

# 3

## DESENHO [...] CIDADE [...] EU

Pedro António Janeiro   
 (editor)



### Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens



**Pedro António Janeiro, Lisboa, 1974.**

Licenciado, Mestre e Doutor em   
 Arquitectura pela Faculdade de   
 Arquitectura da Universidade de Lisboa   
 (FA, ULisboa);

Pós-Doutor pelo Programa de Pós-   
 -Graduação em Arquitectura da Faculdade   
 de Arquitectura e Urbanismo da   
 Universidade Federal do Rio de Janeiro   
 (PGRAD) (PAU/UFRJ);

Professor da FA/ULisboa;

Coordenador Científico do Projecto de   
 Investigação

"Arquiteturas-Imaginadas:   
 Representação Gráfica Arquitectónica e   
 "Outras-Imagens", C. L. A. L.L.D. / P.G.T. / P.A. / J.   
 Lisboa.



**DESENHO** [...] **CIDADE** [...] **EU**

Pedro António Janeiro  
(editor)

**Arquiteturas-Imaginadas**  
Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens





**DESENHO [...]**  
**CIDADE [...]**  
**EU**

Pedro António Janeiro  
(editor)

**Arquiteturas-Imaginadas**

Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens



## **TÍTULO**

Arquiteturas-Imaginadas:  
Representação Gráfica Arquitetónica e “Outras Imagens”  
Desenho [...] Cidade [...] Eu  
(número 3)

## **AUTOR**

Pedro António Janeiro

## **DESIGN e PAGINAÇÃO**

Nuno Silva – Kabu

## **PRÉ-IMPRESSÃO e IMPRESSÃO**

Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA

## **ISBN**

978-989-658-365-1

## **DEPÓSITO LEGAL**

406001/16

## **DATA DE EDIÇÃO**

Abril de 2016

## **EDITOR**



CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA

Rua de Estrasburgo, 26 - r/c dto.

2605-756 Casal de Cambra. PORTUGAL

Telef.: (+351) 21 981 79 60

Fax: (+351) 21 981 79 55

E-mail: [caleidoscopio@caleidoscopio.pt](mailto:caleidoscopio@caleidoscopio.pt)

[www.caleidoscopio.pt](http://www.caleidoscopio.pt)

## SUMÁRIO

<b>AFONSO HENRIQUES NETO</b> Alguna respiração da cidade .....	67
<b>ANA ESTEBAN MALUENDA</b> Algo más que representación. El papel de la fotografía en la construcción de la imagen de la arquitectura moderna española .....	80
<b>ANA LEONOR M. MADEIRA RODRIGUES</b> .....	97
<b>ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN</b> .....	102
<b>BRUNO MARTINS DOS REIS</b> DA CIDADE, DESENHO AS PAREDES QUE ME ABRIGAM .....	115
<b>ENEIDA DE ALMEIDA</b> Cidade, desenho e memória .....	125
<b>FERNANDO G. VÁZQUEZ RAMOS</b> Desenho da cidade: representação e verdade .....	148
<b>FRANCESCA FATTA</b> Inferno e Paradiso: Il progetto dell'immagine delle città siciliane dal XVI al XIX secolo .....	166
<b>LUÍSA SOL</b> .....v.....	178
<b>MARIA DULCE LOUÇÃO</b> .....	194
<b>MARIA ONORINA PANZA</b> .....	200

<b>MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO</b> .....	<b>208</b>
<b>PAOLA RAFFA</b> La città a impianto regolare genera immagini casuali .....	227
<b>PAULO MIGUEL MELO</b> O "EU" Disseminado como " Lugar" .....	237
<b>PEDRO ANTÓNIO JANEIRO</b> Desenhar a Cidade, Esquecer o Mundo .....	252
<b>SANTO GIUNTA</b> Possedere intimamente.....	264
<b>VALÉRIA CÁSSIA DOS SANTOS FIALHO/ DOUTORA, CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAC/ RALF JOSÉ CASTANHEIRA FLORES/ GIORGIO GIORGI JR./ RICARDO LUIS SILVA</b> O corpo desenha: Três experiências de aprendizado .....	272





“O meu corpo revela o mundo e o mundo revela-me.”

“A cidade é um organismo fatal; [...] a cidade é quase enigmática e a forma urbana é quase informe, é uma manifestação de instintos, ou se a ama ou se a odeia.”

“A criação é a necessidade de explicar aos outros o sentido do prazer explicando-o também a si mesmo. [...] A imaginação é a estruturação e qualificação das imagens, o seu limite é a alucinação.”

### **In Memoriam Maria João Madeira Rodrigues, Professora Catedrática da FA-ULisboa**

O Projecto de Investigação *Arquitecturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e ‘Outras-Imagens’*, sediado desde 2009 no Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, C.I.A.U.D., Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, F.A./U.L., realizou, entre os dias 20 e 23 de Abril de 2015, na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, o seu segundo Seminário Internacional sob o tema *Desenho (...) Cidade (...) Eu; In Memoriam Maria João Madeira Rodrigues, Professora Catedrática da FA-ULisboa*.

Este Seminário foi aberto a toda a comunidade científica nacional e internacional.

Esta segunda edição deste Seminário Internacional, dedicado ao tema *Desenho (...) Cidade (...) Eu*, pretendeu – à imagem da sua primeira edição, em Abril de 2014 –, ver alcançados os seguintes Objectivos Genéricos:

Partindo do princípio de que,  
por um lado, a Arquitectura é uma *relação* (entre aquele-que-habita e aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado) e, por outro, que ela, enquanto produto, é provocada por representações gráficas de diversa natureza (a que lato senso podemos chamar “imagens”);

mais: partindo da constatação de que habitar-nessas-representações é uma forma de habitar diferente daquele(s) que elas *prometem e/ou sugerem e/ou fccionam* quando postas-em-forma arquitectónica, quando edificadas portanto;

partindo, ainda, da hipótese de a Arquitectura (mesmo enquanto “relação”) e que, por extensão, a Cidade, se encontram-em-gérmen nessas imagens que as *prometem/sugerem/fccionam*, em suma, que as *imaginam*;

Posto isto, também na segunda edição deste Seminário se pretendeu ver estudado:

o *como* é que esse *gérmen*, ou essa *semente*, de Arquitectura e/ou de Cidade existe nessas representações (sejam estas imagens desenhos com um pendor mais academizante/manual: croquis *a la prima*, esbocetos, esquemas, etc.; sejam fruto das mais recentes tecnologias digitais: como o *desenho paramétrico*, *modelação por nubrs*, *rendering por radiosidade*, *modelação algorítmica*, etc.);

e, no limite – como, talvez, primeira consequência desse estudo –, *como* é que (melhor) se podem ensinar os futuros-projectistas a construir imagens que o contenham, com o principal objectivo de reduzir as discrepâncias entre o habitar-virtual e o habitar-“real”(-ou-“efectivo”), i.e., com o principal objectivo de reduzir as discrepâncias entre o habitar-em-imagem e o habitar, efectivamente, a Arquitectura e/ou a Cidade.

*Porém, e porque,:*

na primeira edição deste Seminário, os intervenientes foram unanimes no reconhecimento de que, para avançar no estudo do tema *Desenho (...) Cidade* – por eles posto à luz dos Objectivos Genéricos já enunciados –, se tornava essencial a recolocação das matérias sob um ponto-de-vista outro: o ontológico;

perspectivando, portanto, quer o Desenho, quer a Cidade, quer as relações mantidas entre eles, a partir de uma espécie de – na falta de melhor terminologia – *lógica ou philosophia prima*; que reconhece(m), afinal, o *corpo na sua inteireza* como “fonte absoluta”;

perspectivando-os, portanto, *a-partir-do e/ou através-do e/ou em-função-do* Eu.

Assim, o II Seminário Internacional *Arquitecturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e ‘Outras-Imagens’*, dedicado ao tema, *Desenho (...) Cidade (...) Eu*, contou com a participação de professores, investigadores e especialistas (que integram o Projecto de Investigação supra mencionado) que vêm dedicando o seu trabalho científico ao estudo desta temática e que, através de palestras, conferências e mesas-redondas abertas à discussão e ao debate públicos, contribuíram para o esclarecimento, reflexão e crítica destas matérias – tão evidentemente fundamentais, do nosso ponto de vista, à transmissão do conhecimento nas áreas disciplinares dedicadas à investigação em Representação Gráfica aplicadas ao ensino da Arquitectura e do Urbanismo.

Este livro que agora apresentamos é o vestígio disso mesmo: é a organização em antologia dos textos apresentados neste Seminário Internacional.

A todos os autores, muito obrigado.

Pedro António Janeiro

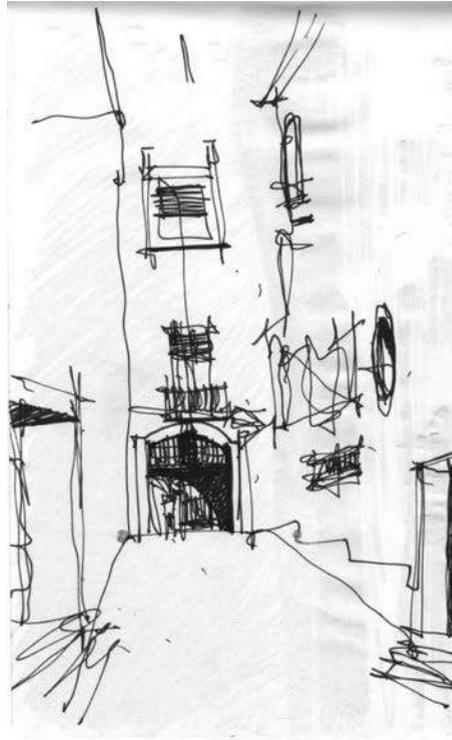
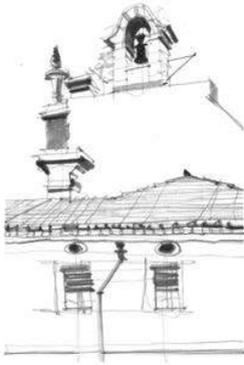
Coordenador Científico do II SEMINÁRIO INTERNACIONAL

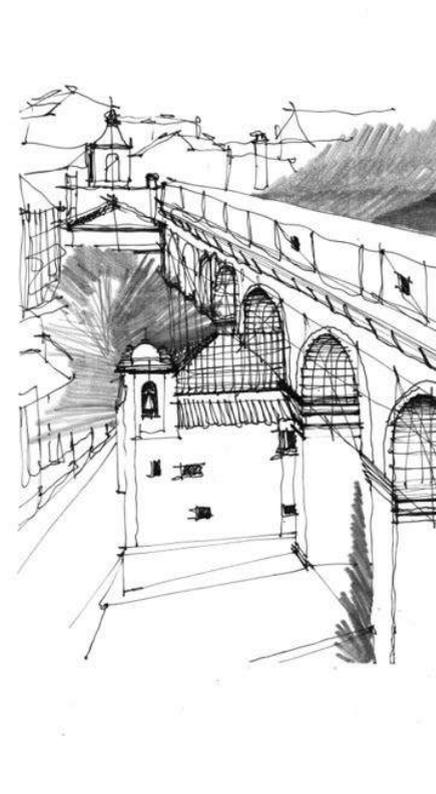
ARQUITECTURAS-IMAGINADAS:

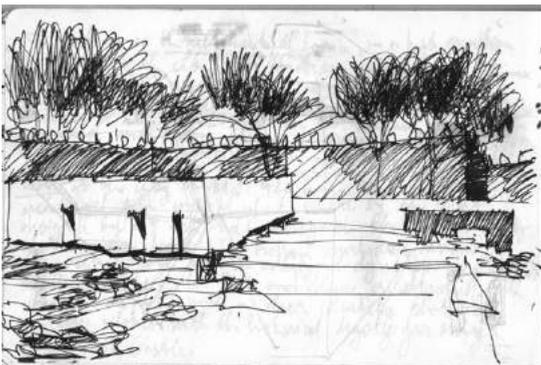
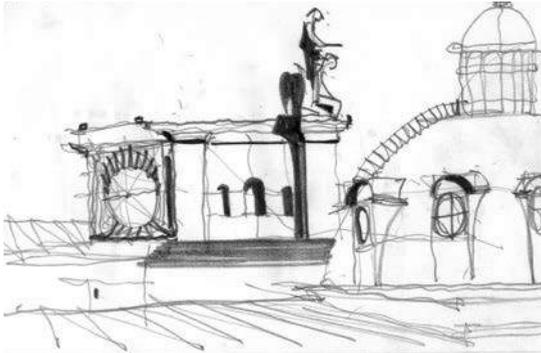
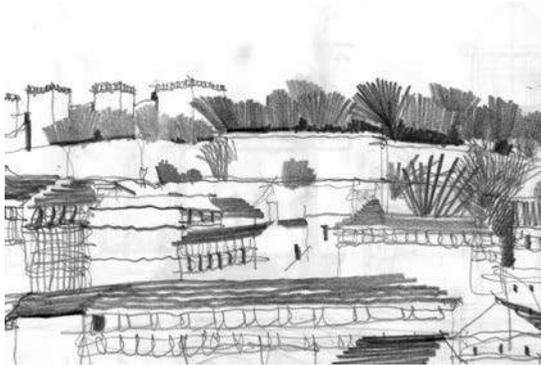
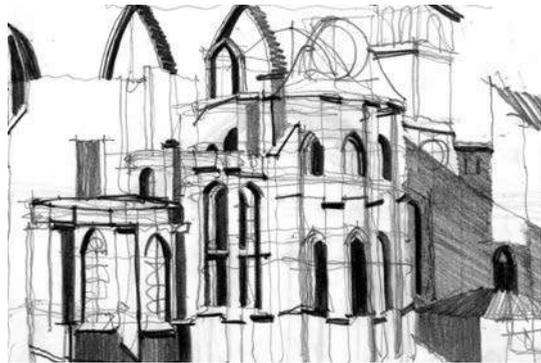
REPRESENTAÇÃO GRÁFICA ARQUITECTÓNICA E ‘OUTRAS-IMAGENS’

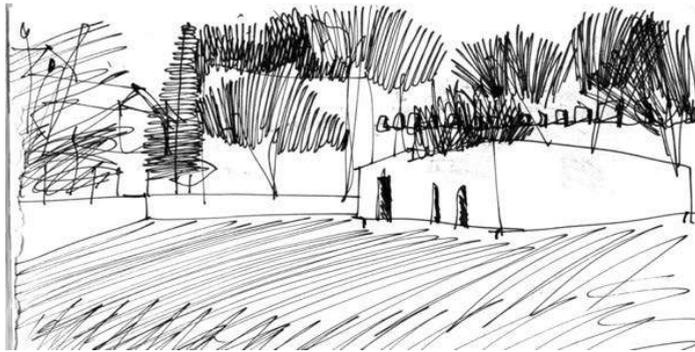
“DESENHO (...) CIDADE (...) EU”

Desenhos de Ana Otelea

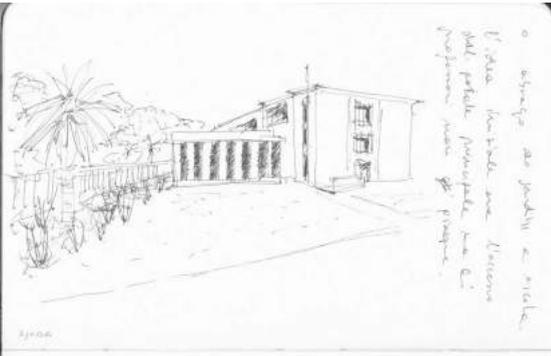




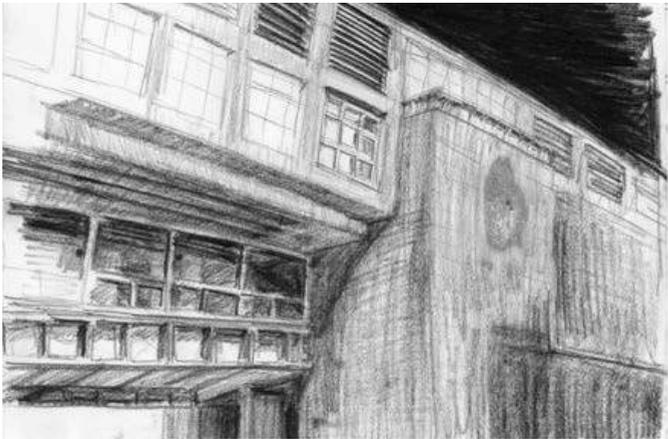


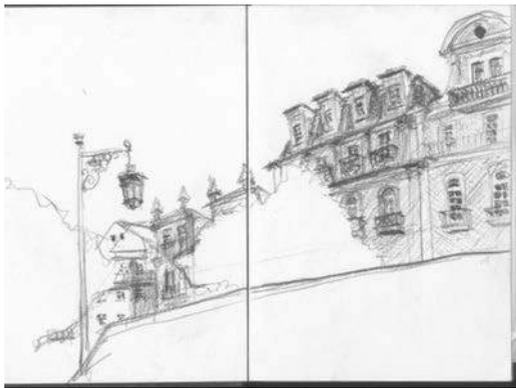
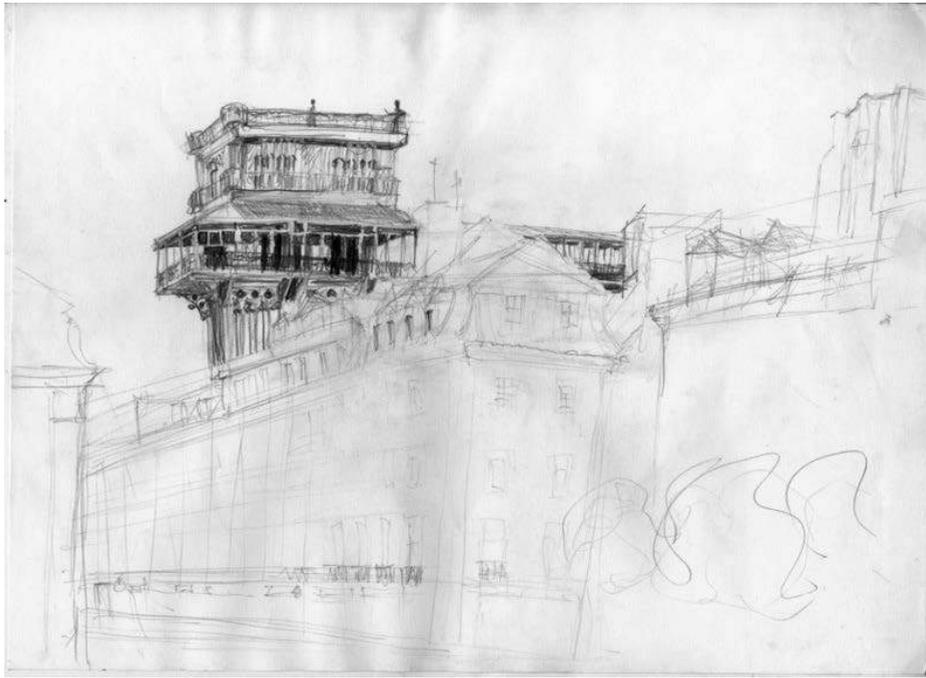


