilidades à cultura e representatividade cultural e tecnológica. Estamos perante arquitecturas que conjugam

⁷³ MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 2

⁷⁴ In *Fundação Guggenheim*; <http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation> em Abril de 2011

forma, conteúdo e pressupostos urbanos, e que vão de encontro a um conceito de tecido social como uma massa que evolui, transforma e contamina o modo como a arquitectura e o urbanismo são desenvolvidos e relacionados, criando interligações entre os seus limites constituintes do espaço sócio-urbano.

As fronteiras entre espaço público e edifício é dissolvida para dar forma à criação de espaços onde coexistem os conceitos-base de ambos, de espaços abertos da cidade e a comodidade e serviços dos espaços encerrados. Como o caso da mediateca de Sendai de Toyo Ito, uma sobreposição de “open spaces” de acesso à informação, uma mistura de mediateca, cinemateca e biblioteca.

São estruturas acessíveis e disponíveis à permanência, mas como edifício de carácter público é restrictivo pelo horário e pelas medidas de segurança activos e passivos, activos pelas entidades contratadas para controlo dos espaços e complementada pelo controlo passivo dos acessos e na utilização da vídeo-vigilância. São espaços que se estendem e relacionam no e com o território urbano, abertos há sociedade e representativos da democratização informativa mas com necessidade de restrição da acção.⁷⁵

A desmaterialização da informação teve como consequência a introdução de novas ferramentas no acesso à informação, mas necessitando no entanto de infraestruturas para a sua difusão, colocando novas questões formais e expectativas à arquitectura, levando a uma desintegração do espaço, do preconceito perante a sobreposição de diferentes estruturas de uso social num mesmo local, ou edifício e na interrelação de diferentes organizações no espaço urbano, mas também pelo renascimento e abertura de uma instituição que muitas vanguardas artísticas davam por extinta, o museu.⁷⁶

⁷⁵ Sobre este tema ver dualidade entre acção e comportamento. Nota de rodapé nº28 p.23 nesta dissertação

⁷⁶ *Ainda que várias vezes declarada “extinta” por diferentes vanguardas artísticas, a instituição conseguiu sempre reinventar-se pela combinação estratégica, momento a momento, entre uma nova política, um novo programa e um novo modelo espacial.* GRANDE, Nuno, *Museumania, Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Porto, Público e Fundação de Serralves, 2009, p.6

Estas acessibilidades à informação tornam-se um pressuposto nas escolhas dos locais pela colectividade, pela sua importância e disseminação na cultura, transformando-se em locais representativos de uma sociedade devido a importância que, hoje, as ferramentas digitais e a informação possuem.

Estas características expressam e personificam a evolução e transformação cultural efectuada pela sociedade. Se actualmente os museus, entre outros locais onde se condensa e prolifera a informação, são vinculados a locais colectivos específicos, estes tornam-se também em locais de transformação e expressão do indivíduo numa sociedade embrenhada num mundo informativo onde o *“sistema de aglomeração está em movimento contínuo e não tende para um novo equilíbrio estável e que se torna perceptível nas transformações no decurso da vida humana, (...) exigindo das pessoas um contínuo esforço de adaptação”*⁷⁷ provocando uma evolução do próprio Homem.

Os edifícios culturais tornam-se, então, num (pro)motor sociológico pela possibilidade de multiplicar formas de como acedemos aos conteúdos da cultura contemporânea, por colocar novos desafios perante a maneira como nos apropriamos e relacionamos no espaço e na colectividade.

Ao permitir um enquadramento com as constantes transformações do tecido social e na criação de elos actualizados e representativos da colectividade, a evolução ou renovação de estruturas físicas representativas contém em si *“um grande número de informações sobre as características da sociedade, muitas das quais só deste modo se podem conhecer, sendo as únicas passíveis de serem experimentadas - movendo-nos no cenário da cidade ou, melhor ainda, habitando-a.”*⁷⁸

Estas estruturas, devido ao seu carácter multidisciplinar, tornaram-se expres-

⁷⁷ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 pág 35

⁷⁸ Idem, p. 15

sivas das várias subculturas⁷⁹ existentes actualmente, de identidades singulares que procuram o autêntico, *“mas também o novo, estes espaços de cultura têm sido fortemente pressionados para acolherem as expressões que reflectem a procura do sentido profundo das coisas, da sua autenticidade tida como fundamento e justificação para a compreensão e aceitação dos factos ou das realidades mostradas, como também a presença dos elementos que ilustram a abertura indispensável à criação, à exploração do que não sendo conhecido ou nunca antes experimentado, permite o desbravar de caminhos que poderão produzir novos contributos ao conhecimento em geral.”*⁸⁰

O caso dos museus como um dos principais símbolos de expressão cultural, aproximam-no da utopia de democratização da informação através da abertura e predisposição dos espaços *“para acolherem e integrarem os movimentos regenerativos das ideias, de estados de alma sociais e no desejo renovado de perseguir um futuro humano melhor e ao proporcionarem uma identificação da sua função social com a procura de um sentido positivo de âmbito colectivo”*⁸¹

Um dos requisitos para o sucesso e apropriação destes espaços pela colectividade está na eficácia de despertarem sensações de intimidade e estímulo à imaginação nos usuários, pois estas sensações estão relacionadas com a identidade e a particularidade social. É esta massa social que irá “empresatar” a “alma” ao local, dando-lhe o sentido de lugar. O local tem a função de dar forma e estímulos imaginativos à apropriação, à vivência. Ou seja, torna-se um ícone estrutural, como base identificável de lugar onde se relacionam acontecimentos reforçando o seu carácter de propulsor social.

“O espaço público que é a um tempo o espaço principal do urbanismo, da

⁷⁹ O termo “Subcultura” é utilizado como definição de um grupo dentro de um outro grupo maior, sem qualquer sentido pejorativo. Subcultura define-se por *grupo, geralmente minoritário, com um conjunto de características próprias, que representa uma subdivisão dentro de uma cultura* in Dicionário da Língua Portuguesa, Porto editora edição 2010

⁸⁰ GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e espaços públicos*, Arquitectura ibérica nº 18, janeiro de 2007

⁸¹ Ibidem,

*cultura urbana e da cidadania. É um espaço físico, simbólico e político,*⁸² a sua análise permite, então, antever soluções distintas e evolutivas, necessárias a um desenvolvimento enquadrado e sustentável com a realidade envolvente. *“A única arma do poder, a sua única estratégia contra esta deserção é a de reinjectar real e referencial em toda a parte, é a de nos convencer da realidade do social, da gravidade da economia e das finalidades da produção”*⁸³ enquadrada. É na conclusão da existência urbana e arquitectónica como elemento de conjunto, de ambição e expressão colectiva, desse *“existencialismo de ser imaginante,”*⁸⁴ para desenvolver uma consciência social que se promove à *“dignidade do ser que admira”*⁸⁵ e que se reconhece na própria realidade, através de soluções particulares e formas inclusivas “de” locais “para” os locais.

⁸² BORJA, Jordi; *El espacio público : ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003. p.8

⁸³ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, relógio d'água, 1991; p.32

⁸⁴ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.190

⁸⁵ Ibidem.

É observando que as coisas nos falam e por isso temos, se dermos pleno valor a essa linguagem, um contacto com as coisas

Jan H. Van BERG

3. A expressão contemporânea no museu

Se o mundo, como *“artifício humano, separa a existência do Homem de todo o ambiente meramente animal”*⁸⁶ as características intrínsecas a esses artificios são uma materialização da *“condição humana que compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao Homem.”*⁸⁷ A partir do momento em que este traça propositadamente nas paredes das cavernas uma representação sua e está a distinguir-se como Ser consciente da sua condição no mundo e da sua realidade física, que influência e é influenciado pelo meio, *“tudo o que espontaneamente entra no mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana. O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante.”*⁸⁸

Esta característica expressa uma condição do homem como ser consciente do espaço, como primeira concepção de local arquitectónico próprio da acção dos Homens,⁸⁹ o *seu primeiro vislumbre da faculdade que tem um espaço emparedado de intensificar a receptividade espiritual e a exaltação emocional,*⁹⁰ e como expressão da vida humana num período histórico, da sua cultura e estruturas sociais no mundo.

Os locais estão assim intimamente ligados às ocorrências da transformação social perante o *experenciar* do mundo, *“além das condições nas quais a vida é dada ao Homem na Terra e, até certo ponto, a partir delas, os Homens*

⁸⁶ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2001 p.13

⁸⁷ Idem. p.21

⁸⁸ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2001, p.22 *A objectividade do mundo - o seu carácter de coisa ou objecto - e a condição humana complementam-se uma à outra; por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem as coisas, e estas seriam um amontoado de artigos incoerentes, um não mundo, se esses artigos não fossem condicionantes da existência humana.* Ibidem,

⁸⁹ O espaço passa a ser “dos” Homens quando o registo passa a um elemento associado a um ritual próprio dos Homens, a um local específico no qual estes criam associações da sua realidade.

⁹⁰ MUMFORD, Lewis, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, 2004, p.15

Foi a sua ligação à caverna que deu a sua *“primeira concepção de espaço arquitectónico”* e com a fixação dos agrupamentos humanos, a caverna, foi também *“uma parte integrante da configuração da (futura) cidade que a precedeu”* Idem, p.24

*criam constantemente as suas próprias condições que, a despeito de sua variabilidade e sua origem humana, possuem a mesma força condicionante das coisas naturais,*⁹¹ sendo que as transformações do homem no espaço vêm expor requisitos da complexidade da acção da experiência na realidade, pois, *“constantemente, as coisas que devem a sua existência exclusivamente aos Homens também condicionam os seus autores humanos.”*⁹²

A preservação da história torna-se importante como registo do desenvolvimento pertencente à realidade do Homem, das suas relações (mutáveis) ao longo dos tempos tão importante para formação de identidade e de relações na cidade. As diversas entidades que se associam no espaço urbano denotam simbolismo político e cultural distintivos, tornando-se um *“instrumento privilegiado da política urbanística para fazer cidade sobre a cidade e para qualificar as periferias, para manter e renovar os antigos centros e produzir novas centralidades, para suturar os tecidos urbanos e para dar um valor colectivo às infraestruturas.”*⁹³ São, por isso, recursos da cidade que podem ser usados para criar transformação em seu redor como factor atractivo quer pela sua conotação histórica, quer pelas actividades que aí sucedem.

Como a antiga central eléctrica de Bankside que foi convertida num museu contemporâneo, a Tate Modern em Londres, representando um ponto transformador onde a cidade se redefine e cresce, mantém e potência toda uma diversidade histórica e social, proporcionando novos elementos de relação e evolução sem perder esse elo de pertença à cidade.

Mas quando se trata de novos elementos dispostos no espaço, estes, devem atender então às necessidades do local como ponto de partida à renovação. O caso do Centro Georges Pompidou em Paris é representativo da relação criada entre uma nova estrutura utilizada para rejuvenescer a cidade consolidada e as necessidades sociais.

⁹¹ ARENDT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2001 p.21

⁹² Ibidem.

⁹³ BORJA, Jordi; *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003_p.18

A praça localizada ao lado do museu, com reminiscências históricas de locais de expressão cultural, tornou-se num espaço marcante da manifestação da vida sócio-cultural da cidade. Um espaço abandonado, rodeado de prédios em ruína, renasce como agente activo que *“amplia a área de relações locais, que gera a necessidade de combinação e cooperação, comunicação e comunhão, e que com isso cria um padrão comum subjacente de conduta, e de estruturas físicas, para diferentes comunidades e grupos ocupacionais que constituem a cidade”*⁹⁴ criando variedade e despoletando a criatividade no seu potencial transformador e criador de estímulos ao uso urbano.

Um elemento arquitectónico como *“imagem poética isolada, no único devir de expressão que é o verso, a repercussão fenomenológica pode manifestar-se, e, em sua extrema simplicidade, dá-nos o domínio da nossa língua,”*⁹⁵ que refresca ao demonstrar novas combinações e modos de uso de si mesma, dentro de uma evolução tipológica, social e urbana. Na transformação *“o verso tem sempre um movimento, a imagem escoá-se na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa”*⁹⁶ que cresce e contamina, atenta e referente àquilo que a rodeia para o desenvolvimento urbano correspondente.

Apaixonados por algo desconhecido e essencialmente abertos ao devir onde surge uma nova definição do poeta, que é *“aquele que conhece, isto é, que transcende, e que dá nome ao que conhece,”*⁹⁷ que reescreve para nos mostrar ao que ainda não demos nome, mas que sabíamos mesmo que subliminarmente. A validação é feita pela apropriação, pela identificação pessoal com esse novo elemento com que nos deparamos. O criador vem então trazer nesta acção uma nesga de luz, de linguagem e comunicação reveladora,

⁹⁴ MUMFORD, L., *The culture of cities*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970 p.6 *“the active agent is any factor that extends the area of local intercourse, that engenders the need for combination and co-operation, communication and communion, and that so creates a common underlying pattern of conduct, and common set of physical structures, for the different family and occupational groups that constitute a city.”*

⁹⁵ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes 1998; p.11

⁹⁶ Idem p.12

⁹⁷ JOUVE, Pierre-Jean, citado em, *A Poética do Espaço*, Bachelard, Gaston, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.

permitindo o seu re-conhecimento na apropriação com significado interior.

A ligação e evolução entre as coisas ocorre, então, pela compreensão, ampliando e enriquecendo o nosso próprio discurso, “na sua *ressonância ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso a imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem*”⁹⁸ e identidade. Ao torná-la própria do discurso colectivo cria-se mais hipóteses de aceitação e relação entre os elementos constituintes do conjunto social e arquitectónico.

O museu Guggenheim em Nova York de Franck Lloyd Right veio questionar conceitos, com uma nova postura da relação do museu dentro da cidade. Se o movimento artístico Dadaísta abalou os alicerces da nossa concepção de obra de arte e o valor desta na sociedade, este museu despoletou uma nova definição do museu contemporâneo. Criando o museu-ícone de linhas arrojadadas, modificando conseqüentemente uma nova visão do Homem nas relações entre formas urbanas, e aprofundada no espaço interior, este desmaterializa-se numa rampa helicoidal que guia o visitante na “montra” expositiva, redefinindo a vivência do espaço na maneira como vivemos/sentimos a relação do corpo no/com o espaço museológico. São esses pequenos abalos que fazem, por vezes, toda a diferença de “*algumas unidades sociais se convertem em determinados produtos [saídos] do espaço,*”⁹⁹ produtos transformados e indissociáveis da realidade onde se compõem.

Assim, a compreensão colectiva da evolução efectuada por partes constituintes do conjunto arquitectónico, cria mais hipóteses de aceitação e relação desses elementos na cultura existente. A sua apropriação permite que se interiorize na vida urbana, pois torna-se “*impossível receber benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal (...) com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatou ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos*”¹⁰⁰ e

⁹⁸ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.7

⁹⁹ PINTOS, Juan-luis, *la ciudad y el mundo urbano en la história de Galicia*, Santiago de Compostela, Ed. Torculo, 1988

¹⁰⁰ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes 1998 p.18;

permitir-lhe (re)descobrir meios e locais para a expressividade, a interacção e o desenvolvimento.

Na “*sua quase totalidade, a poesia está mais misturada às paixões, mais psicologizada. Mas aqui a raridade, a excepção, não vem confirmar a regra, senão contradizê-la e instaurar um novo regime,*”¹⁰¹ tornando-se um agente de transformação, de representação social, que, “*por sua novidade, uma imagem poética põe em acção toda a actividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante,*”¹⁰² reforçando as bases de compreensão das ligações à realidade vivida, urbana e colectiva, renovando-a e, dentro de uma estrutura linguística anterior (pelo ressoar de uma nova voz dentro de nós que questiona) vem desafiar as posturas individuais perante formas instituídas.

As formas da arquitectura tornam-se potenciais evolutivos que permitem chegar ao íntimo pela sua vivência, através da interacção entre os seus intervenientes no espaço, como um ciclo construtivo e representativo. Na criação despoleta-se a criatividade e a regeneração do conhecimento, das formas urbanas, de maneira a criar mais e melhores espaços sociais. Se a cidade é a representação colectiva na história, poder-se-á dizer que a inauguração da forma é a exteriorização do potencial da sua própria capacidade imaginativa, de criar conexões para à acção colectiva, na criação de estruturas que abarcam mais relações, e identidade entre o seu corpo social.

¹⁰¹ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes 1998 p.18;

¹⁰² Idem, p.7.

O caminho é uma homenagem ao espaço. Cada trecho do caminho é em si próprio dotado de um sentido e convida-nos a uma pausa.

Milan Kundera, *a eternidade*

3.1. O Museu - *de filho desprezado a filho predilecto*¹⁰³

O conceito de caminho tal como o de sítio¹⁰⁴ distingue-se pelo seu carácter singular, de identidade própria e na qual apenas se pode “adentrar”, em sua essência, pela sua vivência onde experimentamos a rara qualidade que o caracteriza. Por isso Milan Kundera distingue o caminho que se percorre, se vive, se vive e aprende, da estrada que liga dois pontos e que por isso carece em si própria de sentido mas caracterizado pelos dois pontos que ela liga.¹⁰⁷ Aquilo que distingue o sítio do espaço,¹⁰⁵ como intervalo entre dois elementos, é a sua ocupação, ou seja, quando o espaço é habitado, quando ganha definição e sentido, “*muitas vezes é essa “imensidão interior” que dá o seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos.*”¹⁰⁶ Aqui introduz-se a palavra “personalidade”¹⁰⁷ como qualidade específica a algo. O corpo ao ocupar ou mover-se num local específico pressupõe uma apreensão da informação que dele emana, e por isso, que estimule os sentidos e uma manifestação de acção, cognitiva ou física, do Homem.

¹⁰³ Huyssen, Andreas, *The Museum as Mass Medium, in Twilight Memories: Marking Time in a culture of Amnesia*, Nova York, Routledge, 1995. p. 13

“*Na transição da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: provavelmente pela primeira vez na história das vanguardas, o museu no seu sentido mais lato passou de filho desprezado a filho predilecto na família das instituições culturais.*”

¹⁰⁴ Sítio: Espaço que um objecto ou pessoa ocupa ou deve ocupar, = Lugar; visto em *dicionário priberam*, <http://www.priberam.pt/>, em Setembro de 2011

O sítio é aqui dependente de algo que o preenche, que se relaciona no espaço.

¹⁰⁵ Espaço: Intervalo entre limites; Tempo, (que medeia entre duas operações ou actos); Capacidade (de lugar). *ibid.* em Setembro de 2011

É de notar que a própria definição de espaço pressupõe uma medida temporal, mas também de capacidade (de lugar) como algo aberto, e que é o corpo, no tempo e no espaço, que o vem capacitar de ser algo particular, personificado.

¹⁰⁶ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p.191

¹⁰⁷ Personalidade: Carácter ou qualidades próprias da pessoa; Individualidade consciente; visto em *dicionário priberam*, <http://www.priberam.pt/>, em Setembro de 2011

A personalidade permite então fazer a distinção entre coisas, devido ao constituinte, de características e qualidades, próprios da sua natureza.

Perante as singularidades tocantes dá-se a fruição do espaço,¹⁰⁸ e por extensão uma vontade de retorno como tentativa de apropriar e estender a experiência de prazer e enriquecimento pessoal que daí advêm. É esta premissa que leva a criação de espaços onde se pretendem transmitir *“significados escondidos que se manifesta na própria aparência da arquitectura, na maneira como se utiliza e, sobretudo, em como se experimenta. Uma arquitectura que outorga maior importância às sensações visuais, espaciais e tácteis,”*¹⁰⁹ de relação “sensitiva” com o Homem que se move, a ocupa e, principalmente se relaciona com ela.

Os caminhos e lugares da cidade são as estruturas onde se desenrola o “teatro” colectivo quotidiano e as suas relações, onde se pretende singularizar as experiências da vivência do espaço, tornam-se, assim, pontos de carácter com conotação de acções e acontecimentos, entre indivíduos e destes com a cidade, criando relações identitárias particulares a ambos.

Pela relação entre as coisas encontramos um sentido, de escala, de acção, de uso, da cidade com a praça, com o edifício, com a colectividade, com o usuário, criando narrativas entre eles. Essas alusões criam uma identidade, de acontecimento e confrontação num determinado espaço. São essas peculiaridades circunstanciais que se pretende trabalhadas de maneira a aumentar a diversidade sensitiva e enquadramento à criada para um local em complemento da vida mundana. *“O que é interessante quando embarcamos na arquitectura são as relações estreitas, evidentes, que se podem fazer em determinados momentos entre coisas que são todavia muito diferentes. (...) E no entanto seria conveniente frisar que a relação entre uns e outros, e a proximidade, real ou suposta, entre arquitectos não é mais do que uma questão*

¹⁰⁸ FOCILLON, Henri, *A vida das formas seguido do elogio da mão*, França, Ed. 70, 1943, p. 12

“Aquele que a frui (à arte) profundamente e que é, talvez, o mais sensível e o mais sabedor, ama-a por si mesma: crê alcançá-la, possui-la na sua essência - e envolve-a na teia dos seus próprios sonhos. Ela mergulha na mobilidade do tempo e pertence à eternidade. É particular, local, individual, e é uma testemunha universal. Mas domina as suas variadas acepções e, ao servir para ilustrar a história, o homem e mesmo o mundo, é criadora do homem, criadora do mundo, estabelecendo na história uma ordem que não se submete a nada”

¹⁰⁹ Apud Ibelings, Hans. *Supermodernismo. Arquitetura en la era de la globalización*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.133.

*de forma, de utilização de materiais ou de abordagens similares. O fundo da questão não reside na semelhança.*¹¹⁰

Os museus contemporâneos tornaram-se locais de referência na estrutura da cidade, como influentes do espaço, criando relações e complementos com este, e evoluindo tipologicamente para se adaptar às transformações culturais. A singularidade dos seus espaços pretende ser um meio de relação, de estímulo e apelo aos sentidos da sociedade em que se insere.

O propósito mudou, evoluiu; *“se nos primeiros museus neoclássicos, cuja matriz resultava do cruzamento entre o templo greco-romano e o palácio neopalladiano,”*¹¹¹ *“e considerado pelas vanguardas incapaz de conter a vitalidade dinâmica da arte moderna,”*¹¹² onde o próprio Homem era um agente “passivo” que discorria pelos espaços expositivos. Hoje, o museu torna-se uma peça que ganha em interacção (quase performativa) com os conteúdos expositivos e os seus espaços característicos, onde o próprio espaço se “abre” à cidade. Tornando-se carácterizador de uma sociedade embrenhada numa realidade onde a informação tem um papel crucial no desenrolar das relações da cidade e dos seus intervenientes.

*“A “museumania” que percorria as políticas culturais no ocidente no último quartel do século XX, revelavam tal como em tantos outros momentos históricos, uma sociedade em acelerada transformação civilizacional, também visível dentro do espaço museológico, (...) o museu, reafirmava-se assim como “espelho” das memórias e dos fetiches “museificados” por uma sociedade em mudança.*¹¹³ Estes evoluíram para além das funções base para os quais nasceu, mas englobando cada vez mais outras que não estão directamente ligadas à educação e divulgação. Estes novos serviços pretendem uma maior

¹¹⁰ SIZA, Alvar, Entrevista por Dominique Machabert, *Mentiras de arquitectura*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 223

¹¹¹ *Tendo o seu modelo, no Altes Museum, erigido por Karl Friedrich Schinkel, em 1824 na “Ilha dos museus” de Berlim;* Ibid. GRANDE, Nuno, *Museumania, museus de hoje, modelos de ontem*, Porto, Ed. Público e Fundação de Serralves, 2009, p.7

¹¹² Idem.

¹¹³ GRANDE, N., *Museumania, museus de hoje, modelos de ontem*, Porto, Público e Fundação de Serralves, 2009, p.6

desmultiplicação funcional e reforço com a sociedade, criando estruturas de interrelação urbana, definindo políticas e desenvolvimento urbano e englobando a diversificação funcional.

Os espaços expandiram-se para englobar figurações da esfera urbana, da praça pública, como um local de expressão da vida colectiva onde se incluem serviços de lazer (eventos e festas pontuais, os jardins e o evento Serralves em Festa são expressivos disso mesmo), de restauração (cafetarias e restaurantes) e de formação (bibliotecas, mediatecas, cinema, etc). Estes locais tornam-se profícuos para o rejuvenescimento do conceito tipológico, para a referência do museu na contemporaneidade e sua dinamização social, complementando e enquadrando a estrutura complexa da cidade.

A diversidade de serviços que os museus fornecem, permite ir de encontro a diversos tempos e movimentações de públicos, por “emprestarem identidade ao “sítio” e propiciarem a criação de *multiplicidade* apelativa e estimulante local.

O edifício tornar-se, então, uma maneira de extensão do espaço público de interação formal e funcional tornando-se um espaço multifacetado, onde *“todo o espaço especial de uma cidade é uma interferência no uso do espaço público. Então, ambos os tipos de espaço contribuem para a circulação. Mas há sempre alguma tensão nesta interrelação. Há sempre uma acção e uma relação entre os dois papéis principais do espaço especial: por um lado, o de contribuir para o uso do espaço público e, por outro, o de interferir nesse uso,”*¹¹⁴ entre os seus constituintes. O edifício medeia, ainda, as relações de fronteira e cria uma conexão com os diversos elementos constituintes do espaço, entre limites de maneira a não criar locais vazios de significado, mas sim um elemento dinamizadores da envolvente urbana.

O reforço dos espaços parte assim pela relação entre os seus diversos elementos constituintes, nomeadamente na diversidade de serviços existentes, demonstrando possibilidades de incorporar novas vivências e estímulos à

¹¹⁴ JACOBS, Jane, Morte e vida de grandes cidades, São Paulo, Ed Martins Fontes, 2000, p. 291

criatividade e usos colectivos e no uso da arquitectura como factor de revitalização do espaço, pela “comunicação” entre os usuários com as possibilidades criadas pelos edifícios, dinamizando a vida dos espaços.

Os museus, representativos da diversidade e importância da cultura na contemporaneidade, surgiram como galerias de exposição de artigos ligados à história e à arte e evoluíram para uma especialização temática, onde, *“a instituição “museu” - cuja génese se firma no dealbar do século XIX - foi aquela que melhor sobreviveu às sucessivas mudanças de paradigma cultural ao longo do século XX. (...) Conseguiu sempre reinventar-se pela combinação estratégica, momento a momento, entre uma nova política, um novo programa e um novo modelo espacial. A história do século XX pode, por isso, ser contada através da evolução dos sucessivos modelos museológicos que nele se confrontaram, e que nele permanecem até hoje. A possibilidade de conhecermos e experimentarmos, na contemporaneidade, todos esses modelos, constitui, neste sentido, uma das principais heranças culturais dos últimos dois séculos.”*¹¹⁵

O museu como entidade isolada, de depósito e mostra de uma colecção única reinventou-se em expressões que vão desde exposições temporárias, a eventos multidisciplinares e espaços de serviços de modo informal.¹¹⁶ Criou-se também uma relação em rede com outras instituições, para troca de colecções. O museu tornou-se numa estrutura em constante mutação, de maneira a manter-se um elemento vivo e atractivo, em consonância com a complexidade urbana e as aspirações sociais. Abriu-se à cidade como um espaço de carácter público.

As mutações formais na evolução do museu, e sua relação com o espaço envolvente são representativas da evolução e da interrelação de diferentes

¹¹⁵ GRANDE, Nuno, *Museumania, museus de hoje, modelos de ontem*, Porto, Ed. Público e Fundação de Serralves, 2009, p.6

¹¹⁶ Como no Metropolitan Museum em Nova York onde temos um serviço de cafetaria lado a lado com exposições do mundo islâmico e asiático. Ou no caso do New Museum, na mesma cidade, onde o foyer é um amplo “open space” que se desdobra em cafetaria, bengaleiro, loja/livraria e espaço expositivo temporário sem haver propriamente uma divisão formal entre os diferentes usos, permitindo uma abertura visual e relacional entre as partes de uma maneira mais dinâmica.

estruturas constituintes da cidade, tornando o museu um elemento vivo e dinâmico. Este torna-se, assim, ilustrativo da intercomunicação e conexão sócio-cultural, um factor enriquecedor do meio urbano, de afinidades entre as partes mais variadas e dinâmicas das várias camadas de usos e estímulos que apelam à diversidade característica da contemporaneidade.

Os espaços urbanos requerem uma evolução e adequação à vida actual, de maneira a permitir e potenciar a permanência, a mudança e a cidadania. Cada vez mais se tem consciência de que a revitalização, incluindo soluções de carácter e escala mais intimista, resultam melhor onde “*a intimidade do espaço se torna a nossa intimidade,*”¹¹⁷ numa similaridade à “sala de convívio” mas à escala urbana, como se as praças e os espaços de reunião da cidade se tornassem análogos às diferentes divisões da casa. A casa não é um lar, somos nós que a tornamos no lar pela vivência e memória, e habitar. Também a cidade perde a sua “estranheza” e o carácter impessoal pela memória e intimidade, nos estímulos que presenciamos ao vivê-la. A sua profundidade sensorial está, por isso, na sua capacidade de nos incitar a imaginação, de nos fazer sonhar e transmitir essa sensação de pertença e aconchego no espaço, connosco e no relacionamento entre as partes e os intervenientes, ou seja, à vivência nos locais.

As obras de arquitectura tocam a cidade pelos espaços que criam e pela relação onde se “dão a conhecer”. Siza Vieira cria obras de relação com a envolvente, onde “*cada vez mais haverá um retomar, uma reconsideração da coexistência das actividades. Existirá sempre esse desejo de notoriedade, de excepção, que experimentam os edifícios de forte valor transformador e cuja vocação pública acarreta uma vida intensa, influente, pela ambiência geral da cidade.*”¹¹⁸ Na obra de Siza há o cuidado particular ao enquadramento formal, às aberturas, e relações com a realidade próxima, criando uma moldura que nos liberta da própria paisagem em contemplação¹¹⁹ e nos projecta mais

¹¹⁷ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo 1998 p.229

¹¹⁸ SIZA, Alvar, Entrevista por Dominique Machabert, *O Brasil, maior do que qualquer outro lugar*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 252

¹¹⁹ Contemplar: Meditar em, considerar, Mirar-se; olhar para si. visto em *dicionário priberam*, <http://www.priberam.pt/>, em Setembro de 2011

além, nos permite renovar “*na função do olhar que nada tem a fazer, de um olhar que não olha mais para um objecto particular e sim olha o mundo,*”¹²⁰ incidido na revelação de uma nova paisagem interior, renovada, pela exaltação da imaginação de maneira intimista, relacional. Fazendo sobressair os próprios elementos constituintes de uma paisagem conhecida mas subitamente sentida. Na sua relação com o observador em tentativas de interligação subliminar, onde a clareza e a utilidade da arquitectura vão depender “*do comprometimento na complexidade das transformações que cruzam o espaço,*”¹²¹ tornando-as partes evolutivas.

Quando os elementos arquitectónicos se enclausuram sobre si próprios, cria-se uma malha retalhada, zonificada, onde as diversas¹²² estruturas tomam posições contrárias à ideia de conjunto urbano (humano) que baseou a fundação das cidades. A harmonização das relações formais e sociais por elementos intermédios que interliguem constituintes urbanos, como uma escala de cinzentos entre extremos, cria variados temas no uso e no tempo sem que esteja “*enraizada numa geometria implícita, numa geometria que espacializa o pensamento,*”¹²³ mas pelo contrário o expande e que torna a vivência da cidade num conjunto de momentos sucessivos, como um “caminho”.

*“Complexidade e ordem conferem aos materiais, aos volumes e aos espaços, luminosa vibração e permanente disponibilidade. Por isso a arquitectura não condiciona comportamentos de forma significativa; mas não constitui um quadro neutro. Quanto mais se compromete com as circunstâncias da sua produção, mais delas se liberta; “voz” por ser impassível condutor de vozes, medida e não limite da procura da perfeição.”*¹²⁴ Na conjugação “*sintáctica, multiplicando os hífens, obtém-se frases-palavras. O exterior da palavra fun-*

¹²⁰ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo 1998 p.213

¹²¹ SIZA, Álvaro, *cadernos de arquitectura, Conferências, diversidade e contexto - Álvaro Siza*, nº 3. Entrevista ao jornal Público, Outubro de 1997 p.3

¹²² BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo 1998 p.224 “*o exterior e o interior formam uma dialéctica de esquarteramento*” *ibidem*

¹²³ *ibidem*.

¹²⁴ SIZA, Álvaro, *Cadernos de arquitectura, Conferências, diversidade e contexto - Álvaro Siza*, nº 3. entrevista ao jornal Público, Outubro de 1997 p.3

*de-se com o seu interior*¹²⁵ torna-se uma linguagem crescente, “abarcante” pois o ser não “*esta cercado pelo nada*,”¹²⁶ existe sempre algo que o envolve e influência. A arquitectura como “personagem” é, assim, colocada ao serviço potencial da acção e relação do espaço para a interactividade, formal e humana, diversificada da cidade.

É nesses pontos intersticiais que aqui interessa frisar, nos pontos de relação onde se criam “verbos transitivos” entre elementos urbanos, para “*explorar o ser do homem como o ser de uma superfície*”¹²⁷ contínua e de relação, em confronto e interacção com o próximo. A arquitectura tem expressão urbana na relação e na transmissão de sensações, que se reserva na distinção formal e tipológica, mas expande-se na expressão poética à novas possibilidades.¹²⁸ No desenvolvimento em sociedade, pelo nome que damos as coisas estamos a criar identidades no nosso consciente e a conotar práticas de uso. Vamos procurar elementos à nossa imaginação, à memória para que se desenvolva e reconheça as coisas, onde o tema tem a capacidade de filtrar *todos os ruídos confusos e irreais e devolver o seu sentido concreto*¹²⁹ no real, clarificando os fins para os quais foram criados e adequando ao seu papel na sociedade. A arquitectura abre-se, assim, a novas manifestações pela capacidade de se reinventar, formal e tipologicamente, permitindo a in-

¹²⁵ BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo 1998 p.224

¹²⁶ Bachelard cita Philippe Diolé, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel fala da imensidão da água que preenche o mergulhador nas profundezas e em como mesmo no vazio do deserto este preenche o “espaço”, pela memória e a imaginação, que a aumenta, de uma sensação “protectora” dada pelo envolvimento da massa de água na submersão. “*Escrevi outrora*” diz Diolé “*que quem tivesse conhecido o mar profundo já não podia voltar a ser um homem como os outros. É em instantes como este (no meio do deserto) que tenho a prova disso. Pois percebi que mentalmente, enquanto caminhava, eu enchia de água o cenário do Deserto! Na imaginação, eu inundava o espaço que me cercava e no centro do qual caminhava.*” idem p 211

¹²⁷ “*Precisamente, a fenomenológica da imaginação poética permite-nos explorar o ser do Homem como o ser de “uma superfície”, da superfície do mesmo e a região do outro. Não esqueçamos que, nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar.*” idem p. 224. Pondo o Homem de “uma superfície” como ser para a acção

¹²⁸ “*A linguagem traz em si a dialéctica do aberto e do fechado. Pelo “sentido”, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre*” ibidem Este é limitado pelas possibilidades técnicas do momento, e nas suas funções primárias, ou neste ponto evolutivo, de multifuncionalidades, o edifício encerra todo um conhecimento colectivo, uma ideia histórica dele mesmo, que se relaciona com a história urbana e social em que é feito, ou seja um ponto que nos permite uma identificação junto de algo novo.

¹²⁹ Ibidem

clusão de novos propósitos, a novos modos de viver, numa transformação em constante evolução. Ao ultrapassar as “*barreiras da crítica, de qualquer crítica,*”¹³⁰ e indo ao encontro da adequação à acção colectiva com elementos sensíveis e relacionais entre as diferentes partes constituintes do Homem e do espaço.

A Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra do século XVIII, veio despoletar toda uma nova realidade arquitectónica e urbanística possibilitada pela técnica, com novos modos de representação e de criação do espaço, com a concepção de novos materiais, novos métodos construtivos e novas problemáticas a serem discutidas e resolvidas, desde a escala do edifício à da cidade, às suas conexões e estrutura física (com o desenvolvimento de novas tipologias ao encontro das novas necessidades colectivas). Com o desenvolvimento tecnológico e o crescimento urbano as áreas industriais mudaram-se para outros locais ou mesmo desapareceram criando espaços abandonados.

Durante a Revolução Industrial surgiram grandes transformações na produção de bens, na economia e na sociedade. As vantagens dos novos aglomerados urbanos “*torna-se tecnicamente extensível a toda a população onde a igualdade pode ser atingida graças ao desenvolvimento tecnológico*”¹³¹ com os ganhos de qualidade de vida. Mas devido ao rápido crescimento demográfico das cidades e à necessidade crescente de habitação, o desenvolvimento urbano acelerou para velocidades nunca vistas e tornou-se algo descontrolado.

A legislação da cidade liberal sob domínio da burguesia era permissiva ao empreendimento economicista e sem intervenção pública, decorrendo disto a “*livre interferência das intervenções localizadas no território dando origem*

¹³⁰ “*Se efectivamente ultrapassar-mos as barreiras da crítica, de qualquer crítica, então entraremos verdadeiramente na acção surrealista (na medida que se liberta da preocupação em manter uma qualquer linearidade com aquilo que é o pressuposto histórico preconcebido) de que de uma imagem pura.*” BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998 p. 229 Numa constante pesquisa de novas possibilidades, experimentações, onde a falta de linearidade histórica não pressupõe um desconhecimento ou desadequação da mesma, onde pelo contrário ela vem complementar a criação.

¹³¹ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p.36

*a uma série de inconvenientes: desordem, congestionamentos, poluição, que não podem ser eliminados sem novas intervenções da autoridade pública*¹³² criando-se casos de segregação social e geográfica, com construções de baixa qualidade arquitectónica e urbanística, tornando-se urgente uma maior intervenção no território por parte das administrações públicas para gerir e requalificar os espaços, dando-lhes qualidades urbanas, inserindo espaços de lazer e convívio, infraestruturas enquadradas com a nova realidade urbana.