Desenhos de Lorenzo Rossetti



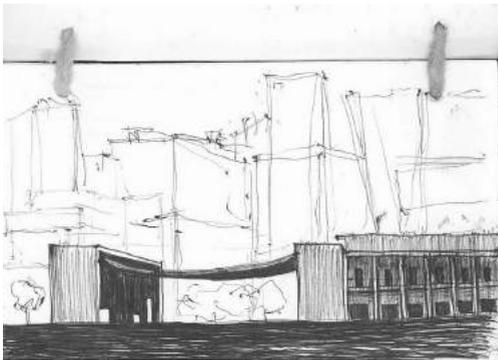
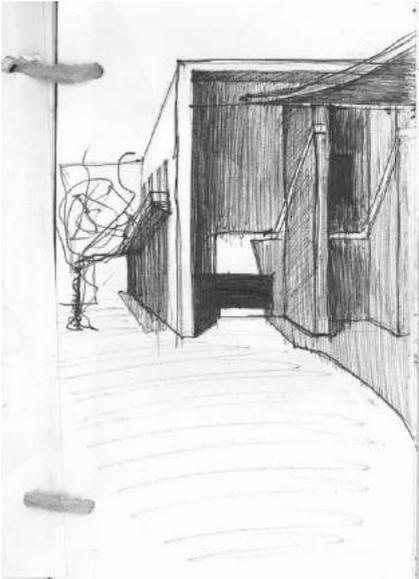
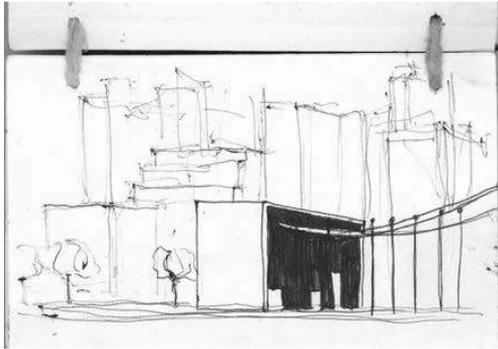
Desenhos de Thomas Gutprod







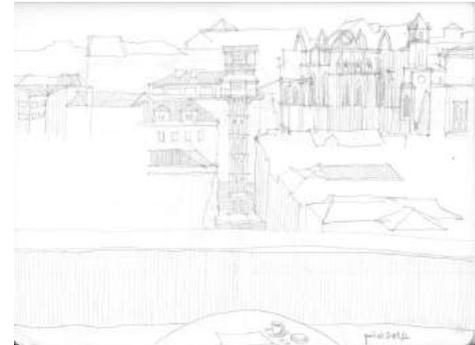
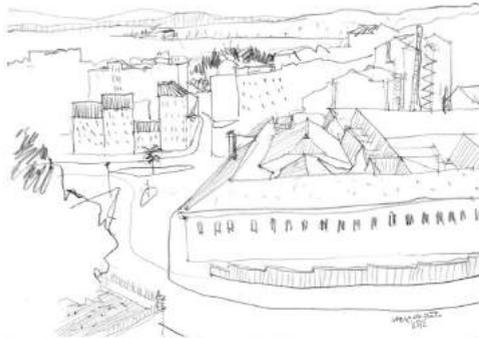
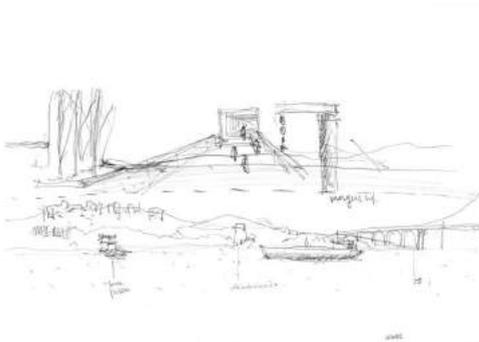
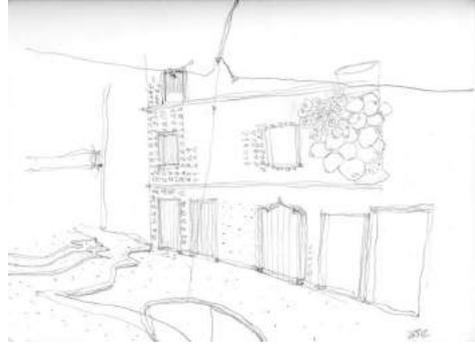
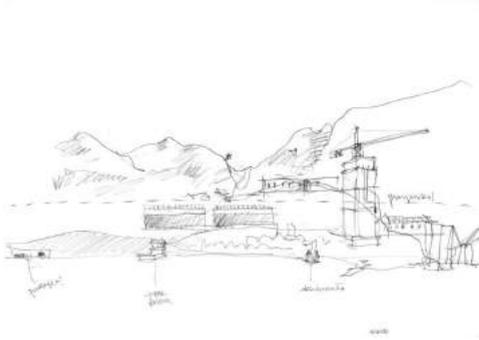
Desenhos de Zsófia Hargitay







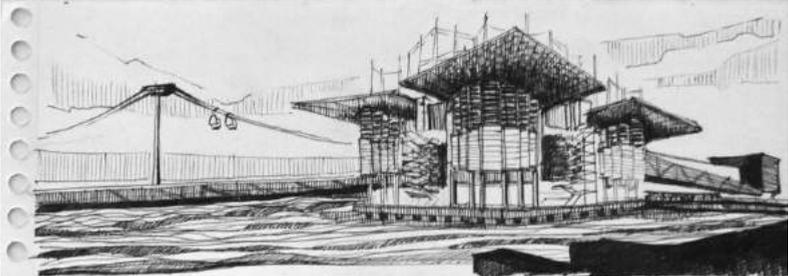
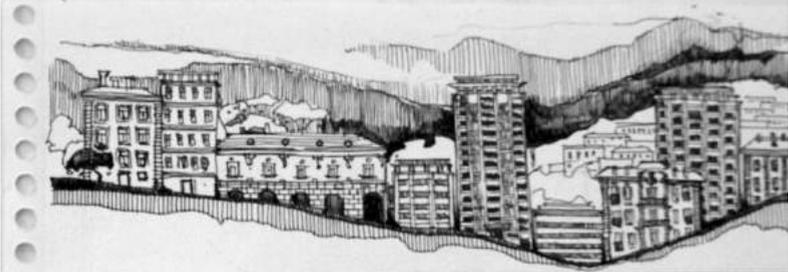
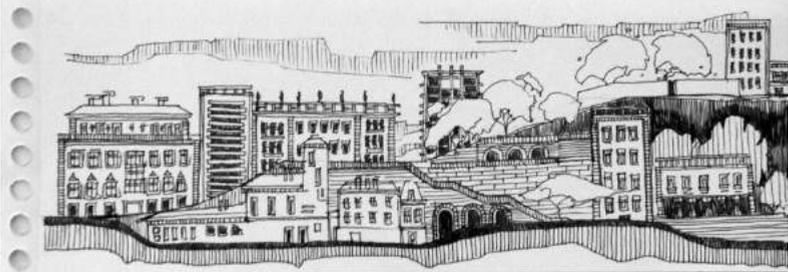
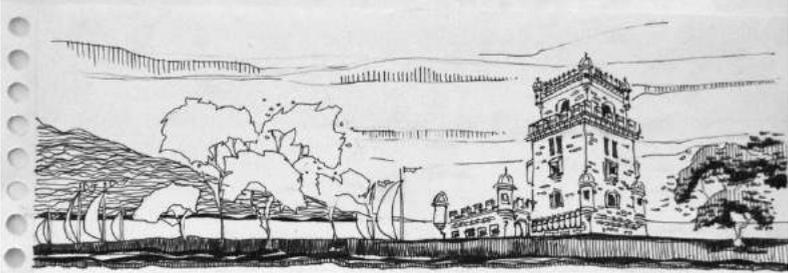
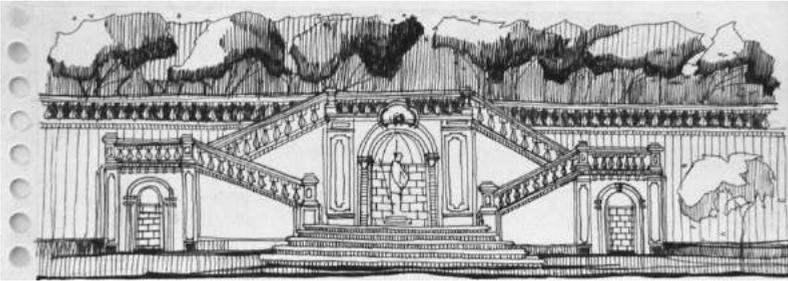
Desenhos de Salvatore Piras

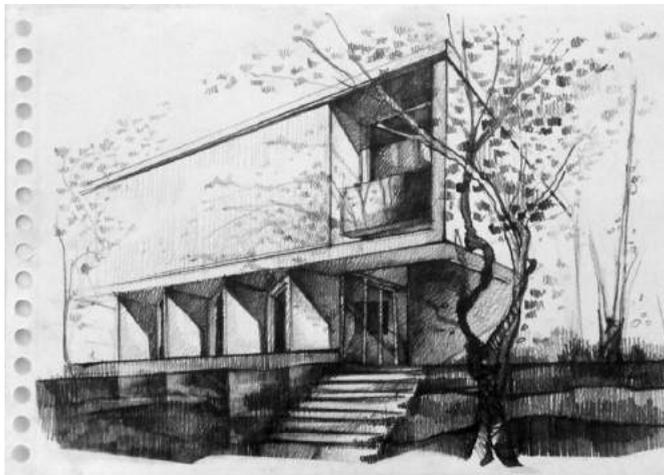
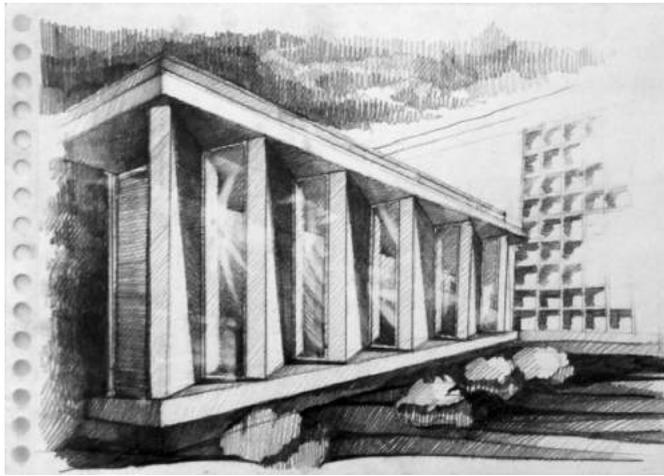


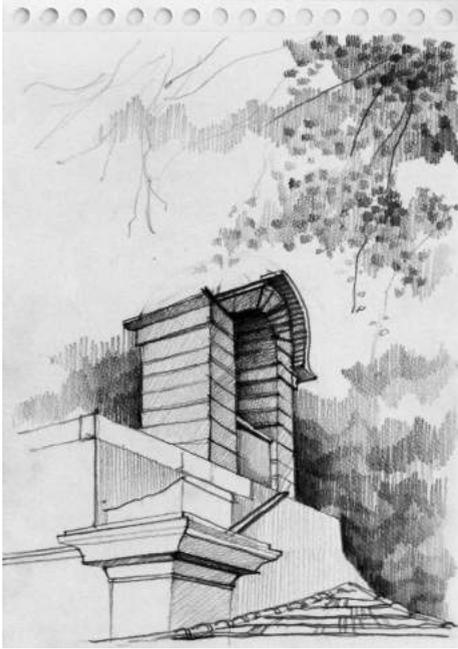




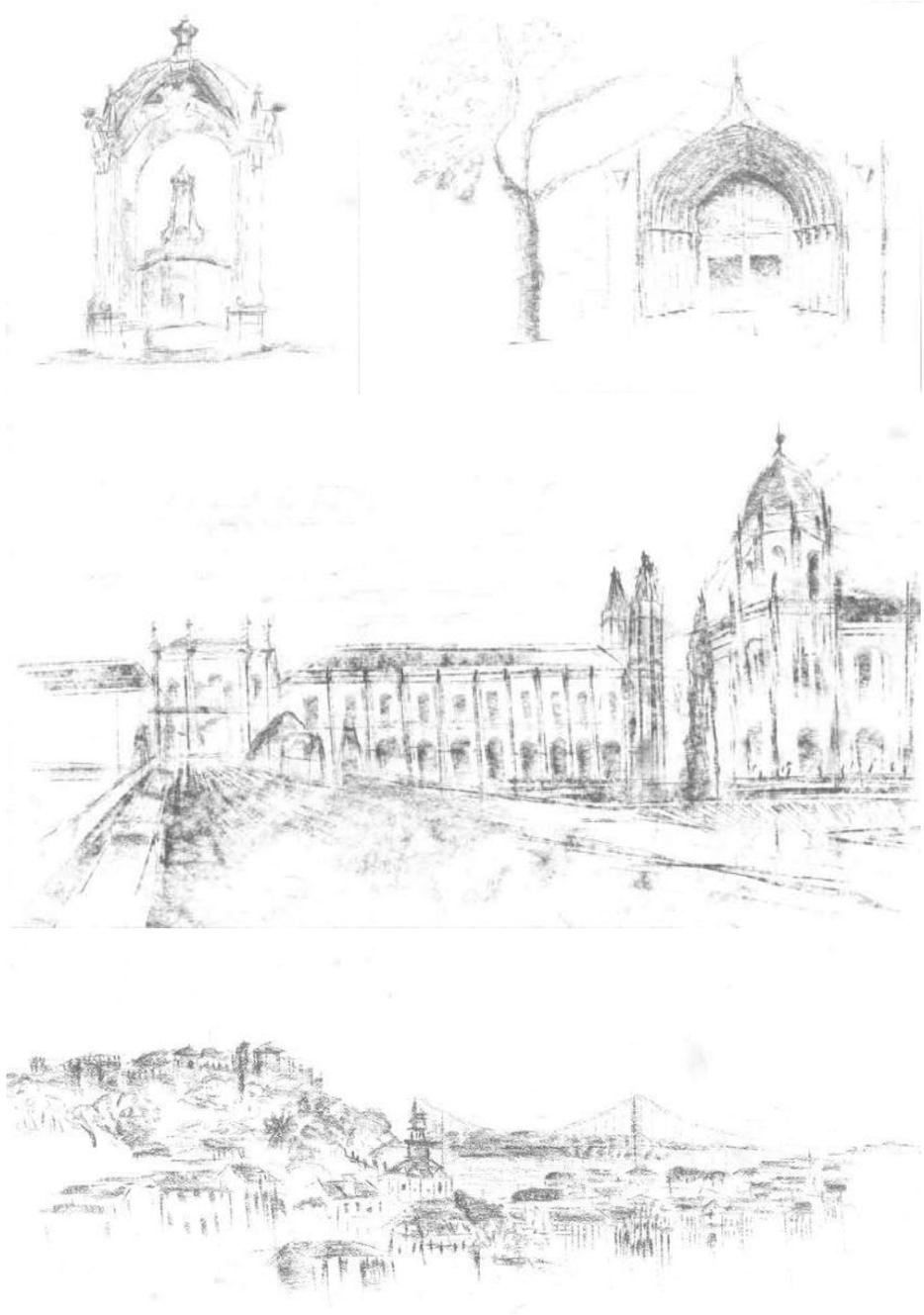
Desenhos de Tiberiu Teodor-Stanciu

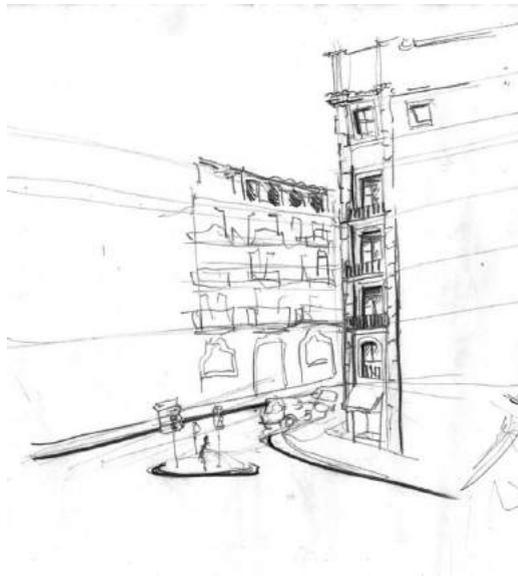
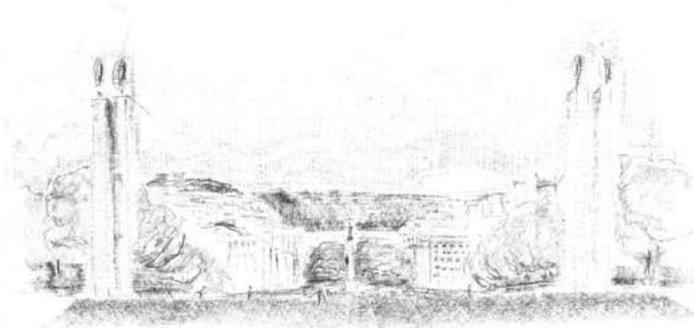
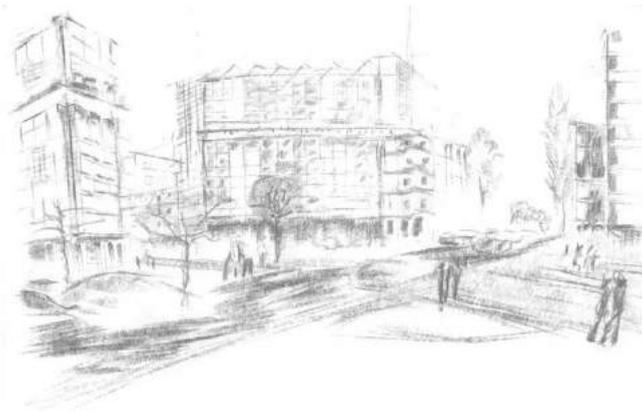




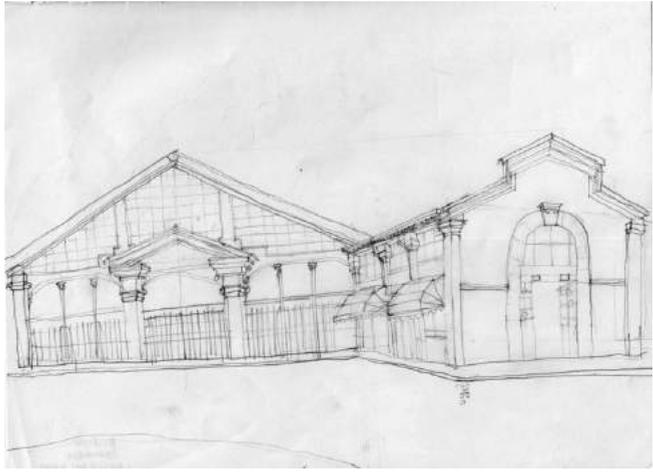


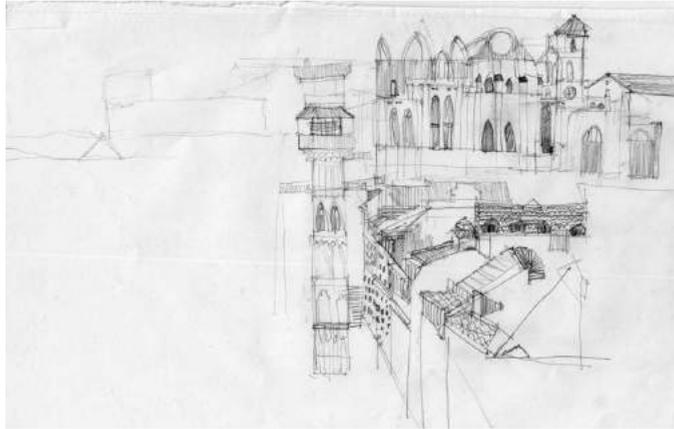
Desenhos de Zuzana Vrbková



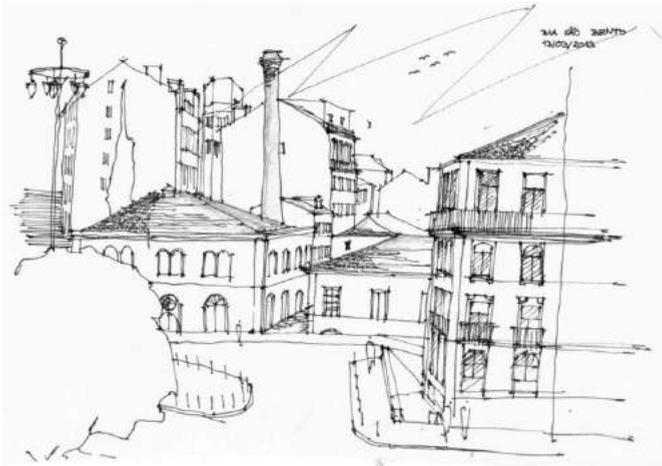
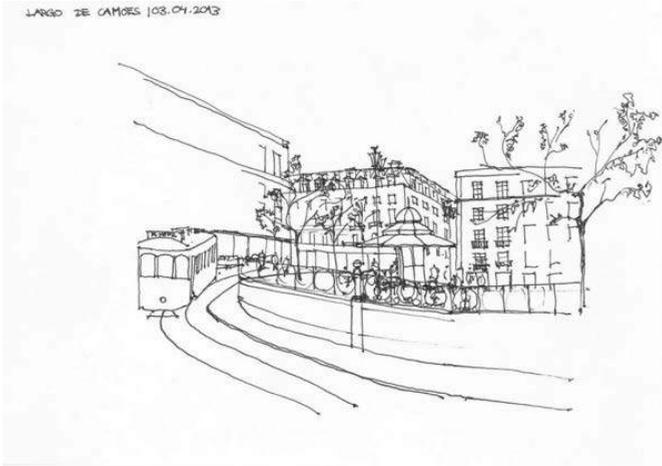