A evolução significativa da ideia liberal de cidade tem, na primeira metade do séc. XX na cidade pós-liberal recorrigida, a reformulação mais acentuada quando *“junta os interesses das entidades públicas e privadas e que permanece pouco alterado até aos nossos dias.”*¹³³ No entanto é de sublinhar a importância das mudanças impostas pela legislação do planeamento urbano que permitiu a elaboração pelos governos locais de planos ordenadores do solo, de saneamento básico e protecção da estética urbana.¹³⁴

A inclusão de conceitos como ecologia, psicologia do espaço, planeamento urbano inclusivo¹³⁵, iniciados na primeira metade do século XX, mas maioritariamente apenas difundidos na segunda, demonstra a crescente preocupação atribuído ao espaço urbano. Este entendimento veio inserir novos pressupostos qualitativos dos espaços da cidade e o conseqüente desenvolvendo polí-

¹³² BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p.37

¹³³ Idem, p.26-31

¹³⁴ LIMA, João Ademar de Andrade; *Urbanismo como ciência, técnica e arte: sua política e sua protecção legal*, revista Vitruvius, 027.4, ano 3, Agosto de 2002

Em 1909, a Inglaterra já tinha activado a sua primeira legislação sobre planeamento urbano, The Town Planning Act, autorizando os governos locais a elaborarem planos de ordenamento do solo, de saneamento básico e de protecção da estética urbana.

¹³⁵ O planeamento urbano inclusivo é usado para referir a inclusão de várias entidades no processo de desenvolvimento do plano urbano, como entidades culturais, associações de vizinhança, etc. Os órgãos de gestão da cidade podem e devem fomentar a intercomunicação com e entre os habitantes e para isso podem utilizar os novos meios tecnológicos como as redes sociais (de vizinhança) de maneira a organizar as pessoas e as ideias para um bem comum. As novas tecnologias modificaram a nossa noção e relação geográfica, mas continuamos a fazer a nossa vida num espaço físico delimitado. As tecnologias podem, assim, ser uma ferramenta para um contacto construtivo, para a evolução social e urbana na potencialização das relações e gestão do território.



Fig. 8 O museu ícone
theanyospacewhatever Marquee, instalação de Philippe Parreno, museu Guggenheim
2008

ticas de sustentabilidade ecológica, de espaço público qualificado, de diversidade funcional do espaço colectivo, etc.

Aquando da necessidade de requalificação, o planeamento permite criar meios para um controlo sobre o desenvolvimento territorial e, assim, incluir nos processos de decisão as necessidades colectivas, associações de vizinhança e instituições diversificadas, entidades que enriquecem com complexidade e que permitem inserir elementos personalizados e objectivos enquadrados a uma realidade social particular. Mas aqui reside também um problema da falta de difusão de informação especializada, pois os “*usuários têm modelos preconcebidos provenientes da publicidade e do consumo desenfreado*”¹³⁶ que envolve a sociedade contemporânea, que poderão dar lugar a soluções duvidosas baseadas na especulação ou espectacularidade mercantil.

Esta realidade cria uma outra faceta de um desenvolvimento menos positivo na cidade, baseado na economia de mercado, ou pode criar baixa qualidade urbana onde despontam obstáculos na relação entre os intervenientes e a sua envolvente, ou seja, com características e objectivos finais desenquadrados à vertente relacional da cidade.

Uma das estratégias usadas no último quartel do século XX para a revitalização de áreas urbanas tem sido a inclusão de equipamentos culturais e recreativos nos espaços públicos a renovar. A inserção de um elemento arquitectónico singular, torna-se a pedra basilar de atractividade social e, por extensão, económica. Sendo o carácter mediático, arquitectónico ou autoral, um dos pontos mais largamente difundidos na cultura de massas.

A situação mais difundida, foi aquela que conseguiu criar mais impacto nos meios de comunicação, conduzindo o campo da discussão do impacto arquitectónico a um largo público, mesmo não especializado. Este é o caso do

¹³⁶ *Revista A.A.* nº219 1982 p.XL



Fig. 9 O museu como obra de arte
Audience 7, Florença - Foto de Thomas Struth
o público torna-se a matéria artística, de uma forma quase antropológica. Nas suas fotos vêem-se as pessoas a apreciar o edifício rodeado de obras de arte. Ou seja, o objecto observado é o próprio edifício e não as obras expostas

museu Guggenheim¹³⁷ na cidade de Bilbao, produzindo tanto impacto que se tentou repetir o seu efeito em outras cidades, despoletando-se um verdadeiro “boom” de edifícios culturais pelo mundo.

O êxito não bafejou a todos, pois por trás do “efeito Guggenheim” existe toda uma estrutura económica e política que o apoia¹³⁸, toda uma realidade singular em que se basear e, principalmente, um efeito “surpresa” que já não atinge uma sociedade saturada de ícones¹³⁹, signos¹⁴⁰ por todo o lado. *“Esta cultura de reificação aliena todo o acto de ver, depreciando a profundidade, a perspectiva ou o relevo (...) No processo de leitura de um objecto enquanto simples imagem, o objecto é esvaziado de grande parte do seu sentido original. Tudo se resume a imagem.”*¹⁴¹

A arquitectura encontra aqui o efeito comunicativo do “glamour” estético e simbólico, de uma vontade de mudança aliado ao mercado económico, que se eleva estrategicamente na paisagem urbana, e no seu próprio carácter de contentor de arte, um vortex imagético que *“possui o valor icónico que as campanhas de imagem requerem, não só no contexto urbano se não também no mediatismo contemporâneo, demonstrando-se o resultado muito*

¹³⁷ Fundação Solomon R. Guggenheim History, in www.guggenheim.org/bilbao/history, em 25 de Fevereiro de 2011

Numa parceria com a internacionalmente conhecida Fundação Solomon R. Guggenheim de Nova York, o Museu Guggenheim de Bilbao do arquitecto Frank O. Gehry. Tornou-se um elemento chave da revitalização e reinserção da antiga zona industrial da cidade desejado pelos órgãos de planeamento da cidade de Bilbao, numa parceria financiada pelo governo basco e pela compra de obras pela instituição.

¹³⁸ No caso particular da realidade espanhola, houve a intenção governamental de dotar as principais cidades de província de equipamentos culturais ou científicos numa postura de desenvolvimento regional, oferecendo estruturas para fixação de populações, concorrentes com os grandes centros urbanos.

¹³⁹ *Ícone: signo que mantém com o seu referente uma relação natural de similitude; pessoa, facto ou coisa capazes de evocar e representar determinado movimento, período, actividade, etc.* visto em *Enciclopédia e Dicionários Porto Editora*, <http://www.infopedia.pt/>, em Setembro de 2011

¹⁴⁰ Signo: aquilo que representa algo distinto de si próprio; símbolo, sinal. consultado em *Enciclopédia e Dicionários Porto Editora*, <http://www.infopedia.pt/>, em Setembro de 2011

¹⁴¹ Leach, Neil, *A anestésica da arquitectura*, Lisboa, Antígona, 2005, p19 *Tal como sustenta Mike Gane*, no seu livro *Baudrillard's Bestiary*, Routledge, Londres, 1991, p.103 *Este deslocamento tem sérias consequências. A mais relevante é a da estetização generalizada da vida, pois tudo é categorizado sob o signo da arte, que, contudo, e paradoxalmente, perde conteúdo.* *ibid.*, p.154

proveitoso.”¹⁴²

Os museus “clássicos” adaptaram-se, no entanto, aos novos tempos e anexaram espaços destinados ao “mercado” turístico, desmultiplicando o público alvo, note-se a inclusão de pirâmide e redefinição de todo o espaço de carácter público do Louvre em Paris, desenhado pelo arquitecto chinês I. M. Pei.

Estes “golpes de marketing”, da utilização do nome das instituições, da escolha de arquitectos reconhecidos internacionalmente, ou pela escolha de formas ousadas criou um renascimento e projecção da cidade e da *“consideração da arquitectura como arte maior, como noutros períodos históricos, onde cada nova criação de Foster, Hadid, Zaera, Moneo (...) supõe um grande acontecimento internacional. O museu é um dos géneros arquitectónicos mais abertos à experimentação, ao esplendor, e aceita-se, justificadamente, que determinados edifícios são em si mesmos obras de arte, não se competindo hoje tanto pelas melhores colecções como pelos melhores edifícios.”*¹⁴³

Toda esta situação torna-se sintomática de uma cultura estetizada, *“as inovações arquitectónicas consistem, assim, de ordinário, em puras inovações técnicas e formais que, por certo, cada dia necessitam mais mediações para ser atendidas, mais elogios para se sustentarem (...) precisamente porque a inovação formal é puro encobrimento do novo discurso do liberalismo actual que necessita do poder cultural que, mistificado, o justifique.”*¹⁴⁴ *“A estetização pode assim ser vista como forma de distorcer a realidade.”*¹⁴⁵

¹⁴² VOZMEDIANO, Elena, *El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”*, publicado na Revista de Libros, nº 137, Maio de 2008

¹⁴³ VOZMEDIANO, E., Criticas y articulos sobre arte contemporáneo “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”, publicado na Revista de Libros, Maio de 2008 *“El edificio de Frank Lloyd Wright para el Solomon R. Guggenheim Museum en Nueva York fue tal vez el primer ejemplo notable de arquitectura estelar y artística para un museo, que merece a pena visitar por sí mismo.” O próprio Thomas Krens director da Fundação Guggenheim e impulsor do museu de Bilbao, diz, citado no artigo, “The Frank Lloyd Wright building is the greatest work in the collection.” in Deborah Solomon, “Is The Go-Go Guggenheim Going, Going...”, The New York Times, Junho 2002*

¹⁴⁴ Galicia: tradición e diseño, coord. Pilar Corredoira, A Coruña, Xunta de Galicia, p.88

¹⁴⁵ Leach, Neil, *A anestésica da arquitectura*, Lisboa, Antígona, 2005, p31

No entanto, estas soluções nem sempre têm esse apoio na cultura, ou na economia, sendo díspar o positivismo do seu impacto. À sua edificação, é necessário juntar a obtenção de fundos, ou a adequação à realidade envolvente e uma gestão institucional, ou seja uma adequação social e, neste caso, económica. Construir uma instituição deste cariz é ter um plano de futuro para que esse corpo se desenvolva e entrelace posteriormente na cidade. Não basta construir a obra, terá que haver uma manutenção e enriquecimento, correndo-se o risco de criar um objecto-arquitetura, uma embalagem de pressupostos económicos, mais de que criar o seu conteúdo como potencial de impacto na vitalidade social.

As cidades já não querem apenas um museu, ou a ideia de museu que se tinha no passado, mas estas urbes contemporâneas desejem um edifício *“dotado de uma atracção “sexual” capaz de despertar o desejo das massas e que, além disso, seja um museu,”*¹⁴⁶ um museu que atraia uma cultura imbuída na imagem, na aceleração, nas cores fortes e formas arrojadas, que afasta o Homem da experiência aborrecida de percorrer salas e salas, aproximando o museu e o seu espaço espectacular de uma experiência prazenteira, *“mais próximo da indústria do turismo e da revitalização das economias urbanas”*¹⁴⁷

O museu torna-se, então, num elemento concorrente perante outros equipamentos lúdicos abrangendo mais serviços e actividades, atraindo um público eclético. Pela inclusão de experiências que potenciam o espaço e a relação com as estruturas sociais e formais envolventes, com elementos heterogéneos que englobam novas posturas e possibilidades sensitivas, de apropriação e, por extensão, de transformação cultural.

Os museus cresceram em escala para incluir também formas de arte de

¹⁴⁶ ZULAIKA, Joseba, *Aprendiendo de Guggenheim Bilbao*, Madrid, Ed. Akal, 2007 p.63 *Éstas quieren algo más, un museo krensificado, un edificio dotado de una atracción sexual capaz de despertar el deseo de las masas y que, además, sea un museo.*

¹⁴⁷ Idem, p.17

“campo expandido”¹⁴⁸ onde “curiosamente os dois maiores espaços para a arte na Europa, a sala “peixe” do Guggenheim e a sala da turbina da Tate Modern, dão-se em grupos museológicos que seguem políticas de expansão mediante sucursais. O tamanho é um dos factores chave da espectacularização, na realidade, estes espaços falsificam a arte: utilizam a grande escala da escultura, concebida para desafiar o museu, como pretexto para insuflá-lo até convertê-lo num gigantesco espaço-espectáculo que traga a arte e deixa o espectador.”¹⁴⁹ O espaço, ao abandonar todas as regras que, até aí, o tinha regido como local para a fruição da arte, descontextualizado, o espaço ganha outro significado enquanto contentor de arte, para se tornar também numa forma de arte.

A inclusão destes espaços, além da questão funcional, de ir ao encontro de novas necessidades e novas estruturas expositivas, cria potenciais de “espaços sociais” conectados aos espaços públicos, relacionando ambos através da arte que usualmente, devido a sua escala, se encontra no espaço público, fortalecendo a experiência de interação e, por extensão, a sua interpretação social e cultural. Como se na evolução da arquitectura se “encerrasse todo um património de conhecimento e aspirações”¹⁵⁰ colectivas, e os “equipamentos culturais, que deixaram para trás a concepção de campus separados e palácios-fortaleza, convertem-se em animadores e articuladores de áreas urbanas, criando espaços de transição com a envolvente”¹⁵¹ definindo na prática que “cidade, cultura, comércio são termos etimologicamente e

¹⁴⁸ Rosalind Krauss, cria uma relação com a escultura para nos dar uma definição de “campo expandido”, uma relação que liga duas grandezas a partir da escultura, que define um espaço, mas que não é arquitectura, opondo-se a esta mas, que ao mesmo tempo, a alarga. A título de ilustrativo temos a land art. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, The MIT Press, Vol. 8, (Outubro 1979), p. 30-44

¹⁴⁹ FOSTER, hall, *Why all the hoopla?*, London Review of Books, Vol. 23 No. 16 · August 2001, p.24-26,

How does Gehry the architect-sculptor fit into this history? In a kind of time-loop. Like many other new museums, his colossal spaces are designed to accommodate the expanded field of postwar art – of Andre, Serra, Oldenburg, and assorted descendants. In fact, these museums trump the art: they use its great scale, which was meant to challenge the museum, as a pretext to inflate the museum itself into a gigantic spectacle-space that can swallow any art, let alone any viewer, whole.

¹⁵⁰ MONESTIROLI, Antonio, *La arquitectura de la realidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, p.15

¹⁵¹ BORJA, J., *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003, p.18

*históricamente unidos*¹⁵² à complexidade social.

O planeamento ganha aqui o papel possível de antecipar e delinear estratégias de expansão e relação, pois a “*invenção urbana antecipa, em certos casos, as evoluções do corpo social*”¹⁵³, tornando-se um mecanismo orientador de projecto onde se integram compostos de um futuro afastado na escala de desenvolvimento temporal da cidade.¹⁵⁴ Resgatando elementos de continuidade, o planeamento harmoniza cada secção com a seguinte, histórica e formalmente, “*sem uma pausa, criando a emoção da descoberta a cada passo*”¹⁵⁵ em estreita relação com a envolvente.

Esta acção veio coincidir com uma altura em que se discute a devolução das cidades aos cidadãos, aos espaços, como o exemplo da penúltima trienal de arquitectura de Lisboa sobre *Vazios Urbanos* e onde se discutiu políticas de transportes públicos, espaços de lazer, o aumento de áreas pedonais e os espaços devolutos da cidade e a sua forma de reinserção urbana e o papel

¹⁵² BORJA, J., *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003, p. 18

¹⁵³ Benevolo, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p. 18

¹⁵⁴ Tal como aconteceu na High Line em Nova York que apenas nesta década foi reinserida como espaço público, sendo devolvida à cidade depois de décadas de abandono e degradação, tornando-se um elemento vivo da cidade, que se relaciona com a envolvente pois *ajuda a alinhar as actividades vizinhas, proporcionando-lhes um local de confluência agradável, ao mesmo tempo, soma-se à diversidade como um elemento novo e valorizado e presta um serviço ao entorno*. Relacionando-se com a diversidade de bairros onde se desenrola, onde se situam, por exemplo, o mercado Chelsea, hotéis, edifícios de uso diversificado, habitação; no entanto é também um local onde se pode ver a cidade, relacionar-se com esta. Um caso de sucesso que *na realidade somente uma vizinhança diversificada tem o poder efectivo de induzir uma fluência natural e permanente de vida e usos*.

JACOBS, J., *Morte e vida de grandes cidades*; São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 110

¹⁵⁵ *Aesthetic Realism Looks at New York City: The High Line*, Faith and John Stern, disponível em <http://www.beautyofnyc.org/HighLine/index.html> consultado a 24 de Fevereiro de 2011.

das populações neste processo.¹⁵⁶

O que se apreende é o olhar atento às possibilidades que se nos oferecem as estruturas existentes e as relações mais próximas com a envolvente onde se encontram, tornando-se por vezes, *instrumentos capazes de produzir resultados duradouros, flexíveis, complexos e equilibrados* inspirados pelas necessidades e “*anseios das comunidades, como postulado da correspondência incondicional entre cidade e sociedade que só funciona bem nas épocas felizes, em que existe uma medida comum entre as duas realidades e um sistema de instituições que estabiliza uma e outra*”¹⁵⁷ numa proposta de equilíbrio entre os que planeiam e gerem a cidade, as comunidades e as estruturas físicas, existentes ou criadas, constituindo-se partes de um todo interligado.

Nessa desmultiplicação, de relações e re-conhecimentos, pode-se inspirar soluções enquadradas ao real, onde “*nos conseguiremos desembaraçar dos lugares comuns, dos juízos aproximativos e preconcebidos, ao voltarmos a olhar os factos nas suas articulações reais e minuciosas*”¹⁵⁸ ao encontro de pontos de fuga abrangentes das várias especificidades urbanas, nomeadamente na sua relação unitária e significativa perante a complexidade, ao encontro da “*gramática*” *que é a solução que elimina as construções doutriniais (...) e restabelece um contacto genuíno com o património da civilização antiga em que a nova época se reflecte para*

¹⁵⁶ No caso da High Line, e com a passagem do último comboio no ano de 1980, surge toda uma flora, como um tapete da linha abandonada, e foram os esforços de residentes locais para a preservação inspirados pela mutação sofrida, organizando-se e contratando equipas de arquitectos para delinear e proceder à transformação tornando-se instantaneamente num caso de sucesso e num novo ícone da cidade. Um caso representativo do sucesso da intervenção colectiva na transformação e reinserção de um espaço público, devolvendo-o e adequando-o à cidade onde sempre pertenceu. *Serious efforts to preserve the High Line began in 1999, when local residents Joshua David and Robert Hammond envisioned the abandoned, overgrown viaduct as an urban park—one they hoped would (...) Soon, this vision of a public space that would provide New Yorkers with scenes evoking the wildness of nature in the very midst of the most industrialized sections of Manhattan began to garner support from city officials as well as wealthy New Yorkers and hundreds of ordinary citizens. Organized as Friends of the High Line, they were able to obtain public and private funding of \$171 million and hire landscape architects James Corner Field Operations and architects Diller Scofidio + Renfro to design and carry out the transformation. Aesthetic Realism Looks at New York City: The High Line*, Faith and John Stern, in <http://www.beautyofnyc.org/HighLine/index.html> em Fevereiro de 2011.

¹⁵⁷ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p. 18

¹⁵⁸ Idem, p. 19

*reconhecer a sua originalidade,*¹⁵⁹ identidade própria perante o contexto histórico e cultural. Na introdução de elementos que permitem relacionar e engrandecer a cidade existente, numa rede onde pessoas e cidade permitem *“uma convivência pacífica entre estranhos, em condições civilizadas mas fundamentalmente dignas e reservadas”*¹⁶⁰ expressivo da génese do nascimento dos agrupamentos urbanos.

Estes particularismos não são abstracções, significam algo dentro de um contexto maior, nas suas relações e influências com a envolvente, que criam e afectam, devido às energias potenciais inerentes a eles, a *“questão deve ser procurar usos adequados à zona de fronteira e criar outros, mantendo a cidade como cidade”*¹⁶¹ e o museu como museu, *“mas tornando o relacionamento deles explícito, vivo e suficientemente constante”*¹⁶² criando locais de diversidade, em tempos e usos, exprimindo-se em áreas vivas e atractivas.

A diversidade funcional como motor gerador de actividades e estímulos ajudam a fixar populações e a relacionar diversos objectivos. No complemento de formas e funções urbanas centrais, *“sem um coração central forte e abrangente, a cidade tende a tornar-se um amontoado de interesses isolados. Ela fracassa na geração de algo social, cultural e economicamente maior do que a soma das suas partes constituintes.”*¹⁶³ Os elementos intermédios, que medeiam e diferenciam na cidade, *“elementos irregulares, que tendem a ser relativamente pequenos, em número, é indispensável para as cidades cheias de vida.”*¹⁶⁴

¹⁵⁹ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p. 21

¹⁶⁰ JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*; São Paulo, Martins Fontes, 2000, p.78

¹⁶¹ Idem, p. 296

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Idem, p. 181

(...) quando o coração urbano para ou se deteriora, a cidade enquanto conjunto de relações sociais, começa a sofrer: as pessoas que deveriam se encontrar deixam de fazê-lo, em virtude da falta das actividades do centro. As idéias e o dinheiro que deveriam se complementar - o que ocorre naturalmente num lugar cujo centro tenha vitalidade - deixam de fazê-lo. A rede de vida pública urbana sofre rupturas insustentáveis.

¹⁶⁴ Idem, p. 493

Estes elementos de transição acrescentam diversidade, como constituintes diferenciadores e de interação próxima, onde encontramos possibilidades de estímulo à vivência e à identidade, criando uma malha urbana mais heterogénea e rica. Onde partes do conjunto edificado se relacionam em usos diversos mas «*cujas diferenças complementam o que permanecer no projecto*»¹⁶⁵ e se tornam pontos mais diversificados e construtivos de realidades estimulantes, relacionantes e vivas, criando o “*máximo possível de elementos urbanos que é usado para constituir um território misto, vivo e o mínimo possível deve ser usado para a criação desnecessária de fronteiras.*”¹⁶⁶ As fronteiras mesmo que psicológicas tornam-se propagadores de rupturas daquilo que deve ser a experiência de habitar a cidade, de a percorrer.

Os museus, como instituição, podem ajudar como elemento primeiro na revitalização e interação da diversidade pela sua representatividade do pluralismo cultural, funcionando como âncoras para acoplagem e atracção de outros corpos complementares,¹⁶⁷ como geradores de diversidade na inclusão de complementos relacionantes (como mobiliário urbano e espaços de permanência), e à fixação de serviços terciários, possibilitando uma vida independente e diversificada dos espaços envolventes. Tornando-se os museus num atractivo cidadão para o “teatro” urbano, como ponto de charneira do espaço e no intercâmbio entre os diversos protagonistas, onde cada elemento acrescenta mais valias à questão identitária e particular da urbe.

¹⁶⁵ JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*; São Paulo, Martins Fontes, 2000, p

¹⁶⁶ Idem, p. 298

¹⁶⁷ O museu torna-se um atractivo de acções culturais e recreativas e por extensão pode atrair serviços e comércio, que permitem um uso diferente e mais abrangente do espaço da cidade.

É a capacidade de se maravilhar, aquilo a que chamaríamos espanto, em termos filosóficos. Essa é a única matéria de que tudo se faz.”

Pedro Cabrita Reis

3.2. O museu mutável

O desenvolvimento da técnica e a necessidade de habitação iniciado com o crescimento industrial são uma das consequências para as transformações do ambiente e para a rápida expansão das cidades, tornando-se estruturas de constante mutação. Actualmente, juntamente com o desenvolvimento tecnológico e material, a cidade “*está a sofrer uma série de transformações mais profundas e mais rápidas do que as que se deram em qualquer outra época posterior ao nascimento da cidade,*”¹⁶⁸ onde os vários elementos constituintes estão em transação, “*aumentando e superando em grande escala os valores alcançados no passado. A mobilidade, em particular, adquire uma importância crescente.*”¹⁶⁹ Tratando-se de um dos factores que mais transformações criaram no espaço urbano, pois este desenvolveu-se com o intuito de gerir toda essa massa de pessoas que procura nas cidades uma estrutura culturalmente mais atractiva, equipamentos e serviços eficazes, e uma capacidade de desenvolvimento económico e social.

Com a crise energética dos anos 70 e a consequente propagação de conceitos como ecologia e sustentabilidade e a posterior massificação da informação e o estreitamento das distâncias, quer pela difusão dos meios de transporte, quer pelas novas tecnologias, a informação e a acessibilidade tornaram-se em pressupostos mercantis. Por volta de inícios da década de 80, difunde-se a “concorrência urbana”, onde as cidades se digladiam para atrair a massa criativa e económica. Inicia-se, então, uma postura no desenvolvimento e rejuvenescimento do espaço público, “*enquanto símbolo duma urbanidade de memórias e identidades e, ainda hoje, instrumento territorial para a construção da personalidade urbana,*”¹⁷⁰ tornando-o como importante instrumento de marketing territorial cujo ganho reside na promoção imagética qualitativa que são passíveis de deter.

¹⁶⁸ BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984 p.34

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ FRANCISCO, Marlene Duarte; *Espaço Público: Oportunidade de Identidade Urbana Participada*; http://www.apgeo.pt/files/docs/CD_X_Coloquio_Iberico_Geografia/pdfs/053.pdf em Julho de 2011

Paris será sempre mais que a pontualidade de algumas estruturas singulares, ela é um conjunto de circunstâncias das suas formas arquitectónicas, mantidas coerentemente como um padrão pontilhado de excepção, e elevado pela poética expressiva das artes, difundindo-se no imaginário colectivo mundial. Não é a torre Eiffel como elemento escultórico, mesmo sendo marco identitário, mas sim o seu enquadramento nas casas do século XIX, nos amplos jardins; as suas ruas sinuosas que desembocam em amplas avenidas, as escalas, os seus museus, praças e palácios carregados de história e potenciadores de estímulo imaginativo que suscita o arrebatamento ao visitante.

Esta imagem comunicativa permite que a cidade se torne ela própria um bem de mercado, com gráficos a exemplificar projecções de qualidade de vida, de equipamentos e diversidade culturais, como pontos aliciantes, onde os *“recursos humanos qualificados, a imagem da cidade, a oferta cultural e lúdica que atrai cada vez mais os agentes económicos e os profissionais, a diversidade de equipamentos e serviços e o ambiente urbano no qual demandam amplos sectores médios criando uma cidade densa.”*¹⁷¹

Se a diversidade é um factor de atractividade económica, então podem desenvolver-se potencialidades que estimulem essa projecção, os publicitem como factor de atracção e desenvolvimento, conseguido pelo desdobrar de infraestruturas culturais, de espaço público dinâmico, de acessibilidades e mobilidade, pela capacidade de transformação e renovação atractivo e progressivo, mas sempre conotado ao local onde este se situa, dando-lhe características singulares de enquadramento na realidade sócio-económica global.

É então, pertinente a incidência pormenorizada no espaço e suas características intrínsecas, uma vez que tendem a permitir consolidar uma estratégia urbana de destaque no território a várias escalas, qualificando-o, ao repensar

¹⁷¹ BORJA, J.; *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003 p.32 *“los recursos humanos cualificados; la imagen de la ciudad; la oferta cultural y lúdica que atrae cada vez más a los agentes económicos y a los profesionales; (...) la diversidad de equipamientos y servicios y el ambiente urbano que demandan amplios sectores medios.(...) una ciudad densa.”*

sustentadamente a urbe como um sistema de conexões onde entram pontos como a nova cultura da cidade, locais e elementos de “*competitividade entre as cidades, já que se elevou o padrão cultural de expectativas e os termos comparativos da qualidade de vida*”¹⁷² e económicos, criando-se pressupostos da escolha de locais, onde se podem projectar uma estimativa para basear o crescimento.

Os obstáculos colocados pelo ordenamento urbano são, então, medidas reguladoras de mercado, pois a cidade não pode, para um desenvolvimento sustentado e equilibrado, crescer segundo as leis deste mercado. No entanto há situações em que o mercado é aproveitado para revitalizar a cidade, através de estruturas estratégicas. Equipamentos que se utilizam para atrair e despoletar uma série de transformações na cidade pois “*o capital exige que a cidade seja um factor atractivo de mais capital, e para isso cria condições para se desvincular da gestão política urbana.*”¹⁷³

Um exemplo de acções com vista à projecção cultural passa pela implantação de elementos arquitectónicos singulares, e neste caso o museu tornou-se o elemento predilecto das cidades contemporâneas para um planeamento sustentado em elementos formais de transformação e projecção cultural urbana. “*Pretende-se, actualmente a criação de espaços singulares e significativos com vista a servir não só os habitantes locais mas também uma escala urbana e mesmo os de outras escalas (como a internacional) por via de uma projecção estética*”¹⁷⁴ singular, que se imbuí em características da sociedade contemporânea, uma sociedade da imagem, do mercado internacional que usa a arquitectura como elemento de design apelativo à economia e à revitalização urbana. A projecção de status, de rejuvenescimento local em estruturas físicas, para aqueles que procuram

¹⁷² CASTRO, Alexandra; *Espaços Públicos, Coexistência Social e Cívildade Contributos para uma Reflexão sobre os Espaços Públicos Urbanos*; disponível em Cidades, Comunidades e Territórios, n.º 5, CET ISCTE; Dezembro 2002; p. 56

¹⁷³ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo 1998 p. 196

¹⁷⁴ FRANCISCO, Marlene Duarte; *Espaço Público: Oportunidade de Identidade Urbana Participada*; Associação Portuguesa de Geógrafos; X Colóquio Ibérico de Geografia, http://www.apgeo.pt/files/docs/CD_X_Coloquio_Iberico_Geografia/pdfs/053.pdf, Junho de 2011

uma catapulta de incidência na dinâmica envolvente.

Se bem que marcado por manifestações mediáticas do espaço e da arquitectura, convertendo-o por vezes em simbologia do progresso técnico e urbano, os modelos actuais de renovação urbana revestem-se de uma inversão da lógica modernista. A cidade dialoga no paradigma contemporâneo do “público”, do espaço, da história, da arquitectura e do sujeito, na acção e realização do sonho por uma realidade enquadrada, que abandona, mas também desacredita, os pontos positivistas baseados no racionalismo e na técnica, partindo para uma busca daquilo que essa mesma modernidade tentava dissimular, ou seja, indo ao encontro de uma riqueza sócio-cultural e uma preocupação com os aspectos relativos à diversidade de sujeitos constituintes do conjunto urbano.

A verdade é que a maioria da arquitectura do pós-guerra representa um dos aspectos da vida contemporânea, em que, a nossa arquitectura, é sacrificada em prol dos interesses de mercado e de economias de curto prazo e pela curta visão das entidades públicas. Não se pode culpar “*um movimento, ou uma organização específica mas sim uma mentalidade que vê na arquitectura mais um negocio rentável sem nenhuma influência geral*”¹⁷⁵ numa falta de visão do potencial da arquitectura ao dispor do desenvolvimento colectivo.

Assim, perante uma sociedade económica onde se destacam as particularidades mediáticas de modo a atrair capital e destaque. Torna-se conforme com essa realidade o aparecimento de projectos museológicos icónicos explorados pela cultura e o mediatismo consumista, potenciando-o e absorvendo a arquitectura num sistema de “*costumes da moda*.”¹⁷⁶ Tornando estas estruturas arquitectónicas como uma mercadoria comercial que se pode tornar mais numa marca franchisada, como um produto de marketing que é utilizado para induzir uma regeneração económica e turística e colocar as cidades nas redes globais.

¹⁷⁵ ROGERS, R., *Architecture: A Modern view*, London, Thames and Hudson, 1991 p. 18

¹⁷⁶ Ibidem,

Perante a representatividade e difusão do museu, pode dizer-se que este se tornou na expressão do alter-ego das cidades. Concorrendo estas em expressar uma imagem contemporânea e utilizando o museu como um armazém de divulgação onde a obra de arte se tornou também ela um bem de troca, uma mercadoria na grande engrenagem consumista. Para estas “*indústrias*”, os museus devem funcionar como grandes “*entrepósitos*” populares, transformando a “*deriva*” em simples “*distracção*”, e a “*curiosidade*” em mera “*satisfação*.”¹⁷⁷ Ou, vendo as coisas por outro prisma, como locais de “*esquecimento criativo*”, como escreveu Andreas Huyssen; não como espaços para “*encher*” de peças de arte, mas apenas de “*diferentes formas de vazio*” - retomando a proposta de Robert Smithson -, nos quais, cada criador ou cada visitante possa desenhar o seu próprio “*mapa*” cognitivo.”¹⁷⁸

Para expressar esta vertente de armazém do museu temos a grande sala das turbinas da Tate Modern. Uma antiga fábrica de energia reabilitada para “fabricar” e difundir a arte do nosso tempo. Criando-se reminiscências com a Pop Art, que pretendia demonstrar a materialização da cultura massificada, da imagem, dos bens de mercado, em suma de tentar definir o que era a cultura pop. Esta corrente, que surge nos anos 30, ganha um dos seus expoentes mais representativos exactamente numa outra “fábrica”, a “factory” de Andy Warhol, um dos maiores difusores deste movimento nos anos 60.

Esta sedução criada pela imagem do museu-ícone e a ampla difusão consequente dessa estrutura, como museu-marca, levou ao mesmo tempo a uma tendência experimental do conceito de museu como alternativas viáveis. Desmultiplicando-se em propostas possíveis, onde “*à diversidade de modelos museológicos que encontramos hoje, pode corresponder, enfim, uma idêntica multiplicidade de práticas artísticas que os coloquem em confronto, entre si,*” e por consequência com a cultura da cidade. Cabendo à cultura, à colectividade e à arte dispor-se criticamente perante os seus espaços e relações

¹⁷⁷ GRANDE, Nuno, *Museumania, museus de hoje, modelos de ontem*, Porto, Ed. Público e Fundação de Serralves, 2009, p.14

¹⁷⁸ Ibidem.

4. Casos de Estudo

Os exemplos que se seguem pretendem rematar aquilo que se indagou nos anteriores capítulos. Os exemplos apresentados a seguir são: O Centro Georges Pompidou em Paris, o Centro de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela, o Museu Guggenheim de Bilbao e por último a Tate Modern em Londres.

Neste capítulo pretende-se analisar o papel do museu como potenciador das transformações do espaço urbano onde se inserem. A escolha dos casos de estudo baseou-se em abarcar casos paradigmáticos e diferentes, (tanto do museu em si como das realidades distintas em que se inserem), compondo uma amostra representativa da estrutura das cidades contemporâneas, tendo em comum o desejo de renovação de determinadas áreas urbanas.

Para a análise, descritiva e formal dos museus tem-se em conta particular os espaços de carácter público dos edifícios (acessos, e serviços complementares ao museu, cafés, livrarias, restaurantes, lojas), os espaços de fronteira envolventes e sua relação/resposta à realidade sócio-cultural em que se enquadram, baseado o estudo em visitas, imagens e pesquisada bibliográfica.



**Centre
Pompidou**

1105 1100 P - 1114 15 29
ЭНТОМ

Fig 1 (pagina anterior) Fotografia do Centro Georges Pompidou, fotografia do autor.

CENTRE GEORGES POMPIDOU

PARIS 1971-1977

RENZO PIANO E RICHARD ROGERS

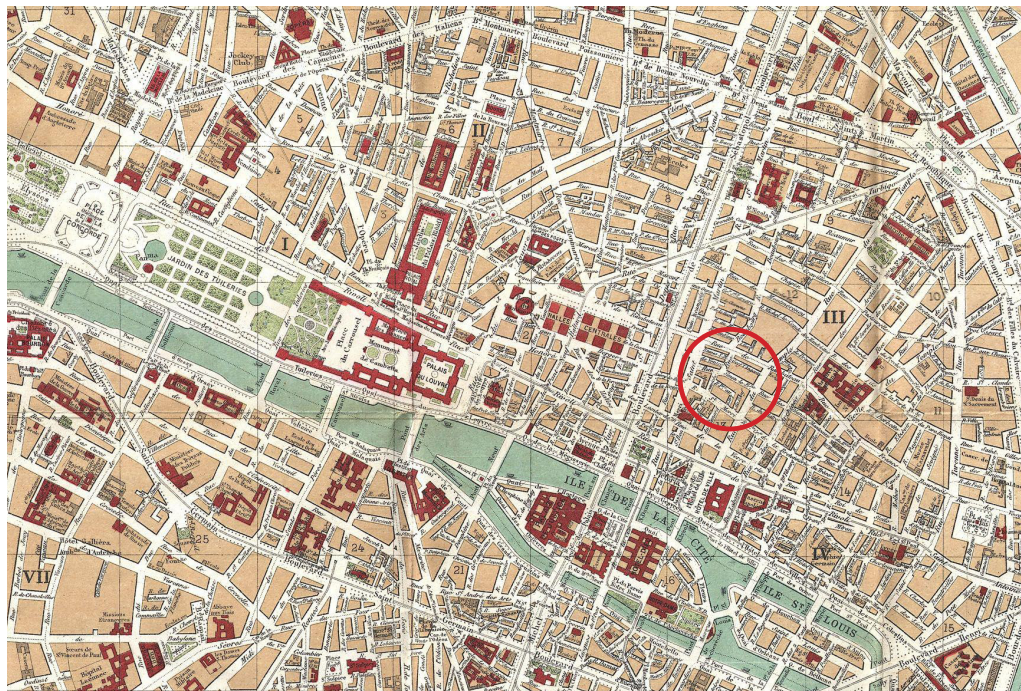
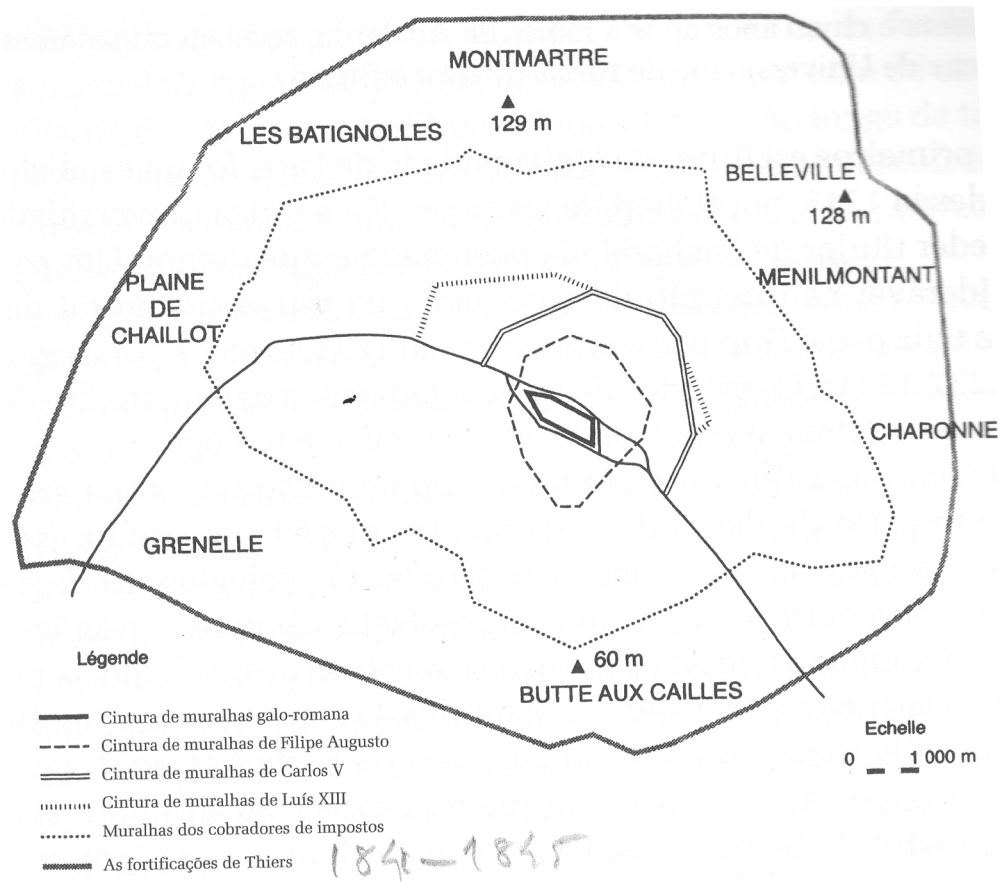


Fig. 2 - O início
 a) a evolução dos limites de Paris desde a muralha galo-romana até as fortificações de 1845
 b) Planta de Paris em 1892,

*O museu de arte moderna é uma arena onde examinamos a nossa relação com o passado imediato, as nossas atitudes perante o presente e as nossas esperanças concernentes ao futuro.*¹⁷⁹

A origem.