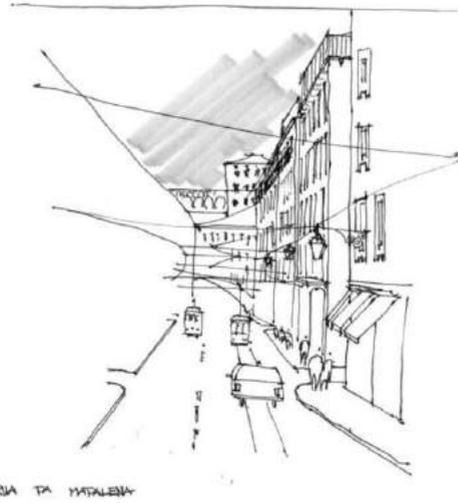






Desenhos de Jana Hartmann

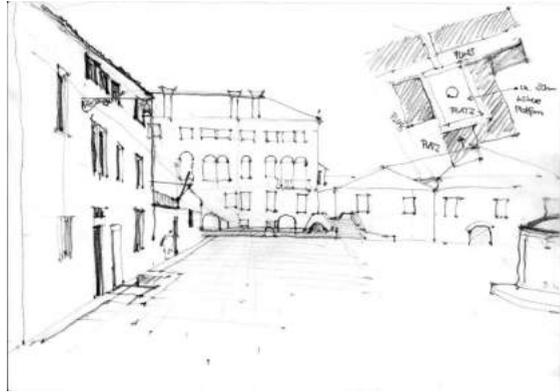




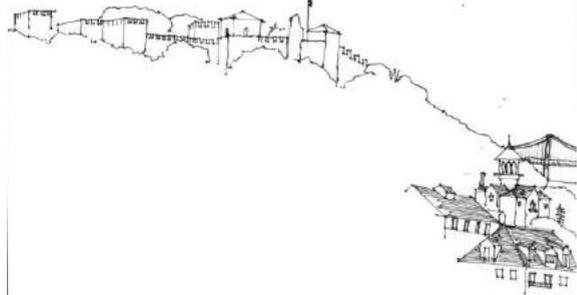
RIA TA NATALINA



LASSO UNDO ANELLO TA CÉ | 2012-2018



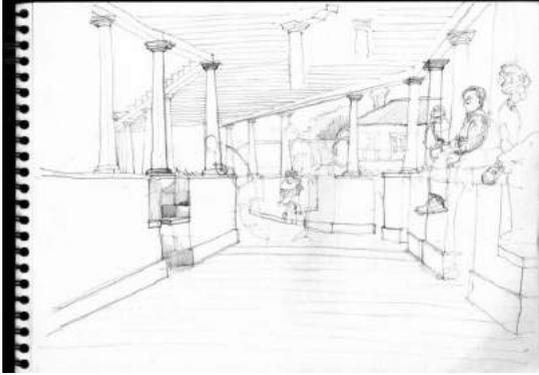
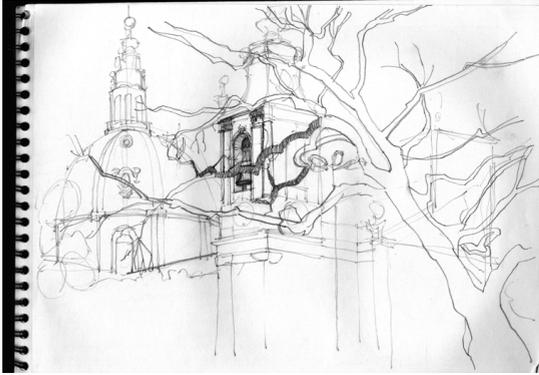
LASSO TA HORACA | 8.06.2018

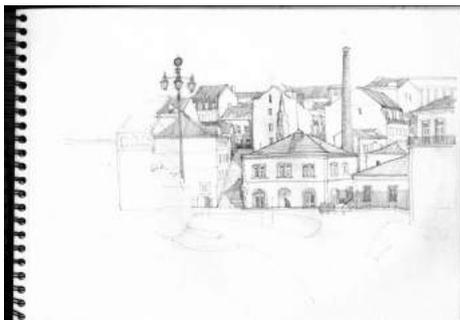
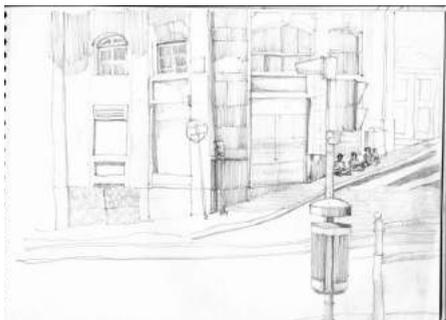
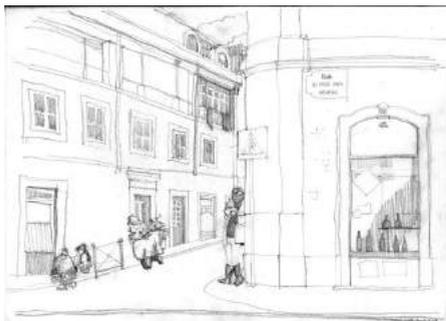
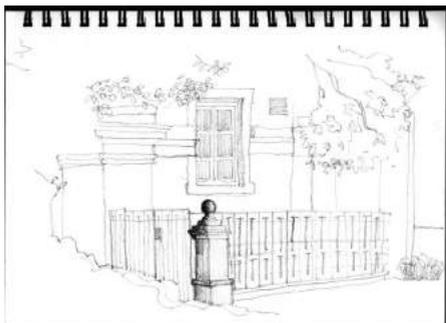


RUA POAIS DE S. DEIRO 18.05.2013



MARTIM MANZ | 22.05.2013



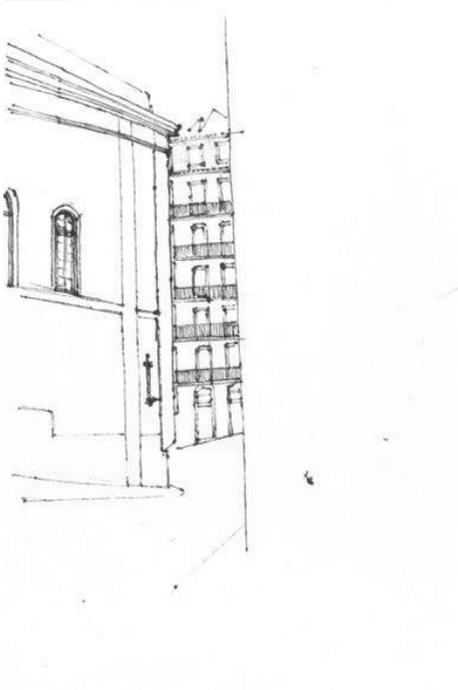


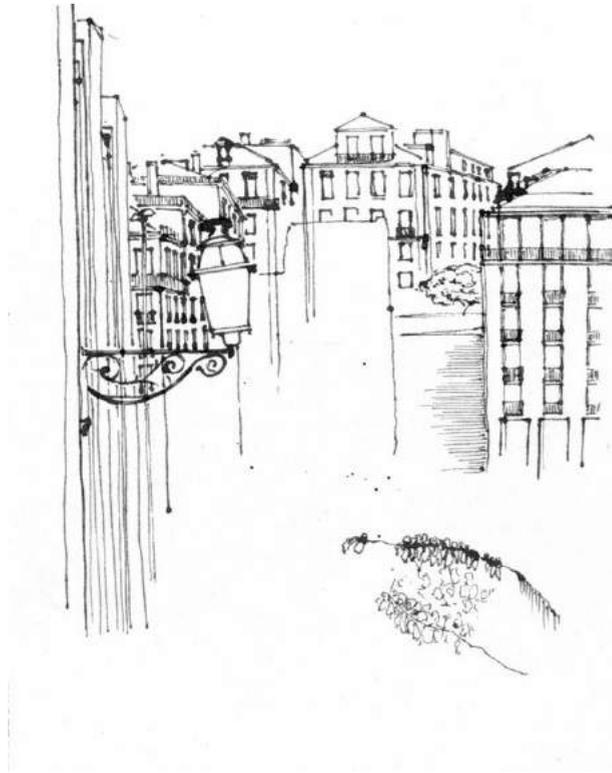
Desenhos de Sara Sadrudin





Desenhos de António de Vasconcelos





Desenhos de Devant Asawla

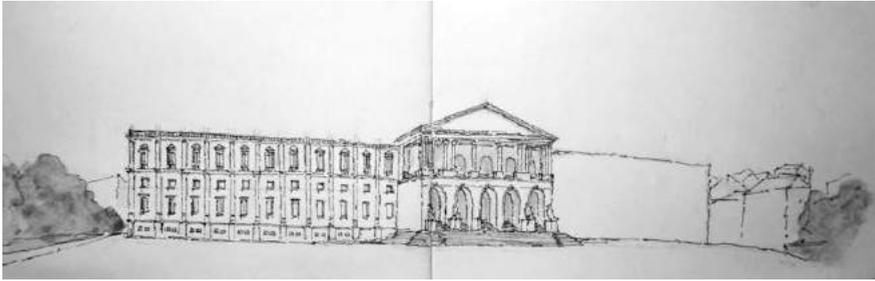




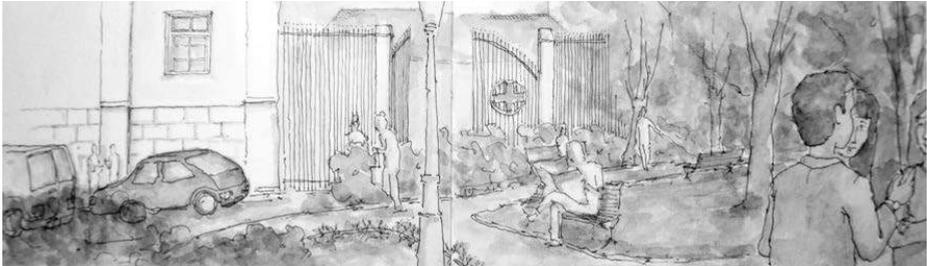
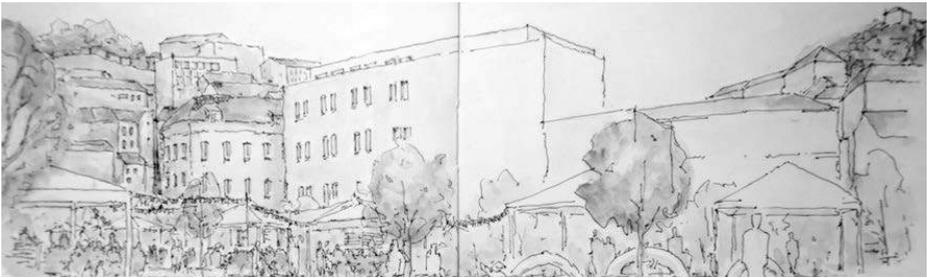
TRAZA MALLORCA  
17.04.2012  
ff.



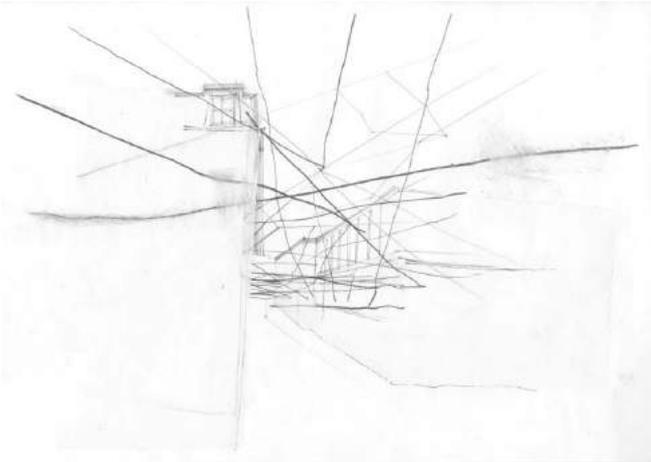
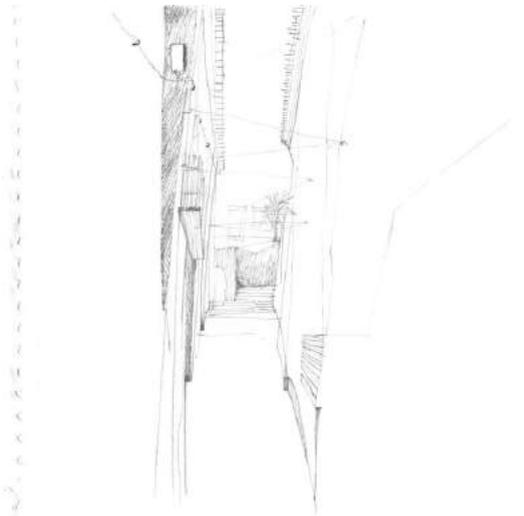
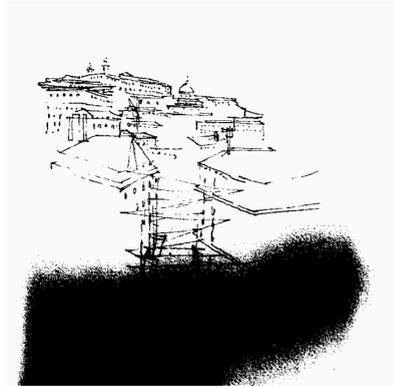
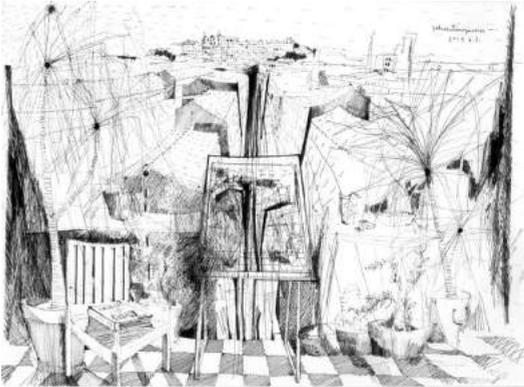
Desenhos de Jernev Kovac Muint

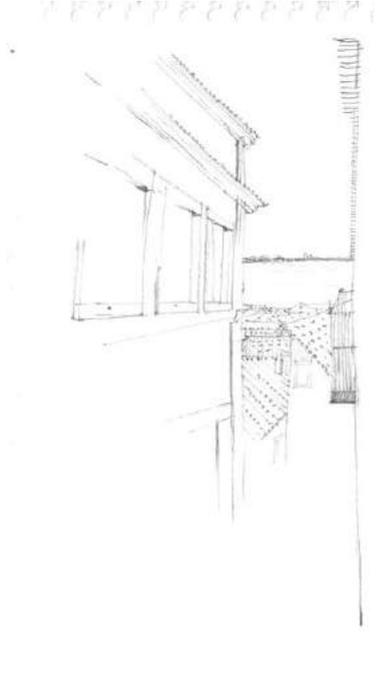
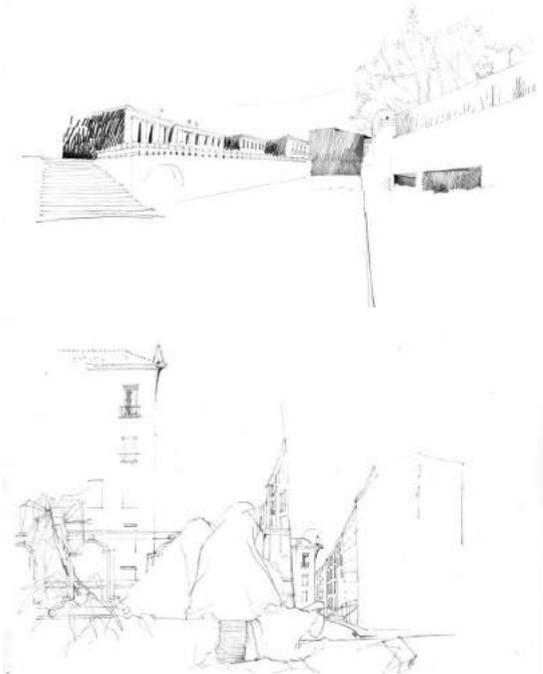
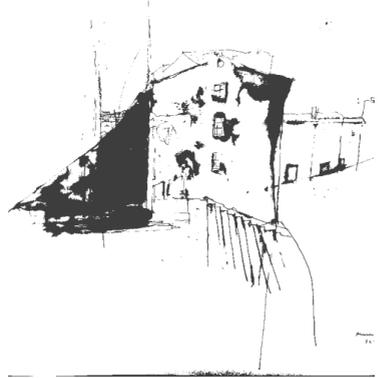
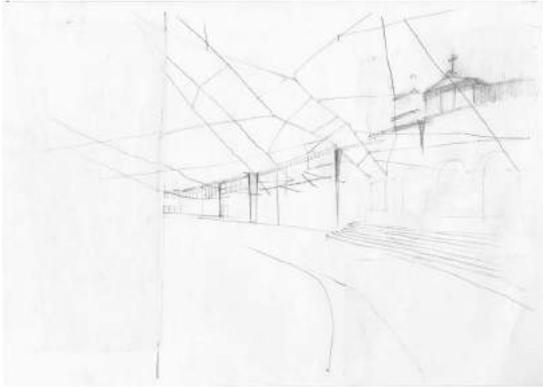


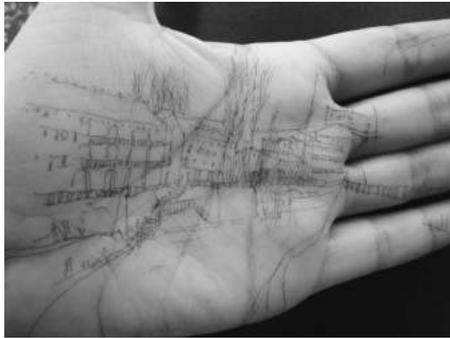
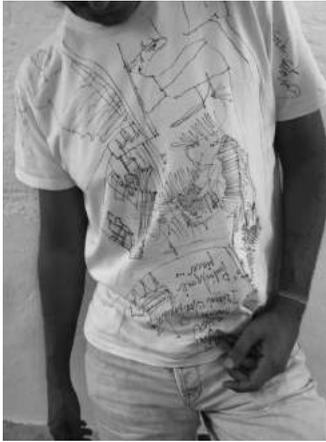