Le Marais, o bairro onde se situa o “controverso” Centro Georges Pompidou, era um imenso pântano que ajudou a formar as ilhas onde viria a nascer a cidade de Paris, com uma boa posição defensiva e privilegiada pela encruzilhada de eixos de comércio.¹⁸⁰

Falar da cidade de Paris é falar da história do seu desenvolvimento, intimamente materializada nos seus edifícios, praças e avenidas. Percorrer Paris é assim dobrar em cada esquina um pouco da história onde Filipe Augusto nos surge como o primeiro rei, o unificador e construtor do que viria a ser uma das mais interessantes cidades contemporâneas.¹⁸¹

Com o crescimento urbano e a divisão da cidade em *arrondissements* a cidade continua, com altos e baixos, evoluindo ao longo da história como única urbe de carácter europeu no panorama nacional, até quase a segunda metade do séc. XX, sendo os seus limites uma constante preocupação dos seus

¹⁷⁹ Transforming Tate Modern, *Supporting Statement*, Tate Modern, Janeiro de 2009, p. 1

¹⁸⁰ COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.5

¹⁸¹ Ibidem, p.32

Filipe Augusto, um apaixonado pela urbanização da cidade, torna-se assim o primeiro rei a residente de Paris e o 2º fundador. Este é o construtor (ruas pavimentadas, Louvre), o unificador da cidade (segurança da muralha, burgueses participativos na administração) e fundador da universidade. Salienta-se a importância da edificação da muralha como elemento unificador na história de Paris, contribuindo para a consciência de unidade da cidade. Graças a ela os bairros crescem e torna-se a primeira praça forte do reino, sedimentado pela fortaleza do Louvre, um dispositivo defensivo impressionante que dominava a cidade e permitia vigiar os campos em redor. Prolongando-se este crescimento urbano durante quase um século até as disputas com os ingleses e a sublevação de Carlos V que definitivamente alça Paris à capital da França, que no meio de intrigas, peste negra, assassinatos e guerras viria a ser pacificada apenas na séc. XV com Carlos VII, mas passando o seu governo para Touraine.



Martin, face au plateau Beaubourg au moment de l'ouverture du chantier, mai 1972

Fig. 3 O início
a) manifestações do Maio de 1968 em Paris
b) Foto onde se vê a situação degradada em que se encontravam as construções em redor do local onde se viria a implementar o CGP

gestores, receando um crescimento anárquico e o aumento da população. Vários dos seus monarcas, gestores e presidentes dedicaram a sua paixão a Paris, embelezando-a, e mesmo quando a corte passa a Versalhes aquela continua a crescer e a abrir-se.¹⁸²

Na época do Império, Bonaparte III¹⁸³ une-se ao barão Georges-Eugène Haussmann, e pode-se então falar de política urbana, “*onde a cidade é pensada na sua globalidade.*”¹⁸⁴ A intervenção desmembrou o antigo quadro urbano e estabeleceram-se novos eixos, mais direitos, mais largos, partindo de uma estação ferroviária, de uma praça ou monumento,¹⁸⁵ criando uma relação entre os espaços públicos e equipamentos colectivos, como pontos de fuga referênciais das *Boulevard*.

O Centro Pompidou encontra-se num local com grande movimentação de pessoas e bens. Sendo um dos locais privilegiados de residência da nobreza (até fins do séc. XIX) e da burguesia, o Marais sempre foi um bairro com uma *aura* distinta na cidade. Uma área de mercados e artesãos ao longo da história que se reflecte hoje no comércio e nos renovados Les Halles¹⁸⁶, o Centro Georges Pompidou insere-se num perímetro onde se encontram edifícios

¹⁸² COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.37
Na sua qualidade de superintendente das edificações, Colbert sonhava fazer da capital francesa uma nova Roma. Sob mando de Colbert e com a ajuda do lugar-tenete da policia conjugaram-se esforços para Limpeza e grandeza, da cidade. (Abertura de praças, aumento do Louvre entre outros)

¹⁸³ Sobrinho do grande Napoleão Bonaparte, Era o terceiro filho de Luís Bonaparte (1778-1846), rei da Holanda, e Hortênsia de Beauharnais (Hortense de Beauharnais), respectivamente, irmão e enteada de Napoleão Bonaparte.
<http://pt.domotica.net/Napole%C3%A3o%20III%20de%20Fran%C3%A7a#>

¹⁸⁴ COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.57

¹⁸⁵ *Ao encontrar uma cidade composta de ruas estreitas, casas em andares e grande concentração de habitantes nos bairros pobres do centro.(...) Tratou-se de realizar, não só, alguns novos traçados de ruas, mas de reordenar os bairros centrais, de facilitar a circulação das pessoas, de arejar a cidade com vias mais largas, de estabelecer ligações entre a periferia e o núcleo, e entre as estações ferroviárias e os pólos interiores da cidade, de multiplicar os equipamentos colectivos.* Ibidem

¹⁸⁶ O *Les Halles* surge no reinado de Filipe Augusto, em 1183 com o qual Paris deixa de ser uma simples encruzilhada. Estabelecendo federação entre o poder da nobreza, da igreja e do dinamismo comercial da burguesia. Existindo neste local um mercado tradicional numa área de predominância comercial e ligação ao Porto. Este foi alargado por este monarca e em 1850 foi construída uma estrutura em vidro e ferro. Tornando-se um elemento importante pela inclusão de uma estação RER (ferroviária e metro) e em 1979 abre como um grande centro comercial num novo edifício, depois da destruição do antigo. ibidem, p. 105



Fig. 4 - O início

a) fotografia de época do local de implantação onde se vêem os edifícios antigos que foram restaurados e a área devolvida à cidade 1969

b) área de implantação do Centre Pompidou, há direita o local do que veio a ser o futuro mercado/estação RER Halles

icônicos como Notre Dame¹⁸⁷ ou o Museu do Louvre¹⁸⁸, intimamente ligados a história de Paris e da França. “*Mas Paris, nas décadas de 1950 e 60, era a única cidade francesa com dimensão Europeia, tendo em conta a sua população e dinamismo e com grande necessidade de habitação no pós guerra.*”¹⁸⁹

Aquando da convocação do concurso do Centro Pompidou, em 1970, “*este era o único espaço livre situado no centro da cidade com as dimensões adequadas*”¹⁹⁰ para o projecto, “*marcando uma linha divisória na complexa relação entre a política e a cultura na França e igualmente uma confirmação apaixonante sobre a vida urbana. Lançando toda uma nova abordagem na edificação pública e derrubando um elitismo monumental usualmente existente nas instituições publicas.*”¹⁹¹ Concebido em 1969, na mente do presidente Georges Pompidou, um apaixonado pelas artes¹⁹² e desejoso de dotar a cidade com um local de arte e cultura para o homem *da rua*¹⁹³, alimentado pelas manifestações do maio de 68 e pela amplamente aclamada jovem cultura de Paris. O Centre Georges Pompidou tornou-se um elemento sem precedentes de edificação de “*um “forum” público anti-elitista e um exemplo de uma visão social da arquitectura num mundo confuso e em mudança*”¹⁹⁴. O edifício é um produto único do seu tempo, num “*fenômeno internacional agressivo que se*

¹⁸⁷ Combeau, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.17

Iniciada a construção em 1160 depois de o bispo Maurice de Sully ter achado a então existente igreja românica pouco “digna” dos novos valores. Esta têm grande predominância na vida da cidade onde, no seu adro, decorria então o mercado.

¹⁸⁸ Ibidem, p.105

Inicialmente uma fortaleza e tornada palácio real até ao reinado de Luix XIV no séc XVII, altura em que a corte se mudou para Versalhes, altura em que o edifício então desabitado se torna numa galeria de esculturas antigas e várias academias de artes. O edifício foi sofrendo transformações ao longo dos séculos, sendo a última mais significativa a de 1989, quando o presidente François Mitterrand cria o dossier do Grand Louvre que impôs a deslocação dos serviços do Ministério das Finanças, encomendando a I. M. Peis para a renovação do museu, criando este a famosa pirâmide sobre a entrada e a renovação do edifício.

¹⁸⁹ Ibidem, p.97

¹⁹⁰ GOLDBERGER, Paul, *Renzo Piano y el building workshop : obras y proyectos : 1971-1989*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990 p. 2

¹⁹¹ POWELL, K., *Richard Rogers, complete works, Vol. 1*, London, Phaidon 1999, p. 102

¹⁹² COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.104

¹⁹³ PHILLIPS, John W P, *The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence*, <http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/beaubourgeffect.htm>, em 7 de Abril de 2011

¹⁹⁴ POWELL, K., *Richard Rogers, complete works, vol. 1*, London, Phaidon 1999, p. 101



Fig 5 - A inauguração da forma
dois fotogramas do filme The Dreamers que retrata os conturbados anos 60 em
Paris e a relação da cultura na sociedade;

*tornou imediatamente num símbolo nacional,*¹⁹⁵ representativo da junção de interesses, política e social, e de um tempo histórico específico, um tempo de reivindicação social que é hoje reacendido pela Europa.

O Centro Pompidou torna-se um estandarte de uma vontade política de atingir e transformar a cidade pela introdução de uma estrutura para o homem, para a sociedade, remetendo a premissas ligadas ao nascer das cidades como aglomerados humanos de troca e sociabilização, pujantes e diversificados.

No fim dos anos 50 os bairros do centro histórico necessitavam de intervenção urbana e arquitectónica, criando-se em 1962 *“legislação para salvar e restaurar o Marais de maneira a preservar os bairros com interesse histórico e arqueológico.”*¹⁹⁶ Da reorganização do mercado de Halles criou-se o forum, espaços verdes e o Centro Pompidou, aberto em 1977.¹⁹⁷ Criando uma conexão entre espaços da cultura e lazer na vida cidadina, impondo-se o CGP como um elemento que rompe e dá resposta à tradicional cautela por parte dos governos quanto a inovações nas artes visuais e arquitectónica.¹⁹⁸ As grandes obras destes últimos trinta anos restabeleceram Paris como pólo cultural mundial. Espaços que ilustram a influência nacional e internacional de uma capital que tem o direito de pretender desempenhar um papel de primeiro plano na Europa do séc. XXI.¹⁹⁹

A inauguração da forma.

O quadro de evolução técnica e arquitectónica que se seguiu às grandes transformações ocorridas na primeira metade do século XX é expressivo das

¹⁹⁵ DONIN, Gianpiero, *Renzo Piano: pezzo per pezzo*, Roma, Casa del Libro, 1982, p 14

¹⁹⁶ COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.103

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ory, Pascal Par, *Le centre Beaubourg, une histoire culturelle*, http://www.histoire.ac-versailles.fr/IMG/doc/LE_CENTRE_BEAUBOURG.doc em Maio de 2011 *Pouvoirs publics traditionnellement très frileux à l'égard des innovations dans les arts plastiques en en architecture. Beaubourg est une double réponse à ces points.*

¹⁹⁹ COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.107



Fig. 6 - A inauguração da forma
Vista aérea do Centre Pompidou e da envolvente
I - Praça sob o qual se encontra o IRCAM;
II - Praça pedonal, actualmente ocupada com esplanadas de restauração entre outros serviços;
III - Place de Grève em frente à câmara que veio a ser fechada ao trânsito rodoviário;
IV - Catedral de Notre Dame.

respectivas reivindicações sociais e urbanas. Do colocar em questão elementos preconcebidos, formais, estilísticos e políticos, onde “os últimos cem anos se tornaram numa questão sobre a revolução que se reflectiu em todos os campos humanos”²⁰⁰ e apesar de todo este desenvolvimento estamos ainda agarrados a premissas que levam à desigualdade, onde nem todos têm as mesmas oportunidades, mas mutável através da inauguração de uma consciência de responsabilidade social que possa expor todo o potencial criativo e evolutivo humano.²⁰¹

“Um objecto não identificado aterra no coração da Cidade da Luz: o Centro Pompidou, uma macroestrutura do futuro, que parece desenhado a partir do cenário da Guerra das Estrelas.”²⁰² Hoje, com mais de vinte anos de distância e com a sua inserção na vida da cidade, é impossível não achar paralelismos com a forte crítica aquando da edificação da torre Eiffel e o seu papel indissociável da identidade urbana. “Se o Centro Pompidou foi de certa forma um triunfo para a ousadia iconoclasta por parte dos governos, tanta ousadia não era absolutamente impensável – mas os seus 30 mil visitantes por dia é um veredicto que ninguém pode ignorar.”²⁰³ O Centro Pompidou tornou-se no elemento chave da recuperação do centro histórico de Paris inserido numa área antes ocupada por um estacionamento, desde os anos de 1930, e rodeado por uma grande quantidade de edifícios devolutos.

A história da arquitectura demonstra-nos a importância das transformações sociais iniciadas por estruturas colectivas, e os anos de 1965-1985 foram de transformação e renovação dos espaços culturais em Paris, é nesta realidade que emerge o museu, como “uma parte da engrenagem, um local para reuni-

²⁰⁰ ROGERS, Richard, *Architecture: a modern view*, Thames and Hudson, 1991 p. 7 *The history of architecture should be seen as a history of social and technical invention and not of styles and forms. (...) The last one hundred years has been one of these revolutionary periods, affecting all fields of human endeavour.*

²⁰¹ *Ibidem Despite all our new wealth most of the world's inhabitants are denied the opportunity to lead decent lives*

²⁰² DINI, Massimo, *Renzo Piano - Projects et architectures 1964 - 1983*, Paris, Electa Moniteur, 1983, p.126 *Un object spatial non identifié a atterri au coeur de la Ville Lumière: le centre Pompidou, une macrostructure de l'avenir, qui semble tirée du scénario de La guerre des étoiles.*

²⁰³ MCKEAN, John, *Pioneering British 'High-Tech'*, London, Phaidon, 1999

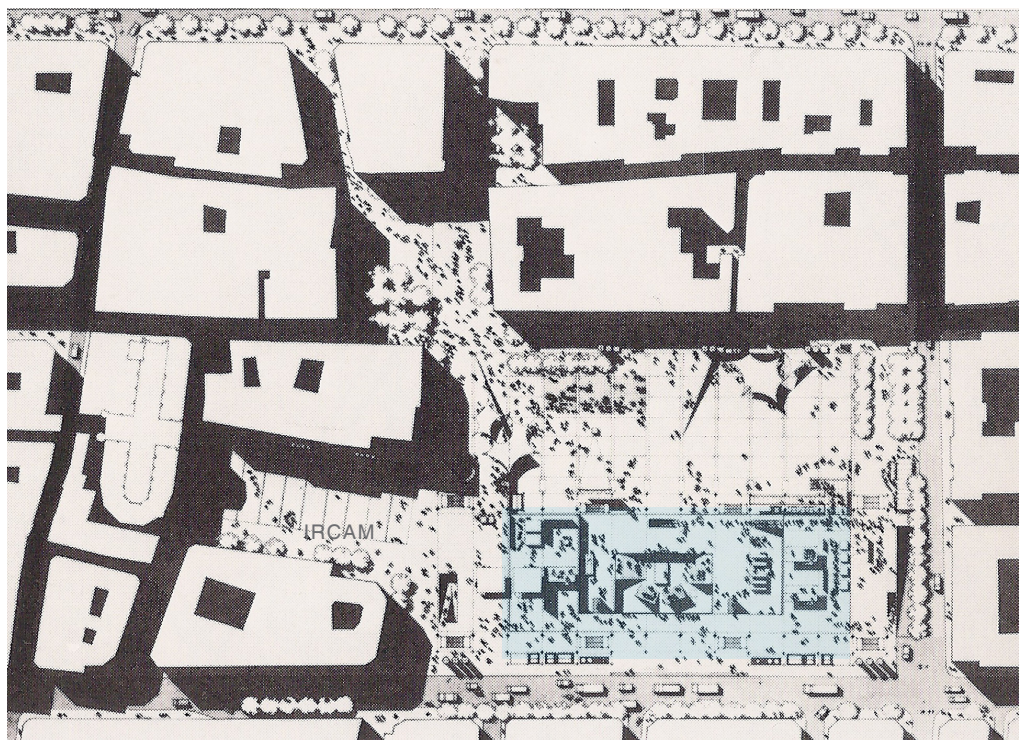


Fig. 7 - A inauguração da forma

a) Estudo de integração do edifício no quarteirão.

b) Corte esquemático onde se nota, além da proximidade de Notre Dame, a elevação do primeiro piso do centro de maneira a tornar-se uma extensão da praça adjacente.

ões e actividades espontâneas,²⁰⁴ tornando-se o Centro Pompidou “sem dúvida o melhor do seu género no mundo”.²⁰⁵

Os anos 70 conhecem o apogeu das ciências humanas e sociais marcando também a entrada dos museus numa nova era de comunicação que é privilegiada no Centro Pompidou, uma “*museologia da transparência e modularidade*.”²⁰⁶ Onde não se negligencia a importância de interacção interpessoal e espontânea que é tão importante na essência da vida urbana²⁰⁷ e expresso formalmente na praça adjacente e na sua relação (abertura) ao edifício. Estas premissas eram especificadas no relatório da competição que recomendava o desenvolvimento de um centro vivo de informação que cobrisse Paris e mais além.

A proposta cria um *contentor* flexível com reminiscências na polivalência das ruas, onde a ideia de base se constituiu a partir do movimento das pessoas, como se estas se movessem numa imensa tela²⁰⁸ que responde às mudanças de necessidades através de uma estrutura autónoma e de flexibilidade total. Com a sua *ossatura* metálica o edifício é capaz de suportar transformações interiores e exteriores, permitindo-se à mudança de elementos por uma liberdade estrutural dinâmica. “*Tornando-se a escolha vencedora pelo mérito de incluir um generoso espaço aberto, na leveza e transparência da solução arquitectónica*”²⁰⁹, possível pela utilização e maximização da estrutura metálica que permite estender uma sequência variada de espaços flexíveis e vivos

²⁰⁴ POWELL, Kenneth, *Richard Rogers, complete works*, vol. One, London, ed. Phaidon 1999 p 123

²⁰⁵ Ibidem, p 92

²⁰⁶ PONTUS HULTEN foi o primeiro director (1973-1981) e participante na criação do Centre Georges Pompidou, este foi um forte dinamizador da democratização da cultura e da dinamização das cidades através de projectos culturais. “*un véritable instrument critique*” doué de sens. Il l’a défini comme une “*base permettant des contacts directs entre l’artiste, le public et la société, (...) un lieu par excellence de communication, de rencontre et de diffusion (...)*”. em <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/E6E13AF10A1B7272C1256ED90050C303?OpenDocument>; em Junho de 2011

²⁰⁷ ROGERS, R., *Architecture: A Modern view*, London, Thames and Hudson, 1991 p. 12

²⁰⁸ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 13

²⁰⁹ POWELL, Kenneth, *Richard Rogers, complete works, vol. one*, London, Phaidon 1999 p.94

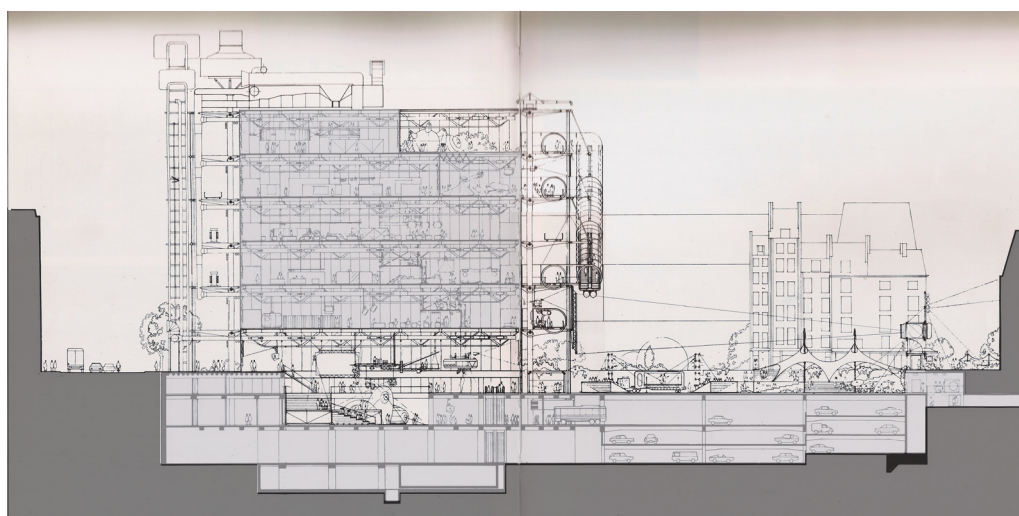
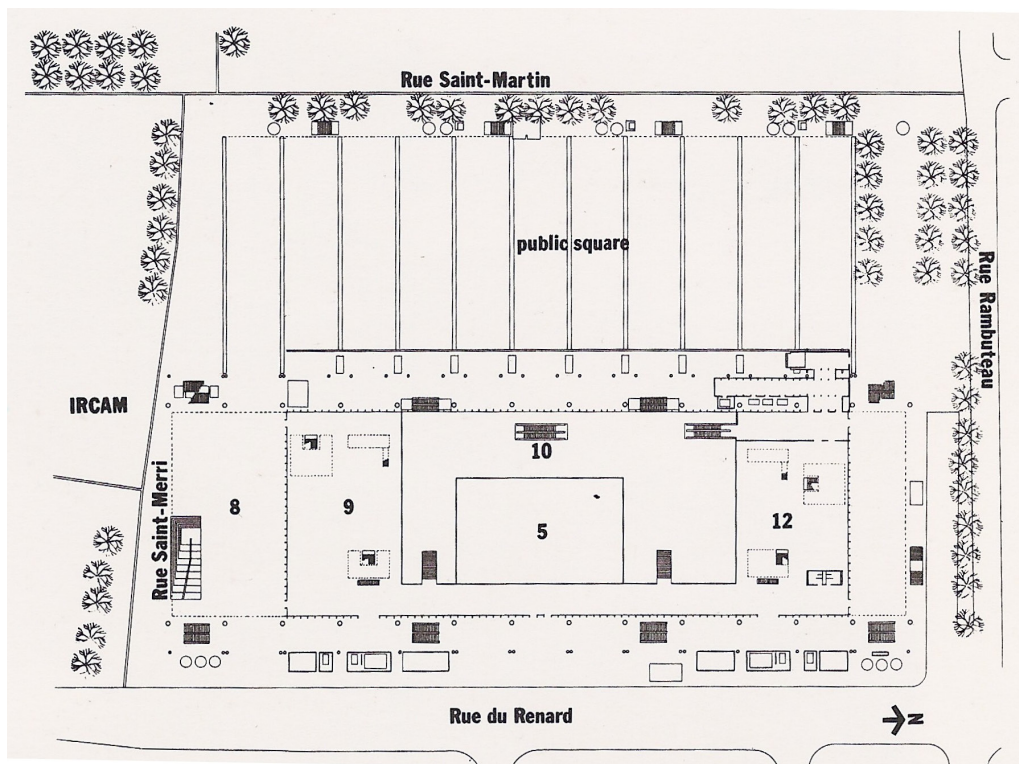


Fig. 8 - A inauguração da forma
a) planta do nível da praça
b) Corte transversal onde se nota a continuidade entre edifício e praça.

como espaço para o público.

O Centre Georges Pompidou encontra raízes no trabalho de Antonio Sant'Elia, dos Construtivistas Russos ou mesmo em Paris na Maison du Peuple em Clichy, desenhada por Jean Prouvé onde o chão permite ser movido, ou noutro projecto em Paris (não construído) dos anos de 1930 por Oscar Nitschke para uma Maison de la Publicité, fornecendo um precedente para o uso de fachadas como um ecrã electrónico gigante.²¹⁰ Um cruzamento entre a informação computadorizada de Times Square e o British Museum, com ênfase na dupla participação entre pessoas e as actividades/exposições²¹¹, *“torna a praça tão importante como o edifício, numa cidade já de si saturada como Paris, pensamos que o edifício não deveria ocupar toda a totalidade do terreno disponível permitindo criar uma tribuna, uma espécie de compensação, que aparece intimamente complementar as actividades de entretenimento oferecidas pelo centro”*²¹² constituído por cinco pisos que podem ser usados como *open space*, como praças empilhadas, destinadas a prolongar as actividades da cidade.²¹³

A miscelânea de actividades *no* e potenciadas *em* torno do museu cria uma área que apela a todos, estabelecendo, segundo os arquitectos, não a ideia remota de museu mas de um espaço de encontro público e vibrante, contrário àquilo que a *“zonificação durante muitas décadas apregoou.”*²¹⁴ O centro deve oferecer então *“uma imagem mutável, composta de uma sobreposição de sequências, de mensagens, reflectindo a sua organização variável”*²¹⁵ re-

²¹⁰ Ibidem, p. 93 A ideia de usar as fachadas como imensos ecrãs comunicativos foi recusada pelo sucessor presidencial de Georges Pompidou, Giscard d'Estaing, sobre isto Rogers informa-nos: *He saw it as a potential political weapon rather than a cultural concept.* Ibidem p. 99

²¹¹ ROGERS, R., *Architecture: A Modern view*, London, Thames and Hudson, 1991 p. 14 *Not remote monument but a people's place. Our competition report recommended that the Pompidou Centre be developed as a “live centre of information covering Paris and beyond... a cross between an information orientated computerized Times Square and the British Museum, with the stress on two-way participation between people and activities/exhibits”.*

²¹² Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 12

²¹³ Ibidem, p 33

²¹⁴ ROGERS, R., *Architecture: a modern view*, London, Thames and Hudson, 1991 p. 14

²¹⁵ Idem, p. 41

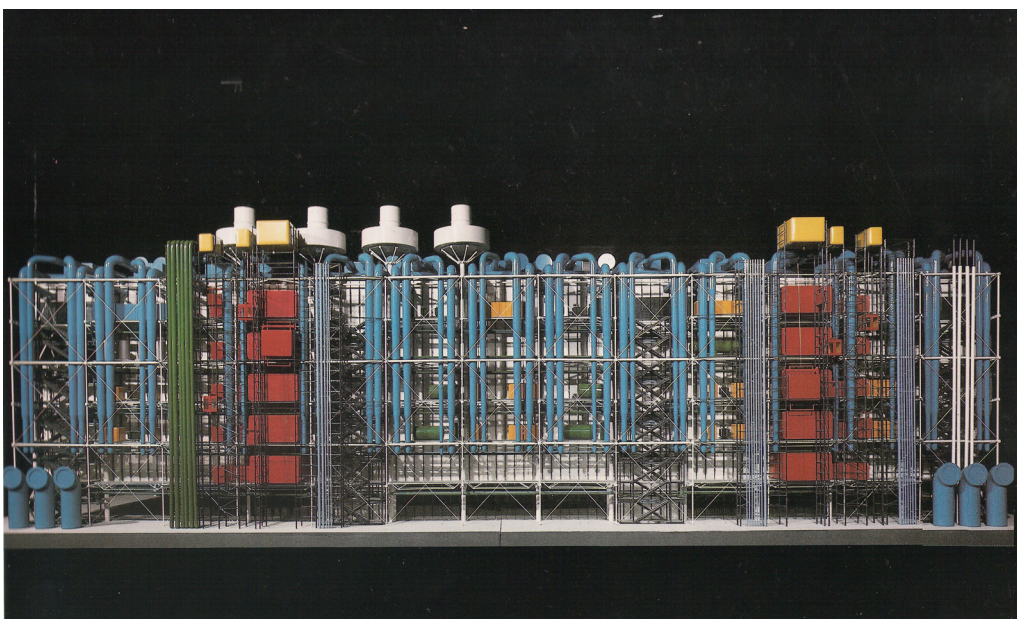
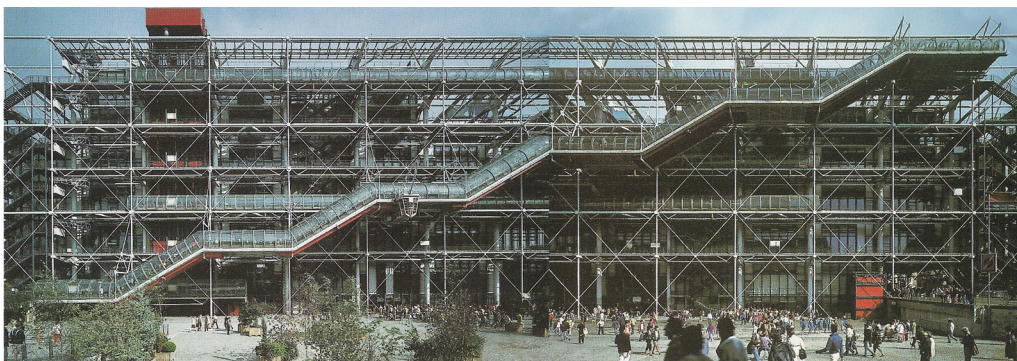


Fig. 9 A inauguração da forma
a) alçado da praça;
b) alçado da Rue du Renard

flectindo conceitos arquitectónicos, sociais e políticos de um período particular e que são extremamente relevantes nos tempos que correm pelas questões de espaço público e renascimento urbano em discussão, e onde a cultura e as artes têm um papel importante na vida urbana e na contínua necessidade de espaço público e arquitectura social para a criação de uma urbanidade e de uma colectividade estimulante os museus têm um papel importante pois *“deixaram de ser locais para preservar as obras que deixaram de ter o seu papel social, religioso e público, mas como locais onde os artistas conhecem o público e o público se torna criativo.”*²¹⁶

A mutação.

Os arquitectos não trabalham desde o vazio, pois estão dependentes de condições físicas e sociais dos locais. O estímulo das políticas governamentais pode tornar-se uma ferramenta de controlo e direcção transformadora, unindo-se a posturas de várias entidades para chegar além de pressupostos económicos e propiciando condições ao desenvolvimento colectivo.

Falar do Centro Georges Pompidou é falar da sua praça, das actividades que aí podem decorrer, da relação do edifício com esta, desta com a cidade, da sua interrelação e da *cara* que o centro apresenta a cidade. As transformações da inserção do corpo na cidade, da *“carcaça” de fluxo e signos, de redes e circuitos,*²¹⁷ criou uma devolução do espaço urbano ao corpo social. Procurou-se desenvolver uma sensação de bem-estar, um local permissivo à apropriação por um leque diversificado de usuários, espalhando a sua influência e criando conexões entre as partes constituintes do espaço.

As próprias áreas envolventes foram reinjectadas com vida urbana, na abertura de comércio e lazer, como esplanadas, restaurantes e outros serviços do

²¹⁶ POWELL, K., *Richard Rogers, Complete works, vol. one*, London, Phaidon 1999 p.118

²¹⁷ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and simulations, VI the Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence*, The European Graduate School disponível em <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations-vi-the-beaubourg-effect-implosion-and-deterrence> consultado 02/06/11



Fig. 10 O edifício e a urbe

dia-a-dia. O bairro deixou-se animar por espectáculos de rua e por exposições e nesta zona de percursos foi-se progressivamente constituindo uma ligação (itinerário) entre o Centre Pompidou e o Forum des Halles, com o rio e Notre Dame.²¹⁸ *“O espaço arquitectural procede antes de todos os elementos imateriais, como a luz, os efeitos de transparência ou de distância, que permitem criar as condições de uma verdadeira convivialidade, pondo a busca de flexibilidade compatível com a consideração de mudanças tecnológicas e sociais.”*²¹⁹

Para isto influencia muito a própria filosofia de experimentação presente na obra de Renzo Piano²²⁰ resultando numa solução versátil que *“incorpora um conceito de indeterminação: onde certas partes do edifício podem ser adicionadas ou removidas sem destruir o equilíbrio do todo”*²²¹, uma capacidade de evolução que vai de encontro às rápidas transformações de conceitos como os meios de informação e comunicação²²² actuais, sintomático da capacidade dialogante do edifício e da praça com a cidade, onde a rejeição dos principais dispositivos técnicos de limites do edifício cria espaços intersticiais que dão lugar à aproximação e permitem libertar um espaço que se empresta a múltiplas situações e usuários ao longo do tempo²²³. O edifício na sua transparência e estreita relação com a praça abre-se como superfície que engloba actividades não programadas, a vida urbana. Os arquitectos defenderam a

²¹⁸ COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.104

²¹⁹ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 32

²²⁰ DINI, Massimo, *Renzo Piano - projects et architectures 1964-1983*, Paris, Electa Moniteur, 1983 p.236 *El concepto de experimentación se ajusta perfectamente en mi obra al de provisionalidad. Claro está que tengo que abordar el problema, a mi juicio aún por resolver, de los edificios destinados a durar trescientos años, pero lo trato como una faceta más de la provisionalidad y así lo hice en proyecto del Beaubourg (CGP)”*

²²¹ ROGERS, R., *Architecture: A Modern view*, Thames and Hudson, 1991 p.48 *The Pompidou Centre incorporated the concept of indeterminacy: certain parts of the building can be added or removed without destroying the balance of the whole*

²²² DINI, M., *Renzo Piano - projects et architectures 1964-1983*, Paris, Electa Moniteur, 1983 p. 126 *L'évolutivité est le trait distinctif de la géographie spatiale: rien n'est rigide, immuable; le conteneur est flexible, aisément modificable selon des critères soft, articulé de manière à pouvoir s'adapter aux rapides développements du concept d'information et de communication.*

²²³ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 32



Fig. 11 O edifício e a urbe
Vista desde o piso de entrada Centre Georges Pompidou para a praça e da relação de continuidade entre ambos.

criação de um edifício que não rejeita um legado mas “*reclama contudo uma actualidade muito mais imediata para escutar a sociedade e as suas necessidades sem que isto pressuponha o regresso a uma espécie qualquer de formalismo.*”²²⁴

O Museu Nacional de Arte Moderna, conta ainda com um *Centro de Criação Industrial* intimamente ligado à área do design contemporâneo. A Biblioteca Pública de Informação com três pisos e acesso à Internet, Música, Tv e Video, com um ambiente mais boémio e urbano num complexo diáfano. O museu conta ainda com salas de cinemas, e dois bares, um deles no último piso com um terraço onde se abrem vistas sobre a cidade. Fazendo deste edifício um centro convergente e acessível à colectividade, um *Leisure palace* com uma posição privilegiada na cidade. É de salientar que adjacente ao Centro Pompidou existe o IRCAM²²⁵, concebido pela mesma equipa de arquitectos, um centro de investigação acústica e musical que foi proposto integrar o museu em 1971 durante o planeamento do centro. Este edifício encontra-se enterrado criando uma pequena praça do lado direito do Centro.

A cidade é então, como uma massa que se molda em resposta a pontos de vista, exposições, movimentos e entradas.²²⁶ O tecido urbano relaciona-se em consonância com as diversas realidades diárias. Nesta parte a praça do Centro Pompidou tem um papel importante na relação com a cidade, influenciados pelas características das praças urbanas italianas de Siena e Florença. A praça “sai” de um impressionante piso com dupla altura, onde as

²²⁴ C. G. P., Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 32 Os arquitectos não rejeitam as formas nem os materiais presentes na arquitectura do ferro e do vidro, ou das composições existentes na tradição, tão presente na cidade do “iluminismo”, mas sem que isso se refira a um revivalismo, ou um regresso directo a ele (tão vangloriado num tempo pós-moderno onde se viu nascer o Centro Pompidou) por defenderem uma relação mais directa com a sociedade e a cultura onde se insere o edifício.

²²⁵ Instituto de Investigação e Coordenação Acustica/Musica, Sigla em Francês. *IRCAM, the Institute for Research and Coordination Acoustic/Music, is one of the world's largest public research centers dedicated to both musical expression and scientific research. IRCAM is a unique location where artistic sensibilities collide with scientific and technological innovation.* Le IRCAM em <http://www.ircam.fr/ircam.html?L=1> em Junho de 2011

²²⁶ ROGERS, R., *Architecture: A Modern view*, London, Thames and Hudson, 1991 p. 15



Fig 12- O edifício e a urbe
a) Vista da Rue du Renard (leste)
b) Vista do CGP (leste) desde a Rue Simon Le Franc
c) Vista do conjunto edificado em redor da praça do Centro

peças são recebidas num espaço com “*calma racionalidade no coração do edifício*”²²⁷, e vai subindo levemente, como um anfiteatro, onde interior e exterior (edifício e praça) formam uma entidade contínua, tornando-se um elemento imprescindível de relação urbana, como uma superfície de contacto com o resto da cidade, um espaço público significante visto como uma mudança perante o regime político anterior num tempo revolucionário.²²⁸ Rua e edifício formam um espaço “*contínuo, homogéneo, interpenetram-se e modelam-se mutuamente,*”²²⁹ criando um “*dos locais mais frequentados de Paris, onde as multidões entram e saem do centro, utilizando as escadas*”, um local de movimento, colocadas propositadamente do lado da praça, como mais um elemento dinamizador e de interrelação e onde se pode obter “*vistas magníficas da cidade. A praça tem uma vida própria espontânea e sempre mutável, um palco para o teatro urbano,*”²³⁰ e o bairro de *Marais* conhece, assim, uma evolução social qualitativa desde os anos de 1970.

A organicidade dos elementos em si e com a envolvente é uma característica intrínseca dos centros históricos, pois a beleza destes reside no seu “*carácter heterogéneo, procedente de uma estratificação constante, os séculos, os estilos, os usos sobrepõem-se. A sua desordem confere aos centros históricos a capacidade de se transformarem harmoniosamente, que subsiste para além das aparências, uma unidade profunda e orgânica.*”²³¹

²²⁷ POWELL, K., *Richard Rogers, complete works*, vol. One, ed. Phaidon 1999 p. 129 *It is a rationalism which stretches back beyond the iron and glass architecture of the nineteenth century and the philosophy of Viollet-le-Duc to the Enlightenment. The Pompidou Centre is, perhaps, the last great product of the enlightenment, the summation of an optimistic tradition rooted in reason.*

²²⁸ É de notar que as ideias de “afabilidade” cultural emergiu após as manifestações do Maio de 68, iniciado pelos estudantes devido ao sentimento de descontentamento perante as políticas sociais e aos quais se juntaram diversos sectores sociais. Esta revolução social produziu-se um ano antes da concepção na mente do então presidente da república (anterior primeiro ministro) Georges Pompidou reivindicando “contra a sociedade de consumo”, o ensino tradicional e a insuficiência de saídas profissionais.
Enciclopedia Porto Editora [http://www.infopedia.pt/\\$maio-de-68](http://www.infopedia.pt/$maio-de-68), Junho 2011

²²⁹ DINI, Massimo, *Renzo Piano - Projects et architectures 1964 - 1983*, Paris, Electa Moniteur, 1983, p.126

²³⁰ ROGERS, R., *Architecture: a modern view*, London, Thames and Hudson, 1991 p. 15

²³¹ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 14



Fig. 13 O edifício e a urbe
a) e b) fotografias da vida da praça, Maio de 2011

No início dos anos 70 o automóvel era rei na cidade de Paris, não existiam ruas pedonais, e o governo permitia o estacionamento em quase todo o lado, assim, a construção da praça foi uma concepção contra corrente desta política, o que tornou difícil a sua realização. Contribuiu, no entanto, para tornar este local como uma *“âncora no tecido urbano e tornando o edifício concernente com a cidade.”*²³²

A transformação de uma área pela edificação de um novo equipamento cultural, permite a polarização e criação de novos centros, onde serviços complementam e atraem outros usos, vitalizando o espaço público. Os arquitectos quiseram facilitar os contactos, perceber as diferentes *secções* da cidade, *“o que implicou uma reflexão bastante aprofundada sobre as actividades que deveriam ser ligados.”*²³³ Usando o equipamento de maneira a estruturar, não só a composição urbana e por conseguinte a criação de novos espaços públicos, mas também criando novos locais de lazer e interacção social. Neste caso, o Centro Pompidou, nas suas sobreposições permite a possibilidade da arquitectura resistir à mudança de destino e às transformações que lhe imprimem os usuários.

A estrutura singular forma uma imensa caixa transparente, *“evocando principalmente uma espécie de catedral do séc. XX que se completa, com as suas traves repetitivas, a multiplicidade de escalas e o diálogo paradoxal que mantém com a cidade”*²³⁴. As faces do edifício expõem toda uma panóplia de colunas de tubos ao longo de toda a largura das fachadas exteriores, estes tubos coloridos²³⁵ foram considerados um elemento controverso e ultra contrastante com a envolvente no seio de um antigo bairro da cidade, mas a alta

²³² C.G.P., Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 13

²³³ Centre Georges Pompidou, Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 34 *Ce n'est pas parce que nous souhaitons au départ ne pas établir de murs entre les différentes sections, que nous n'avons pas réfléchi au contenu de ces sections et à leur localisation. Nous tenions à faciliter les contacts, ce qui impliquait au contraire une réflexion assez approfondie sur les activités qui devaient être mises en relation.*

²³⁴ Idem, p 19

²³⁵ As cores correspondem a determinadas funções, assim os elevadores de vermelho, escadas em túneis de plástico translúcido, os tubos de ar em azul, a água em verde e a electricidade em amarelo.



Fig. 14 O edifício e a urbe
Robert Doisneau, *Girls dancing in the streets of Paris*;

adesão do público, cinco vezes mais que o previsto, levou a necessidade de encerramento em Outubro de 1997 para obras de restauro reabrindo no dia 1 de Janeiro de 2000²³⁶. Quando questionado sobre a necessidade de estímulo a descoberta do “novo”, onde a inovação faz parte da própria vontade de ir mais além de redescobrir e evoluir, assim a conotação, o gesto de exposição *visceral* do edifício como um elemento de arquitectura high-tech, Renzo Piano remete para a ironia, “*Beaubourg não é high-tech, é uma máquina, um submarino, uma nave de Julio Verne, uma ironia da técnica*”²³⁷, remanescente da sub-cultura *steampunk*²³⁸. Este aspecto ‘mecânico’, torna o objecto identificável no imaginário colectivo, as formas tornam-se familiares e não evasivas, pois a “*estética mecanicista está, conscientemente ou inconscientemente, impregnada.*”²³⁹

A Renzo Piano parece-lhe perigoso a utilização de estilos sem nenhuma relação com a matéria, a profissão e a época, levando à criação de uma arquitectura formal e gratuita. O Centro Pompidou torna-se uma resposta ao contexto pós-moderno vigente na época, uma ironia que se insurge contra uma “*profissão que se esconde por trás da memória para se permitir a incompetência, a não procurar ser criativo. É uma casta que não merece sê-lo*”²⁴⁰. A escala é também uma parte de conexão da memória colectiva, da relação do indivíduo com o espaço, “*a escala das pessoas participa em larga medida na escala do*

²³⁶ Centre Georges Pompidou disponível em <http://www.centrepompidou.fr/pompidou/Communication.nsf/0/88D31BDB4FE7AB60C1256D970053FA6F?OpenDocument&sessionM=9.1&L=2> consultado em Junho de 2011

²³⁷ DINI, M., *Renzo Piano - Projects et architectures 1964 - 1983*, Paris, Electa Moniteur, 1983, p. 240

²³⁸ Steampunk é um sub-gênero de Ficção Científica, história alternativa e ficção especulativa, que se destaca a partir dos anos 1980 e 1990 envolvendo uma era/mundo onde a tecnologia do vapor predomina, conotado com o séc. XIX e a época Vitoriana na Grã Bretanha, com base em perspectivas sobre moda, cultura, estilo de arquitectura, arte, etc. Na literatura encontramos autores como H. G. Wells e Jules Verne em <http://www.steampunk.com/> consultado em Junho de 2011

²³⁹ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 16
Contrairement À ce qu’avaient affirmé certains critiques, le bâtiment n’a jamais paru mepacant au public. En fait, les formes auxquelles nous étions référés ont été tout de suit reconnues, identifiées; elles étaient familières, même si leur emploi pouvait paraître déplace. Aujourd’hui, l’esthétique de la machine imprègne, consciemment ou inconsciemment, la plupart de nos jugements

²⁴⁰ Revista A.A. nº219 1982 p.XLI



Fig. 15 O edifício e a urbe
Vista desde as escadas de distribuição do museu sobre a cidade e a praça;

*edifício em si, ela está quebrada, pulverizada em mil elementos de pequena escala*²⁴¹ que se relacionam num elemento comum, colectivo. Sendo o edifício uma tela de projecção para as pessoas na praça e a praça um elemento de fruição para as pessoas dentro do edifício, criando uma relação simbiótica entre ambos, um local aberto e descentralizador de *consumo* cultural e da expressão colectiva estimulada no espaço público, um espaço de “*liberdade, caracterizado pelas sua profundidade relacional que deveria estimular a curiosidade das pessoas e servir de entretenimento. Recusando uma festa monumental e romper com uma concepção rígida da cultura de maneira a encontrar uma forma mais flexível e lúdica, um centro de informação vivo.*”²⁴²

As inovações tecnológicas são utilizadas como “*uma oportunidade de envolver novas formas e matérias*”²⁴³ com a finalidade de “*expressar e celebrar a velocidade cada vez mais acelerada das mudanças sociais, técnicas, políticas e económicas*”²⁴⁴, as técnicas são então um fim de encontro ao todo, ao potencial criativo²⁴⁵. Pelos materiais facilmente transformáveis encontra-se uma maneira de conseguir variações de intensidade no tempo e no intercâmbio entre o espaço, museu e praça, e o público, necessários para “*pontos pequenos e calmos e para progressões de pontos movimentados que se tornam uma consequência e um aspecto indispensável da diversidade das ruas e dos bairros,*”²⁴⁶ onde a variação de usos e a diferença complementam o projecto. A praça defronte ao Centro é um local de acontecimentos espontâneos, ramificação de um laboratório cultural que reforça a vocação popular, atraindo continuamente artistas de rua de toda a Europa dentro de uma tradição da cidade que sobrevive desde a Idade Média e que ainda se encontram noutras áreas da cidade como Saint-Germain-des-Près ou a Place de la Contrescar-

²⁴¹ Idem, p.7

²⁴² Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 12

²⁴³ ROGERS, Richard, *Architecture: A Modern view*, Thames and Hudson, 1991 p.43

²⁴⁴ Idem, p.45

²⁴⁵ *I believe in the rich potential of science and technology. Aesthetically one can do what one wants with technology, for it is a tool and not an end, but we ignore it at our peril, for without it we cannot achieve our potential.* Idem, p.44

²⁴⁶ JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*, São Paulo, Ed Martins Fontes, 2000, p. 292



Fig. 16 O edifício e a urbe
a) Mensagem gravada do presidente Georges Pompidou no vidro do museu, 2011.
b) Vista do Museu desde uma das torres de Notre Dame;

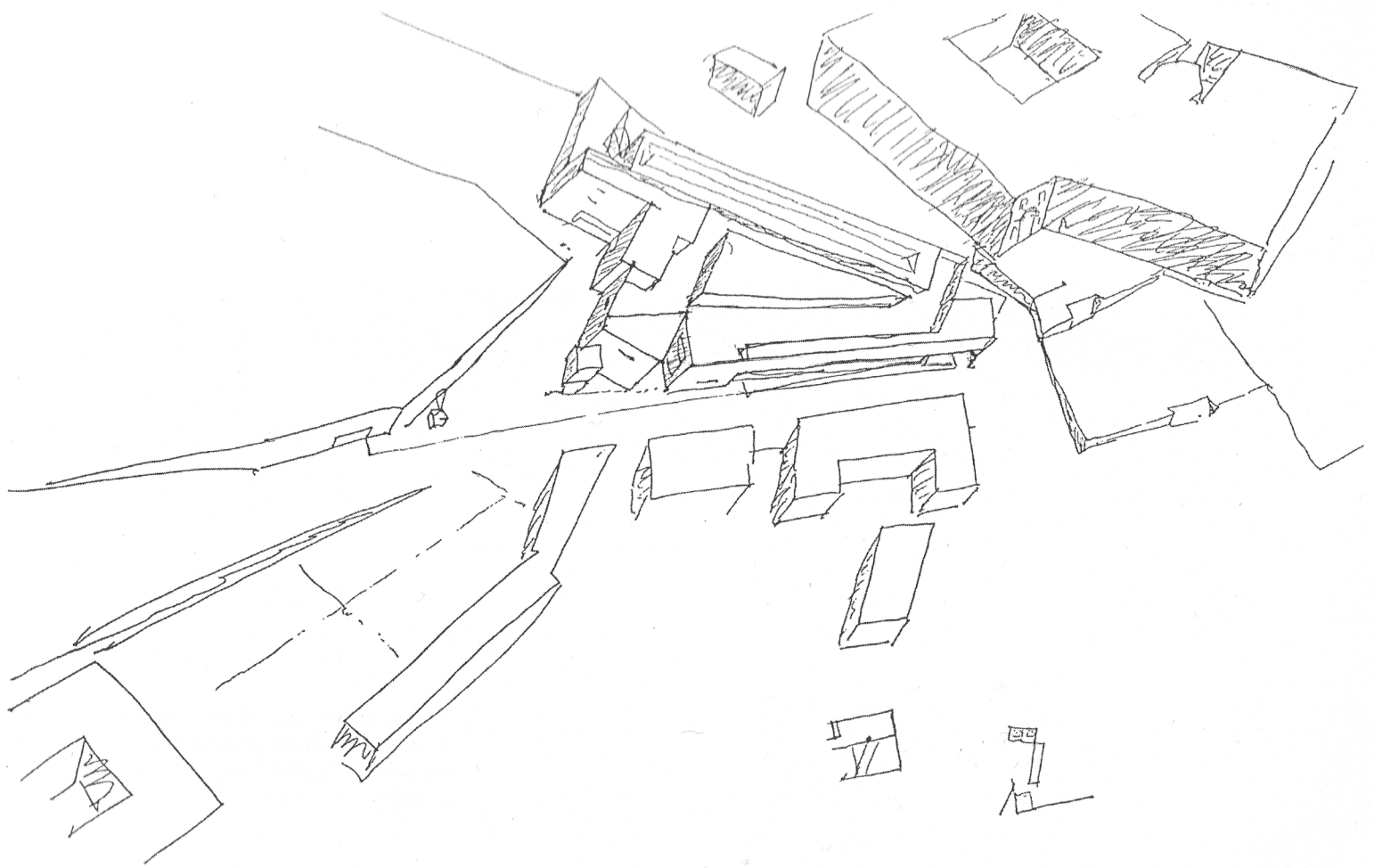
pe, tornando-se uma área especialmente viva à noite, oferecendo serviços de bares e restaurantes.

*“Originalmente concebido como uma provocação, como um anti-monumento por excelência, ele finalmente aceita o seu rótulo de outra forma, pelo sucesso.”*²⁴⁷ O Centro Pompidou criou um rejuvenescimento e dinamização no coração da velha cidade, a conjugação de realismo e utopia abarcando um variado leque de grupos sociais. *“Simultaneamente o climax do optimismo inventivo dos anos de 1960 e o mensageiro dos novos interesses civis do final do séc. XX”*²⁴⁸, transformando-se numa marca da renovação cultural da capital, ancorado num símbolo, mas diversificado e pujante de vida, *“remon-tando os princípios, as leis e as necessidades sociais que são expressão e permanentes no real. A utopia do centro consiste, talvez, em querer reinventar a cidade dia-após-dia.”*²⁴⁹

²⁴⁷ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 39

²⁴⁸ POWELL, K., *Richard Rogers, complete works*, vol. One, ed. Phaidon 1999 p. 101

²⁴⁹ Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p 15



CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

SANTIAGO DE COMPOSTELA 1988 - 1993

ÁLVARO SIZA VIEIRA



Fig. 2 A origem
a) Fotografia de Santiago de Compostela, com o seu “sky line” horizontal;
b) Plano da cidade de Santiago de Compostela, de Francisco Ferreira, 1750, onde se indica a localização do Mosteiro de San Domingos de Bonaval

*A ideia vai para além da palavra*²⁵⁰

*A arquitectura não se impõe a uma paisagem, senão que serve melhor para explicá-la*²⁵¹

A origem.

*“Na granítica cidade de Santiago de Compostela”*²⁵² o impacto urbano causado pelo edifício de Siza Vieira, o Centro Galego de Arte Contemporânea, CGAC, vai mais além do mero uso tipológico, tornando-se num elemento mediador, um estrutura de conexão e recuperação de uma envolvente degradada e o conjunto urbano. O edifício reveste-se de uma capa material de pedra utilizado na região durante séculos, reconhecendo-se como parente contemporâneo e articulando-se com a envolvente de forma a criar um diálogo que potencialize os edifícios e o espaço público circundante, nomeadamente na sua relação com o mosteiro de San Domingos de Bonaval e os seus jardins. *“É a combinação de uma grande clareza e de uma relativa indefinição na utilização do espaço, que deixa mais abertura à descoberta da totalidade do museu”*²⁵³, indefinição como contendor de abertura à apropriação, à acção da cidade. Um edifício pensado para servir de articulação entre diferentes estruturas, na sua história e morfologia sem criar uma ruptura brusca na sua linearidade, onde a massa *geografia* é moldada, não como gesto de sobreposição e exaltação, mas de síntese, de continuidade com a cidade e a sua história. *“A sua edificação parece sair vigorosamente do solo, emprestando-lhe a sua matéria; é um trabalho telúrico, mas a luz insinua-se silenciosamente*

²⁵⁰ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *Uma outra coerência, talvez mais luminosa*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 144

²⁵¹ Holl, Steven, *Anchoring*, N. Y., Princeton Architectural Press, 1991, p.9

²⁵² Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Galicia : arquitectura recente, org. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago, C.O.A.G., 1992, p. 21

²⁵³ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *Uma outra coerência, talvez mais luminosa*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 141

*no espaço interior para aí entrar em pontas de pés,*²⁵⁴ quer zenital quer por aberturas estratégicas, relacionando o interior e o exterior, a passagem do tempo projectada, também, pela brancura das paredes, ao ritmo do desvendar do museu à medida que nos embrenhamos no seu interior e como elemento primordial da própria arquitectura. A continuidade ocorre pela transformação nas relações entre os diversos elementos, *“tem a ver com a intuição das linhas de força próprias da topografia e com a expansão de planos, perfis e limites,*²⁵⁵ no diálogo com algo que falta e que proporciona a atmosfera e o ambiente que se percebe particularmente em cada espaço urbano.

A cidade é constituída por um centro histórico precioso, quer em dimensão ou consistência e monumentalidade. Os seus precedentes mais antigos remontam a vestígios de ocupação romana. Renovando-se o crescimento aquando da *“descoberta da tumba apostólica de Santiago, em algum momento do séc. IX. Com a criação da primeira muralha na década de 960, a cidade de Santiago de Compostela amuralhada e com torreões (...) sempre enquadros com as portas*²⁵⁶ da cidade adquire uma fisionomia que ainda se mantém. Junto a uma porta particular, a Puerta del Camino, é o local onde no séc. XVIII se edifica o Convento de Santo Domingo de Bonaval, onde se encontra o Panteão de Galegos Ilustres e o Museu do Povo Galego, que marca o aparecimento de mosteiros nos arrabaldes da cidade, como expressão do crescimento urbano e das necessidades das populações. *“Austera mas monumentosa, a arquitectura mendicante medieval do mosteiro, fundado em 1220,*²⁵⁷ desenvolveu-se entre o Gótico e o Renascimento e sendo reestruturado aquando do Barroco. É nesta reestruturação urbana durante o Barroco que a cidade perde o seu carácter fortificado, permitindo ao mosteiro inserir-se na malha urbana, sendo o culminar destes trabalhos barrocos na portentosa fachada da catedral de Santiago.

²⁵⁴ Idem, p. 137

²⁵⁵ CURTIS, William, *Álvaro Siza: uma arquitectura de limites*, El Croquis nº68/69, Álvaro Siza 1958 1994, p.34

²⁵⁶ PAZ, Ramon Villares, *La ciudad y el mundo urbano en la história de Galicia*, Santiago, Ed Torculo 1988, p.

²⁵⁷ *Historia da cidade de Santiago de Compostela*, coord. Ermelindo Portela Silva, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p.100

Com o aparecimento do liberalismo, as reformas administrativas do séc. XIX e a conseqüente transferência da capital de província para La Coruña, à já débil cidade, é retirado um pouco mais de protagonismo, juntando-se a isto a redução do clero e a já prolongada, e sentida, redução da peregrinação, quase se extinguindo esta forte característica da cidade, culminando numa cidade que vive do seu prestígio histórico.

Santiago é uma cidade fortemente ligada a religiosidade, edificada em redor da sua catedral, mantendo-se ao longo dos séculos como epicentro de um dos locais de peregrinação mais famosos da Europa. Desenvolvendo-se de modo periférico e permanecendo intocada a proeminência da igreja católica na cidade, “*baseando-se numa económica de rendas, mais que comercial, e mesmo a universidade, criada em 1501,*”²⁵⁸ não impediu a cidade de cair num certo ostracismo mais cerrado após as invasões francesas.

Na década de 30 do século XX a cidade expande-se para albergar a estação ferroviária e a criação de residências universitárias que despoletou a construção desenfreada criando uma dualidade, “*do racionalismo da republica, ao regionalismo criptogaleguista e neo-barroco franquista*”²⁵⁹

Com o crescimento populacional a apoiar-se num Plano Geral de Ordenamento Urbano inicia-se a criação de bairros sociais e de uma nova circunvalação, que liga as principais cidades galegas. Com o desenvolvimento da mobilidade aparecem novos bairros, mas também devido ao crescimento da universidade nas décadas de 70 e 80, é também nesta tempo que se dá um desenvolvimento do turismo. Delineando-se um plano de organização urbana devido a fragmentação entre o centro histórico e as novas áreas habitacionais. É neste contexto que surge o Centro Galego de Arte Contemporânea de Álvaro Siza, com o intuito de relançar Santiago como capital cultural da Galiza e a recém criada Comunidade Autónoma da Galiza.

²⁵⁸ *Historia da cidade de Santiago de Compostela*, coordenação por Ermelindo Portela Silva, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003

²⁵⁹ *Idem* p. 560



Fig. 3 a inauguração da forma
a) Fotografia do Mosteiro de San Domingo de Bonaval;
b) implantação do museu;
A- Museu B- Mosteiro C- Jardins

A inauguração da forma.

Para preservar o património da cidade, Património da Humanidade pela UNESCO em 1985, é criado o Plano Especial de Conservação do Conjunto Histórico de Santiago mas a cidade continua fragmentada e a necessitar de *arranjo* urbano criando-se um Plano Especial. É dentro deste contexto, com o intuito de criar uma reunificação, de dar coerência e reabilitar uma área à saída da cidade, que surge a obra de Siza, que sempre “*atento aos valores da diversidade, consegue inclui-la na unidade que cada projecto representa sem que isso signifique dispersão ou falta de carácter*”²⁶⁰ e, particularmente neste caso, com a criação de um elemento que aspira a tornar-se numa estrutura de reunificação da urbana.

O arquitecto faz, com “*a sua total disponibilidade perante as situações, uma espécie de teimosa recusa do óbvio e do fácil, percorrer constantemente os caminhos da descoberta de relações escondidas, de sentidos virtuais e expectantes, que, uma vez desvendados, se constituem como simplicidade irrecusável*”²⁶¹. O museu, implantado sobre os terrenos do Convento de Santo Domingo de Bonaval, encomendado pela província da Galiza, e o arranjo do jardim proposto pelo município de Santiago de Compostela, permitindo esta união dos dois projectos sob a alçada do mesmo arquitecto, e a criação de uma coerência ao conjunto.

A cidade na última década demarcou-se por uma importante política evolutiva. Esta vontade de crescimento e projecção é expressiva em obras como o museu, a faculdade de Ciências da Informação da Universidade de San-

²⁶⁰ SALGADO, José, *cadernos de arquitectura, Conferências, diversidade e contexto - Álvaro Siza*, nº 3. Jornal Público, Outubro de 1997 p.4

²⁶¹ Ibidem.

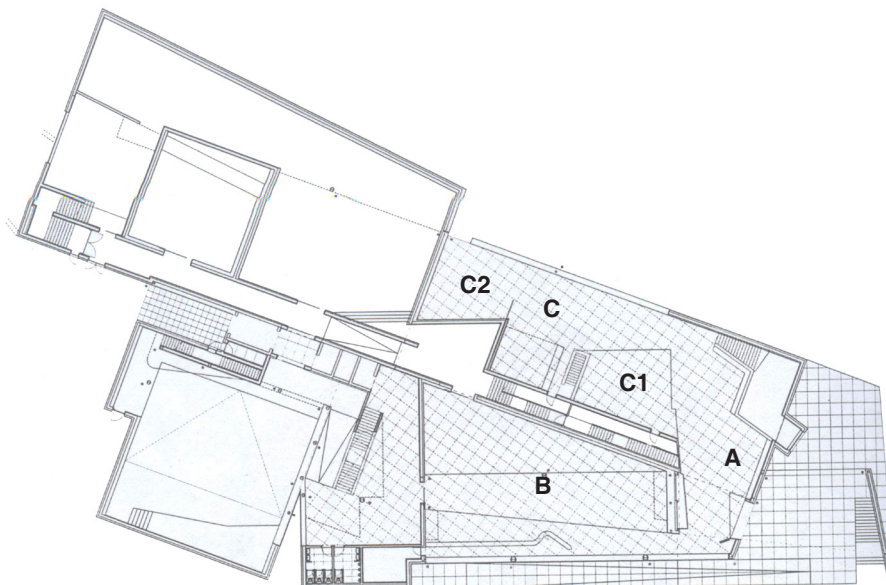


Fig. 4 A inauguração da forma
a) Fotografia do museu e do mosteiro desde os jardins;
b) planta do piso 0 A- entrada B- Átrio C- Cafeteria C1- Loja C2- Esplanada

tiago do mesmo arquitecto ou a mais recente Cidade da Cultura²⁶² desenhada pelo arquitecto americano Peter Eisenman, seleccionado depois de concurso em 1999, ou os “corredores verdes,”²⁶³ aqui “*o presidente da câmara - que é arquitecto - projecta, através das suas escolhas, a modernização da cidade, uma actualização histórica, magnífica pela sua monumentalidade, a sua urbanidade, a sua arquitectura,*”²⁶⁴ indiciando ao mesmo tempo uma preocupação para o *cuidado dos seus monumentos, porque toda a cidade é um monumento.*²⁶⁵ Com toda a história petrificada nas ruas sinuosas, o edifício do museu teria que se embrenhar entre formas consolidadas pelos séculos e fazer sobressair delas e com elas uma estrutura relacional entre a cidade consolidada e as novas urbanizações. Onde o próprio “*perfil de Santiago exige essa linha horizontal nítida*”²⁶⁶ expressiva no espraiar do museu na parcela, delimitando espaços, enquadrando formas e relacionando a cidade com as novas estruturas das suas diferentes fases.

Mas estas características mutações arquitectónicas em Santiago são expressivas de uma vontade do país em projectar e recapturar uma imagem histó-

²⁶² A Xunta de Galicia convocou no ano 1999 un Concurso Internacional de Arquitectura para realizar a Cidade da Cultura de Galicia no Monte Gaiás en Santiago de Compostela. De entre todo os proxectos de ideas, elixiuse finalmente como proxecto de obra o deseñado por Eisenman Architects atendendo, segundo o fallo do Concurso, á súa singularidade tanto conceptual como plástica, e á súa excepcional sintonía co lugar. (...) Os seus singulares edificios, conectados por rúas e prazas e dotados dun avanzado nivel tecnolóxico, configuran un espazo de excelencia para a reflexión, o debate e a acción orientados cara ao futuro de Galicia e a súa internacionalización. Fundação Cidade da Cultura de Galicia em <http://www.cidadedacultura.org/articulos/listado1c.aspx?idCat=29>, consultado em Setembro de 2011

²⁶³ Corredores verdes são compostos por ciclovias, percursos pedestres e de peregrinação bordejados por vegetação, mas dentro desta política também se concluíram o arranjo e definição de parques urbanos.

²⁶⁴ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 152

²⁶⁵ Ibidem, p. 138

“*ao estudar o terreno, fiquei convencido de que devia reaproximar o museu da rua, para o separar claramente do jardim. O convento nunca tinha sido visto de longe, como um objecto isolado, mas sempre acompanhado por um muro de vedação. O resultado inevitável (...) foi uma configuração triangular. Assim foi preciso conciliar as particularidades do programa e as condicionantes da parcela. Há também um outro acidente na configuração do terreno, ao nível da curva da rua e da ruptura da pendente, que provocou uma torção do edifício. A outra razão para a quebra tem a ver com o comprimento do edifício, que parecia desmesurado em relação ao convento; era necessária uma fragmentação do volume. (...) Na extremidade, deixei entrever a existência dos dois volumes rectangulares, aparentemente autónomos, que articulei com o pórtico da igreja, para organizar uma espécie de pórtico de acesso ao jardim.*”

²⁶⁶ Idem, p. 145

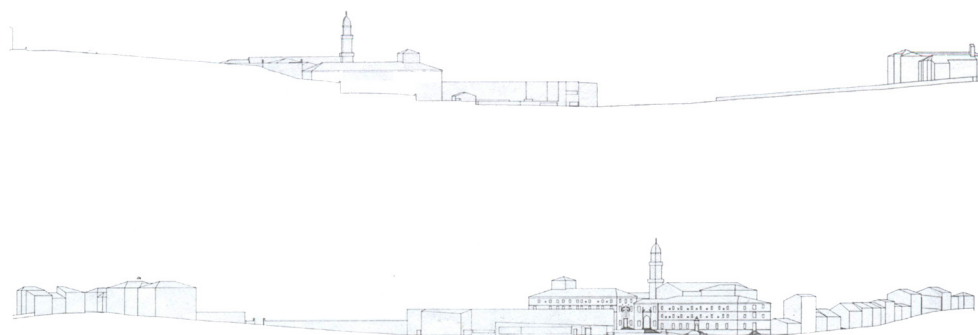


Fig. 5 A mutação
a) Fotografia panorâmica da relação do museu com o mosteiro de San Domingos de Bonaval
b) e c) alçados gerais panorâmicos

rica e um lugar no panorama internacional. As transformações ocorridas na última década do século XX em cidades como Barcelona, o arranjo urbano onde se inclui o Porto apoiando-se no evento da Capital Europeia da Cultura, a acessibilidade e a frente marítima; Bilbao com a sua transformação económica e urbana rematada pelo museu Guggenheim como facto arquitectónico mais que museológico; ou em Valência com a sua Cidade da Ciência, para dar alguns exemplos, pretendem trazer à luz do dia uma série de valores da urbanidade que, apesar de presentes e próprios da cidade, estavam esquecidos. Aqui denotam-se etapas experimentais e simbólicas de um progresso espanhol onde o carácter político da arquitectura se vem actualizar baseando-se em edificações simbólicas, práticas e políticas de forte pendor comunicativo com objectivos tanto de dinamização do tempo presente como de marca para o futuro, para o mundo. Toda esta vontade de renovação nacional advêm, possivelmente, da saída do franquismo e as consequentes transformações sociais e económicas: êxodo rural crescimento industrial, para as cidades que se debateram com novos desafios, transportes, alojamento, indústria e comércio, preservação histórica e as actuais necessidades ecológicas e culturais.

A maior parte destas soluções responderam a necessidades locais, o íntimo diálogo entre arquitectos e cidade, suas necessidades e significados tendo em atenção a subjectividade social local, onde a renovação de base histórica encontra referências para algumas posturas e modelos estéticos do habitar no mundo e que resultam, actualmente, na experiência arquitectónica.

A mutação.

A postura em relação ao contexto é um dos pontos chave do trabalho de Álvaro Siza, opondo-se aos gestos que possam fraccionar e dividir a *personalidade* do local, procura antes um ajustar dos mecanismos mentais estruturados e flexíveis perante o sítio, pela “*confrontação entre o tipo de edifício que há que realizar e o lugar onde se implantará, surge uma imagem, uma forma inicial que se irá ajustando ao longo do projecto. A figura, que coloca*

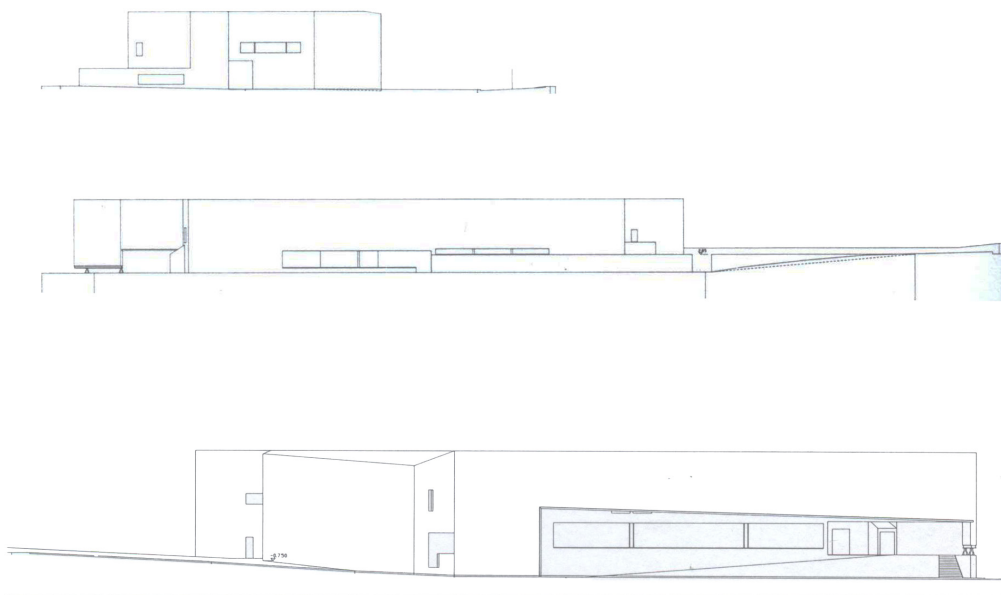


Fig. 6 A mutação
a) fotografia do pátio interior compreendido pelo museu e o edifício do mosteiro;
b) alçado Noroeste do museu;
c) alçado Nordeste do museu;
d) alçado Sudoeste do museu.

*mediante desenhos embrionários, reflecte o estado tensional que Siza propõe sempre como expressão da dualidade entre realidades contrapostas que procuram potenciar-se mutuamente,*²⁶⁷ a sua poética encontra nessa imagem inicial, no desenho embrionário o seu primeiro e resolutivo apoio tornando cada caso numa situação única e singular, por isso é tão importante o *sítio*, o diálogo com as condicionantes de cada encomenda. Na obra do CGAC há realidades culturais, históricas e arquitectónicas que dialogam para criar um espaço introspectivo entre si, como se o carácter sereno do convento e a envolvente histórica se estendesse e reconhecesse através da composição de Siza. Sem que com isso descaracterize ou retire o protagonismo àquilo que abriga, o arquitecto intervém com *energia*, “*deve chegar ao limite que torna possível a criação no interior dos espaços, que oferece dimensões de liberdade.*”²⁶⁸

Com o Centro Galego, a rua, o museu e o mosteiro cria-se uma nova relação entre si, o edifício do museu através de uma fachada limpa de elementos formais diferenciadores de escala, resguarda-se e potencia a fachada da igreja e do seu átrio dando-lhe um novo carácter e enquadramento formal com a rua e sua implantação na urbe. Se antes o mosteiro aparecia oculto ou desestruturado no panorama da cidade, a transformação permitiu criar um enquadramento e exteriorização, mesmo à distancia, ele aparece enquadrado pelo *muro* da fachada do museu e o vazio entre ambos os edifícios, mas “*mantendo o carácter compacto, denso e unitário que caracteriza o centro histórico.*”²⁶⁹ A intervenção permite reformular a relação da cidade, de novas intervenções com o próprio património, para o compreender e integrar, reintegrando-o à sociedade e ao mesmo tempo qualificando. “*A arquitectura é, sobretudo, uma arte social, a intervenção arquitectónica converte-se num acto plural que, com os seus resultados, permitem-nos reformular a nossa relação*

²⁶⁷ DE TERESA, Enrique, *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, p. 16

²⁶⁸ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 158

²⁶⁹ Idem, p.20



Fig. 7 A mutação

a) Fotografia da relação do museu com a envolvente, alçado da rua Ramón del Valle-Inclán;

b) Fotografia da integração do edifício e do largo exterior compreendido pelo museu e a fachada do mosteiro de San Domingos de Bonaval.

com, e no próprio, património,²⁷⁰ é de notar que a ideia inicial de implantação para o museu, sugerida pelas entidades de Santiago, seria nos jardins do mosteiro, ou seja, oculto da rua e da fachada ao que o arquitecto contrapôs com a importância de um museu contemporânea para a cidade e que não deve ser um anexo de um mosteiro, mas sim ter um carácter próprio.