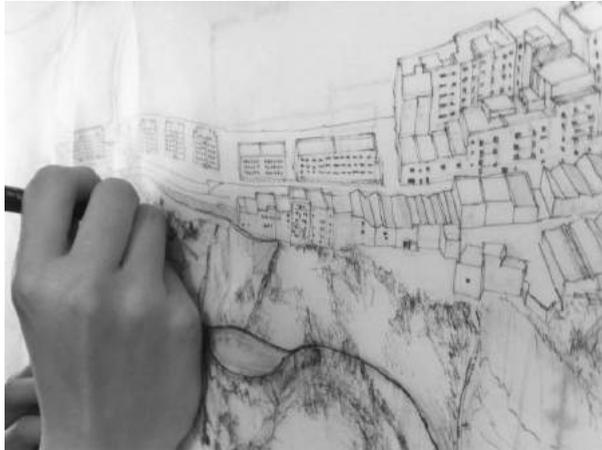
Desenhos de Pedro Antônio Janeiro

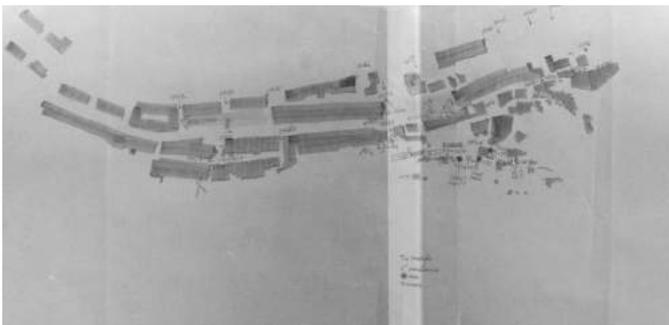
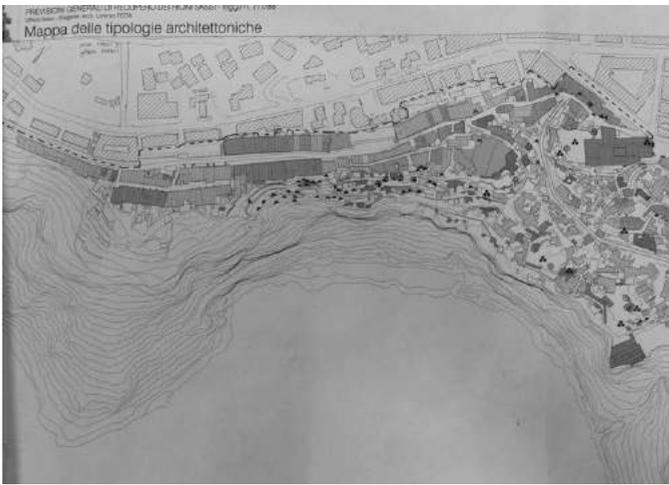




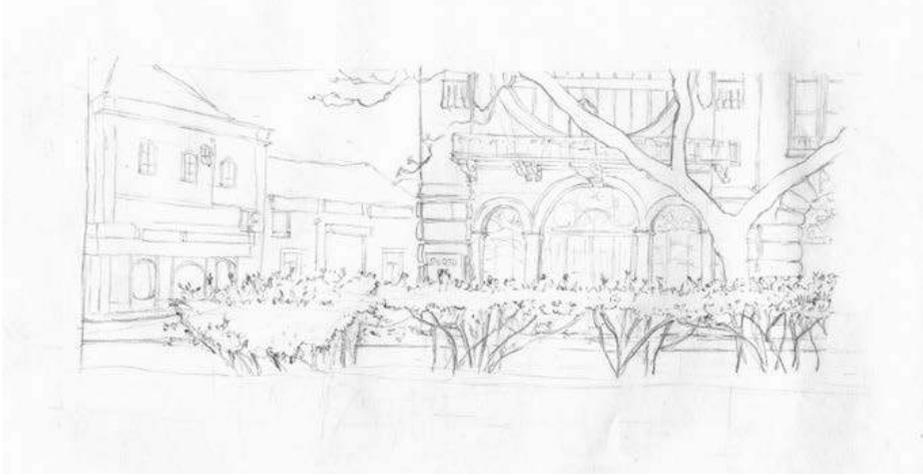


Desenhos de Ana Elisa Alves, Joana Reis Silva, João Paulo Encarnação, Ivo Covaneiro, Beatriz Velosa, Ana Isabel Cardoso, Cristina Galotta e Pedro António Janeiro (levantamento desenhado para a reabilitação do Bairro Sassi Caveoso, Matera, Intensive Program Erasmus “La Città Scavata”, Itália, 2013)





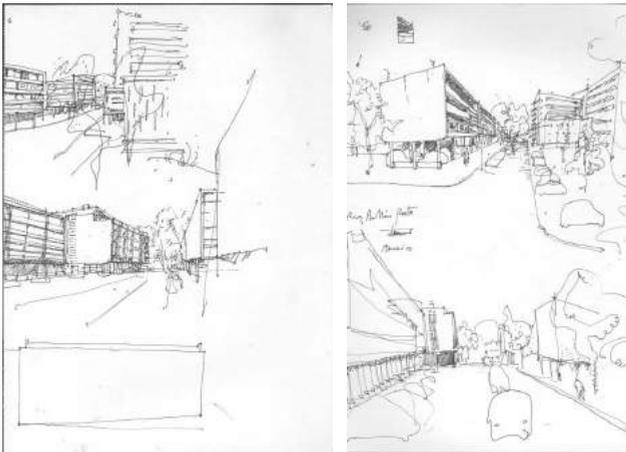
Desenho de Maria Inês Coimbra, 2013



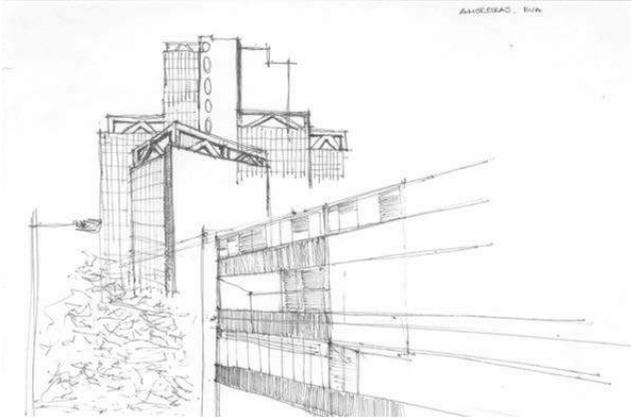
Desenhos de Alan Diaz, 2013



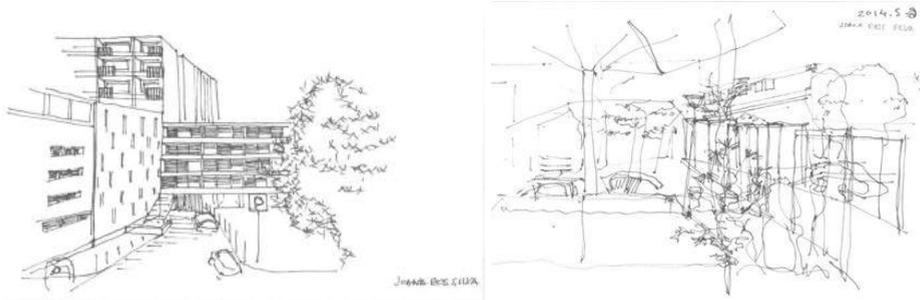
Desenhos de Luís Maria Pinto Leite



Desenho de Mafalda Garcia, 2013

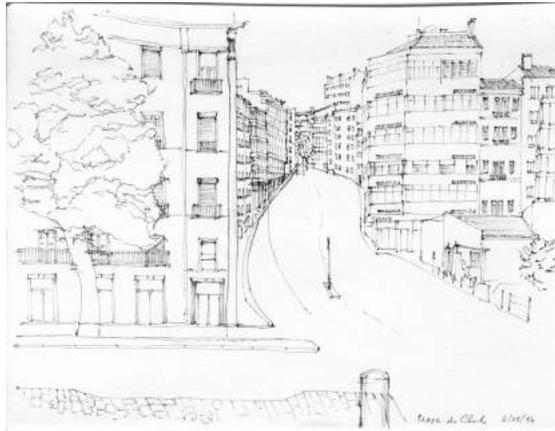


Desenhos de Joana Reis Silva, 2013



Desenhos de Aleksandra Samitos, 2013

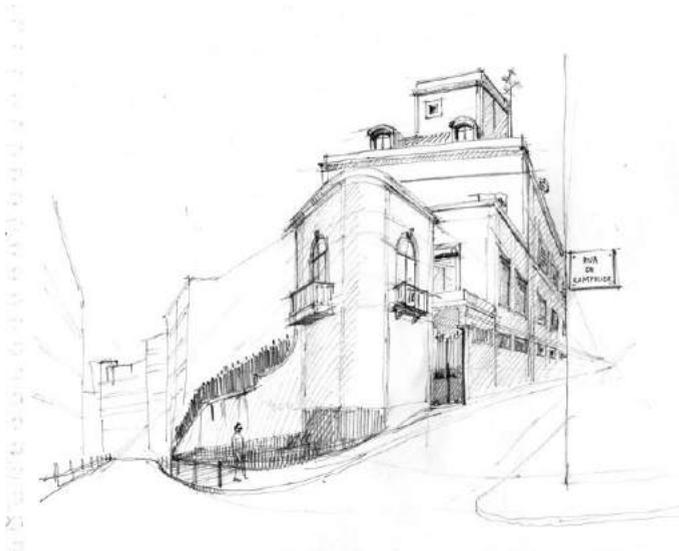




Desenhos de Adriano de Noronha Niel, 2013



Desenho de Rui Barata, 2013



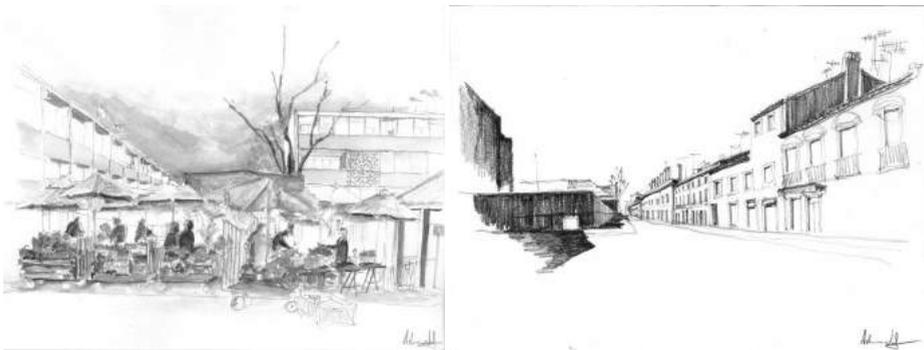
Desenhos de João Paulo Encarnação, 2014



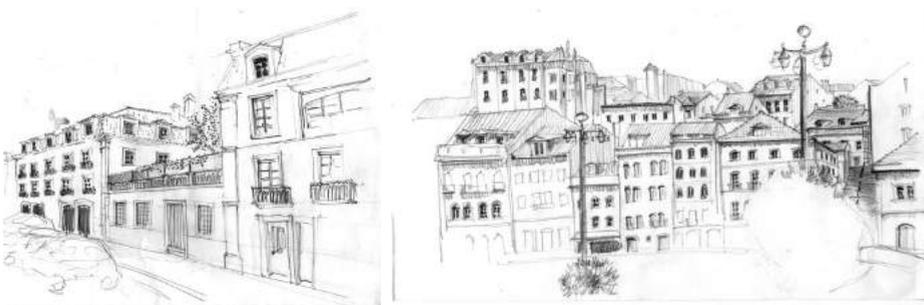
Desenhos de Bárbara Calado Correia, 2014

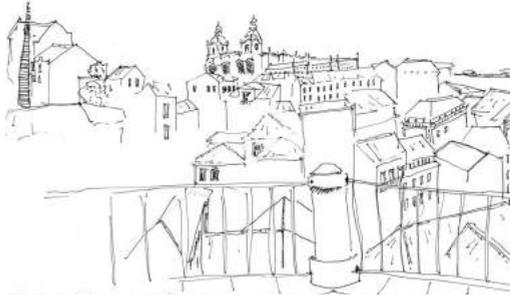


Desenhos de Adriano de Noronha Niel, 2014



Desenhos de Alexandra Fonseca, 2013

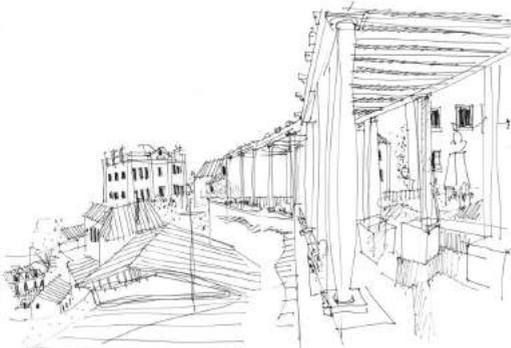
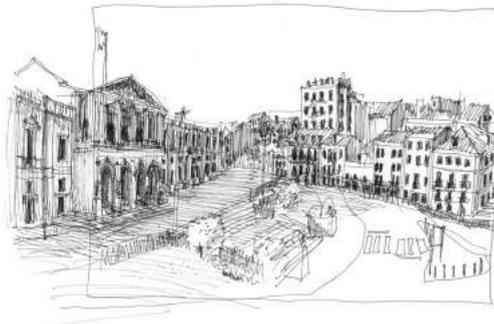
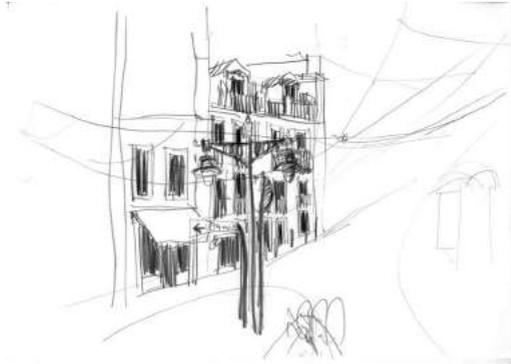




Desenho de César Mejía, 2013



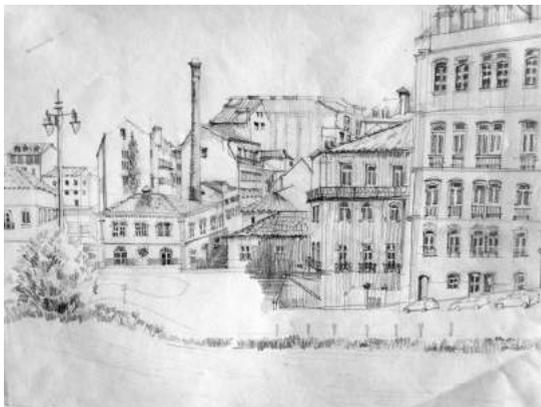
Desenhos de Miguel Antunes, 2013



Desenho de António de Vasconcelos, 2013



Desenho de Sara Sadrudin, 2013



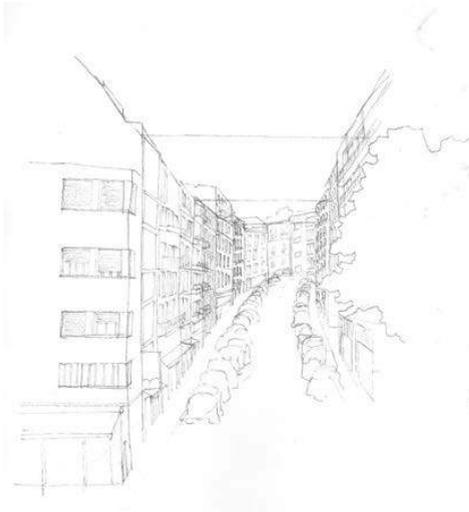
Desenhos de Devat Asawla, 2013



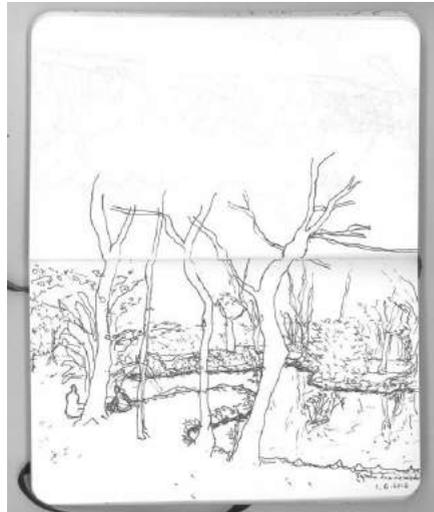
Desenho de Maria Inês Coimbra, 2014



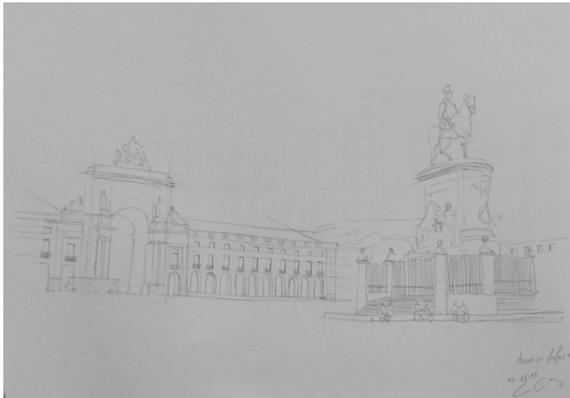
Desenho de Alice Stella Pozzi, 2014



Desenho de José Ferreira Crespo, 2012



Desenho de Inês Gomes, 2015



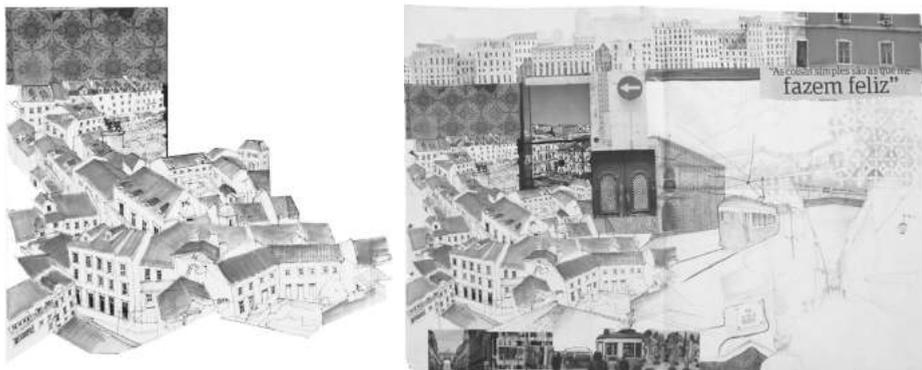
Desenho de Césae Mejia, 2013



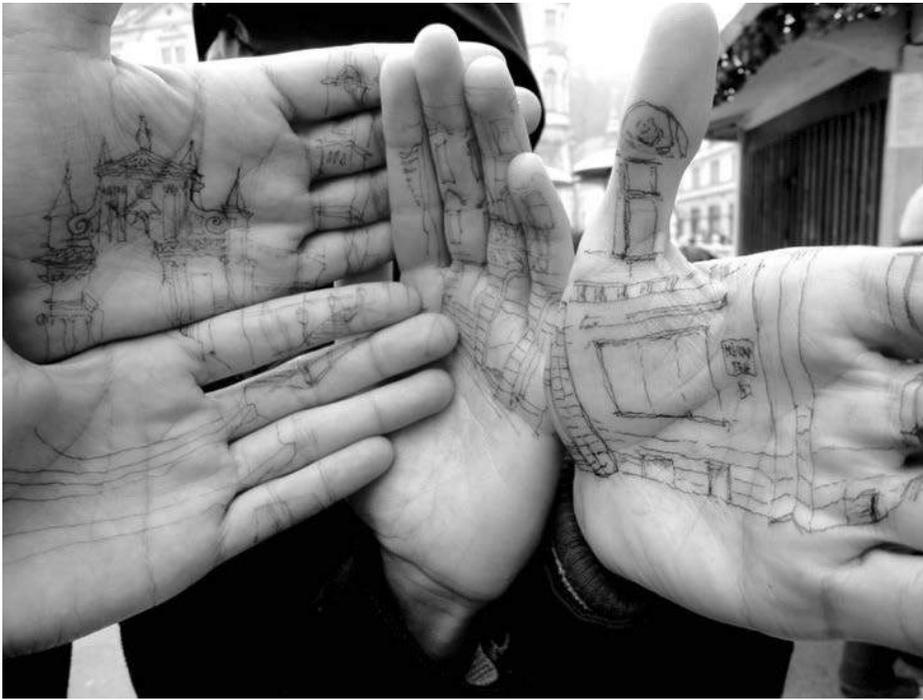
Desenho de Inês Mouco de Oliveira, 2014



Desenhos de Ana Beatriz Velosa, 2011



Desenho de Ivo Covaneiro, Bruno Martins dos Reis, Juan Solera e Pedro António Janeiro, 2012



Desenho de Juan Solera, 2012





## COMISSÃO CIENTÍFICA

Pedro António JANEIRO, (Presidente da Comissão Científica e Editor)  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Jorge CRUZ PINTO,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Maria Dulce LOUÇÃO,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

BERCHEZ, D. Joaquín,  
Universidad de Valencia, Espanha.