O edifício reabilita uma parte desorganizada anos atrás quando se abriu a Rua Valle Inclán e a construção do Colégio La Salle, nos anos 50, feito que desarticulou o equilíbrio do conjunto histórico da zona. A obra de Siza Vieira foi uma *“oportunidade para organizar aquele lugar e criar uma lógica ligada à do jardim e do convento”*²⁷¹ distinguindo-se a arquitectura de Siza por ser *“totalmente urbana e pelo íntimo diálogo que estabelece com os lugares, as geografias e as culturas,”*²⁷² criando-se uma presença específica na cidade, independente do desenho próprio do edifício era a criação de uma estrutura de conexão, de regularização especificamente para a realidade de Santiago, o arquitecto diz-nos que *“encontrar o tom neste balanço entre objecto e cidade, o tom de cada operação, é um dos trabalhos e exigências mais importantes, a meu juízo, para um arquitecto. (...) Dai a minha obsessão com as proporções, que é para mim um dos determinantes de tom de cada intervenção.”*²⁷³

A construção é respeitosa com o entorno e vem complementar os espaços arquitectónicos gerados pelas fachadas do convento e a Igreja de São Domingos de Bonaval, e ao mesmo tempo, vem, também, contribuir com uma nova frente na rua. O edifício construiu-se a partir de uma leitura do jardim, de um local recatado podendo *“aspirar a fazer daquele sítio um lugar harmonioso, associando-lhe também os acidentes que ali se foram acumulando, tais como a rua e as habitações, que vieram contrariar a lógi-*

²⁷⁰ *Galicia: tradición e diseño*, coord. Pilar Corredoira, A Coruña, Xunta de Galicia, p.88

²⁷¹ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópico, 2009 p. 155

²⁷² In jornal Público, 05.07.2005 - http://www.público.clix.pt/Cultura/Álvaro-siza-vieira-vence-grande-premio-especial-de-urbanismo-frances_1227581 em Janeiro.2011

²⁷³ SIZA VIEIRA, Álvaro; *Salvando as turbulências: entrevista com Álvaro Siza*, de Alejandro Zaera; El Croquis nº68/69; Álvaro Siza – 1958 1994 p.18



Fig. 8 A mutação
a) Fotografia do pátio coberto de acesso ao museu;
b) Fotografia do átrio de recepção ao museu com as amplas janelas em relação com a envolvente exterior.

ca inicial. (...) Assim como temos que trabalhar com os monumentos e as casas, as construções modestas. É preciso estar atento a isso: ambos são complementares.”²⁷⁴ O edifício depende da envolvente, da sua relação com o tecido urbano, é essa necessária complementaridade com a envolvente que exige que se procurem outras vias de projecto, com o convento e com o plano do jardim, que “parece irregular, formado apenas por ângulos, mas o estudo da topografia explica completamente porque cada um desses ângulos existe, e mostra que os terraços são um meio de regular os ângulos do próprio edifício. Há na topografia uma sucessão de espaços bem definidos, a cotas diferentes, que se prolongam na sequência do edifício,”²⁷⁵ mas que ganha a sua própria força nessa relação e no reconhecimento do museu como representativo público, cultural e de lazer, numa instituição expressiva de uma vontade de mudança, mas relacionante com todo o património existente. “O que faz o carácter de uma obra, mesmo se houverem contradições brutais, é sentir, memorizar as coisas ao longo do percurso. A memória permite sentir uma relação com um elemento ou outro, com o que está para lá, ou com a Lua, no céu.”²⁷⁶

“A sua capa sem pretensão que se embebe na cultura galega, o duro granito que dá unidade há grande arquitectura galega através dos tempos e dos seus sucessivos estilos (...) unificam-se pelo emprego da pedra e a patine do tempo”²⁷⁷ que se emprega no tratamento das fachadas, modeladas pelo clima, a expressão religiosa na arte de trabalhar a pedra. Esta característica contida encontra-se presente no museu, onde as aberturas estão colocadas discretamente, mesmo no caso da entrada e da cafetaria que dão para o pátio interior delimitado pelo museu e o convento, criando uma relação de igualdade, a falta de elementos de outra escala na massa das formas do museu permite-lhe competir “com as proporções do convento e a grandiosi-

²⁷⁴ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 155

²⁷⁵ Idem p. 141

²⁷⁶ Ibidem, p. 145

²⁷⁷ Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Galicia : arquitectura recente, org. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago, C.O.A.G., 1992, p 21



Fig. 9 A mutação
Fotografia da cafetaria e as amplas janelas em relação com o jardins e o pátio interior.

*dade dos trabalhos da sua pedra.*²⁷⁸

Em termos de instituição o Centro Galego tinha como objectivo a divulgação cultural da cidade, cuja função “*é dinamizar o panorama artístico actual e reflexionar sobre a diversidade das conformações culturais na sociedade contemporânea,*”²⁷⁹ uma ponte de uma realidade específica com universalidade, uma posição singular no mundo da arte, que se tornou um importante ponto para a nomeação de Santiago como Capital Europeia da Cultura em 2000, que contrariamente à cidade do Porto, Capital Europeia da Cultura em 2001, que aproveitou este momento para fazer requalificação em alguns espaços da cidade, Santiago mantém. Álvaro Siza perante a necessidade de conjugar singularidade e universalidade, perante o desafio da inexistência de uma colecção de raiz em que se basear, cria uma relação simbiótica do património urbano de Santiago e a contemporaneidade arquitectónica que não “*é sinónimo de neutralismo, não é um esperanto da expressão arquitectónica, é mais a capacidade de criar desde as raízes, como uma árvore que se abre. (...) O meu sentido de universalidade tem mais a ver com a vocação das cidades, que vem de séculos de intervenção, de mestiçagem, de sobreposição e de mistura das mais diversas influências, mas que resulta inconfundível.*”²⁸⁰

Sobretudo, o edifício possibilita um diálogo formal singular na estrutura urbana, onde esta zona particular, que se desenvolveu pouco durante os vários anos de planeamento da cidade, se tinha degradado e dissociado da cidade. Deste modo, o museu torna-se um catalisador na revitalização e reunificação da área envolvente na malha urbana, num elemento mediador e estruturante não só do espaço público mas de relação e continuidade entre diferentes tipos de edifícios e volumes com a cidade que é um “*tecido repetitivo que flui na história e somente em certos momentos de interesse colectivo se alcan-*

²⁷⁸ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009, p. 155

²⁷⁹ Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, disponível em <http://cgac.xunta.es/contenido/1/1/CGAC> em Setembro de 2011

²⁸⁰ SIZA VIEIRA, Álvaro; *Salvando as turbulências: entrevista com Álvaro Siza*, de Alejandro Zaera; El Croquis nº 68/69; Álvaro Siza – 1958 1994 p. 7



Fig. 10 A mutação
a) Fotografia da esplanada onde se revela a relação da cafeteria com o pátio interior e como um elemento como o muro diferencia as duas áreas distintas;

*çam situações de ruptura,*²⁸¹ tornando-se a ruptura um elemento da memória, representativo dessa vontade, assim, não interessa a Siza a *“imposição da perfeição ou do estilo, senão a construção de um suporte para a vida urbana nas suas transformações. Não devemos esquecer que a cidade não esta somente feita, da sua realidade, mas também das suas memórias”*²⁸² Estes momentos podem ser considerados os pontos de partida para uma mutação urbana, ou o ponto formal que cria toda uma *“atmosfera geral, que, no fundo, cria relações e influências entre as coisas. A beleza e o confronto das cidades dependem tanto desses aspectos que permitem uma leitura contínua da cidade graças à presença da memória no trabalho. Um projecto deve ser recheado de tudo isso, dessa riqueza de relações de ordem física, arquitectónica, geográfica, afectiva, psíquica, que se multiplicam e cruzam todas as direcções.”*²⁸³

O edifício do museu é uma obra que aspira à renovação urbana, ao delinear o edifício pretende-se criar o efeito reabilitador onde não devesse *“existir mais critério que o que emana da leitura do objecto geral da intervenção. Este, raramente identificado com um só momento histórico, inicia um diálogo com uma acção conservadora que deveria tender exclusivamente o revelar do valor, ou revalorização, do próprio objecto, (...) ao fazer arquitectura e, por tanto, ao restaurar, o compromisso com o tempo que se precisa numa proposta, que dê resposta as condicionantes culturais e físicas,”*²⁸⁴ necessárias ao local onde se inserem criando uma estrutura urbana contínua e expressiva das evoluções, *“a arquitectura sempre foi um trabalho sobre contradições, interesses contraditórios. E é talvez essa a razão pela qual eu acredito que a arquitectura é uma Arte: essas restrições e contradições desenvol-*

²⁸¹ SIZA, Álvaro, *O sentido das coisas*, entrevista a Juan Domingo Santos, El Croquis nº140; Álvaro Siza – 2001 2008, p.22

²⁸² SIZA VIEIRA, Álvaro; *Salvando as turbulências: entrevista com Álvaro Siza*, de Alejandro Zaera; El Croquis nº68/69; Álvaro Siza – 1958 1994 p. 18

²⁸³ SIZA, Álvaro, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Entrevista por Laurent Beaudoin, Ed. Caleidoscópico, 2009 p. 157

²⁸⁴ CORREDOIRA, Pilar, *Galicia: tradición e diseño*, coord. Pilar Corredoira, A Coruña, Xunta de Galicia



Fig. 11 A mutação
a) b) Fotografia desde o jardim com o museu em pano de fundo.

vem a imaginação e contêm, pelo seu impacto, uma resolução.”²⁸⁵

Ao descer a rua Ramón del Valle-Inclán, a protecção da rampa lateral de acesso ao museu parece ir buscar referências às galerias da cidade que desde a Idade Média permitem proteger as pessoas em transito dos rigores do clima. O enquadramento e a cobertura sobre a rampa convidam os transeuntes nos dias de chuva a desviarem os seus percursos para esta *“cavidade, um movimento de ascensão, que tem uma relação com o peso dos edifícios ao lado. Uma ascensão reforçada pelo movimento do tecto mais do que da rampa, e reforçado pela visão progressiva do interior (...), porque se vê mais a cada passo, na horizontal, descobre-se a profundidade do espaço interior.”²⁸⁶* Uma claridade emanada do interior pelas aberturas do museu recheado de singularidades arquitectónicas, aberturas que permitem a entrada de luz exterior, jogos de volumes nas salas e distribuição. Na rampa, *“andamos quase na horizontal, porque a rua é uma pendente, e assim, esse movimento não implica esforço, não se têm a impressão de estar em cima de uma rampa, achamos que a rua é que desce. Esse percurso precisa de se estabilizar e, por isso, a curva do tecto termina como um envelope.”²⁸⁷* A entrada que forma um pequeno largo sobreelevado servindo de mediador entre o acesso ao museu, a praça interior e os acessos ao jardim e a monumental fachada da igreja do mosteiro.

O centro conta com auditório, oficinas, biblioteca e cafetaria de acesso público, e de acesso restringido constituem-se as várias salas expositivas, permanentes e temporárias. Alguns pontos singulares do museu, como a sala de “tecto duplo”, o vestíbulo de recepção/distribuição ou a praça interior de acesso aos jardins, são elementos que surpreendem o visitante pela sua clareza, luminosidade e singularidade formal. No interior permite-se uma ligação de percurso continua das várias salas que, além de se relacionarem com o exterior de formas diversas, se vão conectando visualmente umas nas ou-

²⁸⁵ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *É por isso que a Arquitectura é uma Arte?*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 157

²⁸⁶ SIZA, Álvaro, Entrevista por Laurent Beaudoin, *Uma outra coerência, talvez mais luminosa*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 145

²⁸⁷ Ibidem.,. 146

tras, permitindo um vislumbre e antecipação, como um percurso sinuoso que se vai deixando antever em rasgos, a pouco e pouco, à medida que se vai percorrendo as diversas salas do museu, deixando sempre uma nesga para despertar a curiosidade. *“Parece como se mais que mediante a manipulação de signos ou linguagens o seu trabalho se produzisse através da manipulação física dos objectos para dota-los de afectos, significados pré-linguísticos cuja única possível analogia é gestual, de relação com o próprio corpo,”*²⁸⁸ como um jogo de crianças de estímulo à descoberta e à relação, aqui se reafirma essa linearidade característica da obra de Álvaro Siza, a continuidade de espaços, de acontecimentos como uma sucessão necessária desde o ponto de vista de análise, de *“compartimentação da história, (...) que se traduz em que na realidade não há um princípio, em que não há rupturas claras e tão pouco existe um futuro previsível, mas sim uma continuidade”*²⁸⁹ de acontecimentos.

²⁸⁸ SIZA VIEIRA, Álvaro; *Salvando as turbulências: entrevista com Álvaro Siza*, de Alejandro Zaera; El Croquis nº68/69; Álvaro Siza – 1958 1994 p.18

²⁸⁹ SIZA VIEIRA, Álvaro; *Salvando as turbulências: entrevista com Álvaro Siza*, de Alejandro Zaera; El Croquis nº68/69; Álvaro Siza – 1958 1994 p.18



Fig. 1 Fotografia do museu Guggenheim de Bilbao por Ben Mathews.

MUSEU GUGGENHEIM BILBAO

BILBAO 1992 - 1997

FRANK O' GHERY

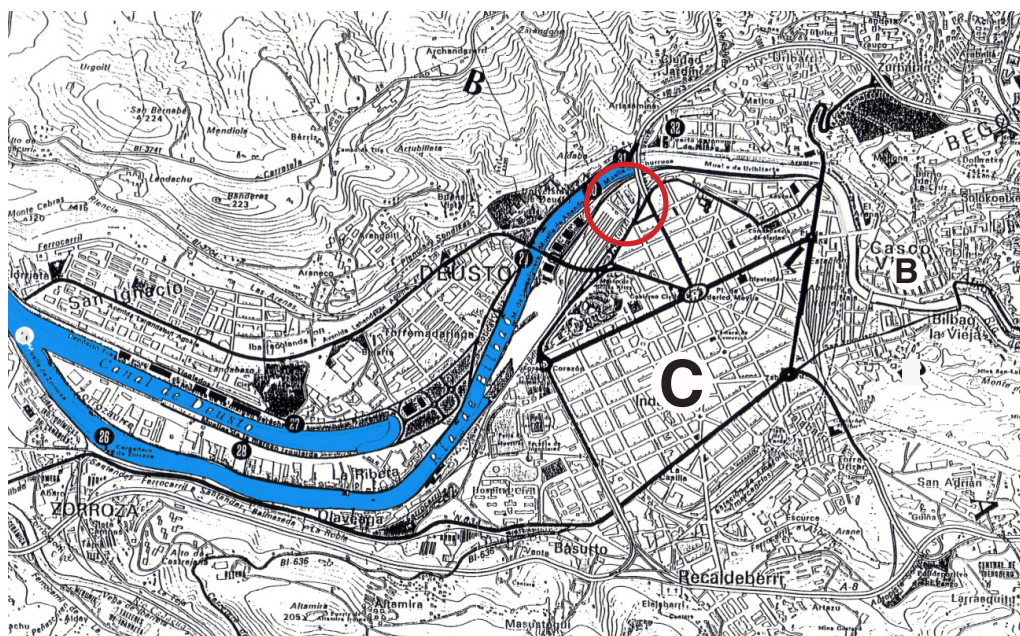


Fig. 2 O início
a) Local de implantação antes das intervenções de recuperação;
b) Detalhe do plano de expansão de Bilbao (ensanche) na primeira metade do século XX, e futuro local do museu.
Circulo Vermelho - futura implantação do museu, B) Casco antigo C) “ensanche”

Nada menos que nada, sem âncora, rixas ou ganchos, sem teorias rígidas sobre cidade (...), mas uma confrontação com ‘nosso mundo’; esse, o verdadeiro chamado ‘mundo duro’, aquele que as pessoas dizem não querer²⁹⁰

A origem.

“Entalada entre as colinas verdejantes ao longo da margem do rio Ibaizabal, vulgo Nérvion,”²⁹¹ Bilbao cresceu ancorado no seu entreposto comercial marítimo, dirigindo-se o desenvolvimento da cidade ao longo do rio em direcção a sua foz, consoante o porto e a indústria se iam desenvolvendo e com ele a cidade, cada vez mais industrial.

Aquando do concurso para a implantação na cidade de uma nova *“dependência da fundação Guggenheim”²⁹²* a marginal do rio era bordejada por áreas devolutas pontilhada por ‘modernas ruínas industriais’ que haviam fenecido perante a crise energéticas dos anos de 1970 remetendo a cidade dependente de uma obsoleta indústria pesada para uma necessária redefinição.

O plano urbano desenvolvido pragmaticamente, remonta a 1876 definido

²⁹⁰ Apud IBEINGS, Hans. *Supermodernismo. Arquitetura en la era de la globalización*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.133.

Dominique Perrault fala sobre a mudança na postura intelectual dos arquitectos da contemporaneidade.

²⁹¹ ZUBIZARRETA, Maitena, *Bilbao, Urbanismo: Bilbao Ría 2000*, Fundación de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, disponível em <http://www.euskomedia.org/aunamendi/7031> consultado em Junho de 2011

²⁹² L’architecture d’aujourd’hui n° 313 p 45 e 46

Après sa tentative pour créer À Soho une annexe au Guggenheim de la Cinquième Avenue avait conduit l’institution à de graves problèmes financiers, Thomas Krens aurait eu l’idée de développer un système international de franchise qui autoriserait diverses villes du monde À construire entièrement à leurs frais des antennes destinées À être dirigées depuis New York, projects que la presse américaine présentait comme des McDonald’s de l’art. McGuggenheim: jamais aucun musée n’avait ainsi pensé en termes de franchise, jamais on n’avait songé à transférer au domaine artistique un concept commercial systématisé vers 1955 par la multinationale du fast food. Constatando um passo na globalização das trocas culturais, da deslocalização e a submissão do mercado das artes aos critérios das praças financeiras.



Fig. 3 A inauguração da forma;
a) Fotografia da relação do museu com o rio e a ponte;
b) Implantação do museu e sua relação com a margem do rio.

por “*Ernesto de Hoffmeyer, o arquitecto Severino Achúcarro e o engenheiro Pablo de Alzola, que se tornou o futuro presidente municipal,*”²⁹³ facilitando o processo de transformação. Este plano pretendeu expandir a cidade ao longo do rio, de forma organizada e libertar a cidade histórica, que apresentava uma grande concentração populacional num curto espaço urbano.

Este é um período demonstrativo do desenvolvimento urbano da cidade “*basca de 1861 à 1959, e clarifica a transição da pequena cidade comercial para a grande Bilbao industrial*”²⁹⁴ com o desenvolvimento das estruturas portuárias ao longo do rio e da nova cidade industrial.

A inauguração da forma.

A ideia de levar a cabo uma transição da indústria pesada para uma actual e emergente ‘indústria cultural’²⁹⁵ necessitava de um elemento forte, o museu torna-se então um porta-estandarte de uma conjunção política e económica em prol da renovação e rejuvenescimento metropolitano e de projecção internacional.

A escolha do local de implantação do museu conteve pressupostos mais amplos dentro de um plano urbano de resgate ambicioso. O local encontra-se no eixo de uma das principais vias rodoviárias da cidade, que o influencia, que o envolve na circulação de distribuição e comunicação. Esses locais das cidades onde é difícil captar particularismos tão característicos das urbes contemporâneas devido às infraestruturas que o constituem, o que só por si teve implicações na obra arquitectónica, aumentando a complexidade da *en-*

²⁹³ ZUBIZARRETA, Maitena, *Bilbao, Urbanismo: Bilbao Ría 2000*, Fundación de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, disponível em <http://www.euskomedia.org/aunamendi/7031> consultado em Junho de 2011

²⁹⁴ ZUBIZARRETA, Maitena, *Bilbao, Urbanismo: Bilbao Ría 2000*, Fundación de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, disponível em <http://www.euskomedia.org/aunamendi/7031> consultado em Junho de 2011

²⁹⁵ FARIA, Óscar, *Um museu visionário*, cadernos de arquitectura, Diversidade e contexto, conferências: Frank O. Gehry, entrevista ao jornal Público Outubro de 1997 p.3 “*Ele [o mundo] necessita da energia proveniente da cultura O museu, a colecção e o programa atrairão até à cidade artistas de todo o mundo. Isso significa que o País Basco ficará em contacto com o mundo da arte*”

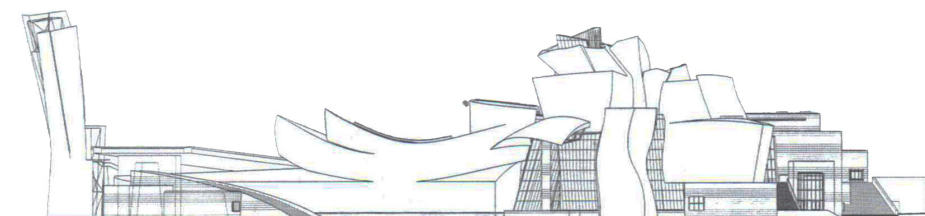


Fig. 4 A inauguração da Forma.
a) Alçado Norte, fachada de relação com o rio;
b) Vista aérea do museu Guggenheim e da cidade de Bilbao onde se vêem as antigas áreas portuárias agora inseridas como espaço público verde da cidade.

comenda.

A consequente *expulsão* do porto para a foz²⁹⁶ na década de 80 deixou várias áreas devolutas à disposição para transformação. Cria-se então uma parceria entre interesses económico, com as entidades detentoras dos terrenos industriais devolutos, e o poder político para avançar na regeneração da cidade. Cria-se então um “*Plano Geral de Ordenação Urbana em 1992 onde uma sociedade de vários constituintes forma a entidade Bilbao Ría 2000 para a reconversão da área metropolitana, trabalhando numa imensa área que se estende, desde 1987, da foz do rio e para além das colinas*”²⁹⁷ que ao longo dos séculos protegeram a cidade, e que hoje já renovou o aeroporto do outro lado das colinas.

O objectivo desta entidade é o fortalecimento dos serviços e do comércio, a melhoria da qualidade do meio ambiente e a planificação e ordenação urbanística onde a “*recuperação dos terrenos industriais em desuso e a sua integração na estrutura urbana,*”²⁹⁸ permitem abrir espaço a uma nova série de estruturas para a cidade, devolvendo a ligação do coração da cidade com o rio, cortada pelo emaranhado de linhas férreas, instalações portuárias e industriais, criando-se em seu lugar espaços verdes; serviços culturais, onde se destaca o museu Guggenheim e o Palacio Euskalduna, a ampliação do museu de Belas Artes, equipamentos hoteleiros, ócio e recreio e edifícios de

²⁹⁶ É interessante notar que a redefinição da cidade de Bilbao e a sua consequente reinstalação do porto na foz do rio liga-se, mais uma vez, a um importante momento de mudança na história do desenvolvimento e transformação sócio-económico da cidade basca.

²⁹⁷ ZUBIZARRETA, Maitena, *Bilbao, Urbanismo: Bilbao Ría 2000*, Fundación de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, disponível em <http://www.euskomedia.org/aunamendi/7031> consultado em Junho de 2011

²⁹⁸ ZUBIZARRETA, Maitena, *Bilbao, Urbanismo: Bilbao Ría 2000*, Fundación de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos em <http://www.euskomedia.org/aunamendi/7031> consultado em Junho de 2011

“*En 19 de noviembre de 1992 se creó una Sociedad Anónima llamada BILBAO Ría 2000 en la que participaron diversas empresas públicas, las Administraciones vascas y la del Estado. El objetivo de la Sociedad fue la recuperación de los terrenos industriales en desuso y su integración en la trama urbana, en el marco de los nuevos planes urbanísticos elaborados por la Administración. Además, comenzaron a ser trasladadas las actividades portuarias y las infraestructuras ferroviarias vinculadas a ellas al estuario exterior del Ibaizabal-Nervión, liberando, a su vez, nuevos espacios urbanos*”

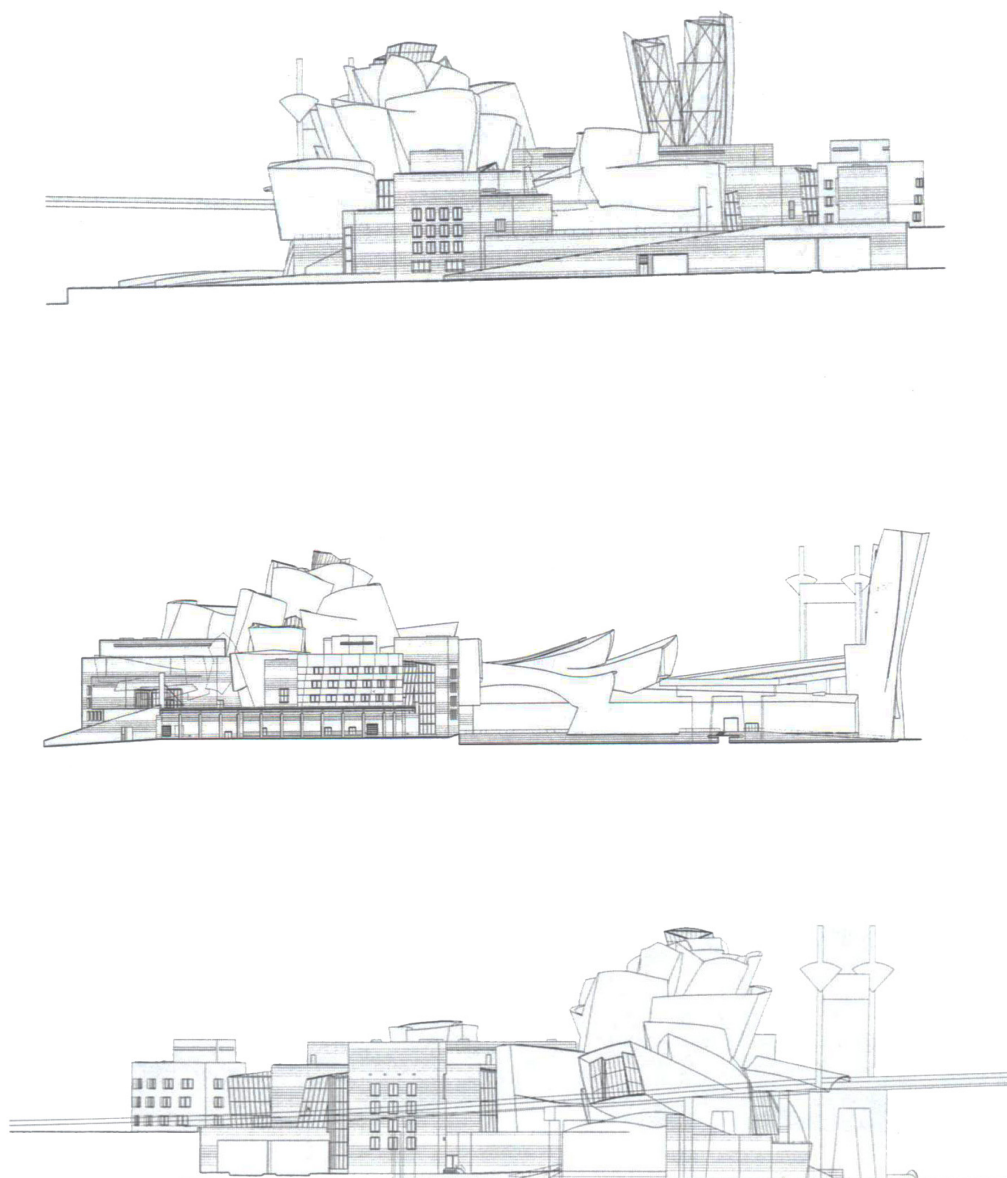


Fig. 5 A inauguração da forma;
a) alçado Oeste, fachada de relação com a cidade o rio e os espaços públicos;
b) alçado Sul, fachada de relação com a cidade;
c) alçado Este, fachada de relação com a ponte e a cidade.

habitação.²⁹⁹

Bilbao salta da cidade industrial para a época “*pós-industrial, projecta-se “desenvolvendo actividades terciárias ou quaternárias (turismo e lazer) tal como o fizeram Barcelona e Sevilha, mas sem os eventos dos jogos olímpicos ou de uma exposição mundial.”*³⁰⁰

A cidade redefine-se pela destruição de amplas áreas industriais, renascendo na “*reciclagem, despoluição e estabelecimento de uma nova paisagem de verdura e água, de ambos os lados de uma avenida de cinco quilómetros de comprimento, renovando o diálogo com o rio e construindo pontes onde grandes barcos jamais irão navegar,*”³⁰¹ voltando a relacionar a cidade com o seu rio antes ocupada por essa barreira que era porto.

É por esta iniciativa que a cidade *direcciona* a sua atenção para as suas margens fluviais onde a inserção de um elemento arquitectónico pela mão de um arquitecto do *star system*³⁰² se torna a pedra basilar característica dessa vontade de renovadora e da projecção mediática internacional.³⁰³

As transformações ocorridas na cidade basca tornou-se um caso representativo pelo mundo fora que, com mais ou menos sucesso, necessitaram de se redefinir num mundo a passar pela crise energética e pela crescente escalada da demografia urbana, vendo as suas estruturas do passado definharem, e pondo-se num ponto decisivo de estagnação ou de reinvenção para sobreviverem num mundo economicamente competitivo.

²⁹⁹ SERRANO ABAD, Susana, *Bilbao - economía, la economía bilbaína 1975-2000*, Fundación de Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, em <http://www.euskomedia.org/aunamendi/18194/115370?q=bilbao+economia+1975-2000&partialfields=fondo%3Aau%25F1amendi&numreg=2&start=0> consultado em Junho de 2011

³⁰⁰ L’architecture d’aujourd’hui n° 313, Outubro de 1997 p 45

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² “*Bilbao Modestement placée au 56^e range des métropoles européennes (...) qui n’est pas exactement glamour. (...) Il [Thomas Kren, director da fundação Guggenheim] revint pourtant en mai, avec un mémorandum spécifiant que la construction du musée devait être confiée à un architecte de réputation internationale.*» Idem, p 46

³⁰³ “*Antes del museo, para el mundo del arte internacional Bilbao no existía*” VOZMEDIANO, Elena, Criticas y artículos sobre arte contemporáneo “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”, publicado na Revista de Libros, Maio de 2008 disponível em <http://www.elena.vozmediano.info/2008/05/guggenheim.html> consultado em Julho de 2011

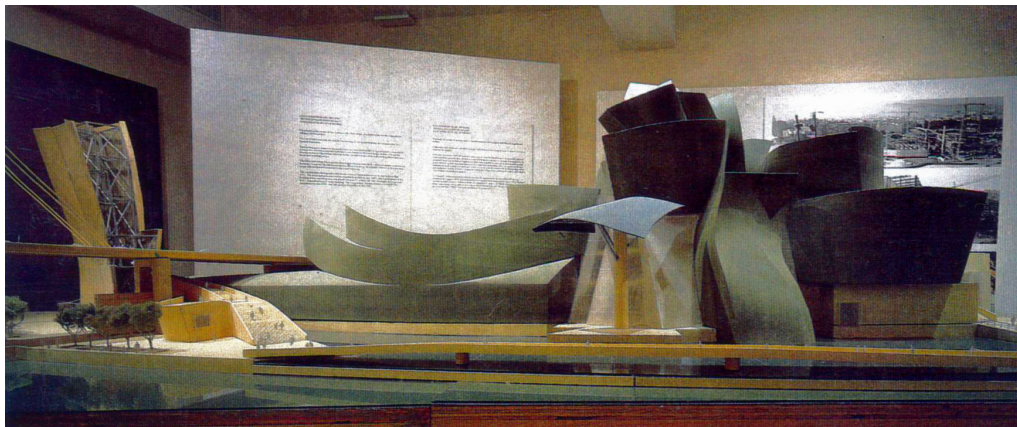


Fig. 6 A inauguração da forma;
a) Foto aquando do fim das obras do museu, ainda o museu tinha como vizinhança as estruturas de apoio ao porto;
b) Foto da maquete do museu, alçado norte.

Construído com fundos públicos, o museu passa por um concurso de arquitectura, obrigatório pela lei espanhola, não podendo assim ser confiado directamente a Gehry,³⁰⁴ mas estando este envolvido desde o início no processo de discussão entre as várias entidades, é sem surpresas que este acabe por se consagrar o vencedor.

Ao mesmo tempo as entidades bascas renovaram uma postura da Fundação Guggenheim no arrojado desenho dos seus edifícios, iniciado no icónico edifício em Nova York de Frank Lloyd Wright, com “*formas inusitadas, em contraste com a regularidade da cidade, exacerbando o seu carácter simbólico, ao ponto de o transformar em mediáticas “marcas” urbanas.*”³⁰⁵

A transformação da inserção deste *objecto*³⁰⁶ e suas consequências na cidade, criou um efeito nomeado pelos média de ‘efeito Bilbao’, e que se caracteriza, resumidamente, na inserção de um elemento arquitectónico singular, quer pela sua forma (icónica?) quer pela escolha de arquitectos *mediáticos*, que projecta o local no mundo e que permite mudar o rumo de uma cidade e da *imagem*³⁰⁷ que transmite ao exterior, e aos seus cidadãos. No fundo este é também um gesto político além de económico, tornando-se uma projecção a vários níveis e a vários “públicos”, no rejuvenescimento e abertura, à atratividade económica e política pelo sentido de coesão e identidade colectiva.

Desenvolvem-se procedimentos baseados na arquitectura pela sua forma e pelo nome institucional associado, uma fundação mundialmente conhecida,

³⁰⁴ L’architecture d’aujourd’hui n° 313, Outubro de 1997 p 46

“*Thomas Krens exigea de choisir lui-même les compétiteurs, le lieu de la confrontation et l’arbitre. La consultation serait limitée à Gehry, Isozaki (qui dessinait le nouveau Guggenheim de Soho) et Coop Himmelblau, supposés représenter les trois principaux continents*”

³⁰⁵ Grande, Nuno, *Museumania, museus de hoje, modelos de ontem*, Porto, Ed. Público e Fundação de Serralves, 2009, p.18

³⁰⁶ “*Pensei então nas cidades visionárias, nos arquitectos que através dos tempos fizeram este tipo de propostas. Esta era uma oportunidade para tentar fazer algo que fosse utópico e moderno, que fosse metaforicamente uma cidade visionária.*”

FARIA, Óscar, *Um museu visionário*, cadernos de arquitectura, Diversidade e contexto, conferências: Frank O. Gehry, entrevista ao jornal Público Outubro de 1997 p.2

³⁰⁷ IÑAKI, Esteban, *El efecto Guggenheim, Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2007 p.17

“*recurso que crea urbanismo, imagen y comunicación, actividad económica y lealdad política.*”



Fig. 7 A inauguração da forma
a) Foto aérea do museu e seus espaços de fronteira com a cidade;
b) local do museu, planta da malha da cidade na qual se percebe a diferença entre a cidade antiga **A** e o plano ordenado (ensanche) do séc. XIX à esquerda, na península **B** irá nascer uma nova zona residência com um plano urbanístico de Zaha Hadid.

pelo arrojo artístico ao qual se junta um dado local e administrativo.³⁰⁸

Difundiou-se este espírito de tal modo que aquilo que pareceria singular passou a norma, banalizando-se, e hoje proliferam arquiteturas *icónicas* um pouco por todo o lado. Onde muitas vezes se tornam mais em locais de consenso entre as diversas partes constituintes da cidade que num lugar de uso para a vida corrente. Demonstrando o potencial simbólico da arquitetura e da sua capacidade para produzir identidade.

A mutação

Os antigos navios e contentores metálicos que se elevavam na antiga área portuária metamorfosearam-se num escultórico museu Guggenheim. Gehry vai buscar a materialidade da pedra, “*usada em outros edifícios da cidade*”³⁰⁹, e do metal à história e à escala industrial da cidade, à sua relação com a natureza das colinas envolventes. “*Nunca deixo de respeitar o contexto. [diz-nos] O meu edifício deve ser um elemento importante, mas procuro que ele tenha uma relação contextual, que seja integrável e não exclusivo.*”³¹⁰

Mais como uma relação antropológica da posição do homem em relação ao próprio homem actual, com locais de comunicação e distribuição, baseado-se numa estrutura socioeconómica e produtiva³¹¹ erigida em planos ondulados e numa espiral que se eleva na curvatura do rio, o museu “*transmite a*

³⁰⁸ Local administrativo é, neste caso, utilizado para referir-se a uma vontade de desenvolvimento da cultura num determinado local pela administração política de uma região específica, neste caso referindo-me a instituição Bilbao Ria 2000, atrás referida.

³⁰⁹ Ibidem p.3

³¹⁰ Ciclo de conferências - *Diversidade e Contexto*, n1 / Out.97 Frank O. Gehry, Jornal Público, Outubro de 1997 p.4

³¹¹ *Acaso la razón del extraordinario éxito de Franck Gehry (...) haya sido su capacidad para mediar en una posición que aún se mantiene atenta al objeto y al detalle, sin dejarse atrapar en las discusiones meramente disciplinares que han monopolizado el debate arquitectónico culto desde mediados de los años setenta. Dirigida a la experimentación dentro del estrecho marco disciplinar (...). Gehry ha sido capaz de salir de semejantes estrecheces para conectar realmente con una estructura socioeconómica y productiva que le ha permitido generar la extraordinaria energía de la que goza su propuesta.* El Croquis Franck O. Gehry, *Still Life*, Alejandro Zaera Polo nº45, p.6

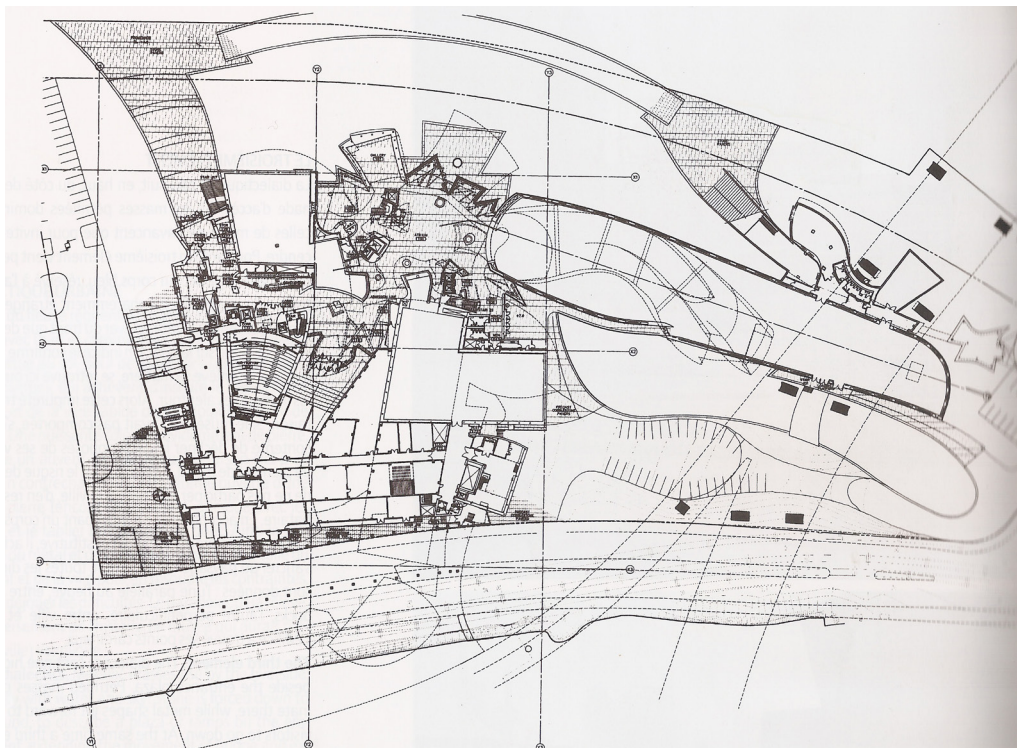


Fig. 8 A mutação
a) planta do atrium com acesso a grande sala de exposições, a direita;
b) Vista a partir de uma das ruas principais (Rua de Iparraguírre) da área central da cidade do início do século XX

*força motriz das velas despregadas,*³¹² de uma imensa máquina colocada no centro de uma área de eixos urbanos. Um gesto imbuído duma plasticidade mais livre nas formas, na sua *“paixão para usar figuras estranhas e provocar-nos uma reacção visceral que mais ninguém consegue criar. Os seus edifícios resultam impactantes (...), oferecendo-nos uma misteriosa sensação de prazer.”*³¹³

Mas se a arquitectura de Gehry se imbuíu num vitalismo orgânico, a consequência deste gesto no *mercado urbano de capitais* foi a ilusão que todo o objecto singular se tornaria numa célula evolutiva para a economia e para a cidade.³¹⁴ Esta relação entre os elementos viventes narra necessidades de prestações num tempo específico onde a *“natureza já não é obra divina e onde apenas sobram textos para interpretação,*³¹⁵ sem que esta seja leviana, e onde o conceito *habitar seria descobrir um mundo, mais que enraizar-se organicamente no que existe.”*³¹⁶

O museu situa-se no *“centro de um triângulo cultural agora formado pelo Museu de Belas Artes, a Universidade e a antiga administração”*³¹⁷, e ladeado por uma das principais pontes (Ponte de La Salve) de acesso à cidade antiga, onde a colocação de um “braço” (a grande sala de exposições) sob a ponte a torna num elemento integrado no museu, e consequentemente, crian-

³¹² LANVIN, Irvin em: *Frank Gehry y los paños plegados postmodernos: Decatarse por el Barroco*, El Croquis Frank Gehry 1996 - 2003 n° 117, p.42

“Podría añadirse, entre paréntesis, que en el caso de un museo tales referências histórico-artísticas tienen una doble orientación, por decirlo así, pues reflejan el presente y también revelan el paado, todo ello explícitamente.”

³¹³ PHILIP Johnson citado em: *Gehry sigue en la brecha*, por Michael Webb, El Croquis Frank Gehry 1996 - 2003 n° 117, p.36

³¹⁴ El Croquis Franck O. Gehry, *Still Life*, Alejandro Zaera Polo n°45, p.11
La posiciona de Gehry en el territorio ambiguo de la naturaleza artificial, hace imposible situar con precisión su obra dentro de la tradicional oposición racional/orgánico. Si tuviéramos que buscar una categoría adecuada para su trabajo, esta sería la de vitalista.

³¹⁵ Idem, p.14

³¹⁶ Ibidem,
La habitación no es para Gehry un territorio pacificado, orgánico y compuesto, (...) sino una región incierta para ser colonizada en el acto de habitar. (...) como un contenedor para ser completado interiormente en el proceso de habitación, (...) como signos de una deriva. No hay lugar para la nostalgia de organicidad cuando se habitan los territorios de la naturaleza artificial. idem, p.15

³¹⁷ El Croquis Frank Gehry 1991 - 1995 n° 74/75, p 182



Fig. 9 A mutação
fotografia do átrio.

do uma estrutura simbólica, uma *porta* representativa de entrada na cidade.

O conjunto de espaços verdes, percursos ao longo da água, a criação de áreas de negócios e alguns equipamentos culturais com estruturas arquitetónicas singulares é uma estratégia de marketing urbano já testada e amplamente difundida como elementos de ignição para a revitalização urbana. Mas é o Guggenheim que se torna a *pièce de résistance*, esse “*leviathan de metal branco é uma imagem, uma proclamação construída como sinal de uma vontade de renovação.*”³¹⁸

O museu torna-se um elemento surpresa numa malha urbana organizada que pretende reconquistar as margens do rio de que se tinha separado pelo *muro* de linhas férreas e instalações portuárias na margem fluvial cidadina, redireccionando as vistas para o rio e captando a envolvente pela diferenciação, na sua escala e como ponto de transição entre margens. A intenção foi “*realizar um edifício que fosse usado pela cidade. A ponte atravessa-o, as rampas e as escadas descem até ao rio. Assim o museu passou a incorporar a circulação da cidade. Há uma avenida que vem dar à entrada principal do museu.*”³¹⁹ Um elemento dinâmico envolto em elementos de circulação, onde o átrio resulta do movimento da combinação de dois corpos opostos, como se ao chocarem fizessem sobressair a forma.

O primeiro elemento encontra-se entre a base de pedra que se liga a cidade através da praça diante do museu elevando-se sobre as linhas férreas, transformadas em metro ligeiro, e as principais vias automóveis, permitindo que o museu através desta praça se una à cidade, aproveitando a pendente do

³¹⁸ L’architecture d’aujourd’hui n° 313, Outubro de 1997, p. 45

“*la recette en est éprouvée: espace verts, promenade au bord de l’eau, quartier d’affaires et un zeste de grands équipements culturels, puisque culture et congrès sont aujourd’hui les deux mamelles du marketing urbain. Mais le grand événement, c’est le guggenheim de Frank Gehry, l’un des plus extraordinaires édifices de cette fin de siècle, gigantesque interpénétration de cavernes et de voûtes ogivales, ventre énorme, fractal, aux espaces chaotiques. Ce Léviathan de métal blanc, cette monstruosité figée, pleine de rondeurs et d’ailerons tendus, cette baleine aux flancs de titane échouée en bord du fleuve, sous un pont autoroutier qu’elle semble vouloir saisir d’un dernier spasme, offre un spectacle saisissant. Autant qu’un équipement, c’est une image, une proclamation construite, le coûteux signal d’une volonté de renouveau.*”

³¹⁹ FÁRIA, Óscar, *Um museu visionário*, cadernos de arquitectura, Diversidade e contexto, conferências: Frank O. Gehry, entrevista ao jornal Público Outubro de 1997 p. 3



Fig. 9 A mutação
a) Fotografia da praça em frente ao museu e a sua relação com a cidade;
b) percursos e locais de lazer do lado norte do museu, de relação entre o museu e o rio.

terreno para formar a entrada principal e através de escadas e rampas permitir o acesso ao rio. O segundo corpo, “*são elementos suspensos, num vortex que provoca a espiral dos volumes e o exterioriza à dinâmica urbana.*”³²⁰

Esta volumetria “*ornamental*”³²¹ provoca uma mutação, percebe-se que com toda esta imagem, este ‘ornamento’ a cidade passa a fazer parte da globalização e, de um modo importante, ingressa na rede de fluxos que induz a cidade a uma nova imagem e *status*³²². O próprio público ganha um papel de destaque na “*realidade económica e social do museu, na sua definição e na imagem identitária.*”³²³ E é aqui, na relação com o colectivo urbano, na transformação da imagem interior que reside o seu maior efeito, a “*dissolução das barreiras entre realidade e desejo, com o objecto de transcender a mera qualidade material ou formal da arquitectura, (...) numa relação mais directa entre o espaço e o corpo, numa erotização da arquitectura.*”³²⁴

³²⁰ L’architecture d’aujourd’hui nº 313, Outubro de 1997, p 62

“*L’ atrium est en mouvement. Ce qui résulte de la combinaison de deux oppositions. La première est entre le haut et le bas, entre le socle, attaché par la terre et la pierre à la ville, et les volumes suspendus au ciel et à sa lumière. La seconde est introduit, plan par plan, par le jeu de cache-cache avec les volumes suspendus: il produit un décalage avec les directions cardinales - la parallèle au fleuve et sa perpendiculaire. (...) La combinaison de ces deux oppositions - entre le haut et bas, entre un croisement orthogonal et son décalage - provoque le vrillage des volumes. Cette vrille produit un mouvement spatial autant qu’il est induit par le mouvement des corps.*”

³²¹ VOZMEDIANO, Elena, *Criticas y artículos sobre arte contemporáneo “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”*, publicado na Revista de Libros, Maio de 2008
 “*Inaki Esteban utiliza el concepto “ornamento” en relación al museo de arte contemporáneo, presisando que éste no se diferenciaría en absoluto de otras tipologías ornamentales como el parque de divulgación científica - Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, Futuroscope de Poitiers, Forum de Barcelona - y que nunca podría aplicarse a un hospital o una escuela, por mucho que se haya cuidado su diseño arquitectónico, dado que se relaciona con la concepción de la cultura como alternativa de ocio.*

Esteban (...) elabora una teoría del “ornamento” partiendo de los significados que dan a la palabra Adolf Loos y Sigfried Kracauer, para adaptarla a las funciones políticas, económicas y sociales que se han atribuido al Guggenheim.”

³²² IÑAKI, Esteban, *El efecto Guggenheim, Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2007 p.10

“*El Guggenheim se ideó como un ornamento para estetizar una ciudad brusca, feísta y en crisis.*”

³²³ VOZMEDIANO, Elena, *Criticas y artículos sobre arte contemporáneo “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”*, publicado na Revista de Libros, Maio de 2008
 “*Necesita al gran público pero, en la misma medida, necesita al capital. Por una parte tiene la presión de la autofinanciación y por otra debe cumplir la promesa de funcionar como imán para inversores en la ciudad.*”

³²⁴ El Croquis Franck O. Gehry, *Still Life*, Alejandro Zaera Polo nº45, p.17

O museu juntamente com os espaços verdes envolventes, reinventaram a relação da cidade e seus usuários com o rio. O edifício almeja utilizar a “*energia da cidade em seu favor, para produzir algo novo*”³²⁵, neste caso de fazer com que a cidade se voltasse a relacionar com a sua frente fluvial. O entendimento do “*objecto, não é independente da sua consideração dentro da sua experiência subjectiva, o que o liga as atitudes expressionistas, e se converte em significado de si mesma.*”³²⁶

Um elemento figurativo e dinamizador que pretende aproximar-se mais do subconsciente, como símbolo e parte da comunidade, mais que simples propulsor económico ou político, que irradia potencialidades, pretendendo chegar mais além do sujeito e exercer um diálogo com o seu meio social.

Pretende-se aqui da arquitectura, que não seja desinteressada ou supérflua, mas que objective uma imagem de consenso social, de vontade política e atractivo turístico, “*o edifício actua como referência cultural e turística se as pessoas criam uma instituição dentro de si, se se atesta de conteúdo interior,*”³²⁷ emotivo e relacional.

Neste caso, por ter servido como catalizador a todo um processo de transformação da cidade, como recuperador e potenciador do espaço urbano degradado, de melhorar a imagem perante os seus cidadãos ou constituir espaços de aclamação (política e económica) pela sua representação, constituídas pela *integração de uma série de estratégias, originarias dos meios publicitários e de comunicação, com uma atenção ao objecto arquitectónico, não em si mesmo, senão como experiência,*³²⁸ demarcando-se a arquitectura pelo que se poderia chamar de “*instrumentalidade, performatividade. Não estando tão associado à permanência de uma estrutura, mas a uma certa motilidade, mais própria do mundo orgânico que mineral.*”

Neste paradigma da instrumentalidade já não é importante o conhecimento

³²⁵ El Croquis nº74/75; Frank Gehry – 1991 1995 p.28

³²⁶ El Croquis Franck O. Gehry, *Still Life*, Alejandro Zaera Polo nº45, p.19

³²⁷ Greenwood, Robert, citado em *El Efecto Bilbao*, revista Savia, Março de 2011, p 51

³²⁸ El Croquis Franck O. Gehry, *Still Life*, Alejandro Zaera Polo nº45, p.20

*da essência ou sentido, senão o das prestações. A performance seria a indicação do proveito que se pode obter da coisa; um tipo de informação que tem mais a ver com a utilitariedade, com a satisfação do desejo, que com o conhecimento.*³²⁹

Ou seja uma arquitectura integrada na cultura contemporânea que gira em volta da comunicação, da sociedade de consumo e da velocidade cada vez mais acelerada da informação, dos bens e das próprias pessoas, mas, quando convertida em logótipo, *“a arte existe por si só, mas a arquitectura é-o quando as pessoas usam o edifício.”*³³⁰

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Greenwood, Robert, citado em *El Efecto Bilbao*, revista *Savia*, Março de 2011, p 51



Fig. 1 *The Weather Project*, Instalação do artista Olafur Eliasson, Outubro de 2003
foto de Tony Kyriacou / Rex Features

TATE MODERN

LONDRES 1995 - 2000

JACQUES HERZOG E PIERRE DE MEURON



Fig. 2 A origem

a) Planta de Southwark, 1899, da passagem do séc. XIX para o séc. XX de G. W. Bacon, onde se nota a estrutura labiríntica da cidade Vermelho - implantação da futura Tate Modern; Azul - Catedral de São Paulo

b) Fotografia do edifício antes da transformação da Estação de Energia de Bankside no museu Tate Modern, vista desde a margem norte.

*O espaço, o grande espaço é amigo do ser.*³³¹

A origem

Londres é uma cidade que ao longo dos últimos séculos manteve uma posição de destaque no panorama da história mundial, e que é demonstrativo de alguns dos aspectos históricos, como o estatuto que ganharam as ilhas britânicas e a conseqüente necessidade de barreiras defensivas.

A presença de diversas áreas urbanas independentes, que posteriormente se tornaram na área metropolitana de Londres, deram-lhe um aspecto de manta de retalhos imprimindo-lhe uma estrutura orgânica e expansiva no território e que hoje abrange uma “*área de 1.572 km quadrados*,”³³² destacando-se o seu conjunto urbano em dimensão e desenvolvimento dentro do grupo de ilhas que formam a Grã Bretanha.

Esta característica *retalhada* tornou-se uma das suas imagens de marca, um aglomerado de locais e pessoas distintas que vivem numa cidade comum. “*A destruição da cidade pelos bombardeamentos da 2ª Guerra Mundial e a posterior reedificação, que devido à característica fragmentada da cidade e dos governos locais impediu um desenvolvimento igualitário das várias áreas que a compõem, potenciando esta imagem diversificada da cidade.*”³³³

Londres foi fundada pelos romanos como Londinium, e administrada por estes até ao século V, onde criaram a “*primeira ponte conhecida sobre o rio Thames.*”³³⁴ A cidade como entreposto comercial prospera e é no “*século VII*

³³¹ BACHELARD, G.; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998. p. 211

³³² A área metropolitana de Londres é o dobro da cidade de Nova York, contemplando um número idêntico de habitantes. Londres conta com 7.074.265 de habitantes em 1996, Governo de Londres, comparativamente a Paris com os seus 9.319.367 habitantes em 1990 na sua área metropolitana, em <http://www.minerva.uevora.pt/pag2002/geoatlas/paginas/capitais.htm#Par>, em Setembro de 2011

³³³ *Londres – Guia de cidade*; Dorling Kindersley, China, civilizações editores 2009,

³³⁴ *London History - Roman London*, <http://www.britainexpress.com/London/roman-london.htm>, em Setembro de 2011



Fig. 3 Foto do interior da grande Sala das Turbinas, antes da “limpeza” que viria a torna-lo num dos espaços mais característicos do museu Tate Modern.

*que se funda a catedral de São Paulo*³³⁵ onde viria a ser reconstruída a actual que ocupa um lugar singular no *sky line* da cidade. Este crescimento atrai as invasões “*Vikings Dinamarqueses no séc IX marcando o declínio da cidade que tornaram vastas áreas em ruínas.*”³³⁶ São estes que ocupam a cidade até Eduardo no século XI, altura em que passa para o governo dos Anglo-Saxões, este refunda a abadia de Westminster, para onde passa a corte sendo a coroação do seu sucessor, “*Harold, o cimentar de Londres como a principal cidade da Inglaterra*”³³⁷

Um marco importante foi a proclamação por Richard I, em 1191, que da “*o direito a cidade de Londres ao auto-governo*”,³³⁸ elegendo-se um presidente pouco depois, “*direito que foi perpetuado pelos monarcas seguintes.*”³³⁹

“*Durante o reinado de Henry VII, 1485-1509, ocorre a dissolução das treze casas religiosas. (...) Muitas das áreas desses antigos mosteiros são hoje parques públicos que emprestam um certo ar campestre à cidade, como o Richmond Park, o Hyde Park, o Regent’s Park e o St. James Park.*”³⁴⁰

É nesta época que se dá um desenvolvimento da economia da cidade, mas também uma série de reformas onde se destaca a decisão, das “*autoridades (leia-se corporações), em banir os teatros da cidade, não por objecções ao conteúdo da peça, mas por acharem que fazia perder tempo aos*

³³⁵ *London History - Roman London*, <http://www.britainexpress.com/London/roman-london.htm>, em Setembro de 2011

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ *London History - Tudor London*, <http://www.britainexpress.com/London/tudor-london.htm>, em Setembro de 2011

³³⁸ In 1191 Richard I acknowledged the right of London to self-government, and the following year saw the election of the first Mayor. This right was confirmed by later monarchs. *London History - Anglo-Saxon*, disponível em, Anglo-Saxon London, <http://www.britainexpress.com/London/anglo-saxon-london.htm>, em Setembro de 2011
A época medieval foi marcada pela edificação da Torre de Londres (Tower of London), um castelo, que viria a tornar-se numa prisão, na zona oriental que pretendia salvaguardar Londres de mais investidas externas à cidade. Também neste período, em 1176, inicia-se a edificação da Ponte de Londres (London Bridge) a pouca distante da antiga ponte romana destruída aquando da reconquista de Londres pelos Anglo-Saxões e que seria a única travessia até 1739. *Ibidem*

³³⁹ *Ibidem*

³⁴⁰ *Ibidem*



Fig. 4 Vista desde a cúpula da Catedral de São Paulo, onde se pode ver o percurso estabelecido pela abertura da ponte do milénio.

operários.³⁴¹ Estas companhias contornaram esta medida trasladando-se para Southwark, a margem sul junto a Ponte de Londres.

Dentro destes parâmetros, Southwark, desenvolveu-se perifericamente desde a época medieval até ao século XVIII. Este era um lugar de actividades banidas da City, onde proliferavam as tabernas, ou os pátios medievais e os teatros que se instalaram nessa área no final do século XVI, como a companhia de Shakespeare,³⁴² tornando-se uma “*fora da jurisdição das autoridades da City*”³⁴³ desenvolvendo-se, assim, como um local com constante movimentação de pessoas.

Após o grande fogo de 1666 que destruiu quatro quintos da cidade, incluindo a anterior catedral de São Paulo, foi apresentado por Christopher Wren um plano de reconstrução com largas avenidas e praças a substituir o “*labirinto de becos e vielas, mas devido aos seus custos a população construiu novos edifícios ao longo do padrão das antigas ruas*,”³⁴⁴ sendo-lhe, no entanto incumbido o projecto de reconstrução da catedral de São Paulo.

O século XVIII vem causar uma série de transformações na vida da cidade e na sua estrutura. Uma nova ponte é lançada sobre o rio, a ponte de Westminster seis séculos depois da única e característica Ponte de Londres. É nesta época que a cidade se expande mais para fora dos seus antigos limites e as muralhas são derrubadas e, em 1759, o Museu Britânico abre as suas portas pela primeira vez. É nesta época, também, que se torna popular uma

³⁴¹ *London History - Tudor London*, disponível em <http://www.britainexpress.com/London/tudor-london.htm>, em Setembro de 2011

³⁴² *The Globe Theatre, scene of many of Shakespeare’s plays, was built on the South Bank in 1599, though it burned down in 1613. A modern replica, also called the Globe, has been built near the original site. Southwark was also a favorite area for entertainment, like bull and bear-baiting. London History - Tudor London*, disponível em <http://www.britainexpress.com/London/tudor-london.htm>, em Setembro de 2011

³⁴³ *Rather than disappearing, the theatres moved across the Thames to Southwark, outside the authority of the city government. Southwark became the entertainment district for London (it was also the red-light area). London History - Tudor London*, visto em <http://www.britainexpress.com/London/tudor-london.htm>, em Setembro de 2011

³⁴⁴ *Within days, Christopher Wren presented a plan for rebuilding the city with broad boulevards and open squares replacing the warren of alleys and byways. Wren’s plan, though, was simply too costly, and people being people, new buildings were built along the same street pattern as before.. London History - Stuart London*, visto em <http://www.britainexpress.com/London/stuart-london.htm>, em Setembro de 2011



Fig. 5 a) e b) A abertura da antiga estação eléctrica reconvertida num museu de arte moderna, apesar da limpeza da caixilharia das janelas, da adição de dois pisos sobre a cobertura e da retirada do pequeno volume na base da chaminé. As transformações tornam o edifício mais “limpo” e as suas linhas tornam-se mais fortes.

nova forma de entretenimento, o “*prazer do jardim onde se apreciava música e fogos de artifício.*”³⁴⁵

Com a Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX, a Londres Vitoriana era uma cidade de contrastes surpreendentes. O desenvolvimento veio colocar lado a lado uma cidade de novos-ricos com os bairros degradados superpovoados onde as pessoas viviam nas piores condições imaginadas. “*A população cresceu durante o século 19, a partir de cerca de 1 milhão em 1800 para mais de 6 milhões um século depois. Este crescimento superou a capacidade de Londres para cuidar das necessidades básicas dos seus cidadãos.*”³⁴⁶

É nesta altura que se desenvolvem as docas e a indústria, e posteriormente o redesenhar de Londres para se combater a insalubridade da cidade, lançando-se grandes obras de saneamento e a aberturas de largas avenidas. “*A jurisdição expande-se para fora da cidade e o caminho de ferro desenvolve-se a todo o vapor. Uma das marcas no campo da arquitectura foram as tão características feiras mundiais, acontecimentos privilegiados à experimentação e divulgação de novos materiais e técnicas construtivas.*”³⁴⁷

Southwark desenvolve-se como local das indústrias e de actividades ligadas ao porto, mas as destruições provocadas pela segunda Guerra Mundial e a obsolência tecnológica remeteu esta zona da cidade ao esquecimento, “*expandindo-se a urbe principalmente no eixo este-oeste e ao longo do curso do rio, respectivamente nas áreas de Canary Wharf e de Heathrow, e noutros projectos como East End.*”³⁴⁸ Estas situações tornam Southwark numa área periférica em contraste à intensa actividade urbanística da margem norte e desenvolvendo-se apenas acessibilidades às populações que aí residem, demonstrando-se ela própria como um “*objecto hermético e um dis-*

³⁴⁵ *London History - Georgian London*, visto em <http://www.britainexpress.com/London/georgian-london.htm>, em Setembro de 2011

³⁴⁶ *The population surged during the 19th century, from about 1 million in 1800 to over 6 million a century later. This growth far exceeded London's ability to look after the basic needs of its citizens.* Ibidem;

³⁴⁷ *London History - Victorian London*, visto em <http://www.britainexpress.com/London/georgian-london.htm>, em Setembro de 2011

³⁴⁸ MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; Tate Gallery Publi., London 2000 p. 13

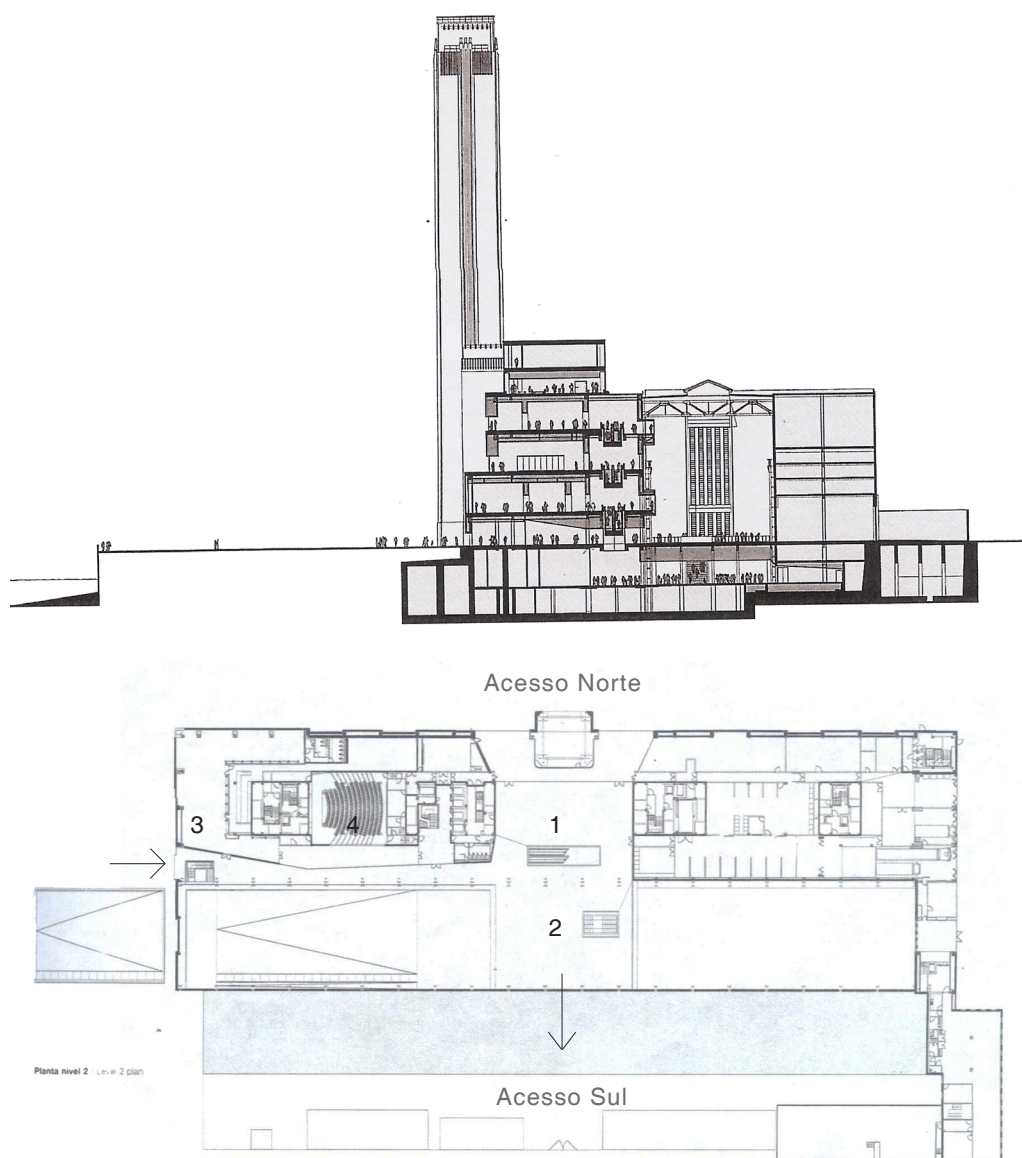


Fig. 6 a) Secção transversal pela entrada norte, onde se pode ver a ponte e os tanques subterrâneos (sobre os quais irá nascer a Tate II e a entrada a sul)
b) planta do piso 1 com a ponte como intermédio entre a zona norte e sul em cruzamento com a rampa.
1- Entrada 2- Ponte sobre a Sala das Turbinas 3- Cafeteria 4- Auditório

*trito inacessível.*³⁴⁹

A inauguração da forma

*“É normal que a escolha de Bankside para a localização do edifício de uma instituição de renome internacional como a Tate tenha deixado muita gente perplexa”*³⁵⁰ devido à aparente descentralidade e falta de acessos, mas que se demonstrou uma escolha acertada perante o seu sucesso. Não só como peça arquitectónica, mas também, devido à sua situação estratégica na margem oposta e em frente à Catedral de São Paulo, da sua relação privilegiada com o rio e das vistas da cidade, onde a execução da Ponte do Milénio (Millennium Bridge) e a *“extensão da linha de metro de Green Park até Greenwich e Stratford,”*³⁵¹ se tornaram nas peças chave finais de conexão entre a cidade e Southwark e conseqüentemente com o museu.

Estas duas estruturas, a ponte e a reintegração da antiga central eléctrica como museu de arte moderna, criaram dois marcos urbanos que enriqueceram a cidade de Londres em termos de qualidade urbana mas também como projecção internacional. Acrescentando-se à Tate Modern a reconstrução do Borough Market ou a reconstituição do Globe Theatre de Shakespear, agora *“após períodos de negligencia ou carência de coesão, a área de Southwark pós-Industrial está a tornar-se num modelo para o novo urbanismo Britânico,”*³⁵² e a tornar-se novamente num dos bairros mais interessantes de Londres.

“O edifício original, foi desenhado em 1947, estendendo-se a sua edificação até 1962, de Sir Giles Gilbert Scott, o mesmo arquitecto de Battersea Power Station, Waterloo Bridge e das icónicas cabines telefónicas vermelhas de

³⁴⁹ MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; Tate Gallery Publi., London 2000, p. 14

³⁵⁰ Idem, p. 7

³⁵¹ Idem, p. 13

³⁵² Idem, p. 14



Fig. 7 vista da grande sala das turbinas reconvertida num amplo hall expositivo, com o enquadramento da rampa feito pela ponte.e a marcar o cruzamento das entradas Norte - Sul e Oeste.

Londres.”³⁵³ A grande sala das turbinas, a Turbine Hall, foi desenhada para receber enormes geradores³⁵⁴ de electricidade, sendo a central encerrada em 1981. Ao reabilitarem um edifício já imbuído no imaginário colectivo, a equipe de arquitectos Herzog & Meuron “*evitaram a necessidade de criar o memorável, uma forma de assinatura que se julga essencial em todas as outras galerias de arte moderna, (...) libertos da obrigação de fazer grandes gestos, puderam adicionar matéria subtil e complexa, criar maiores nuances e intrincadas relações entre o edifício industrial e a vida que decorre nele e a volta dele.*”³⁵⁵

Esta atitude de introduzir mudanças pontuais no edifício permitiu a inserção e absorção de uma nova identidade por parte do edifício e manter a sua relação histórica com a cidade. Exteriormente o edifício original não sofreu grandes alterações, retirando-se apenas alguns elementos pontuais de maneira a tornar a constituição do edifício mais clara. No entanto foram adicionados alguns elementos no exterior, tornando-se estes instantaneamente reconhecíveis.

Os elementos são: imensa rampa a oeste, um anfiteatro de introdução do museu ao visitante; uma longa *caixa* foi disposta assimetricamente ao longo da cobertura do edifício, contendo áreas de restauração, cafetaria, áreas restritas aos sócios, administração, etc; e ainda uma outra caixa a rematar a antiga chaminé, que de noite, iluminada, se torna como um farol que *situa a arte moderna* na cidade. Estas duas caixas acrescentadas são revestidas com vidro, propiciando amplas e privilegiadas vistas sobre o *sky line* da cidade onde se enquadra, mesmo defronte, a majestosa cúpula da Catedral de São Paulo.

Está também em construção, uma nova ala a sul, um elemento icónico que

³⁵³ Design Museum, disponível em <http://designmuseum.org/design/giles-gilbert-scott>, consultado em Setembro de 2011

³⁵⁴ Existem ainda três grandes tanques de óleo em desuso soterrados a sul do edifício que serão reaproveitados numa segunda fase de desenvolvimento da Tate Modern, em edificação, em edificação. O projecto foi também desenvolvido pela equipe de arquitectos Suíços.

³⁵⁵ Moore, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; Tate Gallery Publi., London 2000, p. 9

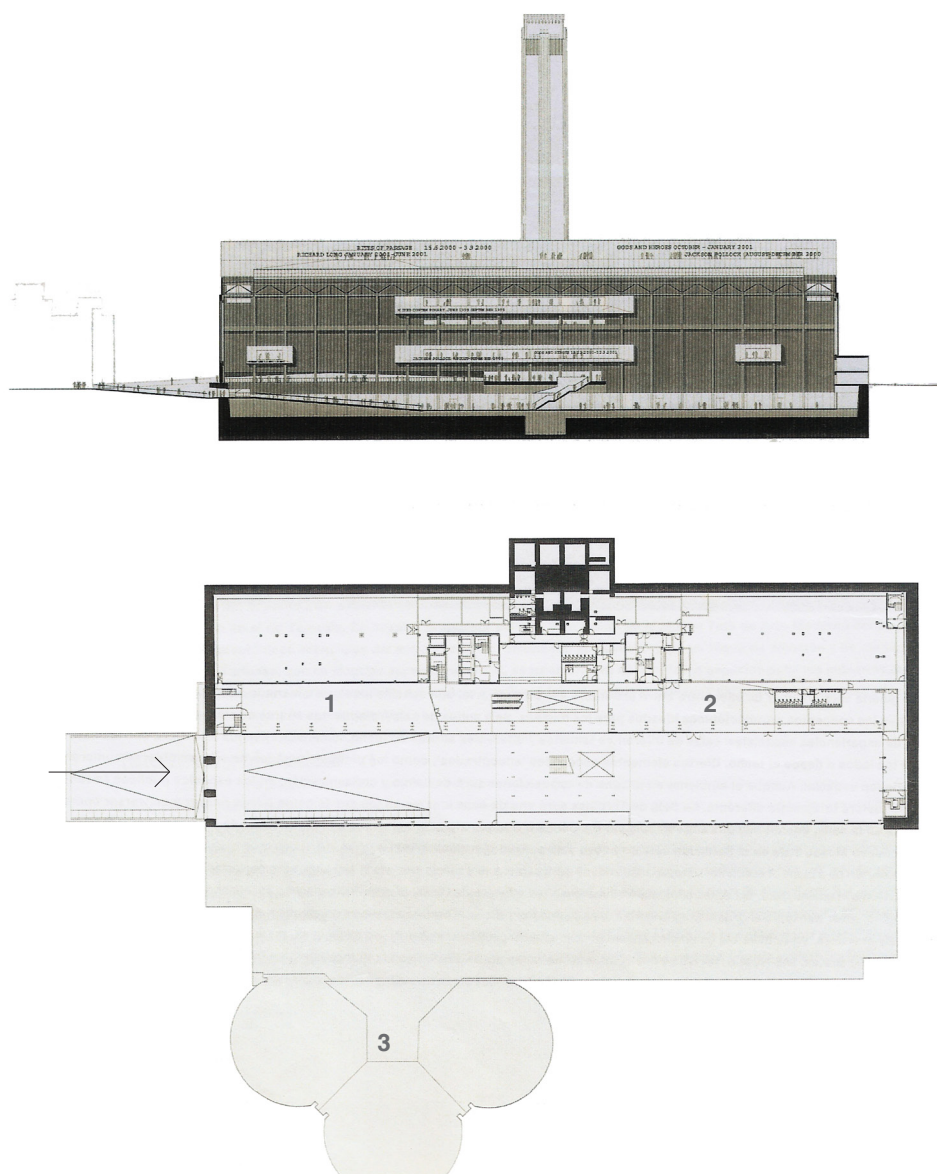


Fig. 8 A inauguração da forma
a) Corte transversal pela rampa e do grande hall expositivo, sala das turbinas;
b) Planta do piso 0, da grande sala das turbinas.
1- Livraria/loja 2- Centro de documentação 3- Tanques de óleo, futura Tate II

será envolto, também, numa *massa* de tijolos aparentes. Esta nova adição ao edifício existente, que nasce sobre os reservatórios de óleo que forneciam combustível aos geradores eléctricos, (expelido por estes), reutilizando-os como espaços expositivos e sobre estes está a nascer um novo volume que aumenta as áreas expositivas e educativas do museu.³⁵⁶

A Tate torna-se a primeira instituição de estatuto internacional que usa um elemento industrial para o adaptar às novas especificações de exibição artística, produzindo uma aura distintiva através da *“fusão do velho com o novo. O monumento abandonado tem descoberto um papel excitante, apontando para uma mudança na ênfase metropolitana,”*³⁵⁷ ao dispor a massa de tijolos sóbrios à vida e à natureza ecléctica londrina.

Esta vontade, expressa como requisito pela instituição, demonstra uma preocupação pela realidade e pelo património dentro de um contexto urbano fabril com o intuito de reabilitar e reinserir um elemento pré-existente em oposição ao gesto, usual, de edificação de novas estruturas. Esta postura espelha-se na proposta vencedora do concurso internacional, uma solução que mantém incólume todo o volume da antiga central eléctrica e, principalmente, a tão característica chaminé, tornando-o num ícone da cidade, num ponto de referência e num mediador entre a *city*, situada a norte do rio Tamisa, e a área urbana de Southwark, mantendo uma relação histórica com a envolvente.