MOSTEIRO, D. Javier G.,  
Escuela Técnica Superior Arquitectura Politecnico Madrid, Espanha.

Myrna de ARRUDA NASCIMENTO,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Feres Lourenço KHOURY,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

JORGE, Luís Antônio,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Artur ROZESTRATEN,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.  
Eneida de ALMEIDA,  
Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.

Fernando VÁSQUEZ RAMOS,  
Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.

Valéria FIALHO,  
SENAC, São Paulo, Brasil.

Ceça GUIMARAENS,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, Brasil.

Luiz Manoel GAZZANEO,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, Brasil.

Santo GIUNTA,  
Dipartimento d'Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo, Itália.

Francesca FATTA,  
Università Mediterranea di Reggio Calabria, Itália.

Antonio CONTE,  
Facoltà di Architettura di Matera, Università degli Studi della Basilicata, FAM/USB, Itália.

Angela COLONNA,  
Facoltà di Architettura di Matera, Università degli Studi della Basilicata FAM/USB, Itália.

Ana ESTEBAN MALUENDA,  
Escuela Técnica Superior Arquitectura Politecnico Madrid, Espanha.

Ivo COVANEIRO,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

MAGGIORE, Francesco,  
Facoltà di Architettura di Matera, Università degli Studi della Basilicata FAM/USB, Itália.



## AFONSO HENRIQUES NETO

### **Alguma respiração da cidade**

A inimaginável folhagem de sons que toda cidade carrega em si tempo afora indica sempre a necessidade da escolha de recortes bem nítidos quando a ideia é representar tanta cacofonia por meio de palavras. Contudo, quando tal representação se faz por meio da linguagem poética, outras complexidades (e perplexidades) entram em jogo. Por isso, penso ser melhor começar com a inscrição da epígrafe que fale de uma aldeia, e não da grande cidade, pois para a visão poética uma única casa pode levar em si tanta potência quanto o centro dos enérgicos tentáculos de qualquer megalópole. O poeta inglês William Blake (1757-1827) costumava ver o mundo inteiro em um grão de areia, ou reter o infinito na palma da mão. Contudo, irei me apropriar das palavras de outro escritor e poeta, o português Herberto Helder (1930-2015), para transformá-las enfim na epígrafe que penso necessária, quando revela o vigor de uma pequena vila a se desdobrar de modo interminável até os limites de imensurável cidade. Assim, vai dizer Herberto Helder que na adolescência era recorrente o sonho “em que caminhava, com as mãos frias e vermelhas de sangue, através de uma aldeia onde havia casas de pedra sem portas nem janelas. A aldeia nunca mais acabava. Haveria algures uma casa iluminada. Uma casa com portas e janelas, iluminada por dentro. Nunca a encontrei. Acordava a tremer. O sonho repetiu-se ao longo de meses. Penso que nada significava, ou significava tanto que nunca o entendi, nem uma vida inteira bastaria para verdadeiramente entender. Não dormia. Impossível. As casas respiram. Podemos ouvi-las durante a noite. Têm um movimento soturno e imperceptível sob a secura da noite. Breves ruídos que despistam, o estalar das madeiras, as horas num relógio escondido. Mas não se trata disso. É a respiração das casas que nos suportam, a nós seres humanos, mas possuem uma vida independente, muito densa”.

E é desse modo que pretendo tentar ouvir algumas vozes da cidade, ou melhor, perceber um pouco da respiração provinda de matéria tão absurdamente especial, coração e morada. Por isso tento dizer logo na entrada que as cidades são pulsações de labirintos inalcançáveis. Talvez, portanto, imaginar a cidade atemporal. Não é verdade que ela não exista. Os mares secaram antes de existirem, cansei de repetir. Essa cidade que desenho pode ser monstruosa, mas não posso dizer que não exista. O tempo é uma discórdia permanente. Os brilhos que sobem dos mármore, metais e vidros dessa cidade espetam olhos em fogo, corroem veias. Um assombro gelado rola pelas ruas desertas tal se fosse papel inútil, onde, no puro espanto, se pudesse ler impresso nele o próprio nome de quem o encontrasse. Pois o mais extraordinário acaba sempre acontecendo nessas paragens de imaginações em aço cintilante. Agora mesmo uma imensa banda de música, metais à frente, dobra a esquina seguida por multidão de sombras a berrar uma música desconhecida em língua mais irreconhecível ainda. Entro na casa que brilha acima de todas, talvez para deixar claro que ela só poderia ser a minha, ou de quem estivesse neste instante a desenhá-la. Tudo o que está no interior dela me é estranho, mas o livro sobre a mesa da sala é o mesmo que estivera a ler faz poucas horas atrás na cidade que quase chamei de real. Depois de ter esse livro nas mãos onde escrever a tal realidade? Prefiro as avenidas assombrosas, bem sei, mas esta casa é minha desde a eternidade, pois nunca vi ninguém mais a projetá-la. O efêmero é eterno, era a frase que li quando abri ao acaso o livro que por sempre me pertencera. Desci por galerias onde encontrei os rastros de seguidas civilizações anteriores, o que me levou a considerar que era muito pouco importante estar vivo ou morto. A cidade atemporal é sempre um espaço luminoso em nossa distração. Aos poucos irei narrar detalhes que antes seriam inenarráveis para qualquer um. O muro de pedras subia até o céu, por certo para ocultar os rios de ouro, os maravilhados canais em que as embarcações desciam rumo ao mar paralisado. A verdade é que as cidades que chamamos de reais oferecem paisagens e arquiteturas muito frágeis, com raros lampejos poéticos, pasta informe em desenhos tantas vezes desagradáveis. Sem que isso queira dizer que a cidade irreal seja sinônimo de poesia. Quando nos acostumamos com ela, passamos a vivê-la de um jeito bastante parecido com esse cotidiano quase neutro em que nos arrastamos sem muita graça. Mesmo porque os perfumes

de ouro são sempre árdus de pronunciar. A luta é diária, não importa onde estejamos, e a maior parte das pessoas não dá mesmo a devida importância para tais diferenças, nuances difíceis de capturar, dado que o diamante da poesia não tem preço fixado no mercado, no capitalizado solo urbano. Por isso costumamos abandonar o poético e viajamos exaustos, esquecidos da linguagem que, quem sabe, uniria a todos em uma festa sem limites. Utopias que roçam a pele, as fanfarras da banda de música a atravessarem o sonho, que, no entanto, se incandesce em nossa realidade imediata, sem que possamos, cegos que somos, perceber, é claro.

\*\*\*\*\*

Poderia recomeçar sob os sons inaudíveis, a irreabilidade das coisas sem história, aglomerado urbano que se trama sob respirações artificiais. Por isso mesmo dizem que há recentes cidades que desprezam a história, o que é apenas uma outra forma de se referir ao vento. E nesta casa, neste quarto onde a imaginação povoa o inconcebível, rabiscar o poema de frente para a janela escancarada em totalidade, pois

Era uma janela onde mil faces passavam  
tal um carrossel a girar com toda a cidade engastada  
em fantásticas engrenagens.  
Os tristes, os drogados, os felizes, os desesperados,  
os feridos, os sonhadores, os práticos, os destruídos,  
todos giravam e passavam pela janela  
que se abria no indecifrado.  
O poeta se contaminava  
com o demente espetáculo,  
mas sabia desde sempre  
tudo ser parte do imenso poema  
que fora do tempo se tramava.  
Era igual à ácida tempestade de peixes  
apodrecidos arremessada contra as vidraças.  
É que as janelas então se multiplicavam

megalópicas bocarras  
e nenhuma esperança de compreensão se perfazia.  
Com seus inúteis botões o poeta dizia  
que a poesia é um pombo que ressuscita  
no peito  
e se debate até arder o dia.  
Se ao menos alguma daquelas mulheres  
que giravam na janela alucinada  
e agora multiplicada  
de lá saltasse e viesse se abraçar ao poeta comovido.  
Mas tudo por demais vazio  
nem era noite nem jamais alvorada  
imenso não a desejar o sim.  
E todos os textos se cumpriam  
entre magnífico e cinza.  
Era uma janela sem fim.

Ou então as sussurrantes vozes que chegavam em resposta de nenhum lugar, vacante paisagem, o não-território feito de versos a flutuarem no vago:

uma anticidade não é uma cidade  
ao avesso.  
anticidade não é desenho  
ideal  
superposto à linha real  
do rosto.  
nem o após-equívoco, arco-íris  
de borco  
(oco da fratura, orco).  
a não-cidade confina com o excesso  
sem tinta  
gesto sem flor  
perfume no vácuo.  
espaço vivo do amorfo

mais para um esqueleto de luz  
a pino luzindo  
dentro do poço.  
morto na carne do moço.  
labirinto  
de trás do osso.

\*\*\*\*\*

Pode parecer simplificação chamar a megalópole de ‘antichidade’. Mas o que de fato seria uma cidade, para além desse marmóreo de concreto, metal, vidro, energia pulsante, incessante? Essa absoluta ausência de qualquer conceito plausível? Os voos da utopia sempre buscaram as soluções mais luminosas. A República platônica – em que pese a expulsão de todas as artes, criminalizadas por trazerem em si, segundo Platão (cerca de 428 a.C.–348 a.C.), a semente da disseminação da irracionalidade – procurava a estrutura da cidade ideal, em que todos poderiam viver em harmonia, guiados por um líder autoritário, o rei-filósofo, de quem emanaria as leis da mais perfeita justiça. Mais à frente, Santo Agostinho (354–430) irá escrever, entre 413 e 427, *A Cidade de Deus*, construção que se opunha à ‘cidade terrestre’. Essas cidades do Céu e da Terra coexistirão, assim, em dimensões bem separadas. O caminho mais seguro rumo à cidade celeste – de que o corpo da Igreja em termos históricos seria a prefiguração –, deverá ser o mergulho na vida monástica, considerada por santo Agostinho na condição da mais nítida manifestação da cidade celeste no plano material. As instituições monásticas seriam assim os primeiros modelos da vida imersa na bem-aventurança, na “terra prometida onde correm o leite e o mel”. Mas foi necessário esperar até o Renascimento – com o desenvolvimento de um humanismo cada vez mais radical – para que se compreendesse a Redenção na forma de salvação de todos, e não somente dos cristãos, para os quais, segundo Agostinho, estaria reservado o Reino de Deus. Esta inclusão renascentista de todos os homens, santos ou pecadores, no campo da Salvação, provocará a criação de uma terceira via utópica, a cidade terrestre perfeita, a descrição da ilha de Utopia, conforme denominação cunhada pelo pensador inglês Thomas Morus (1478–1535), homem muito respeitado em seu tempo,

mas que foi, contudo, executado no reinado de Henrique VIII por suas firmes convicções religiosas e canonizado pela Igreja em 1935. Ao lado de Morus, se alinham o frei e pensador italiano Tommaso Campanella (1568–1639), autor de *Cidade do Sol*, e o filósofo inglês Francis Bacon (1561–1626), que imaginou uma ‘nova Atlântida’, cidade onde a ciência reinaria.

Das utopias contemporâneas deslizaremos por Charles Fourier (1772-1837), o vigoroso socialista utópico francês, que vai desenhar a cidade-modelo ou comuna-tipo, que, em última análise, vai arrematar sua impiedosa, profunda crítica do universo econômico representado pela sociedade industrial então emergente. Ao passar, em seguida, de modo veloz por Marx e Engels, que criticaram com veemência certas ingenuidades dos socialistas utópicos, vamos pinçar a frase de Engels que diz que “essas grandes cidades modernas só serão suprimidas com a abolição do modo de produção capitalista e, quando este processo estiver em marcha, será coisa bem diferente proporcionar para cada trabalhador uma casa que lhe pertença”. Por último, lembremos, entre outros nomes seminais, os do inglês Ebenezer Howard (1850-1928), do norte-americano Frank Lloyd Wright (1869-1959) e do franco-suíço Le Corbusier (1887-1965). E penso não ser possível se esquecer de colocar em paralelo as vozes do norte-americano Kevin Lynch e do austríaco Christopher Alexander. Não o faremos neste trabalho, mas convido o leitor/pesquisador a perseguir essas interessantes trilhas, esse importante diálogo.

De sua parte, Ebenezer Howard propôs a cidade-jardim, essa bela ‘revisita’ a uma Arcádia bem planejada, com o seu amplo ‘cinturão verde’ a envolver o centro urbano. A partir das ideias howardianas, foram construídas na Inglaterra duas cidades: Letchworth e Welwyn. Howard morrerá quatro anos antes do aparecimento da utopia da Broadacre City, de Frank Lloyd Wright, em 1932, ideia que já vinha sendo desenvolvida desde 1924. A grandiosa concepção de Frank Lloyd pode ser resumida nas próprias palavras do arquiteto-urbanista: “Imaginem, agora, autoestradas espaçosas, paisagisticamente tratadas, com as passagens de nível eliminadas por um novo tipo de sistema integrado de desvios ou de pistas rebaixadas ou elevadas que recebem todo o tráfego em áreas de cultivo ou moradia... Estradas gigantescas, de imponente arquitetura, estações de atendimento ao público em trânsito que não se enquistem iguais terçoís, mas desabrochem na condição de um bom projeto

arquitetônico, incluindo todo o tipo de serviço rodoviário para quem viaja – encanto e conforto de ponta a ponta. Essas grandes estradas unem e separam, separam e unem, em séries intermináveis de unidades diversificadas vistas como unidades agrícolas, mercados marginais, como escolas com jardins, zonas residenciais, cada uma dentro de seus acres de chão individualmente ornamentados e cultivados, lares urbanizados, lugares todos aprazíveis, de trabalho e lazer. E imaginem unidades-indivíduo, de tal modo dispostas que cada cidadão possa, conforme lhe convenha, contar com todas as formas de produção, distribuição, autoaprimoramento, diversão, dentro de um raio de, digamos, dez a vinte milhas de seu próprio lar. E às quais terá rápido acesso usando seu carro ou o transporte coletivo. Essa distribuição integrada de vida relacionada com a terra compõe a grande cidade que vejo envolvendo este país. Essa seria a Broadacre City de amanhã, a cidade convertida em nação. A democracia feita realidade.” E completa: “Que significado tem um edifício, se não está estreitamente vinculado ao solo em que se levanta?”.

De Le Corbusier destacaremos o sonho da Cidade Radiosa, de 1933, constituída de grandes prédios coletivos – as *Unités* – onde todos, elite e trabalhadores, morariam juntos e disporiam de serviços coletivos: a família não mais comandaria a cozinha, a limpeza e a educação das crianças na unidade habitacional. Com a mulher se igualando ao homem, a família torna-se lugar exclusivo de lazer. Não se pode esquecer que Corbusier visitara a então União Soviética e vira os projetos dos urbanistas soviéticos para cidades a serem erguidas em pleno campo onde os habitantes também viveriam em gigantescos blocos de apartamentos coletivos, o que por certo inspirou os principais conceitos corbusianos.

\*\*\*\*\*

Mas então chovem as fendas infernais das distopias. A cidade na condição de hospício de ninguém, voz que se articula para nada e diz a si mesma a fúria de ninguém. Palavra que não se encaixa no sentido, cidade eviscerada por bomba total, mortos em fila e nossas mãos a arderem na busca dos gestos mais amados, encurralados pelo terrível vinho, palavra que rola exaurida por todas as ruas e avenidas, aos gritos aos trapos aos cacos, sonho estrangulado,

lentes em distopia. O caos a permear os impossíveis encontros. E, então, gritar em nome das multidões de feridos, cobertos pelas chagas da fome, do medo, da desesperança: os metralhados, os corpos estilhaçados pelas bombas de todas as cores políticas em nome de todos os deuses exaustos; escute bem as vozes amassadas no asfalto odioso dessas cidades/sistemas do apocalipse! **Mas o Sol recobrirá tudo, e tudo voltará a brilhar, grama nova a brotar, água de amanhecer sobre campos e corpos calcinados.** Este teu sol que vá para o diabo: se as multidões não se levantarem por si mesmas desse chão de angústia inenarrável (chão preparado por todos os truques cada vez mais totalizantes do velho capital), se elas próprias não produzirem o movimento da remissão, a veemência de uma cidadania igualitária, a força que se quer espontânea, livre tal a vida dentro do sangue, nada poderá ser feito contra a radical distopia a roer os ossos dessa correnteza de anônimos massacrados, a produzir por sua vez o terrorismo global: por isso quero que a tua retórica, que este teu sol vá para o inferno, ele e todos esses verbos utópicos de merda! **Mas então o que faço com as cintilações da esperança, com o fruto-revolução das Américas do Sul e Central a dançarem unidas ao Sol, com os livros que guardam as sementes das democráticas primaveras, que faço com a beleza dos pães de poesia de um Pablo Neruda, esse imenso poeta chileno nascido em 1904 e falecido em 1973?:** *Sobe para nascer comigo, irmão. / Venho falar por vossa boca morta. / Através da terra juntai todos / os silenciosos lábios derramados / e lá do fundo falai comigo por toda esta longa noite, / como se eu estivesse ancorado convosco, / contai-me tudo, cadeia por cadeia, / elo por elo, passo por passo, / afiai as facas que escondestes, / colocai-as no meu peito, em minha mão, / igual um rio de raios amarelos, / um rio de tigres enterrados, / e deixai-me chorar, horas, dias, anos, / idades cegas, séculos estelares. / Dai-me o silêncio, a água, a esperança. / Dai-me a luta, o ferro, os vulcões. / Apegai a mim os corpos como ímãs. / Afluí a minhas veias e minha boca. / Falai por minhas palavras e meu sangue. **As avenidas da cidade global tremeluzem na ardente miragem, tocadas de um sufocado esplendor.***

Espuma da aurora a se infiltrar pelas avenidas, entre os brutais blocos de pedra e vidro, cabelos da aurora a roçarem a pele granítica, óleo em câncer, a fuligem impermeável a todas as tempestades, leite da aurora por sobre os espaços dos crimes e gritos trancafiados, enquanto fogem cardumes de

ratazanas, todos os bichos contaminados que mergulham nos esgotos, nas frestas infensas a qualquer desinfetante, qualquer veneno, agudas distopias em cachoeiras da aurora no vomitar nuvens róseas-metálicas no rosto da cidade que se levanta tal uma cordilheira ferida: estremunhar-se de um abismo de raios farpados, violências asfixiadas, alfabetos de chumbo.