Um dos objectivos seria criar um dos mais importantes monumentos³⁵⁸ *“para o novo milénio, um templo para a contemporaneidade na arte, uma casa de*

³⁵⁶ *An iconic new building will be added at the south of the existing gallery. It will create more spaces for displaying the Collection, performance and installation art and learning, all allowing visitors to engage more deeply with art, as well as creating more social spaces for visitors to unwind and relax in the gallery. The Tate Modern Project*, disponível em [*http://www.tate.org.uk/modern/transformingt/*](http://www.tate.org.uk/modern/transformingt/), em Setembro de 2011

³⁵⁷ MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 21

³⁵⁸ *“Monuments are usually paid for or at least sanctioned by the state and represent what must be remembered according to established power, although they can also stand for challenges to that power.”*

CRINSON, Mark, *Urban Memory, history and amnesia in modern city*, New York, Ed Routledge, 2005, p xvi

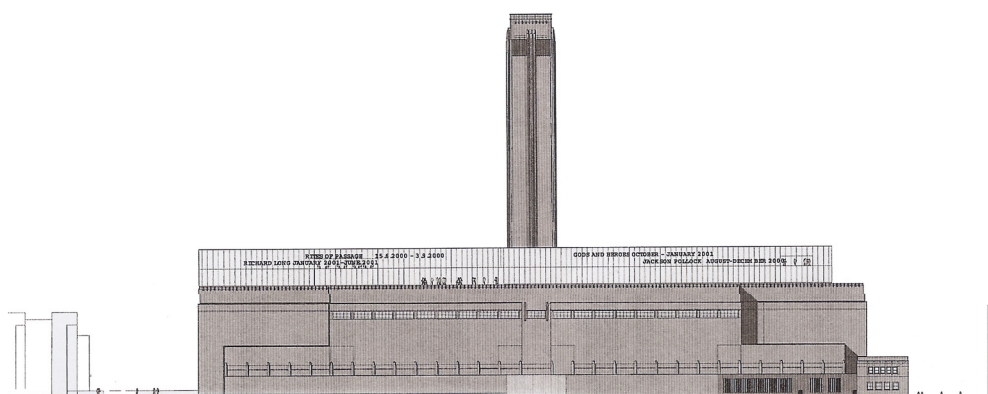


Fig. 9 a) Alçado Sul
b) Fachada Oeste onde se vê a entrada da rampa que dá acesso ao piso 0 da Sala da Turbina, e o acesso a cafetaria.

*tesouro da criatividade.*³⁵⁹ Mas também abrir ao público um edifício que se encontrava encerrado, devolvendo à cidade um dos seus emblemas industriais e apelando ao óbvio, o *abandono* a que tinha sido votado esta zona da cidade, mas que, por outro lado, lhe permitiu manter-se incólume ao longo dos diversos planos urbanos que, por vezes, se traduziram numa descaracterização urbana.

Com o renascer do edifício de Giles Gilbert Scott, as atenções de políticos, planeadores e entidades privadas centraram-se nesta área negligenciada, tornando-se numa região “*pós-industrial*” com “*um papel conveniente para o novo urbanismo britânico. (...) Como área urbana periférica procura encontrar um novo vigor e propósito, através do mundo capitalista atraindo ambiciosos museus que estão simultaneamente aliciados para a expansão.*”³⁶⁰

Ao contrário de outros museus contemporâneos que sobressaem pelo arrojo arquitectónico ou pela criação de marcos icónicos onde se inserem, a Tate procurou expandir a sua instituição num edifício histórico, baseando-se numa ideia de desenvolvimento local e de preservação de um monumento industrial. Esta ideia esteve sempre na mente dos que iniciaram este empreendimento e durante todo o processo de desenvolvimento da ideia inicial, que foi discutida em colaboração com a comunidade local e com as identidades que gerem a Tate. Procurando-se potenciar um impacto positivo na cidade, através da inserção de novos hábitos e elementos culturais sem que houvesse uma ruptura com a envolvente.

Sendo Londres uma cidade estruturada em *torno* de espaços verdes e na inclusão destes da vida cidadina, a imagem que se tem nem sempre remete para uma das mais pujantes metrópoles globais, muitas vezes a passear pela cidade esta toma a uma certa imagem de ruralidade.

Não é de estranhar, então, a inclusão de espaços verdes e lazer em redor do edifício e o desenho de diferentes espaços públicos que diversificam a expe-

³⁵⁹ MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 7

³⁶⁰ Idem, p. 14

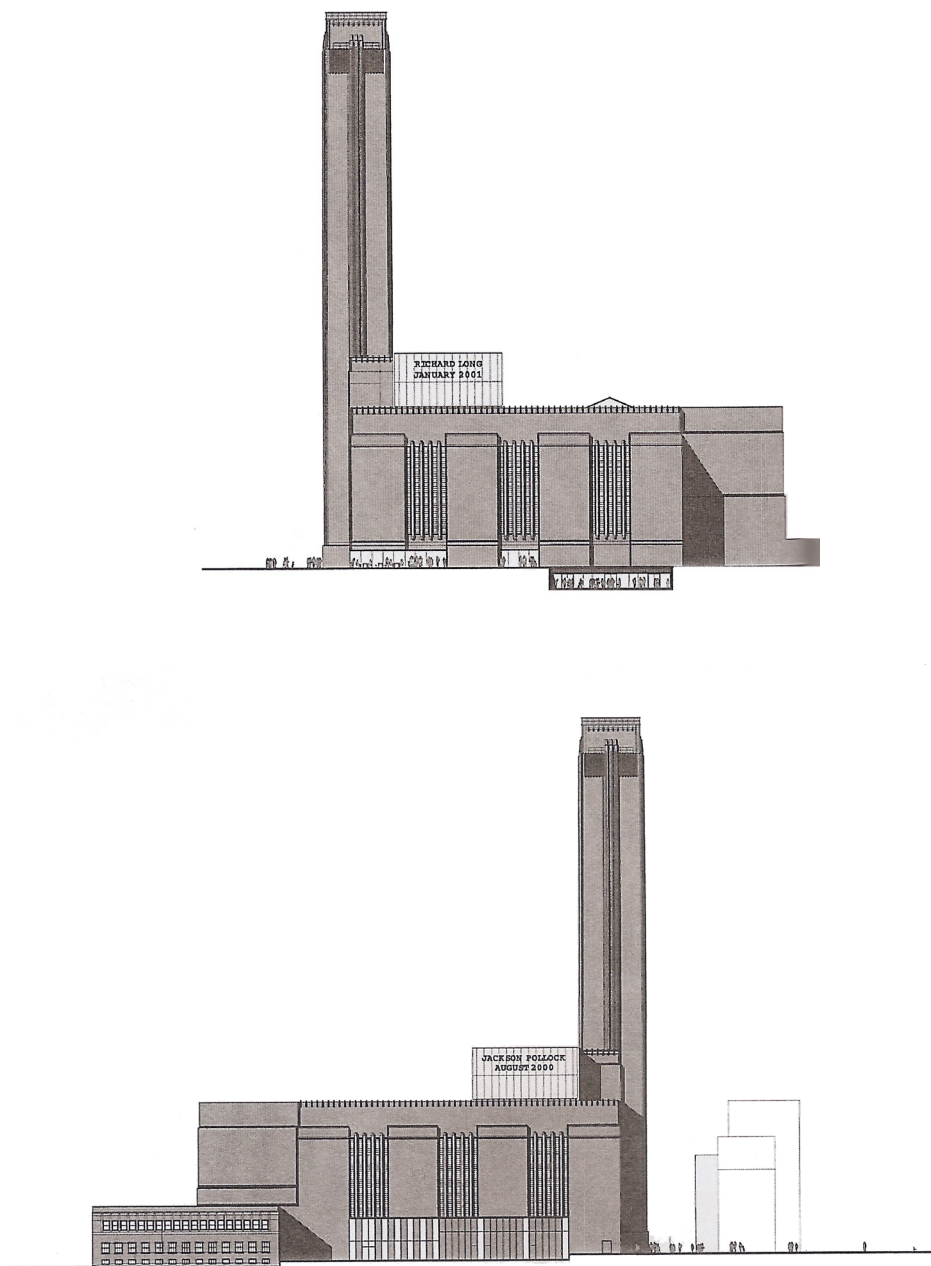


Fig. 10 a mutação
a) Alçado Oeste, acesso pela rampa e da cafeteria
b) Alçado Este, zona de acesso reservada aos serviços do museu

riência e aproximação ao museu tornando-o mais atractivo e activo na sua relação, através da diversificação de usos, escalas e desenho urbano. Criaram-se três espaços que circundam o edifício, pelo a Norte, Sul e Oeste, (a parte leste serve para uso de serviços próprios ao museu) ou seja, estes espaços estão directamente conectados com a sala das turbinas, mas com características diferentes no acesso, devido à diferença da envolvente. O principal papel destes espaços será a potencialização dos acessos ao museu, a sua diversificação e criação de relações de proximidade com a envolvente urbana de Bankside e também restringindo o uso automóvel ao criar áreas estritamente pedonais no entorno próximo da Tate Modern, reforçando percursos, com espaços como uma praça, espaços verdes, esplanadas, percursos ao longo do rio e parque infantil.

Uma das características mais peculiares do edifício é a sua grande sala de recepção, a antiga sala das turbinas, de dimensões industriais. Pela escala, abertura e diversidade de acessos, pelas suas reminiscências nitidamente urbanas, pode dizer-se que a grande sala transmite, de certa maneira, uma informalidade no uso, análogas aos espaços públicos da cidade. Mas estas características remetem mais aos espaços sacralizados das grandes catedrais ou à grandiosidade das salas de espectáculo, onde a própria expressão do espaço amplia a relação com a arte. Mas também o seu carácter de contenedor de uma fábrica, onde se produz e exhibe a arte do nosso tempo.

A Mutação

Os espaços públicos contemporâneos tornam-se locais onde a vida acontece, as cidades ganham pontos de referência colectivas e urbanas, mas também culturais, onde o movimento gera movimento, a energia gera energia. Os museus tornaram-se o *porta-estandarte* de uma modernidade urbana, da sua capacidade de criação e dinamização da cultura, de atractividade. As cidades sabem que as indústrias criativas as tornam mais atractivas economicamente e que criam uma maior possibilidade de visibilidade internacional.



Fig. 11 a mutação

- a) Fotografia de grupo escolar infantil na rampa junto a livraria/loja
- b) As áreas de distribuição entre os diversos pisos onde se encontram as salas de exposição oferecem estruturas educativas e de interação entre os usuários.

Segundo as estratégias do concelho de Southwark de 2004, existe uma prioridade no uso das artes, cultura e património ligando as entidades com a comunidade, tirando partido das vantagens da sua localização na cidade de Londres e potenciando a “*vida, saúde, vibração, celebrando a diversidade e as diferentes culturas.*”³⁶¹ Aproveitando potencialidades não só das diversas entidades que se encontram em Southwark, da inserção como área cultural na imagem internacional, mas também nos eventos que aqui acontecem e, devido a consciência da sua visibilidade, pretendem desenvolver uma área para a cultura e o lazer.

A agenda local foi definida para uma regeneração urbana promovendo e potenciando relações sócio-culturais entre entidades, de cariz internacional e regional, com a população local. Ou seja, há uma consciência das entidades políticas de todos estes mecanismos e entidades localizados nesta região e que podem usar-se como potencializadores globais, mas também como forma de conexão e desenvolvimento entre entidades e as populações do “local”, permitindo desenvolver hábitos culturais, cidadania e relação com os espaços públicos, mas também, a tão desejada projecção internacional.

Neste ponto a Tate Modern foi um sucesso de atracção civil “*recebendo agora mais de 5 milhões,*”³⁶² de visitantes por ano. Espelha-se assim a esperança muitas vezes depositada por entidades locais de que um museu revitalize áreas urbanas, ou mesmo à escala da cidade, através de efeitos de *contaminação*.

Para isso é necessário um estudo das necessidades e especificidades dos locais onde se irá incluir esses equipamentos para que a sua adequação seja devidamente coroada pelo sucesso social e não apenas por motivos económicos. Ou poderá passar-se o caso de o *valor comercial* aumentar tanto, que para devolver os juros do investimento aplicado, a habitação e a manutenção se tornam insuportáveis para os antigos moradores e serviços pré-existentes,

³⁶¹ *Strategy and Priorities for Arts, Culture and Heritage*. Disponível em www.southwark.gov.uk; consultado em Outubro de 2010

³⁶² London Development Agency, Disponível em <http://www.lda.gov.uk/projects/transforming-tate-modern/index.aspx>; consultado em Setembro de 2011.

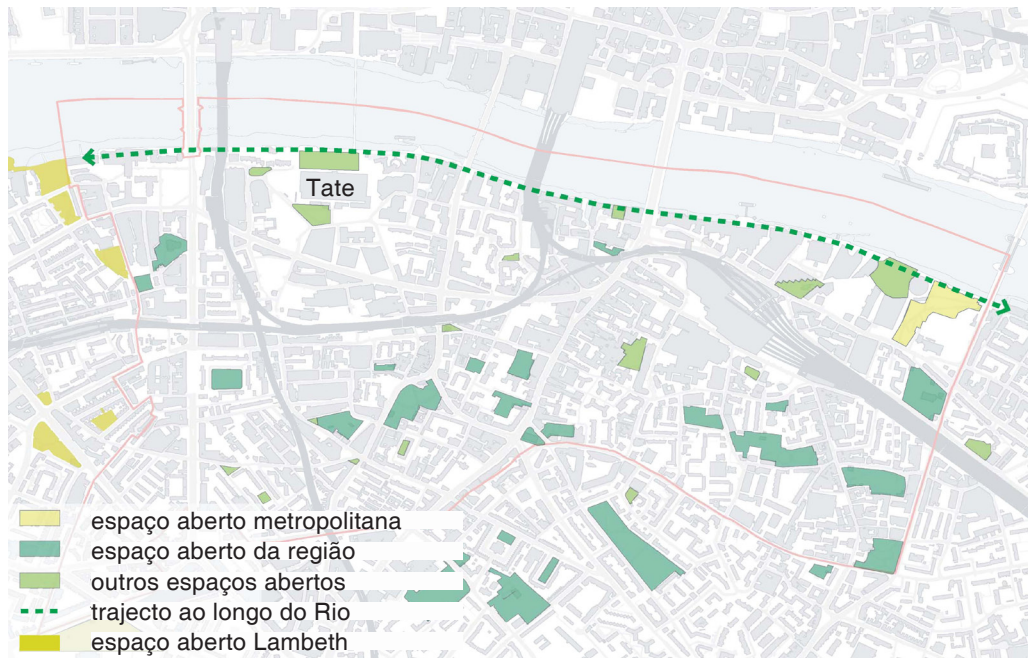
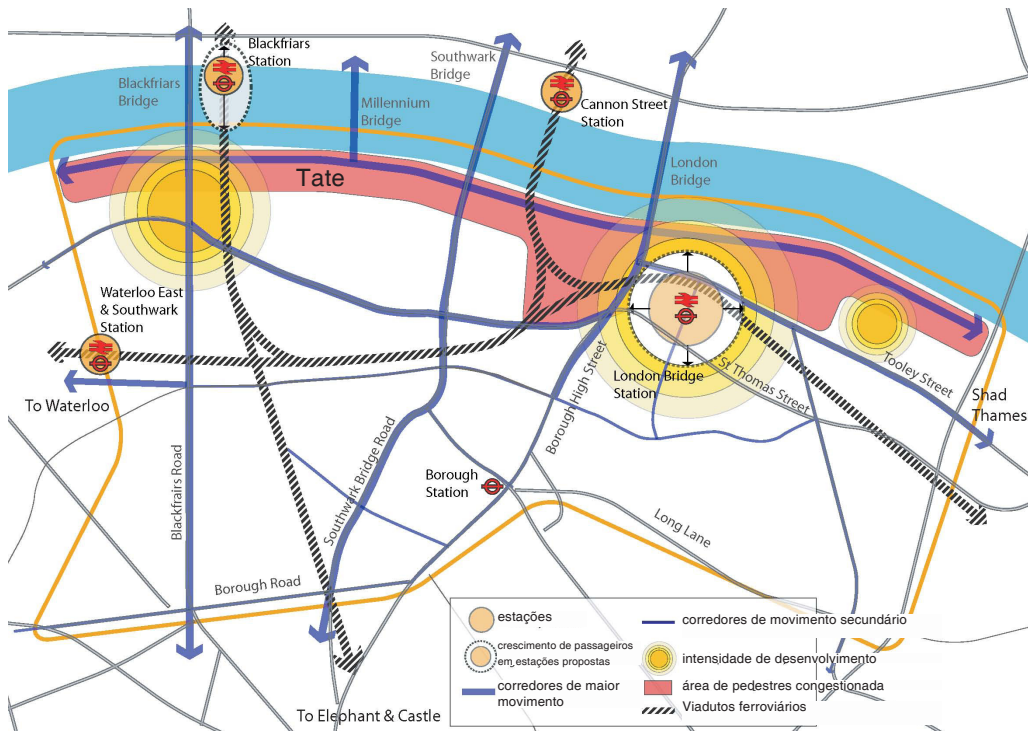


Fig. 12 a mutação

Considerações sobre crescimento de Bankside como área de oportunidade de crescimento

- a) Padrões de movimento em Bankside, Borough e Ponte de Londres.
- b) espaços abertos em Bankside

tendo estes que mudar-se para áreas mais baratas, levando consigo os mesmos problemas e limitações, ou seja, não solucionam de todo o problema, pois uma parte desse problema foi transferida, tornando essa realidade itinerante até ser resolvida em toda a sua complexidade.

Com a edificação da Tate surgiu a oportunidade de se repensar os benefícios que se poderiam criar na região de Bankside e de fortalecer o desenvolvimento através da redefinição do espaço urbano em redor do museu. Para isso foi delineado um plano inicial em 2007, chamado "*Bankside Urban Forest*"³⁶³ do gabinete de arquitectos Witherford Watson Mann, um projecto de desenvolvimento alargado, abrangendo áreas do design urbano e coordenada com várias entidades, que compreende o *London Borough of Southwark*, *Tate Modern*, e o *The Architecture Foundation*, entre outros, da área de Bankside.

Encomendado pela *Better Bankside*, uma empresa sem fins lucrativos de gestão urbana dirigida por organismos da e para a região. É um projecto urbano que constitui um exemplo de como um plano local pode aproveitar as dinâmicas transformadoras iniciadas na área. Neste caso pela re-inserção de um elemento arquitectónico, e criar uma série de propostas complementares para estender a capacidade de conversão a uma área mais abrangente, sempre tendo em conta uma estreita relação junto das populações e a realidade local.

A Tate Modern foi, pensada como um complemento, não apenas como uma extensão da Tate Gallery, de modo a criar em outros pontos da cidade uma

³⁶³ "*Bankside Urban Forest is a long term strategy and vision for enhancing the public realm in the Bankside area between the River Thames, Elephant and Castle, Blackfriars Road and Borough High Street. The strategy will take in streets, pavements, parks and squares.*

Working in partnership with residents, local government and businesses, the main objective is to achieve a flexible but co-coordinated approach to the design, delivery and management of public spaces.

The Bankside Urban Forest urban design framework, developed by Witherford Watson Mann architects, aims to improve the relationship between the less developed urban interior and its active, increasingly corporate, edges. The framework makes links between existing projects and proposes public realm improvements to support interaction between residents, workers, visitors, local institutions and businesses." Disponível em Design for London, <http://www.designforlondon.gov.uk/what-we-do/all/bankside-urban-forest/> consultado em Janeiro de 2011

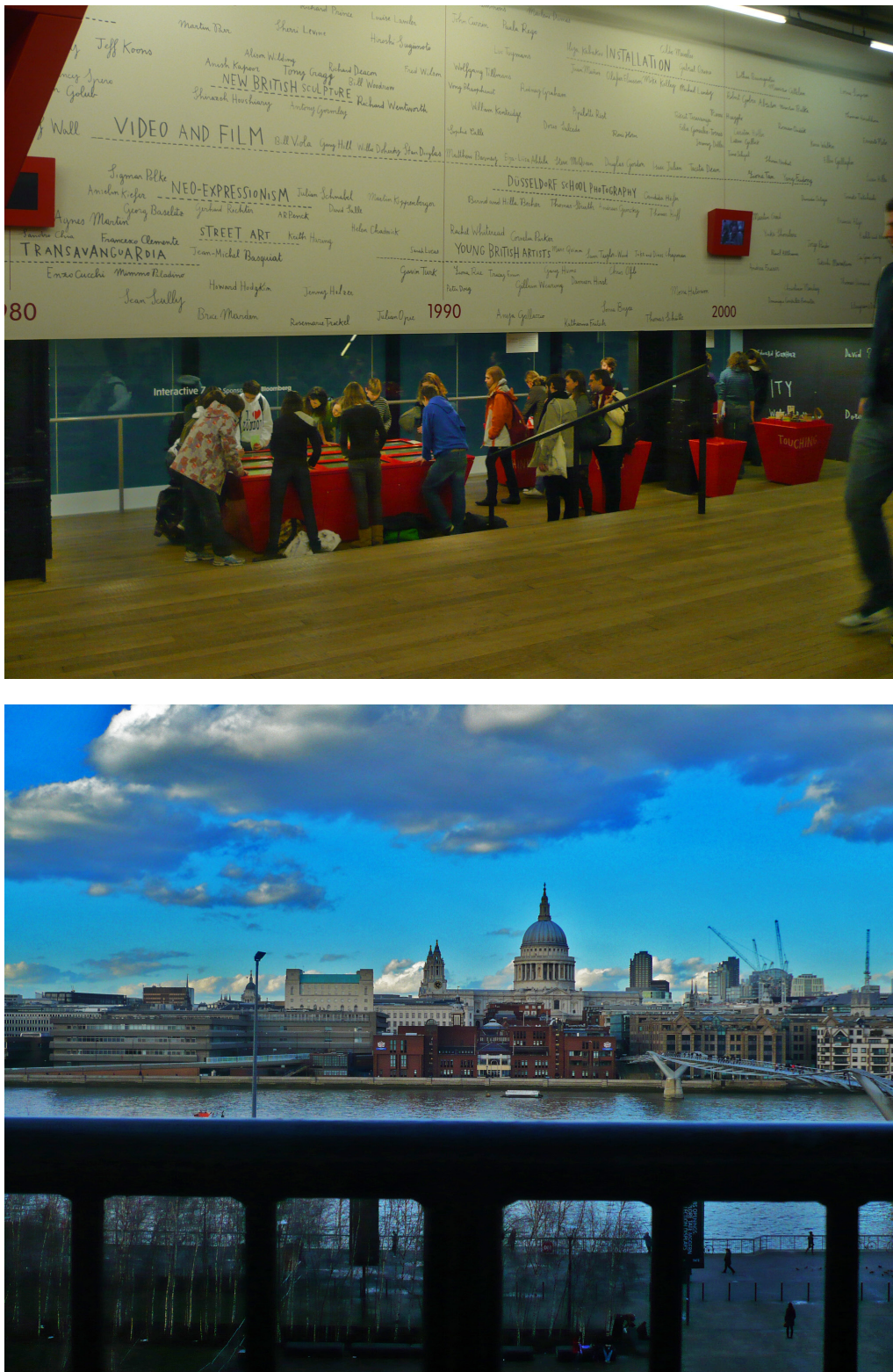


Fig. 13 a mutação
a) Interação entre usuários nas áreas de distribuição, pode ver-se desenhado na parede um friso cronológico da história da arte
b) Ao longo da fachada norte existem aberturas e terraços que permitem ter uma vista privilegiada da cidade e da Catedral de São Paulo

capacidade geradora de diversidade, uso e atractividade. Como uma troca de energias que poderão *contaminar* a área circundante: dar de si e ao mesmo tempo trazer a si, numa inter-relação que afinal de contas se deveria esperar de um edifício que se diz com intenções públicas, “*como parte da cidade, como parte de um todo submetido à mudança.*”³⁶⁴ A mudança realizou-se, desde a sua abertura em 2001, tornando-se um elemento central na regeneração de Bankside, emergindo como um destino turístico internacional com o museu como atractivo, ajudando a elevar o ambiente da área.

A Tate Modern uma estrutura de relação entre pessoas e os seus espaços de carácter público, onde a cidade e o espaço envolvente se tornam um elemento permissivo à fluidez dos visitantes, um exemplo da relação do corpo em movimento onde, segundo Herzog e de Meuron, “*a arquitectura são as pessoas que a usam, como se movem por ela, onde começa e termina,*”³⁶⁵ no espaço da cidade, acontecendo aqui uma interpenetração expressivo nas relações formais, criando uma natural continuidade do espaço entre interior e exterior, entre arquitectura e cidade.³⁶⁶ Onde o conceito do edifício trás consigo a palavra movimento, interacção, apropriando-se e dando-lhe novos referentes na vivência do espaço, sendo permeável ao exterior, como elemento pertencente a uma realidade e estrutura específica, com “*uma nova estratégia de unificação, integrante e de melhoramento da esfera pública em volta da Tate Modern e diferenciando os diferentes tipos de locais e suas funções.*”³⁶⁷

A percepção das relações deste espaço de carácter público com o exterior expressa-se através das diferentes conexões que convergem na grande Sala

³⁶⁴ ZAERA, Alejandro, *Continuidades, Entrevista com Herzog e de Meuron*; El Croquis nº60; Herzog e de Meuron – 1983 1993; p.6

³⁶⁵ Idem, p.12

³⁶⁶ O movimento entre os dois, edifício e cidade (colectividade e elementos formais), numa subtil dança complementar. Espaços relacionais onde a colectividade apropria de maneira natural, pois incluem-se e relacionam-se naturalmente com os percursos, locais e usos envolventes, tornando-se o homem uma peça expressiva do espaço e das relações deste, que interliga ou integra elementos, como se os arquitectos tivessem encontrado uma solução que encaixa naturalmente nas próprias circunstâncias do local.

³⁶⁷ MOORE, Rowan, *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery Publi., 2000

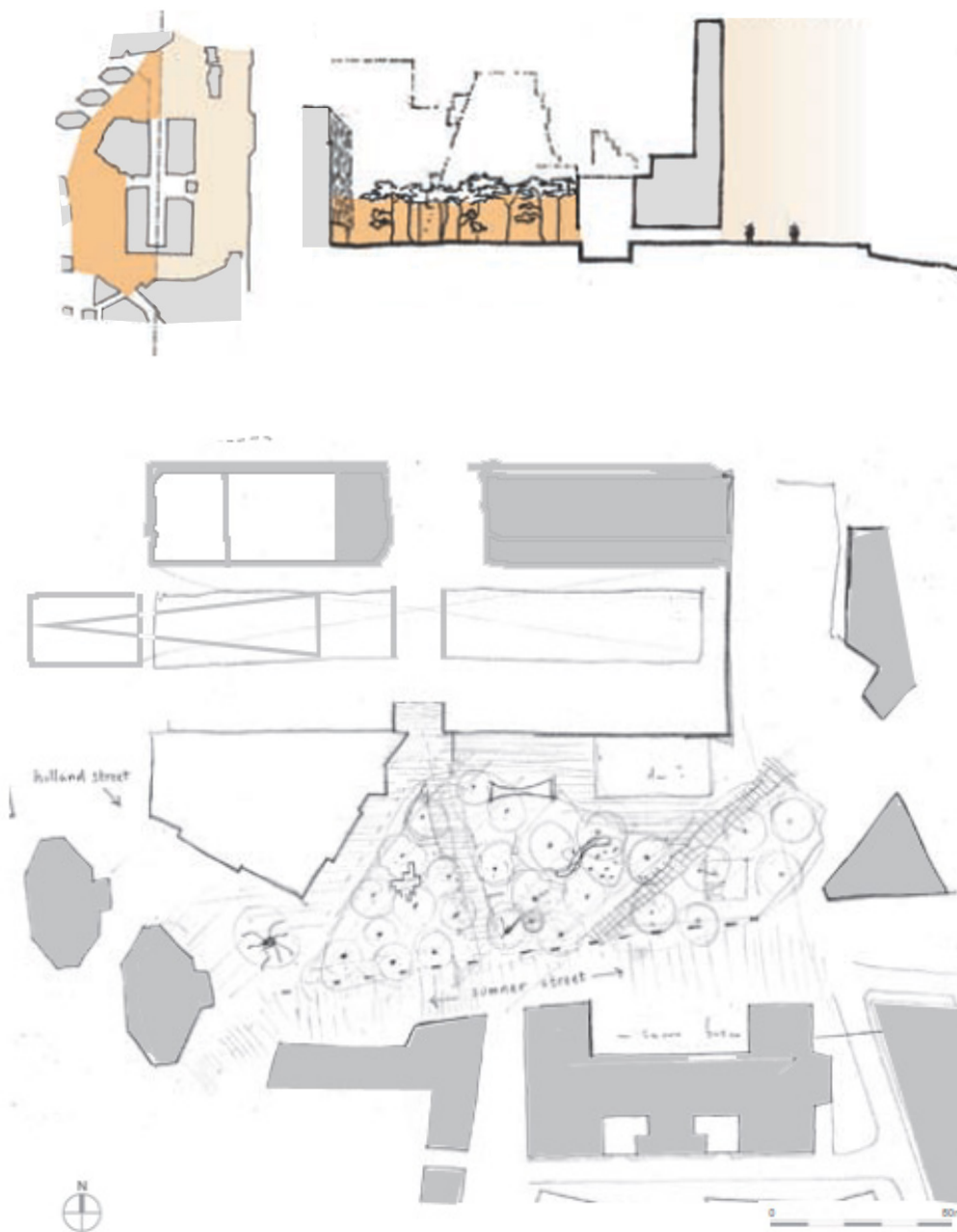


Fig. 14 A mutação

Transformação prevista para a Tate Modern dentro do projecto Bankside Urban

Forest;

a) Planta e corte onde se nota uma estratégia de diferenciação dos espaços a Norte e Sul da Tate, dependente das suas relações com a envolvente, *a norte com o rio e a cidade de Londres, com uma luz mais filtrada; a sul com uma luz solar mais forte e em relação com os vários protagonistas integrados no projecto, residentes, empresas, estudantes e lojas; é mais como um quarto externo;*

b) planta esquemática.

da Turbina, como uma imensa praça onde desembocam ruas, mas também devido ao contraste de escala que se depara ao entrar nesta, remetendo à ideia de espaço social, analogamente mais ligado aos espaços urbanos devido as suas relações com o exterior. Como gerador de potencialidades de relação interior exterior, de reunião e exposição não se limitando como mais um acesso ao museu, mas tornando-se um elemento singular com carácter diferenciador onde a *“recepção simultânea colectiva é a de um olho ubíquo capaz de ver o todo de uma vez.”*³⁶⁸

A analogia da praça não é alheia à substituição dos espaços da cidade por estruturas onde elas são *refeitas*, e por conseguinte controladas. O que acontece é a *“memória urbana tornar-se no próprio espelho da cidade que esta em construção como memória de si própria,”*³⁶⁹ locais dentro de locais, praças dentro de praças.

Nesta grande sala tem-se uma leitura geral da organização distributiva do edifício, dos diversos pisos, dos elementos de distribuição, das suas diferentes dependências e serviços integrados: como a livraria, a loja e a cafeteria; das *varandas* que se abrem à praça. Onde se *“incrementa a quantidade de conexões entre distintos sistemas no edifício, em que tudo parece evidente. Semelhante arquitectura aproxima-se a capacidade de afectar física e emocionalmente a consciência intelectual anterior, que Brian Eno destaca como própria dos odores e da música rock. A boa arquitectura tem trabalhado e respeitado sempre sobre um conceito de relação entre o interior e o exterior.”*³⁷⁰

Um espaço de leitura claro, que permite um sentimento de compreensão do lugar e de identificação pela criação das analogias com o espaço urbano, o que também contribui na percepção colectiva do lugar e à sua apropriação

³⁶⁸ PAUL, Virillo, *La arquitectura improbable*, El croquis nº 91, 1998, p. 4

³⁶⁹ CRINSON, Mark, *Urban Memory, history and amnesia in modern city*, New York, Ed Routledge, 2005, p xv
“urban memory became self-morroring as the city became constructed as a memorial of itself”

³⁷⁰ ZAERA, Alejandro, *Continuidades*, Eentrevista com Herzog e de Meuron; El Croquis nº60; Herzog e de Meuron – 1983 1993; p. 21

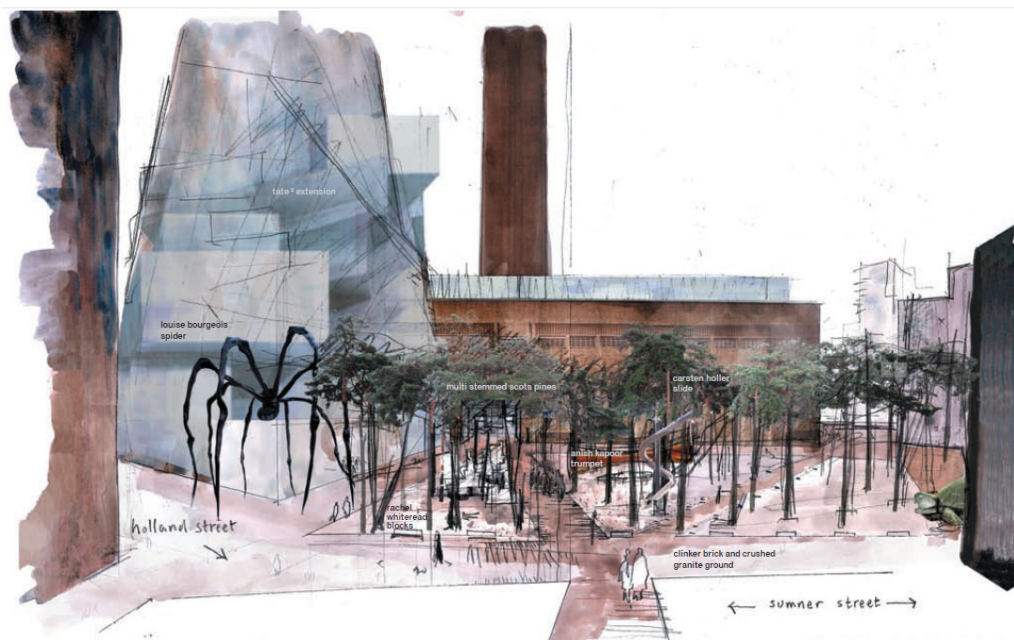


Fig. 15 A mutação

a) Projecto de desenvolvimento de espaço público verde no lado sul da Tate no âmbito do projecto Bankside Urban Forest;

b) Render da ampliação futura a sul da Tate Modern, estes novos acessos permitirão o atravessamento do museu no eixo Norte - Sul através da ponte que se encontra na sala da turbina criando uma interrelação mais completa entre o museu e os percursos envolventes

e aceitação. Através da capacidade de atravessamento permite inseri-lo nos percursos diários como se de mais uma praça se tratasse.

O próprio facto de estar rodeado de verde e espaço aberto não é inocente, como uma maneira de estender essa praça, esses locais da cultura e por extensão de a controlar, entrando num novo tipo de memória da cidade que no *“período da cidade modernista, onde se negou a memória, criando uma presença de ausência, que agora é lembrada pelo pós-moderno ou cidade pós-urbana. E a cidade antiga é agora uma ausência assombrada não uma presença que assombra (...) mas identificada no presente como uma perda de continuidade com a cidade do século dezanove, e com origem em algum momento traumático de conflito, ou de algum momento de transformação económica no carácter da cidade.”*³⁷¹

Ao trabalhar o interior de modo a que a “pele” compacta e uniforme se mantenha como transmissor da mensagem do museu como elemento inserido na história, e abrindo-o como espaço contenedor social, cultural e artístico, como um todo que *“é uma só entidade, um único cosmos que revela essas interconexões entre as pessoas, as coisas e o cenário,”*³⁷² criando-se um estrutura mediadora com a envolvente, expressiva na criação de espaços permeáveis ao exterior.

Através de percursos e acessos, diversificados e atractivos, que se relacionam através de *“espaços públicos fluentes, (...) e que são mais apropriados à vida contemporânea,”*³⁷³ e nada mais expressivo disto que a sala da turbina onde a ponte, como uma “consola” de observação, de cruzamentos, de percursos, o ponto de encontro do *“Cardos e Decumanos”*³⁷⁴ no *Forum* que, enquadrado pela rampa, se abre para a amplidão do espaço da grande “praça”

³⁷¹ CRINSON, Mark, *Urban Memory, history and amnesia in modern city*, New York, Ed Routledge, 2005, p. xv

³⁷² CURTIS, William J. R., *La Naturaleza del Artificio: Una conversación con Jacques Herzog*, El Croquis nº109/110, Herzog & de Meuron – 1998 2002; p. 22

³⁷³ ZAERA, Alejandro, Continuidades, Entrevista com Herzog e de Meuron; El Croquis nº60; Herzog e de Meuron – 1983 1993; p.15

³⁷⁴ MOORE, Rowan, *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 24



Fig. 16 A mutação
a) Render da nova ampliação da Tate II vista da entrada a sul (em construção)
b) Render da nova ampliação da Tate II vista da entrada a oeste

da turbina, numa interpenetração entre o interior e o exterior, que os arquitectos criaram no edifício, utilizando “*as superfícies, a luz, o espaço e os materiais para gerar um edifício que fosse como um organismo.*”³⁷⁵

Este grande espaço serve como local de eventos, de mostra de obras de arte de grandes dimensões, de local de encontro e partida, com a sua grande rampa de acesso, um local onde se cruzam pessoas e acontecimentos, singularidades no espaço.

Esse espaço aberto, a grande sala da turbina “*tem seguramente a excitação da Leicester Square, ou da praça [anexa] ao Centro Pompidou em Paris, especialmente aos domingos.*”³⁷⁶ E, tal como estes, rodeiam a sala os serviços que apoiam o museu, e que são, também, (a cafetaria, lojas e o espaço/prança expositivo) próprios da cidade. E por isso mesmo se tornaram em locais de encontro e reunião, de cultura e sociabilização.

Com a abertura da Tate Modern requalificaram-se e potenciaram-se também uma série de espaços vizinhos, que complementam o museu e ajudam à criação de hábitos de lazer tornando-se pontos atractivos para novos usuários. Desde espaços verdes, ao comércio e escritório, sem esquecer os percursos junto ao rio onde se inclui a nova ponte pedestre³⁷⁷ sobre o rio Tamisa que liga o centro da cidade situado a norte com a área de Southwark a sul.

A edificação desta estrutura permitiu a criação de percursos de e para a cidade pelos seus habitantes e turistas que pretendem aceder às várias atracções nas margens fluviais. Há um aumento da interacção das duas margens, criando uma maior dinâmica entre as margens da cidade.