\*\*\*\*\*

Charles Baudelaire (1821-1867), o poeta francês-*flâneur*, o andarilho urbano naquele meado do século 19 em uma Paris que cresce vertiginosamente e se transforma sem cessar, vai dizer da absoluta necessidade de ir ao fundo do Desconhecido para encontrar o Novo. O mito do novo, do que seja autêntico e original, impregna as construções artísticas da época moderna, quando as mercadorias também passam a se renovar em ritmo crescente. As escolas literárias, principalmente em fins do 19 e virada para o século 20, se multiplicam. Os ‘esgares’ da linguagem se transformam em ‘assombrosas catedrais’: simbolismo, expressionismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo. Todos os ‘ismos’ se precipitam, chovem por todas as direções. Perdido no meio do vendaval, entre ruínas e tiroteios de todos os calibres, o poeta moderno ‘engole’ as culturas clássicas e as digere em busca de uma transcendência que desconfia radicalmente de si mesma. Metalinguagem: o poeta agora se desveste da ‘aura poética’, expõe a nu as vísceras da poderosa máquina de emitir sentido que já fora território e organismo do sagrado. O poema rola trôpego por uma suja avenida no fim de um subúrbio labiríntico, oleoso, violento. E o mais trágico: trata-se também de uma imagem, de uma metáfora, aprisionada, amordaçada dentro do espelho.

Que é quando Baudelaire vai para sempre assinalar:

De coração contente escalei a montanha,  
De onde se vê – prisão, hospital, lupanar,  
Inferno, purgatório – a cidade tamanha,

Em que o vício, igual uma flor, floresce no ar.  
Bem sabes, ó Satã, senhor de minha sina,

Que não vim ter aqui para lagrimejar.

Tal qual o amásio senil de velha concubina,  
Vim para me embriagar da meretriz enorme,  
Cujo encanto infernal me remoça e fascina.

Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme,  
Rouca, obscura, pesada, ou quando em rosiclères  
E áureos brilhos venais pompeia multiforme,

– Amo-a, a infame capital! Às vezes dais,  
Ó prostitutas e facínoras, prazeres  
Que nunca há de entender o comum dos mortais.

Mais de século e meio à frente, emergirá esta simples resposta-homenagem, por mim formulada, à atmosfera sombria tão própria do grande poeta da vertigem urbana:

Cidade em tijolos de sombra sulfurosa  
em línguas de gangrena cabeluda  
arte cuspidada na luz moída nos murais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade dos labirintos uivantes  
delirantes vinhedos abafados  
sonâmbulas epidemias & espermas filosófais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das vísceras radioativas  
anjos enrabadados nas neblinas

verbo sem alma os sanguinários jornais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das utopias milenares  
pesadelos dos defumados arco-íris  
divindades das asfixias mentais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das lepras de vidro arfante  
fobias do mel desconhecido  
carvão dos lunáticos hospitais

Satã, se enfureça de nossa imensa miséria

Cidade das torres e dos gases sepulcrais  
esquifes de luz coxa em fumegantes natais  
esqueletos floridos nas chamas de arsenais

Baudelaire, prends pitié de notre misère

\*\*\*\*\*

A cidade se põe inteira em disponibilidade: a qualquer retórica, ao lírico, à prosopopeia,

à crônica, à história, à mudez: mas tudo inútil, na medida em que o morto – ou estar dentro de casa, de certo modo de olhos fechados (em que pese a cidade se mudar em água e a tudo moldar-se, quem sabe tomar a forma do próprio pensamento que busca por todas as maneiras envolvê-la). Então, escolher uma rua do Labirinto e procurar decifrá-la em todos os movimentos, cabelos, mistérios. Ou mesmo começar por um edifício, uma casa, uma micro-organização. Este edifício: escamá-lo com lâmina afiada, prosseguir na

evisceração, perseguir os íntimos segredos. Com a radiografia desdobrada sobre a mesa, perceber as transformações nos espaços (privados? semipúblicos? nas interações com os espaços públicos do exterior?) de cada apartamento (o que os sequentes moradores foram depositando de vida, sonho, esperança), e tudo relacionar a um possível apartamento-ideal (espaço-tipo), buscar quem sabe uma ordenação final, desenho que se aproximasse da raiz amordaçada no concreto, constelações esmaecidas ao longo do caminho maravilhoso. As camadas de cultura da cidade a doerem no coração. Desejo imenso de tocar as escamas da poesia. Reter a arquitetura na febre de um diamante. E no alto deste edifício, ainda encostar a cabeça no gelado vidro da janela para assistir o acender-se do monstro-cidade até onde a vista alcança, e sonhar que a esfinge, sem ruído maior que o necessário, repentinamente em música se revelasse. Quando a noite vem.

\*\*\*\*\*

prazer intenso de caminhar pela cidade: fluir da manhã à noite, usar ônibus metrô automóvel motocicleta trem bicicleta barco, não importa o meio, mas conhecer ao acaso os caminhos, construí-los de prazer, delícia, obsessão, dormindo em pequenos hotéis perdidos em ruas esquecidas no emaranhado, recomeçando no dia seguinte, reinventar o sol e a lua a queimarem nos céus, nos vidros, nas fachadas, nos delírios urbanos, mapa aberto em cores e ventos labirínticos nunca decifrados, amar a cidade no brilho e no óleo, intoxicar-se de vertigem, ser absolutamente moderno? mais-que-contemporâneo? saber ser irônico na hora certa, na incorreta? piadinhas intertextuais na ponta da língua? performar as tripas concretas o avesso do poema sucesso antologizado nos arraiais intelectuais de toda tribo? nada disso, nenhuma dessas asneiras. transformar-se na cidade. prazer completo em ser a cidade: retomar o *flâneur* baudelairiano, o andarilho urbano, o curtidos do efêmero, o vagabundo consciente, o lascivo do instante, e ir além, e mergulhar no ritmo das formas e dos sons, perder-se nas cores, corpos, sair a desenhar com a imaginação a infinidade de semblantes da correnteza humana, *like a rolling stone*, a mapear esse gigante, intrincado perfume humano, cuja totalidade se acrescenta à cidade, punho fabuloso crispado na dor absoluta, rosto inteiro em explosão uníssona,

e uma convulsão de sinais, massa unânime, bloco imenso de pedra cujo perfil é o desenho de cada bairro, montanhas ou não ao fundo, canais, pontes, baías, recortes, ladeiras, vazios, nuvens a se arremessarem do silêncio para o silêncio, em velocidade, irrecuperavelmente, sem identidade, quem sou eu a despertar sozinho neste quarto estranho, um homem só no labirinto, no formigueiro, sob marquises da paisagem estrangeira, ser estrangeiro em casa, mas respirar o uso da cidade, lembrar a notícia da morte do último amigo ou parente e urrar para dentro, e mais uma vez sentir na alma a solidão de não ter mais ninguém no mundo além desses vagos transeuntes que deslizam sem cessar pelas ruas ensombrecidas, e então o nítido espelho do fim a queimar sob os pés, e seguir pelas curvas paisagens de ossadas, acossado pelo bafo quente do nada, para onde vou, que formas são essas que me esmagam, me incendiam por todos os lados?, e prosseguir, sem direção, desespacializado, e conduzir o sangue às arenas radicais do exílio sem antes ou depois, às núpcias com tal ulular de verbos duros, tênues, neutros, carne espírito allan poe eliot joyce relâmpago de multidão.

*Afonso Henriques Neto*

Rio de Janeiro, Março 2015

**ANA ESTEBAN MALUENDA**

Arquitecta, Doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

**Algo más que representación.**

**El papel de la fotografía en la construcción de la imagen de la arquitectura moderna española**

### **Resumen**

La fotografía de arquitectura es una de las maneras más eficaces de representar la realidad. Es una herramienta óptima de comunicación gráfica. Sin embargo, en numerosas ocasiones su función excede de la mera documentación y adquiere un papel primordial en la definición y difusión de una determinada arquitectura.

Este trabajo pretende presentar la importancia que tuvo la fotografía en la definición y consolidación de la imagen de la arquitectura moderna española en las décadas de 1950 y 1960. En un momento en que los contactos y viajes resultaban relativamente escasos todavía, las fotografías publicadas en los medios permitieron que los arquitectos españoles mostraran sus avances dentro y fuera de las fronteras del país. Seguramente, sus responsables no eran conscientes de lo que hacían, pero, visto con cierta perspectiva, queda claro que la selección y mayor difusión de una serie de instantáneas paradigmáticas marcó el desarrollo de la ‘nueva arquitectura’.

“La fotografía documental exige una cuidadosa elección del punto de vista, de la iluminación y del encuadre, pero a partir de ahí la representación se hace realidad de un modo prácticamente automático mediante el cual la imagen adquiere un grado de iconicidad muy alto.”

Jorge SAINZ. *El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona: Reverté, 2005, pp. 36-38. [Primera edición Madrid: Nerea, 1990]

Dicen que una imagen vale más que mil palabras. Y algo de razón deben tener los que enuncian dicho axioma, a juzgar por el exceso de fotografías que inunda las publicaciones especializadas de arquitectura desde hace décadas.

La fotografía de arquitectura es una de las maneras más eficaces de documentar la experiencia de la realidad. Es una herramienta óptima de comunicación gráfica, así como para el catálogo y análisis de la producción arquitectónica. Incluso puede adquirir un papel instrumental dentro del desarrollo del proyecto.

Pero no se trata aquí de destacar esa faceta directamente relacionada con la creación de un objeto concreto, sino la que puede llegar a adoptar en la evolución de un estilo arquitectónico. El siguiente texto propone un recorrido por algunos momentos fundamentales en el desarrollo de la arquitectura moderna española en las décadas de 1950 y 1960. Como se verá, buena parte de la producción del momento se leyó bajo el canon interpretativo de una serie de fotógrafos que, a través de sus instantáneas, fueron transmitiendo la realidad que soñaban. La fotogenia de algunos proyectos fue un elemento decisivo en la búsqueda de la normalización del lenguaje de la modernidad, deudora, sin lugar a dudas, de la estética que transmitió la fotografía del momento.

La difusión de la arquitectura moderna en España vivió dos momentos muy distintos, separados radicalmente por una Guerra Civil que destruyó el país no sólo física, sino culturalmente. Si antes de la contienda la modernidad estaba asentada claramente en los medios, tras ella desapareció radicalmente de las pocas publicaciones periódicas que sobrevivieron o surgieron en la posguerra, muchas de ellas controladas por el nuevo Gobierno, concentrado en la reconstrucción del país y la dignificación de los edificios oficiales.

Los primeros años tras la finalización de la Guerra Civil fueron completamente yermos en cuanto a la difusión de la producción moderna a través de las publicaciones periódicas. De hecho, hasta bien la década de 1940 la única revista que prácticamente podían consultar era *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*<sup>1</sup>, cuyas únicas referencias a la actualidad moderna se concentraban en la 'Sección extranjera', casi siempre orientadas a la reconstrucción y la edificación residencial, auténticas necesidades del momento. Por otra parte, en sus

---

<sup>1</sup> Órgano de difusión de la Dirección General de Arquitectura.

primeros años *RNA* ilustraba los artículos con muchos más dibujos y planos que fotografías, lo que, en definitiva, se traducía en un discurso gráfico poco atractivo e incluso monótono. La imagen no parecía tener importancia alguna para los primeros directores de la revista, que en 1946 pasó de depender directamente de la Dirección General de Arquitectura a publicarse bajo la tutela del Consejo Superior de Arquitectos, pero editada en el Colegio de Madrid.

### **Modernidad incipiente**

A partir de 1948, ya bajo la dirección de Carlos de Miguel, los cambios se irían sucediendo lenta, pero constantemente. Pero hasta 1950 no se localizan las primeras imágenes que hablan de un cambio sustancial en el entendimiento de la arquitectura, algo que quedaría plenamente patente en las imágenes de las edificaciones proyectadas por Francisco Cabrero y Jaime Ruiz para la Feria Nacional del Campo.<sup>2</sup> Entre todas ellas destaca una instantánea de Ferriz en la que se retrata la plaza circular de recepción al recinto, una transmisión fiel por parte del fotógrafo de la abstracción tan buscada y característica de los proyectos de Cabrero en esa etapa. El blanco de las bóvedas y los soportes en claro contraste con la oscuridad de los huecos reflejan a la perfección dos de las constantes en la obra del arquitecto: la limpieza y la potencia de la forma (Fig. 1).

Pese a que con los años sería una de las instantáneas más repetidas en los libros de historia de la arquitectura moderna española, empezando por el de Carlos Flores de 1961,<sup>3</sup> después de su “lanzamiento” en *RNA*, esa fotografía no volvería a aparecer en otras revistas españolas hasta la década siguiente, cuando el propio Carlos Flores la incluyese de nuevo en un número especial de la revista *Hogar y Arquitectura* dedicado a la Feria del Campo.<sup>4</sup> Sin embargo, es la primera imagen de la nueva arquitectura española que se “exportó” fuera de nuestras fronteras y que se exhibió, junto a una selección de enormes fotografías de edificios de todo el mundo, en el pabellón internacional de la feria Constructa de Hannover de 1951. Como decía la revista *Domus* en un comentario que publicó bajo la fotografía de la plaza, España había tardado en

---

<sup>2</sup> REDACCIÓN [*RNA*], “I Feria Nacional del Campo”.

<sup>3</sup> Carlos FLORES LÓPEZ, *Arquitectura española contemporánea*.

<sup>4</sup> *Hogar y Arquitectura*, núm. 40.



Figura 1: Plaza circular de la Feria Nacional del Campo, Madrid (1949). Arquitectos: Francisco Cabrero y Jaime Ruiz. Fotografía: Ferriz.



Figura 2: Casa Ugalde, Caldetas, Barcelona (1951). Arquitectos: José Antonio Coderch y Manuel Valls. Fotografía: Francesc Català-Roca.



Figura 3: Instituto Cajal de Microbiología, Madrid (1951). Arquitecto: Miguel Fisac.

subirse al carro de la modernidad, “pero revela un temperamento que podría prometer una arquitectura moderna de gran interés”.<sup>5</sup>

A partir de ese momento, las muestras de modernidad en la arquitectura española irían multiplicándose exponencialmente. A finales de ese mismo año, *RNA*<sup>6</sup> y *Domus*<sup>7</sup> descubrían al mundo la casa Ugalde de José Antonio Coderch y Manuel Valls. Ambas publicaciones coincidían en ilustrar el artículo con un fabuloso reportaje de Francesc Català-Roca, que, en palabras de Enrique Granell,<sup>8</sup> dotaba a la casa de un halo “surreal”.

La conocidísima imagen de la terraza de la vivienda donde la arquitectura se desvanece tras el elocuente tronco de un árbol, y se percibe la presencia — casi mágica — de una silla BKF que parece flotar al borde de un abismo, se ha convertido con los años en uno de los paradigmas de la arquitectura española de los años cincuenta (Fig. 2). De nuevo, ésta fue la fotografía que *RNA* publicó a un tamaño mayor en sus páginas. La casa se reprodujo en varias revistas europeas<sup>9</sup> y, por supuesto, Carlos Flores la incluyó en su libro *Arquitectura Española Contemporánea (AEC)*.

Entre tanto la modernidad se iba apropiando de las páginas de *RNA*, en las que comenzaban a ser frecuentes los nombres de los arquitectos titulados después de la guerra. Miguel Fisac se uniría a Coderch en el reconocimiento internacional tras la obtención de la Medalla de Oro en la Exposición de Arte Sacro de Viena de 1954 por el Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en Valladolid.

A partir de ese momento, el prestigio de Miguel Fisac subiría como la espuma y su presencia en los medios — ya importante desde principios de la década — se dispararía. Es indudable que Fisac fue uno de los máximos responsables del cambio de paradigma que se produjo en la mente de los arquitectos españoles en esos años. La imagen de la esquina-torre del Centro de Investigaciones Biológicas, con sus diagonales enfrentadas marcadas por las

---

<sup>5</sup> REDACCIÓN [*Domus*], “Forme”, pág. 10.

<sup>6</sup> REDACCIÓN [*RNA*], “Villa en Caldetas”.

<sup>7</sup> REDACCIÓN [*Domus*], “Casa sulla costa spagnola”.

<sup>8</sup> Enrique GRANELL, “Francesc Català-Roca y la arquitectura”.

<sup>9</sup> *Deutsche bau zeitschrift*, núm. IV (1954); *Architecture, formes et fonctions*, núm. 4 (1957); *Zodiac*, núm. 5 (octubre 1957); *Architectural Design*, núm. 6 (1960), entre otras. También fue seleccionada por César Ortiz-Echagüe para el número especial que *Werk* dedicó a la arquitectura española, aunque finalmente la revista decidió no incluirla.

ventanas y los contados elementos plásticos añadidos sobre el limpio lienzo de ladrillo,<sup>10</sup> es otra de las instantáneas que más impactó a los arquitectos y que se ha repetido y reproducido en un mayor número de ocasiones a lo largo de los años (Fig. 3).

### Triunfos en el extranjero

Los premios obtenidos en el extranjero eran muy valorados por las revistas, que poblaban sus páginas con los trabajos de los arquitectos galardonados. Uno de los casos más significativos es el del edificio de los comedores para la empresa SEAT, de César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero. Incluso meses antes de que le fuese concedido el prestigioso premio Reynolds, el complejo ya ocupaba las páginas de las principales revistas españolas. Dada la originalidad de su estructura, no es de extrañar que la primera que lo mostrase fuese *Informes de la Construcción*,<sup>11</sup> que se adelantó en varios meses a las dos revistas colegiales, *CA* y *RNA*.<sup>12</sup> Las dos publicaciones madrileñas volverían a nombrarlo al año siguiente, nada más concedérsele el galardón: *IC* con una breve reseña sobre el premio y *RNA* como motivo de portada. La imagen que eligieron es una de las muchas que Portillo tomó de las marquesinas de comunicación entre los pabellones y los patios abiertos que se generaban entre ellas (Fig. 4). Además, sobre este edificio en concreto muchos fotógrafos prepararon distintos reportajes, por lo que la cantidad de instantáneas existente resulta apabullante.

En otro orden de cosas, desde mediados de 1955, *RNA* venía publicando los poblados de colonización de José Luis Fernández del Amo. Aunque las primeras fotografías de Belvís de Jarama ya eran de Kindel, hasta Villalba de Calatrava el fotógrafo madrileño no consiguió transmitir con rotundidad la poética racionalidad de la arquitectura de Fernández del Amo. Kindel sabía lo que quería contar: esos pueblos “modernos” se adaptaban perfectamente a la vida del campo en el que se implantaban. Para ello se sirvió — como Català-Roca — de

---

<sup>10</sup> REDACCIÓN [*RNA*], “Centro de investigaciones biológicas de los Patronatos Cajal y Ferrán”, pág. 9.

<sup>11</sup> REDACCIÓN [*IC*], “Comedores de una fábrica española de automóviles”.

<sup>12</sup> REDACCIÓN [*CA*], “Edificio para un comedor en la factoría SEAT”. REDACCIÓN [*RNA*], “Comedores para una industria de automóviles en Barcelona”.

elementos que, aparte de proporcionar una escala a los edificios, “forjaban” un entorno de cotidianidad que los hacía creíbles como lugares para habitar.