A possibilidade de atravessamento da sala da turbina, causada pelos diver-

³⁷⁵ CURTIS, William J. R., *La Naturaleza del Artificio: Una conversación con Jacques Herzog*, El Croquis nº109/110, Herzog & de Meuron – 1998 2002; p.22

³⁷⁶ MOORE, Rowan, *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 24

³⁷⁷ A ponte foi desenhada num esforço conjunto entre a empresa de engenharia Arup, o gabinete de arquitectura Foster and Partners e o escultor Sir Anthony Caro. “*A unique collaboration was formed which won this competition, creating a minimal design that gives pedestrians unrivalled views of London, free from traffic and high above the Thames*” em Arup, <http://www.arup.com/millenniumbridge/>, Agosto de 2011

sos percursos/acessos, torna-se um factor de extrema importância no projecto e sua relação envolvente, pois estes percursos pedonais, “entre Southwark e a cidade, leva-nos bem dentro do coração do edifício do museu, independentemente de haver ou não alguma intenção de ver arte.

*Se a rampa é uma reminiscência da ligação ao antigo trabalho dos jardins classicistas franceses. Ele esta em consonância também no vocabulário industrial de Gilbert Scott.*³⁷⁸ A rampa cria um enquadramento de diálogo entre exterior e interior, desdobrando-se em possibilidades de utilização. É um acesso, mas também pode ser para nos deitarmos e contemplarmos um sol ilusório, uma instalação sonora, ou simplesmente observar as pessoas no espaço das amplas possibilidades.

A Tate Modern torna-se num edifício análogo aos espaços públicos, dinamizando o local, mas também dando um carácter de espaço público energético e interactivo com a envolvente, permitindo o potencial renascimento dos locais circundantes, através de actividades e formações permitidas e pensadas dentro das acções do museu e da cultura.

O desenvolvimento da área envolvente não é baseado em nenhum modelo formal, notando-se contudo, e potenciado pela criação da Tate Modern, um crescimento em sucessivas camadas paralelas ao rio. Esta sobreposição no desenvolvimento, criou uma diferença entre os limites ribeirinhos, ocupados por activas e desenvolvidas empresas. O interior é ocupado por estruturas habitacionais e de serviços, tornando-se predominante nas características da área, devido exactamente a sua escala criando um sentido de identidade mais local, que contrabalança com o carácter cada vez mais internacional das grandes edificações nos limites ribeirinhos.

Esta estrutura em camadas, cria uma camada posterior à margem do rio onde se inclui a Tate, o Global Theatre, bares, festivais, mercados, o City Hall, e edifícios empresariais que se instalaram ali nos últimos tempos, progressivamente mais afastadas do rio surgem as áreas habitacionais, univer-

³⁷⁸ MOORE, Rowan, *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 24

sidades e hospitais como o Guys Hospital. Existem elementos urbanos mais marcantes nesta camada, como os viadutos e a Southwark Street, sob o qual funciona um mercado de comida semanal.

Estas estruturas que em tempos fundamentaram ainda mais essa barreira com a cidade a norte (certos períodos serviram como elementos isoladores, desestabilizadores ou mesmo propiciadores de criminalidade nestas diferentes áreas, como é o caso do viaduto ferroviário ou as vias de circulação rodoviárias que antes eram zonas escuras e pouco seguras) com o actual renascimento e arranjo, estão-se a *pacificar* com a envolvente.

A arquitectura depende muito da organização dos movimentos. Incorporar pessoas neste tipo de desenhos nada tem a ver com o problema da escala, que inclusive as vezes não é real, e sim com a influência que podem ter estes movimentos previsíveis das pessoas na forma arquitectónica.

Álvaro Siza, O sentido das coisas

5. O museu e o espaço público

A desmultiplicação do número de museus é sintomática da convergência nas aspirações da cultura social. Dentro deste *movimento* é o *modus operandi* estratégico de cada lugar na implantação e desenho do museu que se diferencia. Estas estratégias de projecto derivam de múltiplos adjectivos anexados que distinguem expressivamente as intenções remetentes à identidade derivada da constituição física, histórica e económica do contexto.

“As obras rompem as fronteiras do seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade, e, assim, não é raro que essa vida (o que sucede sempre com uma grande obra) seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade. (...) Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Se ela nascesse por inteiro hoje (na sua contemporaneidade), se não mergulhasse no passado e não fosse substancialmente ligada a ele, não poderia viver no futuro. Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele.”³⁷⁹

A ligação do museu com essa *grande temporalidade* cria uma relação com o contexto, o espaço e seus constituintes como um textura significativa de continuidade, e oferece-lhe ferramentas para uma identidade evolutiva que não se converte numa caricatura de si mesma nem numa vacuidade estática. Mas também, não é um organismo que se expande concêntricamente, mas que se divide em multipolaridades relacionais onde absorve e amplia o seu código genético primário.

Hoje o museu está ligado a uma ideia de preservação e divulgação da história, em fazer chegar a todos o conhecimento, numa época onde a informação e os meios tecnológicos dominam, transmitindo e produzindo cada vez mais e mais informação, e necessitando desta para sobressair de se distinguir, provocando por vezes o efeito contrário, a desinformação, a espectaculari-

³⁷⁹ БАКХТИН, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Marfins Fontes, 1992, p.365

dade, remetendo-se demasiado ao mínimo, ao signo como estratagemas para captar a atenção das pessoas.

No campo da arquitectura esta postura pode ser mais perigosa, no entanto há sempre quem defenda que “*a modernidade, para se afirmar, não necessita de acrobacias tecnológicas nem de fazer tábua rasa do passado.*”³⁸⁰ Perante o actual encanto pelo museu, a sua tipologia, o seu programa e enquadramento cultural tornam-no um desafio à imaginação e à abertura inovadora. Na sua evolução ao longo dos tempos demonstrou ser um exemplo de uma estrutura que soube reinventar-se de modo a enquadrar-se no panorama cultural correspondente. A sua evolução futura terá, no entanto, que passar por mais que uma vontade política e económica, permitindo-o ir ao encontro de uma real integração colectiva, das pessoas e actividades, estando ao serviço não só do carácter cada vez mais internacional das cidades mas também de interacção com o meio particular em que se insere.

Encontrar uma união entre a dimensão simbólica do museu e a estrutura envolvente e de auto-representação, para “*identificar os espaços como referências dos cidadãos, fazer dos lugares de conexão ou nós um lugar com sentido, um marco cívico, atribuir às áreas de nova centralidade características dos locais centrais, ou seja, monumentalidade, multifuncionalidade, intercâmbio, lugares de encontro e de expressão multicultural.*”³⁸¹

O Centro Galego de Arte Contemporânea permitiu a inserção de uma parte da cidade na malha histórica, mas também providenciou um novo ponto para a cidade e a cultura, mesmo que não tenha chegado aos ambiciosos planos de internacionalização, o museu foi um sucesso na disponibilização de recursos educativos e culturais locais, mas também de relação arquitectónica com a envolvente e de reintegração e arranjo urbano. Com ele a cidade pôde enquadrar e dialogar com mais tempos verbais qualificados permitindo-lhe um crescimento variado mas linear.

³⁸⁰ SALGADO, José, *cadernos de arquitectura, Conferências, diversidade e contexto - Álvaro Siza*, nº 3, entrevista ao jornal Público, Outubro de 1997 p.5

³⁸¹ Borja, Jordi, *El espacio publico : ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003, p.16

A criação diversificada de serviços e acessibilidades à cultura e lazer de maneira a ligar e criar centros em perspectivas de descentralização tornam o tema da dispersão mais interessante que a centralização. Oferecendo imagens evolutivas e mutáveis, que se constituem numa sobreposição de sequências, de mensagens, que reflectem a diversidade colectiva.

Mas esta dispersão deve ser caracterizada pela inclusão de diversidade de culturas que habitam o espaço urbano das cidades actuais. Ou seja, ela abarca os constituintes e infraestruturas num espaço público que qualificam os vários centros, sendo esta dispersão sinónimo de produção de novas centralidades, sem serem separados mas como animadores e articuladores, pontes lançadas na diversidade.

O museu, na sua inclusão de novas funcionalidades permitiu um maior leque de relações, mas estas estruturas poderão ser permeáveis a uma independência do próprio museu, ou seja, permitirem-se ao funcionamento e relacionamento além da sua estrutura primária, em complemento com a envolvente e as suas necessidades, não sendo como uma caixa estanque, mas desmultiplicando-se nas relações com a realidade que o cerca.

Como estrutura cultural permite a polivalência, o desdobrar de potencialidades com a envolvente de modo que possam incluir e desenvolver as estruturas habitacionais e económicas existentes, tentando não só solucionar questões de forma, mas também injectar energia na questão social.

A desmultiplicação do museu, a área de influência, poderá passar por abarcar mais que uma entidade, mais que um programa, onde a forma se *estira* para ir tocar mais estruturas e serviços envolventes, e desmultiplicar a sua acção primária de educação e acessibilidade à cultura contemporânea, reinserindo a cidade como um local que é composto por uma diversidade de formas, serviços e pessoas, um lugar de intercâmbio vivo, de criação cultural e política. À inserção do *objecto* pode seguir-se então uma qualificação do espaço público e de estruturas que se relacionam na diversidade contextual urbana, para expandir a vivência do espaço e a sua capacidade de embrenhar-se no imaginário colectivo, de uma forma significativa e determinada.

“É da minha convicção, que não podemos fundamentalmente alterar a qualidade da arquitectura sem mudar a nossa ideologia negativa, e na ideologia abrange-se tudo. Necessitamos de pesquisar e participar num sistema que oferece habitação, comida, educação e qualidade de vida, enquanto possa reduzir o stress, a tensão e a ansiedade dos que as possuam.” Com o Pompidou em mente, Rogers argumenta o caso de edifícios que possam “assumir funções para além de simples contentor ou escultura e tornar-se numa verdadeira estrutura urbana dinâmica, capaz de responder às necessidades mutáveis do Homem, incentivando uma rica variedade de actividades e ampliando os limites estreitos das instruções do usuário.” Uma visão social da arquitectura num mundo em mudança e confuso.”³⁸²

A pesquisa da flexibilidade pode começar pela conciliação com o compromisso positivo do programa e a desmultiplicação da forma, gerindo o geral e o particular na edificação do real, e sobre os pressupostos dos quais nasce a arquitectura. A praça do Centre Georges Pompidou e a flexibilidade de relação com os percursos da grande sala das turbinas da Tate Modern podem ser dois exemplos da problemática atrás sugerida. Como espaços de enquadramento cultural e de potencialização urbana do local/edifício para a arte e para a colectividade.

Esta manifestação permitiu toda uma nova forma de interrelação e apropriação do edifício, influenciando uma abertura à evolução destas áreas urbanas em direcção ao exterior, à internacionalização, energizando a economia e o estímulo na interacção dos limites que demarcam a área urbana e, consequentemente, no renovar de identidades e de uso do espaço público.

As transformações poderão passar, então, pela criação de pontos apelativos à vivência e experimentação, de locais estimulantes, dinâmicos e que permitam a afinidade na heterogeneidade social. Assim como elementos enérgicos e potenciais criativos, *“o museu tornou-se a definição do monumento modernista da arquitectura dos últimos tempos.”*³⁸³

³⁸² POWELL, K., Richard Rogers, complete works, vol. One, Ed. Phaidon 1999 p.100

³⁸³ MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; London, Tate Gallery Publi., 2000 p. 7

Juntando aos objectivos iniciais de disponibilidade de Informação e educação para um público diverso, com espaços interiores interessantes e diversificados “*de maneira a criar pontos de encontro entre os artistas e o público ideais. (...) Um museu para o século XXI terá que ter capacidade para incluir a electrónica e o virtual. (...) Construído em tolerância e permitindo a imprevisibilidade artísticas [permeável] (...) como uma cidade, que é muito mais do que uma estrutura arquitectónica estática.*”³⁸⁴

Colocando como pano de fundo os casos de estudo, e tendo como referência a complexidade e necessidades urbanas pode-se propor dois modos de acção: construir um edifício exclusivo e diferenciado ou uma construção sensível ao contexto formal e cultural. Mas, diz-nos Siza, “*penso que, cada vez mais, haverá um retomar; uma reconsideração da coexistência das actividades. Existirá sempre esse desejo de notoriedade, de excepção, que experimentam os edifícios de forte valor transformador e cuja vocação pública acarreta uma vida intensa, influente, pela ambiência geral da cidade. Mas não será em detrimento do carácter mais anónimo do que é igualmente feito o tecido da cidade. Essa legitimidade do colectivo não passará então, tanto como hoje, por circunstâncias extravagantes para manifestar a sua presença real,*³⁸⁵ mas por um enquadramento mais estreito impregnado não só das características físicas, mas também daquilo que está no ambiente, como manifestação da interacção do Homem onde *qualquer coisa intimamente sentida pode depois converter-se num símbolo de toda uma situação universal.*³⁸⁶

Gehry propõe essa transformação ao imbuir o corpo e os sentidos à vivência da plasticidade simbólica da sua arquitectura, numa questão física, perante *figuras estranhas e provocando-nos uma reacção visceral que mais ninguém consegue criar. Os seus edifícios resultam impactantes (...), oferecendo-nos uma misteriosa sensação de prazer.*³⁸⁷ Esta exaltação da acção do corpo no

³⁸⁴ Idem, p. 36

³⁸⁵ SIZA, Alvar, Entrevista por Dominique Machabert, *O Brasil, Maior do que qualquer outro lugar*, Casal de Cambra, Ed. Caleidoscópio, 2009 p. 252

³⁸⁶ TÀPIES, Antoni, *A prática da arte*, Lisboa, Cotovia, p. 42

³⁸⁷ PHILIP Johnson citado em: *Gehry sigue en la brecha*, por Michael Webb, *El Croquis Frank Gehry 1996 - 2003* nº 117, p. 36

espaço aspira à *dissolução das barreiras entre realidade e desejo, com o objectivo de transcender a mera qualidade material ou formal da arquitectura, (...) numa relação mais directa entre o espaço e o corpo, numa erotização da arquitectura. Neste paradigma da instrumentalidade já não é importante o conhecimento da essência ou sentido, senão o das prestações. A performance seria a indicação do proveito que se pode obter da coisa; um tipo de informação que tem mais a ver com a utilitariedade, com a satisfação do desejo, que com o conhecimento.*³⁸⁸

Em contrapartida Jacques Herzog propõe, dentro destes parâmetros, e de certa maneira expressiva do seu trabalho no Museu Tate Modern, a criação de uma *arquitectura que pareça familiar, que não obrigue a contemplá-la, que seja bastante normal - mas ao mesmo tempo tenha também outra dimensão, a dimensão do novo, de algo inesperado, de algo capaz de colocar tudo em questão, de perturbador até.*³⁸⁹ Aproximando neste caso a contemplação a aquisição de conhecimento através de uma componente de performance cognitiva perante a arquitectura, da (trans)formação do conhecimento e por extensão dos modos como vemos e (re)agimos no espaço da cidade.

Se a cidade é a conformação do seu espaço público, estudar a cidade e, particularmente, o museu como representação sociocultural é reconhecer a evolução do próprio conceito de museu, e a importância que este ganhou nas últimas décadas a *“transcendental importância da forma urbana, a forma desenhada para viver colectivamente e para a representação da colectividade.”*³⁹⁰

O sonho mais que as utopias - ai vive a ânsia do devaneio.

Gaston Bachelard

³⁸⁸ El Croquis Franck O. Gehry, *Still Life*, Alejandro Zaera Polo nº45, p. 20

³⁸⁹ Jacques Herzog, Cadernos de arquitectura, *Diversidade e contexto - Herzog & de meuron*, Jornal Público, Abril de 1998, p. 2

³⁹⁰ Borja, Jordi, *El espacio publico: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003, p.11

Bibliografia

ARENDRT, Hannah, *A condição Humana*, Lisboa, ed Relógio D'Água, 2001

TÀPIES, Antoni, *A prática da arte*, Lisboa, Cotovia

APUD IBELINGS, Hans. *Supermodernismo. Arquitetura en la era de la globalización*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998,

AUGÉ, Marc, *Não lugares*, Lisboa, Ed. 90 Graus, 2007

BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998

BAKHTIN, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.163

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, relógio d'água, 1991;

BENEVOLO, Leonardo, *A cidade e o arquitecto*, Lisboa, Ed. 70, 1984

BORJA, Jordi; *El espacio público: ciudad y ciudadanía*; Barcelona; Electa, 2003.

BROTO, Eduard, *Arquitectura para la cultura*, Barcelona, Links, 2006

COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005

CONSIGLIERI, Victor, *A morfologia da arquitectura*, Lisboa, Estampa, 1994

CRINSON, Mark, *Urban Memory, history and amnesia in modern city*, New York, Ed Routledge, 2005, p xiv

COUTO, Mia, *Terra Sonâmbula*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995,

DANIEL, Marzona, *Arte conceptual*, Colónia, Taschen, 2007

DE TERESA, Enrique, *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007

DINI, Massimo, *Renzo Piano - projects et architectures 1964-1983*, Paris, Electa Moniteur, 1983

DONIN, Gianpiero, *Renzo Piano: pezzo per pezzo*, Roma, Casa del Libro, 1982

FOCILLON, Henri, *A vida das formas seguido do elogio da mão*, França, Ed. 70, 1943,

GEHL, Jan, *Life between buildings: using public space*, Kobenhavn, The Danish Architectural Press, 2010

- GERGEN, Kenneth J., *O movimento do construcionismo social na psicologia moderna*, Revista internacional interdisciplinar, vol. 06, nº 01, 2009
- GOLDBERGER, Paul, *Renzo Piano y el building workshop : obras y proyectos : 1971-1989*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999
- GRANDE, Nuno, *Museumania, Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Porto, Público e Fundação de Serralves, 2009
- SILVA, Ermelindo Portela, *Historia da cidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003
- HOLL, Steven, *Anchoring*, N. Y., Princeton Architectural Press, 1991
- HUDSON, Kenneth, *Museums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- HUYSSSEN, Andreas, *The Museum as Mass Medium, in Twilight Memories: Marking Time in a culture of Amnesia*, Nova York, Routledge, 1995.
- IÑAKI, Esteban, *El efecto Guggenheim, Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2007
- JACOBS, Jane, *Morte e vida de grandes cidades*; São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000
- JENCKS, Charles, *The iconic building: the power of enigma*, London, Frances Lincoln, 2005
- JODIDIO, Philip; *Architecture Now! Museums*; Taschen, 2010 Germany
- KOOLHAS, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, GG, 2006
- KOOLHAS, Rem, *Conversa com estudantes*, Barcelona, GG, 2002
- LEACH, Neil, *A anestésica da arquitectura*, Lisboa, Antígona, 2005
- LONDRES – *Guia de cidade*; Dorling Kindersley, China, civilizações editores 2009
- LUQUE VALDIVIA, José, *La ciudad de la arquitectura: una relectura de Aldo Rossi*, Barcelona, Oikos-Tau, 1996
- MADRAZO, Leandro, *Forma : pensamiento : interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*, ed. Leandro Madrazo, Barcelona, Actar, 2006
- MCKEAN, John, *Pioneering British 'High-Tech'*, London, Phaidon, 1999
- MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona, Actar, 2004
- MONESTIROLI, Antonio, *La arquitectura de la realidad*, Barcelona, Ediciones

del Serbal, 1993

MONTANER, Josep Maria, *As formas do século XX*, Barcelona, GG, 2002

MOORE, Rowan; *Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; London, Tate Gallery Publi.,2000

MUMFORD, Lewis, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Nova York, MJF Books, 2004

MUMFORD, Lewis, *The culture of cities*, Nova York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970

MUNTAÑOLA I THORNBERG, Josep; *Topogenesis Dos*; Barcelona; Oikos-Tau, 1979-1980

PAZ, Ramon Villares, *La ciudad y el mundo urbano en la história de Galicia*, Santiago, Ed Torculo 1988

PORTAS, Nuno, *A cidade como arquitectura: apontamentos de método e crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007

POWELL, Kenneth, *Richard Rogers, complete works, vol. one*, London, Phaidon 1999

RIVAS, Juan Luís de las, *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*, Valladolid, Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992

ROGERS, Richard, *Architecture: A Modern view*, London, Thames and Hudson, 1991

ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Lisboa, Cosmos, 2001

SAUNDERS, Ann, *The art and architecture of London: an illustrated guide*, Londres, Phaidon Press, 1994

SCRUTON, Roger, *The aesthetics of architecture*, Princeton ,Princeton University Press, 1980

SILVA, Madalena Pinto da Silva, *Forma e circunstância – A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2009

SIZA, Álvaro, *O sentido das coisas*, entrevista a Juan Domingo Santos, El Croquis nº140; Álvaro Siza – 2001 2008

SIZA, Álvaro, *Uma questão de medida*, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009

SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Ed. 70, 2000

VILMA, Guimarães Rosa, *Relembraimentos*, João Guimarães Rosa, meu pai,

Brasil, Nova Fronteira, 1983

ZULAIKA, Joseba, *Aprendiendo de Guggenheim Bilbao*, Madrid, Ed Akal, 2007

ZUMTHOR, Peter, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, GG, 2004

Publicações Periódicas

AESTHETIC REALISM LOOKS AT NEW YORK CITY: *The High Line*, Faith and John Stern, in <http://www.beautyofnyc.org/HighLine/index.html>

ARQUITECTURA IBÉRICA, Porto, 2007, nº 18

CADERNOS DE ARQUITECTURA, *Conferências*, Jornal Público, Outubro de 1997

CIDADES, COMUNIDADES E TERRITÓRIOS, n.º 5, CET ISCTE; Dezembro 2002;

EL CROQUIS nº 45; *Franck O. Gehry - 1987 1990*, Madrid, 1990;

EL CROQUIS nº 60; *Herzog e de Meuron – 1983 1993*, Madrid, 1993;

EL CROQUIS nº 68/69, *Álvaro Siza - 1958 1994*, Madrid, 1994;

EL CROQUIS nº 91; *worlds two*, Madrid, 1998

EL CROQUIS nº109/110, *Herzog & de Meuron – 1998 2002*, Madrid 2002

EL CROQUIS nº 117, *Frank Gehry - 1996 - 2003*, Madrid 2003;

EL CROQUIS nº 140, *Álvaro Siza - 2001 2008*, Madrid 2008;

JORNAL LA VANGUARDIA; Espanha 8 Fevereiro de 2008

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI nº 219 Fevereiro de 1982

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI nº 313 Outubro de 1997

LONDON REVIEW OF BOOKS, Vol. 23 No. 16 · 23 August 2001

REVISTA DE LIBROS, nº 137, Maio de 2008

REVISTA INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR, vol. 06, nº 01, 2009.

REVISTA RISCO, Janeiro de 2009

REVISTA SAVIA, Março de 2011

THE MIT PRESS, Vol. 8, Outubro 1979

VITRUVIOS, Agosto de 2002

Catálogos

CENTRE GEORGES POMPIDOU, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987

COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA, *Galicia: arquitectura recente*, Santiago de Compostela, C.O.A.G., 1992

CORREDOIRA, Pilar, *Galicia: tradición e diseño*, A Coruña, Xunta de Galicia

TRANSFORMING TATE MODERN, *Supporting Statement, planning Application submitted* by Board of Trustees of the Tate Gallery, Janeiro de 2009

MUÑOZ, Juan, *Double bind at Tate Modern* / Juan Muñoz, London, Tate Modern, 2001

Dicionários:

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora edição 2010

Dicionário de Sociologia, Porto Editora, 2002

Dicionário Priberam, <http://www.priberam.pt/>

Enciclopédia, Porto Editora

Enciclopédia Einaudi / director Ruggiero Romano

Provas Finais de licenciatura em Arquitectura - FAUP

CUNHA, Márcia Isabel Branco Marinho da, *Espaços colectivos contemporâneos, não lugares?*, orientada pela Prof^a Raquel Paulino, Faup, 2003-2004

OLIVEIRA, Paulo Alexandre Marques Dias de, *O significado do edifício público na cidade contemporânea*, orientado pelo Prof. Manuel Botelho, Faup, 1999 - 2000

ORTIGA, Miguel João Silva Duarte da Costa, *Adequação e contexto*, orientado pelo Prof. Camilo Rebelo, Faup, 2007 - 2008

Acções

LACAN, Jacques, *Grandes pensadores*, estratos da conferência na Universidade Católica de Louvain em 13 de outubro de 1972 um filme de Françoise Wolff

Web

Arup Engineers - <http://www.arup.com/millenniumbridge/>

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE GEÓGRAFOS - <http://www.apgeo.pt/>

Britain Express - <http://www.britainexpress.com>

Centre Pompidou - <http://www.centrepompidou.fr/>

Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela - <http://cgac.xunta.es/>

Design for London - <http://www.designforlondon.gov.uk>

Fundación de Eusko Ikaskuntza - <http://www.euskomedia.org/aunamendi/7031>

Fundação Cidade da Cultura de Galicia - <http://www.cidadedacultura.org/>

Fundação Guggenheim - <http://www.guggenheim.org/>

Le centre Beaubourg; - <http://www.histoire.ac-versailles.fr/>

Le IRCAM - <http://www.ircam.fr/>

Southwark Council - www.southwark.gov.uk

Steampunk - <http://www.steampunk.com/>

The Tate Modern - <http://www.tate.org.uk/>

The Beaubourg Effect - <http://courses.nus.edu.sg/>

The European Graduate School - <http://www.egs.edu/>

Vieiros - <http://www.vieiros.com/>

Créditos Imagens

Nota: A grande maioria das fotografias encontra-se alteradas pelo autor. As alterações incidem na cor, contraste e enquadramento relativamente ao seu original.

Capítulo 2

- Fig. 1 Escultura de Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Millennium Park, Chicago. Fotografia de Ollie Hooper disponível em <http://www.flickr.com/photos/strike84/6044979493/sizes/o/in/photostream/> Setembro de 2011
- Fig. 2 cena do filme “*Pina*” documentário de Wim Wenders sobre a dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch 1940-2009
- Fig. 3 Leonardo da Vinci, “*Homem Vitruviano*” (aprox. 1490),Gallerie dell’Accademia, Veneza, disponível em http://sumateologica.files.wordpress.com/2011/03/da_vinci_homem_vitruviano.jpg

Capítulo 2.1

- Fig. 4 Fotografia da Ágora de Atenas, a) e b) Fotografia de Lucas Grossi disponível em: <http://picasaweb.google.com/lgcgrossi/AthensAndAeginaIsland#5189503005364582626>, Setembro de 2011
- Fig. 5 Fotografia de espaço público em Nova York, fotografia do autor

Capítulo 2.2

- Fig. 6 O espaço, imagem do filme “*Pina*” de Wim Wenders, sobre a dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch 1940-2009
- Fig. 7 Fotografia da Avenida dos Aliados, fotografia de Wikimedia Foundation, disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Porto_Avenida_dos_Aliados_5.JPG, Setembro de 2011

Capítulo 3.1

- Fig. 8 Philippe Parreno, *theanyspacewhatever Marquee*, Guggenheim Museum 2008 disponível em <http://www.petzal.com/artists/philippe-parreno/#/images/1/> Julho de 2011
- Fig. 9 Fotografia de Thomas Struth, disponível em <http://maxcolson.wordpress.com/> Agosto de 2011

Centro Georges Pompidou, Paris

- Fig. 1 Do autor, Fotografia da fachada do Centro Georges Pompidou, Maio de 2011.

- Fig. 2 a) COMBEAU, Yvan, *História de Paris*, Lisboa, Livros horizonte, 2005 p.5.
b) Planta de Paris em 1892, disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://en.almunecar.be/rjh-pocket-maps-paris>, Setembro de 2011.
- Fig. 3 a) manifestação do maio de 1968, disponível em, <http://naufrego-da-utopia.blogspot.com/search/label/Raul%20Seixas>, Junho de 2011;
b) Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p51.
- Fig. 4 a) Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p49;
b) Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p46.
- Fig. 5 Fotogramas do Filme *The Dreamers*, do director *Bernardo Bertolucci*, ver <http://www.imdb.com/title/tt0309987/>.
- Fig. 6 POWELL, Kenneth, *Richard Rogers : complete works*, Londres, Ed. Phaidon, 1999, p. 103.
- Fig. 7 a) POWELL, Kenneth, *Richard Rogers : complete works*, Londres, Ed. Phaidon, 1999, p. 68;
b) Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 68 e 69.
- Fig. 8 a) Centre Georges Pompidou, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 60;
b) Corte, *Renzo Piano y el building workshop : obras y proyectos : 1971-1989*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.36.
- Fig. 9 a) POWELL, Kenneth, *Richard Rogers : complete works*, Londres, Ed. Phaidon, 1999, p. 126;
b) POWELL, Kenneth, *Richard Rogers : complete works*, Londres, Ed. Phaidon, 1999, p. 108.
- Fig. 10 Do autor, fotografia do Centro Georges Pompidou envolvente, Maio de 2011.
- Fig. 11 Do autor, fotografia do interior do Centro Georges Pompidou, Maio de 2011.
- Fig. 12 a) Vista da Rue du Renard, do autor, fotografias envolvente, Maio de 2011;
b) Vista do centro desde a Rue Simon Le Franc, do autor, fotografias envolvente, Maio de 2011;
c) Vista da praça do Centro Georges Pompidou, do autor, fotografias envolvente, Maio de 2011.
- Fig. 13 a) e b) Do autor, vistas da praça, fotografias da envolvente, Maio de 2011.
- Fig. 14 DOISNEAU, Robert, *Girls dancing in the streets of Paris*, disponível em http://30.media.tumblr.com/tumblr_lrf9bv4nMf1qcun9jo1_500.jpg.
- Fig. 15 Pompidou, DONIN, Giampiero, *Renzo Piano : pezzo per pezzo*, Roma, Casa del Libro, 1982, p. 72.
- Fig. 16 a) Do autor, Mensagem do presidente Georges Pompidou no vidro do museu, 2011.

b) Vista do Museu desde uma das torres de Notre Dame; DINI, Massimo, *Renzo Piano: projects et architectures 1964-1983*, Paris, Ed. Electa Moniteur, 1983; p. 130.

Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela

- Fig. 1 Esquízo de Álvaro Siza, disponível em *Álvaro Siza, Uma questão de medida*; entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 152.
- Fig. 2 a) Fotografia de Santiago de Compostela, foto de untipografico, disponível em <http://www.los-expertos.es/article-291367-alojamiento-en-santiago-los-hoteles-mas-economicos.html>, Setembro de 2011
b) Planta da cidade de Santiago de 1750, disponível em Calvo Dominguez, Marcelina, ed. lit., Santiago de Compostela, um tempo um lugar, Coruña, Ed. Xunta de Galicia, 2001, p. 49.
- Fig. 3 a) Fotografia do autor, mosteiro de San Domingos de Bonaval, Março de 2010.
b) Planta de implantação, disponível em El Croquis nº 68-69 p. 190
- Fig. 4 a) Fotografia do museu e do mosteiro desde os jardins, Disponível em El Croquis nº 68-69 p. 191;
b) Planta do piso 0, disponível em El Croquis nº 68-69 p. 196.
- Fig. 5 a) vista panorâmica do museu e do mosteiro, fotografia de *ninniflice*, disponível em <http://www.panoramio.com/photo/15236297>, Setembro de 2011;
b) e c) alçados gerais panorâmicos, disponível em El Croquis nº 68-69 p. 190.
- Fig. 6 a) Fotografia do autor, pátio interior, Março de 2010;
b) e c) alçados do museu, disponível em El Croquis nº 68-69 p. 192;
d) alçado do museu, disponível em El Croquis nº 68-69 p. 200.
- Fig. 7 a) Fotografia do autor, vista da rua Ramón Valle-Inclán, Março de 2010;
b) Fotografia do autor, largo do museu, Março de 2010;
- Fig. 8 a) Fotografia do autor, vista da entrada, Março de 2010;
b) Fotografia do autor, átrio de recepção ao museu, Março de 2010;
- Fig. 9 Fotografia do autor, livraria/loja e da cafetaria, Março de 2010;
- Fig. 10 a) Fotografia do autor, fotografia da esplanada, Março de 2010;
- Fig. 11 a) Fotografia do jardim, disponível em <http://seleccionarte.blogspot.com/2010/06/el-centro-gallego-de-arte-contemporaneo.html>. Setembro de 2011

Museu Guggenheim de Bilbao

- Fig. 1 Fotografia de Ben Mathews, disponível em <http://blog.benmathews.net/2007/10/bilbao.html>, Setembro de 2011.
- Fig. 2 a) foto de Bilbao antigo, disponível em *l'architecture d'aujourd'hui* nº 313 Outubro de 1997 p. 49;

b) mapa de Bilbao de anos 30, disponível em <http://www.recursosacademicos.net/web/2010/12/19/plano-urbano-de-bilbao/>, Julho de 2011.

- Fig. 3 a) Fotografia da margem do rio junto, fotografia de xfiles2008, disponível em <http://www.panoramio.com/photo/46984174>, Setembro de 2011;
b) implantação do museu, disponível em El Croquis nº 74-75, p.182.
- Fig. 4 a) alçado Norte, disponível em El Croquis nº 74-75, p.191.
b) Vista aérea da cidade e do museu; disponível em http://www.bewise.com.br/novo/index.php?option=com_content&view=article&catid=24:artigos&id=160:a-espanha-parte-ii-linguas&Itemid=22, Setembro de 2011.
- Fig. 5 Alçado Oeste a), disponível em El croquis nº 74-75, p. 189;
Alçado Sul b), disponível em El Croquis nº 74-75, p. 190;
Alçado Este c), disponível em El Croquis nº 74-75, p.191.
- Fig. 6 a) Fotografia da maquete, disponível em El Croquis nº 74-75, p.191.
b) Fotografia dos antigos contentores junto ao museu, disponível l'architecture d'aujourd'hui nº 313 Outubro de 1997 p. 51.
- Fig. 7 a) Fotografia aérea de marcoplano, disponível em <http://www.panoramio.com/photo/3378307>, Setembro de 2011;
b) Mapa de Bilbao, disponível em <http://guia-bilbao.com/mapas-de-bilbao>, Setembro de 2011.
- Fig. 8 a) planta do átrio, disponível em l'architecture d'aujourd'hui nº 313 Outubro de 1997 p. 57;
b) Fotografia de Peter Connolly, disponível em <http://www.panoramio.com/photo/1209320>, Setembro de 2011.
- Fig. 9 Fotografia do átrio de Erika Barahona-Ede ©FMGBGuggenheim, disponível em <http://www.tufts.edu/alumni/magazine/winter2008/features/artarchitecture.html>, Setembro de 2011.
- Fig. 10 a) Fotografia da praça, disponível em <http://oneandoneequalsthree.blogspot.com/2010/07/guggenheim-bilbao.html>, Setembro de 2011;
b) Fotografia de percursos, disponível em [http://wallpaperstock.net/guggenheim-museum-\(bilbao\)_wallpapers_16130_2560x1920_1.html](http://wallpaperstock.net/guggenheim-museum-(bilbao)_wallpapers_16130_2560x1920_1.html), Setembro de 2011.

Tate Moder Londres

- Fig. 1 Instalação de Olafur Eliasson, foto de Tony Kyriacou / Rex Features, Outubro de 2003, disponível em <http://lifestyleetc.co.uk/2010/11/>; Setembro de 2011.
- Fig. 2 A origem;
a) Mapa de Londres; Bacon, Map of London - 1899; disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Wenceslas_Hollar_-_Plan_of_London_before_the_fire_%28State_2%29.jpg; Setembro de 2011;
b) Fotografia do edifício original desde a margem norte. Disponível em <http://factoidz.com/giles-gilbert-scott-designer-of-britains-red-phoneboxes/>; Setembro de 2011.
- Fig. 3 Foto interior da Tate Modern, disponível em El Croquis nº 91 p. 40.

- Fig. 4 Vista desde a Cúpula da Catedral de São Paulo, fotografia facultada por David Roberto Nobre.
- Fig. 5 a) Fotografia do autor, vistas do edifício;
b) Fotografia de Kriz Dux, disponível em http://www.flickr.com/photos/kriz_pl/4166766158/ Julho de 2010.
- Fig. 6 a) Secção transversal, disponível em El Croquis nº 91 p. 42;
b) Planta do piso 1, disponível em El Croquis nº 91 p. 39.
- Fig. 7 Fotografia do autor, vista da grande sala das turbinas reconvertida num amplo hall expositivo.
- Fig. 8 A inauguração da forma
a) Secção Longitudinal, disponível em El Croquis nº 91, p. 38;
b) Planta do piso 0, disponível em El Croquis nº 91, p. 38.
- Fig. 9 a) Alçado sul, disponível em El Croquis nº 91, p47;
b) Fotografia do autor, vista da fachada oeste.
- Fig. 10 a) Alçado oeste, disponível em El Croquis nº 91, p47;
b) Alçado Este, disponível em El Croquis nº 91, p47.
- Fig. 11 a) Fotografia do Autor, vista da rampa;
b) Fotografia do Autor, vista das áreas de distribuição.
- Fig. 12 a) e b) Considerações sobre o crescimento de Bankside, disponível em Southwark Council: <https://ldfconsultation.southwark.gov.uk/consult.ti/BBLBSPD/viewCompoundDoc?docid=413076&partid=414932>; Junho de 2011.
- Fig. 13 a) Fotografia do Autor, interacção entre usuários;
b) Fotografia do Autor, vista para norte desde uma das varandas do museu.
- Fig. 14 a) e b) Transformação prevista para a Tate Modern dentro do projecto Bank side Urban Forest, disponível em Better Bankside, <http://www.betterbankside.co.uk/bankside-urban-forest>, Junho de 2011
- Fig. 15 a) Transformação prevista para a Tate Modern, disponível em Better Bank side, <http://www.betterbankside.co.uk/bankside-urban-forest>, Junho de 2011
b) Render da futura expansão da Tate Modern, disponível em The Tate Modern Project, <http://www.tate.org.uk/modern/transformingtm/>, Setembro de 2011
- Fig. 16 a) e b) Renders da ampliação da Tate Modern, disponível em <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=377117&page=17>, Junho de 2011