Si hablamos de instantáneas canónicas de la arquitectura moderna española, seguramente una de las primeras a recordar a recordar es la de la lavandera de Vegaviana, uno de los mejores ejemplos de la maestría de Kindel para generar auténticos escenarios arquitectónicos de gran atractivo.<sup>13</sup> La primera mención a Vegaviana la hizo *RNA* en 1958,<sup>14</sup> con las obras de construcción finalizadas pero no totalmente habitado todavía. Poco después el proyecto se presentó ante el V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos de Moscú, donde fue muy reconocido y valorado, entre otras razones, por las fotografías de Kindel. Por esta razón, y con motivo de la obtención del premio de la Crítica de Madrid, en julio de 1959 el poblado volvió a publicarse, en esa nueva ocasión en la recién recuperada *Arquitectura*. La imagen de la lavandera no salió en los medios hasta este segundo artículo, en el que encabezaba un elogioso artículo de Francisco Javier Sáenz de Oiza, quien definía el pueblo extremeño como “una lección magistral del arte humano de vivir”.<sup>15</sup> Se trata de una primera instantánea que dejaba a la mujer a un lado, incluso llegaba a cortar uno de los cestos de la ropa. Algo que mejoró en cierta medida Carlos Flores al añadirle un poco de cielo en *Arquitectura Española Contemporánea*, donde ocupa toda una apertura del enorme libro. La primera imagen de la lavandera centrada es otra instantánea distinta de la misma serie en la que la mujer mira hacia el otro lado y busca el cesto de la ropa para depositar una prenda ya limpia. Ésta es realmente la fotografía que se nos ha quedado grabada, y que apareció por primera vez en el número 6 de *Werk*, de 1962. De nuevo Ortiz-Echagüe la incluiría — tal cual se mostró en la revista alemana, con un buen corte en el cielo y el suelo del contacto original — en su libro de 1965 y se ha reproducido hasta la saciedad en las historias de la arquitectura española publicadas hasta la fecha. Lo cierto es que cuando uno mira la fotografía completa, la maestría de Kindel queda de manifiesto una vez más: la imagen se construye a base de bandas horizontales de agua, tierra y aire, con el motivo de la lavandera en

---

<sup>13</sup> Para más información sobre Kindel fotógrafo, véase AA. VV., *Kindel: fotografía de arquitectura*.

<sup>14</sup> Redacción [*RNA*], “Vegaviana: un poblado de colonización”.

<sup>15</sup> Francisco Javier Sáenz de Oiza, “El pueblo de Vegaviana”.

primer plano y una hilera frontal de viviendas al fondo, reflejada en la lámina de agua que la precede (Fig. 5).

El año 1958 es un año mítico en la arquitectura española, un punto de inflexión en su desarrollo que, a partir de ese momento, la pondría a competir con la mundial. Fue el año en que el pabellón de los Hexágonos, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, sorprendió al mundo y terminó por convencer al Gobierno de que la arquitectura moderna le era mucho más útil como emblema que la tradicional. Las imágenes del geométrico bosque interior de columnas, tomadas en muchos casos por los propios arquitectos (Fig. 6) — ambos asiduos y extraordinarios fotógrafos de su obra —, comenzaron a inundar las páginas de las revistas.<sup>16</sup>

*RNA* llevaba desde 1956 publicando información sobre el pabellón, primero del contenedor y luego del proyecto de la instalación interior. En 1958, ya terminado el edificio, Carlos de Miguel organizó una Sesión de Crítica de Arquitectura en la que los arquitectos explicaron su obra, que, según se decía, “ha gustado a unos pocos y ha disgustado a los más”.<sup>17</sup> Un disgusto que viró radicalmente a la adoración cuando el pabellón consiguió el primer premio de arquitectura de la exposición — incluso en competencia con el mismo Le Corbusier —, y los comentarios positivos extranjeros comenzaron a multiplicarse en los medios. Podría decirse que es el ejemplo español más publicado en el extranjero, aunque hay que reconocer que efectivamente lo fue, pero no como edificio en sí, sino como parte de todo el complejo de la Exposición Universal.<sup>18</sup> Lo que está claro es que los títulos de los artículos dedicados específicamente al pabellón en los medios españoles evolucionaron desde la crípica descripción del objeto en los primeros meses de su existencia<sup>19</sup> hasta la auténtica exaltación del mismo en los últimos escritos.

---

<sup>16</sup> Para más información sobre el pabellón, véase José Antonio Corrales Gutiérrez, *Pabellón de Bruselas'58*. Dicho libro recoge una profusa documentación sobre el pabellón y un buen número de instantáneas de los arquitectos, donde consiguieron retratar lo más complicado de un edificio, su atmósfera.

<sup>17</sup> Redacción [*RNA*], “El pabellón de España en la exposición de Bruselas”.

<sup>18</sup> El pabellón apareció como parte de la exposición en *The Architect's Journal*, *Architectural Design*, *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Architettura*, *Arkitektur DK*, *Baumeister*, *Casabella*, *Domus* o *La Technique des Travaux*, entre otras revistas especializadas.

<sup>19</sup> Además de *RNA*, publicaron artículos sobre el pabellón Amadeus Bertel, “La arquitectura de la exposición de Bruselas”; Redacción [*IC*], “Bruselas-Expo, 1958 – Pabellón de España”; y Redacción [*CA*], “Pabellón español en Bruselas”.

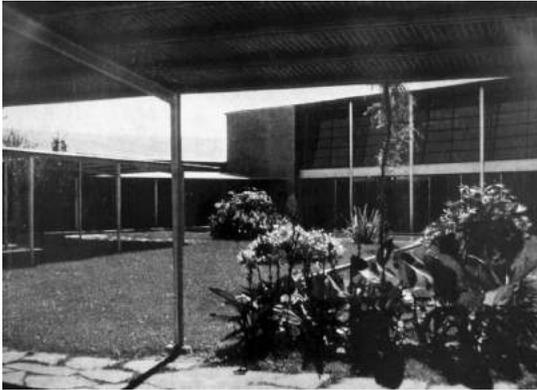


Fig. 4. Edificio de comedores para la empresa Seat, Barcelona (1954-1956). Arquitectos: César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero. Fotografía: Portillo.



Fig. 5: Poblado de Vegaviana, Cáceres (1954-1958). Arquitecto: José Luis Fernández del Amo. Fotografía: Kindel.



Fig. 6: Interior del Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas (1958). Arquitectos: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Fotografía: José Antonio Corrales.

## Modernidad equilibrada

Poco después, Corrales y Molezún se unieron a Alejandro de la Sota, con unos resultados admirables. En esta ocasión las fotografías utilizadas no eran de autoría de los arquitectos,<sup>20</sup> sino que le confiaron la tarea a Pando, quien consiguió retratar no sólo los aspectos formales del edificio, sino también los funcionales, ya que incorporó a sus usuarios principales —los niños— en las fotografías. Hay tres imágenes que se repiten especialmente en las publicaciones: una vista aérea lateral del edificio, con dos corros de niños jugando en primer plano, en la que se aprecia que la inclinación de la cubierta es exactamente la del terreno; una fotografía casi frontal desde la lejanía, que habla de su conseguida implantación; y una instantánea nocturna de una de las plataformas en la que el interior iluminado expresa la transparencia rotunda de sus lienzos, construidos, en buena parte de su superficie, con el material que resultaba más barato a la empresa que lo financiaba: Cristalería Española (Fig. 7).

Llama la atención la escasez de noticias sobre otros edificios de Alejandro de la Sota que, con el tiempo, se convertirían en verdaderos iconos de la modernidad española. Como el Gobierno Civil de Tarragona, del que *RNA* apenas publicó un texto sobre el resultado del concurso, pero ninguna noticia del edificio ya construido. En este caso, parece que las dificultades que hubo para su materialización eclipsaron la calidad del resultado. Incluso la presencia del gimnasio para el colegio Maravillas resulta un tanto escasa. Se reduce a un artículo —extenso— en *HyA*,<sup>21</sup> anunciado en la portada del número, y una mención en el número especial de *Arquitectura* dedicado a los últimos 25 años de arquitectura española,<sup>22</sup> que preparó Antonio Fernández Alba en 1964, y en el que, por supuesto, figuran la mayor parte de las obras que se han señalado hasta aquí. La ampliación del colegio Maravillas también fue uno de los casos seleccionados por Lluís Domènech Girbau en su libro de 1968, nuevamente titulado *Arquitectura Española Contemporánea*, y que recorría la producción española más significativa de la década de 1960.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Hay que tener en cuenta que no sólo Corrales y Molezún fotografiaban sus obras, Alejandro de la Sota también lo hacía.

<sup>21</sup> Redacción [*HyA*], “Gimnasio en el colegio Maravillas”.

<sup>22</sup> *Arquitectura*, núm. 64 (mayo 1964).

<sup>23</sup> Lluís Domènech Girbau, *Arquitectura española contemporánea*.

Otro de los ejemplos incluidos en dicho volumen —y más divulgado en medios nacionales e internacionales— fue la casa de Lucio Muñoz proyectada por Fernando Higuera<sup>24</sup>. En este caso, no hay duda de cuál fue la imagen que más impactó a los medios y, por lo tanto, casi seguro también a los lectores: una fotografía del propio arquitecto en la que se aprecia, desde la parte inferior de las terrazas, el zigzagueante juego de plataformas y cubiertas, entre las cuales se genera el espacio habitable de la vivienda, que parece apoyarse levemente en la vegetación de la sierra madrileña (Fig. 8).



Fig. 7. Residencia en Miraflores de la Sierra, Madrid (1957). Arquitectos: Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Fotografía: Pando.



Fig. 8. Casa para Lucio Muñoz y Amalia Avia, Torrelodones, Madrid (1963). Arquitecto: Fernando Higuera. Fotografía: Fernando Higuera.

<sup>24</sup> Redacción [*HyA*], “Casa para el pintor Lucio Muñoz”, (1962), y “Casa para el pintor Lucio Muñoz”, (1964). Redacción [*Zodiac*], “Casa Lucio”. Redacción [*Aujourd’hui, Art et Architecture*], “Casa del pintor Lucio Muñoz”. Redacción [*El Inmueble*], “Chalet para un pintor”. Redacción [*Arquitectura*], “Casas de campo. Casa para un matrimonio de pintores en Torrelodones”. Redacción [*Nueva Forma*], “Casa Lucio”.

## Modernidad consolidada

El panorama de la difusión de la arquitectura moderna española había cambiado mucho en una década. Frente al protagonismo que habían tenido la revista del COAM y su director, Carlos de Miguel, ahora el escenario se repartía entre muchas más publicaciones. Sin embargo, *Arquitectura* seguía reflejando fielmente en sus páginas la evolución y los éxitos de la arquitectura española. Además, en julio de 1965 comenzó a aparecer en mancheta el fotógrafo Paco Gómez, que se convertiría en el mejor “redactor” de la revista. Gómez captaba como pocos las distintas texturas, la luminosidad, el expresionismo y el valor del material, algo que transmitía perfectamente la idea que Carlos de Miguel tenía de la arquitectura española: una producción sencilla pero de calidad, basada en el esfuerzo intelectual de los arquitectos y no tanto en los avances técnicos, que España todavía no terminaba de disfrutar. Una arquitectura donde la fuerza de la percepción sensorial dominaba sobre otras cualidades. Y Paco Gómez era capaz de contar todo eso.

Un año más tarde Gómez ya trabajaba para la revista a pleno rendimiento, siendo el artífice de los reportajes de algunos de los edificios más valorados del momento. Sus imágenes, incisivas y buscadas, ocuparon muchas de las portadas de la revista en la segunda mitad de la década. Como las de los números 94 y 95 de 1966, dedicadas respectivamente a la casa Huarte en Madrid, de Corrales y Molezún, y a la fábrica de chorizos en Segovia, de Curro Inza. A estas alturas, Juan José Morales llevaba como grafista de la revista prácticamente dos años<sup>25</sup> y había ido incorporando su propio estilo al diseño de las portadas, que convertía en auténticos carteles publicitarios de los principales contenidos de los números. En el momento en que divulgan la casa Huarte y la fábrica de chorizos, Morales creaba las portadas como imágenes muy potentes y llamativas, difícilmente desdeñables para el lector.

Sin embargo, el alzado lateral de la fábrica de chorizos segoviana, que ilustraría la siguiente portada, no es la fotografía más emblemática del edificio, sino la instantánea que Gómez tomó de las cubiertas, formadas por multitud de planos inclinados con fuertes pendientes, debidas al clima de la zona, adaptados a la movilidad de la planta y recubiertos de baldosa hidráulica. La

---

<sup>25</sup> Desde el número 71, de noviembre de 1964.

utilización del blanco y negro en vez del color también resulta un acierto, y le da un toque mucho más seductor que el tono castaño que el edificio tiene en realidad (Fig. 9).

Pero, ningún caso expresaría más claramente la definitiva eclosión de la modernidad española que las Torres Blancas de Francisco Javier Sáenz de Oiza: un punto de inflexión definitivo en esa búsqueda que había mantenido alerta a los arquitectos españoles durante las dos décadas anteriores y que, a partir de ese momento, ya no sería un camino en solitario, sino en paralelo al del resto de los países.

El proyecto, que se remonta a 1961, ocupó, prácticamente desde sus inicios, numerosas páginas no sólo en las revistas nacionales<sup>26</sup> sino también en las foráneas.<sup>27</sup> Nada más terminarse el edificio, *Arquitectura* lo llevó a sus páginas y a su portada. Juan José Morales dramatizó aún más el contrapicado que seleccionó del reportaje de Paco Gómez, quemando la imagen e imprimiendo únicamente el fotolito rojo. Sin embargo, las fotos interiores no son tan espectaculares. Por ejemplo, sorprende que Carlos de Miguel no incluyese en el número la fotografía que había seleccionado para ilustrar la invitación a la SCA celebrada en el edificio unos meses antes (Fig. 10).

Esa fotografía de Paco Gómez, otro contrapicado de la escalera, es muy distinta de la imagen de la plaza de la Feria del Campo que veíamos al inicio. En ella ya no queda nada de la equilibrada fotografía de Ferriz, en la que la descripción del escenario arquitectónico era lo más importante. Por el contrario, Gómez no cuenta la globalidad del edificio, ni siquiera una parte, sino que resalta una cualidad, la más interesante, según su criterio, de la torre: una brutalidad formal y material fruto de la investigación, ciertamente “furiosa”,<sup>28</sup> que los arquitectos españoles habían llevado a cabo en las dos décadas anteriores.

---

<sup>26</sup> Carlos Flores López, “En torno a Torres Blancas. Proyecto de Sáenz de Oiza”. Redacción [*HyA*], “Proyectos para el conjunto residencial Torres Blancas”. Redacción [*Arquitectura*], “Torres Blancas”. Redacción [*Forma Nueva-El Inmueble*], “Torres Blancas en la trayectoria de Francisco Sáenz de Oiza”. Redacción [*Cúpula*], “Sáenz de Oiza y su edificio Torres Blancas”. Francisco Fernández Longoria, “Construcción y contrapunto en las Torres Blancas”. Redacción [*IC*], “La estructura de Torres Blancas Madrid. España”.

<sup>27</sup> Redacción [*Aujourd’hui: art et architecture*], “Torres Blancas, Madrid 1963”. Redacción [*LAA*], “La Tour Blanche. Appartements-jardins à Madrid”. Redacción [*Baumeister*], “Torres Blancas. Madrid”. Redacción [*LAA*], “Torres Blancas. Madrid”, (1969). Redacción [*Domus*], “Un episodio a Madrid: Le Torres Blancas”. Redacción [*LAA*], “Torres Blancas. Madrid”, (1970). Redacción [*La Technique des Travaux*], “L’édifice “Torres Blancas” à Madrid (Espagne)”.

<sup>28</sup> Así la describía James Richards, bajo el pseudónimo de Michel Santiago, en el artículo “The Spain of Carlos Flores”, que apareció como reseña del libro *AEC* en *The Architectural Review*, núm. 781. Dicho calificativo fue “reutilizado” por Miguel

La arquitectura española había encontrado la imagen que buscaba: una pluralidad de tendencias que la habían incorporado, como una más, a las corrientes internacionales. Y, en ese recorrido, los fotógrafos jugaron un papel determinante, ya que en muchas ocasiones “retrataron” su propia visión de las arquitecturas, incluso con el descubrimiento fortuito de rasgos ocultos a los propios arquitectos. No se trata ahora de elevar al fotógrafo por encima del proyectista en lo que respecta al desarrollo de la arquitectura moderna española, pero sí de situarle en el lugar que merece: el de quien supo captar la esencia de una arquitectura en continua evolución.



Fig. 9. Cubiertas de la fábrica de chorizos, Segovia (1963-1966). Arquitectos: Heliodoro Dols, Francisco de Inza. Fotografía: Paco Gómez



Fig. 10. Torres Blancas, Madrid (1961-1968). Arquitecto: Francisco Javier Sáenz de Oiza. Fotografía: Paco Gómez.

---

Ángel Baldellou para titular su conferencia en el I Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española organizado por la Universidad de Navarra en 1998.

## Bibliografía

- AA.VV.: *Kindel: fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007.
- Arquitectura*, núm. 64 (mayo 1964).
- BERTEL, Amadeus: "La arquitectura de la exposición de Bruselas", *Goya*, núm. 5 (julio-agosto 1958), 24-31.
- BOHIGAS, Oriol: "La herencia de un referente. La arquitectura de Català-Roca", *El Periódico de Cataluña* (4.09.2011).
- CODERCH, José Antonio: "Points de vue sur la situation des jeunes architectes en Espagne", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 73 (septiembre 1957), 56-60.
- CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio: *Pabellón de Bruselas'58: Corrales y Molezún*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2005.
- DOMÈNECH GIRBAU, Lluís: *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona: Blume, 1968.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: "Construcciones e imágenes", *Arquitectura Viva*, núm. 12 (mayo-junio 1990), 5.
- FERNÁNDEZ LONGORIA, Francisco: "Construcción y contrapunto en las Torres Blancas", *Arquitectura*, núm. 120 (diciembre 1968), 3-20.
- FLORES LÓPEZ, Carlos: *Arquitectura española contemporánea*, Madrid: Aguilar, 1961— "En torno a Torres Blancas. Proyecto de Sáenz de Oíza", *Hogar y Arquitectura*, núm. 49 (noviembre-diciembre 1963), 17-21.
- GARCÍA-QUIÑONES, Belén (coord.): *AC. Publicación del GATEPAC*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- GRANELL, Enrique: *AC. La revista del GATEPAC, 1931-1937*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- \_\_\_\_\_ "Francesc Català-Roca y la arquitectura", en AA. VV.: *Francesc Català Roca*, Madrid: La Fábrica, 2011.
- Hogar y Arquitectura*, núm. 40 (mayo-junio 1962).
- KIDDER-SMITH, G.E.: *The New Architecture of Europe*, Cleveland: World Publishing, 1961.
- L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 73 (septiembre 1957).
- ORTIZ-ECHAGÜE, César: *La arquitectura actual española*, Madrid: Rialp, 1965.
- POZO, José Manuel: *38 fotografías para retratar los cincuenta: los edificios de la SEAT escape para de una nueva arquitectura: catálogo fotográfico*, Pamplona: T6 Ediciones, 2006.
- POZO, José Manuel (ed.): *Werk 6/62. Un retrato de España*, Pamplona: T6 Ediciones, 2012.
- REDACCIÓN [*Arquitectura*]: "Casa Huarte en Madrid", *Arquitectura*, núm. 94 (octubre 1966), 1-10.
- \_\_\_\_\_ "Casas de campo. Casa para un matrimonio de pintores en Torreldones", *Arquitectura*, núm. 97 (enero 1967), 45-47.
- \_\_\_\_\_ "Residencia infantil de verano en Miraflores de la Sierra", *Arquitectura*, núm. 7 (julio 1959), 9-15.
- \_\_\_\_\_ "Torres Blancas", *Arquitectura*, núm. 49 (noviembre-diciembre 1963), 47.

REDACCIÓN [*Aujourd'hui: Art et Architecture*]: "Casa del pintor Lucio Muñoz", *Aujourd'hui: Art et Architecture*, núm. 52 (febrero 1966), 38-39.

\_\_\_\_\_ "Torres Blancas, Madrid 1963", *Aujourd'hui: art et architecture*, núm. 52 (febrero 1966), 32-33.

REDACCIÓN [*Baumeister*]: "Comedores de la fábrica SEAT", *Baumeister*, núm. 5 (mayo 1958), 29-34 y 307-311.

\_\_\_\_\_ "Residencia en Puerta de Hierro, Madrid (España)", *Baumeister*, núm. 6 (junio 1967), 732-734.

\_\_\_\_\_ "Torres Blancas. Madrid", *Baumeister*, (junio 1967), pág. 714-715.

REDACCIÓN [CA]: "Edificio para un comedor en la factoría SEAT", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 28 (cuarto cuatrimestre 1956), 232-237.

\_\_\_\_\_ "Pabellón español en Bruselas", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 32 (segundo cuatrimestre 1958), 36-40.

REDACCIÓN [*Cúpula*]: "Sáenz de Oíza y su edificio Torres Blancas", *Cúpula*, núm. 125 (septiembre 1967), 529-533.

REDACCIÓN [*Domus*]: "Casa sulla costa spagnola", *Domus*, núm. 289 (diciembre 1953), 1-5.

\_\_\_\_\_ "Forme", *Domus*, núm. 258 (mayo 1951), 9-10.

\_\_\_\_\_ "Un episodio a Madrid: Le Torres Blancas", *Domus*, núm. 485 (abril 1970), pág. 726.

REDACCIÓN [*El Inmueble*]: "Chalet para un pintor", *El Inmueble*, núm. 1 (febrero 1966), 13-15.

REDACCIÓN [*HyA*]: "Casa Huarte en Ciudad Puerta de Hierro", *Hogar y Arquitectura*, núm. 69 (marzo-abril 1967), 56-60.

\_\_\_\_\_ "Casa para el pintor Lucio Muñoz", *Hogar y Arquitectura*, núm. 42 (septiembre-octubre 1962), 42-43.

\_\_\_\_\_ "Casa para el pintor Lucio Muñoz", *Hogar y Arquitectura*, núm. 51 (marzo-abril 1964), 15-19.

\_\_\_\_\_ "Gimnasio en el colegio Maravillas", *Hogar y Arquitectura*, núm. 43 (noviembre-diciembre 1962), 23-33.

\_\_\_\_\_ "Proyectos para el conjunto residencial Torres Blancas", *Hogar y Arquitectura*, núm. 49 (noviembre-diciembre 1963), 22-40.

REDACCIÓN [*IC*]: "Comedores de una fábrica española de automóviles", *Informes de la Construcción*, núm. 79 (marzo 1956).

\_\_\_\_\_ "Bruselas-Expo, 1958 – Pabellón de España", *Informes de la Construcción*, núm. 106 (diciembre 1958).

\_\_\_\_\_ "La estructura de Torres Blancas Madrid. España", *Informes de la Construcción*, núm. 226 (diciembre 1970), 43-64.

REDACCIÓN [*LAA*]: "La Tour Blanche. Appartements-jardins à Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 130 (febrero-marzo 1967), 32-35.

\_\_\_\_\_ "Maison Huarte pres de Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 136 (febrero-marzo 1968), 76-78.

\_\_\_\_\_ "Torres Blancas. Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 142 (febrero-marzo 1969), IX-X.

- \_\_\_\_\_ "Torres Blancas. Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 149 (abril-mayo 1970), 62-69.
- REDACCIÓN [*La Technique des Travaux*]: "L'édifice 'Torres Blancas' à Madrid (Espagne) ", *La Technique des Travaux*, núm. 147 (mayo-junio 1971), 166-177.
- REDACCIÓN [*Nueva Forma*]: "Casa Lucio", *Nueva Forma*, núm. 46-47 (noviembre-diciembre 1969), 20-28.
- REDACCIÓN [*Forma Nueva-El Inmueble*]: "Torres Blancas en la trayectoria de Francisco Sáenz de Oíza", *Forma Nueva-El Inmueble*, núm. 11 (noviembre-diciembre 1966), 19-32.
- REDACCIÓN [RNA]: "Centro de investigaciones biológicas de los Patronatos Cajal y Ferrán, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 175 (julio 1956), 5-12.
- \_\_\_\_\_ "Comedores para una industria de automóviles en Barcelona", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 179 (noviembre 1956), 15-20.
- \_\_\_\_\_ "El pabellón de España en la exposición de Bruselas", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 198 (junio 1958), 1-12.
- \_\_\_\_\_ "Grupo escolar en Herrera de Pisuerga", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 202, (noviembre 1958), 11-22.
- \_\_\_\_\_ "Instituto de Óptica "Daza de Valdés"", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 102 (junio 1950), 253-260.
- \_\_\_\_\_ "I Feria Nacional del Campo", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 103 (julio 1950), págs. 305-318.
- \_\_\_\_\_ "La arquitectura contemporánea en España", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 143 (noviembre 1953), 19-33.
- \_\_\_\_\_ "Sesión Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos en Valladolid", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 157 (enero 1955), 10-19.
- \_\_\_\_\_ "Vegaviana: un poblado de colonización", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 202 (octubre 1958), 1-14.
- \_\_\_\_\_ "Villa en Caldetas", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 144 (diciembre 1953), 25-30.
- Redacción [*Zodiac*], "Casa Lucio", *Zodiac*, núm. 15 (diciembre 1965), 74-75.
- Revista Arquitectura (1918-1936)*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Ministerio de Fomento, 2001.
- SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier: "El pueblo de Vegaviana", *Arquitectura*, núm. 7 (julio 1959), 25-28.
- Werk*, núm. 6 (junio 1962).

ANA LEONOR M. MADEIRA RODRIGUES

**“A Luz como objecto para o entendimento fenomenológico da identidade de Lisboa”**

O mundo define-se aos meus sentidos, à minha percepção, à minha consciência; sou observadora do mundo, estou apta para o mundo e o mundo reflecte-me.

Esse mesmo mundo e o meu mundo são um acumular sucessivo de manifestações de acções e de conhecimento indirecto, que lentamente se constroem em identidades locais e em epifenómenos. Muitas dessas coisas, podem ser transmitidas e adquirir o carácter de conhecimento indirecto. Outras, apenas podem ser experimentadas directamente pois resultam de interacções específicas entre elementos variados e (ou) com alguma amplitude de variabilidade.

È neste caso que se encontra a luz de determinados lugares.

Assim, não sendo um à priori cognitivo, ela participa directamente da definição espacial, sendo portanto um aspecto dos à priori cognitivos.

A luz existe como coisa quase absoluta nas horas extremas e em lugares vazios (lembremos um deserto), mas inventa-se na modulação e na modelação que as formas definem ao espaço.

A luz, como objecto, é sentida pelo órgão da visão, e percebida no córtex visual, sendo ela mesma o fenómeno originário que desencadeia a própria possibilidade de visão e, sem a qual, esta nem sequer aconteceria.

Por defeito analítico, não evito defini-la brevemente, a partir de um texto de Bertulani sobre luz e cor, pois encontro assim algumas informações que podem vir a completar a possibilidade do entendimento da luz enquanto fenómeno.

A luz, é formada por ondas electromagnéticas, cujo comprimento de onda do espectro visível oscila entre os 380 e os 780 milímetros, e cuja amplitude assume (consoante o comprimento de onda), as diversas cores que os olhos humanos percebem.

Ao propagar-se no meio material da atmosfera, as suas ondas adquirem velocidades diferentes, e no momento em que encontram objectos maiores que o seu comprimento, desencadeiam-se dois dos seus principais comportamentos: a reflexão e a refacção.

Simplificando, e nas minhas palavras, é reflectida a luz que não atravessa o plano e cujas ondas são reencaminhadas, e é refractada aquela que atravessa o plano, perdendo muitas vezes fotões, e assim informação.

Mas isto é o que não nos interessa.

É dentro do âmbito dos comprimentos de onda referidos, o espectro passível de ser percebido, e dos fenómenos físicos das suas interferências, a variedade do que e do como podemos perceber, que acontece o que agora nos interessa.

Retomo o caminho de Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la Perception* p.235, Paris 1945) a passear no seu apartamento, porém eu sento-me e olho pela janela.

Para que os meus textos aconteçam, dou por mim, muitas vezes, sentada à secretaria.

À minha frente está uma janela, mesmo em frente da mesa; e eu olho.

Olho quase sem ver à espera das ideias, e de tanto olhar começo a ver os prédios que se impõem perante mim, e como dançam uns com os outros ao longo do dia; e por eles vejo as horas, o nascer e o pôr do Sol e o frio e a chuva.

E as transformações que observo em objectos que sei imutáveis reduzem-me a um estado intenso de ver.

Ver completamente.

De tanto os olhar e de tantas metamorfoses que eu vejo a luz conferir-lhes, tomei-os como o objecto que me permite explicar, a minha percepção ao meu entendimento, por redução ao essencial, de todo o conhecimento supérfluo.

Dito de outra maneira, uma redução fenomenológica que me deixa entender a luz.

O que acima disse de informação objectiva permanece na minha mente, mas são informações adormecidas e ausentes do olhar sobre os prédios.

As formas geométricas simples e o facto de um deles estar desabitado há uns anos e o outro em construção há menos anos, tornam escusadas as memórias associativas que lhes poderia apor, sobrecarregando-os.

Aparecem-me então ao meu olhar como uma espécie de permanência de forma sobre a qual a luz acontece.

Desta redução, observo o fenómeno que intensamente percepciono: o da luz que, ao longo dos dias modela e modifica aquilo que vejo.

De manhã, e conforme a época do ano o Sol aparece por trás dos prédios ou por cima deles, quase cegando, conferindo-lhes uma energia promissora de recém-nascido, comum a tudo o que se observa na aurora; durante o dia crescem e encolhem conforme as nuvens e a intensidade da luz, até se estenderem com as sombras, e o lento desaparecer do dia.

Recomeça então o outro lado das coisas: primeiro o céu, ao fundo, anilado, já aproximando comprimentos de onda que não vou perceber, depois, aparecem outras luzes nos candeeiros, nas janelas, nos faróis dos automóveis, mostrando-me ainda mais formas alteradas, à forma de origem, mas, luzes essas, que me permitem ver o que de outro modo teria sido uma não existência.

Sem luz eu não os via e só podia saber que lá estavam se saísse de casa, atravessasse a rua e com as mãos e o corpo sentisse parte dos muros, subisse pelas escadas e habitasse fisicamente essa forma, e mesmo assim, estava a confiar nas memórias anteriores, pois nada podia provar aos meus olhos que eles lá continuavam.

Porque acredito que os prédios são sempre os mesmos, estão sempre no mesmo sítio, têm sempre a mesma cor, retomo o que sei sobre as coisas, mas sobretudo retomo o que sei sobre mim: que se eu aceitar o equilíbrio mental que existe entre as minhas memórias, as minhas percepções e as minhas sensações, se aceitar o que a experiência me diz, que provavelmente aqueles prédios estão lá amanhã, então o que vejo à noite, à luz dos candeeiros, é apenas uma confirmação, uma pálida imagem do que eu já sei e do que os prédios e o Sol me dizem, ao longo dos dias.

Porém, ao longo dos dias a interferência dos comprimentos de onda da luz provoca cenários tão variados, aparentemente com as mesmas formas, que, estivesse eu eternamente sentada à janela, sem outra informação que a dos meus sentidos, ia acreditar (tinha mesmo a certeza), que embora a distância relativa entre os prédios se mantivesse, nada mais permaneceria igual.

As cores variariam, não só porque os pintavam, mas sobretudo porque a cada hora do dia eu percebia comprimentos de onda diferentes, isto é, cores

diferentes; o que por outro lado faz variar o maior ou menor recorte das formas, a sua relação com o fundo azul, às vezes cinzento ou roxo, alterando a minha percepção da sua escala; as sombras que a cada novo olhar estão noutra sítio, vazando paredes ou tapando buracos; o nivelamento a que ao meio dia de Sol, tudo fica sujeito ou o fim da tarde com os contornos a desfazer.

Ninguém me podia desmentir que tudo à minha frente mudava radicalmente. Os meus sentidos sabiam de todas estas mudanças, eu ia acreditar que tudo o que me aparecia à janela se aproximava e afastava de mim com um, talvez, movimento próprio, acreditava que os meus sentidos sabiam coisas que nenhuma lógica poderia iludir.

Mas sou eu quem tem movimento próprio.

E eu não sou só visão, todo o meu corpo entende o mundo que se me apresenta, e a minha mente participa da percepção de uma imagem que rapidamente será conceptualizada.

Não vivo perenemente sentada à janela, mas aquilo que, de lá estar, eu conheço, existe desmultiplicado em formas que interferem com a luz e impressionam os meus sentidos, por todo o mundo que habito.

Como o peixe de Konrad Lorenz cuja “forma das barbatanas e o traçado dos seus movimentos, nada mais são do que o reflexo das propriedades dinâmicas da água, propriedades que esta possui quer seja ou não atravessada por barbatanas” (em *L'envers du Miroir*, Paris 1975, p.12) ideia retomada por Deleuze-Guattari ao falar de Buttler e sobre a mais-valia do código “quando uma parte de uma máquina capta, no seu próprio código, um fragmento de código de uma outra máquina, e se reproduz assim graças a uma parte de outra máquina: o trevo vermelho e o zangão, a orquídea e a vespa macho que ela atrai, que intercepta, porque a sua flor é a imagem e tem o cheiro da vespa fêmea” (em *O Anti-Édipo*, Lisboa, 1995).

Ou então como diz M. Ponty (ob.cit. p.235) “O corpo próprio está no mundo como o coração está no organismo: ele mantém continuamente em vida o espectáculo do visível, ele anima-o e alimenta-o interiormente, ele forma com ele um sistema”.

O que me interessa aqui reter é a ideia de elementos que se completam. Não existimos como um sistema fechado, somos criaturas aptas a perceber o mundo, esse mundo que nos fala directamente.

Da relação entre sujeito observador e mundo percebido, desencadeia-se uma familiaridade afectiva e de harmonia perceptiva em que tanto o observador é definido pelo mundo, quanto interfere na sua existência, refazendo-o com novas possibilidades perceptuais.

Assim, em Lisboa, lugar onde a relação entre as formas e a luz adquire características únicas, ficamos perante a hipótese da existência potencial de um observador cujo desenvolvimento acontece em interacção perceptual com este lugar, e com o qual cria uma harmonia equivalente à do peixe de Konrad Lorenz.

Mas aqui o peixe não atravessa apenas a água, o peixe percebe a água e pode alterar-lhe o curso, para de novo nadar mais longe ou mais rápido, ou para aumentar o prazer de a olhar, de nadar.

O mundo, a cidade, a minha cidade, que eu aceito que possa existir sem que eu a perceba, começa a existir em mim quando eu a percebo. No caso de Lisboa, a relação entre as formas que a cidade propõe a um tipo de luz atlântica particular, cujas incidências e refrações saberíamos explicar se retomássemos as ciências exactas, são afinal uma variedade infindável da luz da minha janela.

Eu existo com os meus sentidos e o meu eu aptos para perceber o mundo.

Eu vivo em Lisboa completamente sintonizada e afinada para receber o que os fenómenos deste lugar me propõem.

Eu e a cidade indistinguimos-nos.

*Ana Leonor M. Madeira Rodrigues*

Lisboa, 13 de Abril de 2010

## ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN

Doutor, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade de São Paulo

### **Desenhando o presente no passado**

Este texto apresenta inversões do senso comum propostas como crítica por Paul Valéry e Henri Bergson e as aproxima de considerações sobre o imaginário da arquitetura amparadas por reflexões de Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas. Expostos os fundamentos conceituais que o motivam, o texto organiza-se como uma memória-crítica de um percurso de pesquisa que lida com uma questão metodológica fundamental e bastante comum às abordagens sobre as representações e os processos projetuais: a miragem do presente no passado.

“Maravilha-te memória! Lembras o que nunca foi...”<sup>1</sup>

### **Inversões**

Em um ‘estudo de circunstância’ iniciado em 1895 Paul Valéry<sup>2</sup> inverteu o senso comum ao afirmar que podemos encontrar na história de ontem os meios para não entender nada do que se passará amanhã. Esta inversão evidencia uma crítica dupla. Em primeiro lugar, dirigida aos procedimentos da história do século XIX impregnada de testemunhos fantasiosos e memórias imaginativas. Em segundo lugar é uma crítica à aceitação tácita do senso comum como verdade. Se por um lado tal crítica sugeria um maior rigor científico aos procedimentos dos estudos sobre a história o que, de fato, foi desenvolvido ao longo do século XX, por outro lado a advertência mantém-se ainda válida quanto à apropriação superficial da história como previsão do futuro. Frente

---

1 Fernando PESSOA. *Poesias Inéditas (1919-1930)*, 1956, Ática, Lisboa, 1990.

2 Paul VALÉRY. *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Paris, 1962, p.45.

ao inusitado, ao instável e ao intangível, a história rigorosa deve auxiliar a reconhecermos no passado aquilo que Henri Bergson designou como “o imprevisível nada que muda tudo”. Se há algo do futuro que nossa experiência histórica garante poder ser antecipado é sua natureza imprevisível.

A tese de Valéry foi provada com a Primeira Guerra Mundial, comprovada novamente com a Segunda Grande Guerra e segue sendo revalidada nos inúmeros conflitos contemporâneos.

Bergson também promoveu uma inversão algo semelhante em seu ensaio ‘O possível e o real’ (1930)<sup>3</sup>. O filósofo sugeriu que podemos imaginar uma reunião futura com o máximo de detalhes, como chegamos mesmo a imaginar esta reunião aqui em Lisboa e, no presente, não nos depararemos com outra coisa senão o tal “imprevisível nada que muda tudo”.

Talvez um outro exemplo possa ajudar a esclarecer a proposição deslocadora de Bergson: em que medida o *Homo Sapiens Sapiens* era possível há 66 milhões de anos atrás quando um pequeno primata de menos de 30 gramas saltitava de galho em galho nas florestas da China?

É a nossa existência real hoje e nossa capacidade de conceber história, ciência e uma teoria da evolução que lança neste passado remoto algo como uma ausência de impedimentos a que pudéssemos vir a existir como tal. Fora dos domínios dos ‘sistemas fechados’ é o real que promove o possível, e não o contrário. Ou seja, dadas as inúmeras incidências do imprevisível em uma escala de tempo vertiginosa como 66 milhões de anos é muito mais razoável considerarmos que nossa chance de ocorrência a partir daquele pequeno primata saltitante na distante floresta chinesa é zero o que nos tornaria impossíveis como espécie. O fato de existirmos e estarmos aqui reunidos e, mais ainda, dialogando, é a contraprova cabal que atesta uma vez mais a imprevisibilidade do futuro.

O que Bergson propôs, em suma, é que o possível é uma “miragem do presente no passado”.

O artista (assim como a natureza) cria o possível ao mesmo tempo que o real, quando executa sua obra. Enquanto o artista (e todos nós que criamos continuamente) operamos no real criando coisas no ‘imprevisível’, criamos,

---

3 Henri BERGSON, *O pensamento e o movente*, Martins Fontes, São Paulo, 2006, p.103.

simultaneamente, um previsível no instante passado. Este previsível que se constrói como memória, invertido no tempo, passa a ser 'projeção', domínio sobre a imprevisibilidade, o que, de fato, nunca foi. Esta alteração é pura fantasia.

"Possibilidade significava, há pouco, 'ausência de impedimento'; vocês fazem dela agora uma 'pré-existência sob forma de ideia', o que é algo inteiramente diferente."<sup>4</sup>

Ao repórter que lhe indagou: "Como o senhor concebe a grande obra dramática de amanhã?" o filósofo, então recém- agraciado com o Nobel de Literatura (1927), respondeu: "Se eu soubesse o que será, eu a faria"<sup>5</sup>. Para ser mais preciso poderia ter dito que viria a saber assim que a tivesse feito.

"A questão fundamental que navega entre nós arquitetos é imaginar as coisas que ainda não existem. Como esta casa, por exemplo, aqui em Curitiba, que antes saiu inteira na mente de um de nós, o arquiteto Vilanova Artigas."<sup>6</sup>

Paulo Mendes da Rocha se valeu do senso comum para tal afirmação. Nós arquitetos não confessamos mas, se tivéssemos a obra toda na mente nunca nos surpreenderíamos ao concluir um projeto, nem tampouco ao acompanhar uma obra de arquitetura que projetamos. Estaríamos sempre frente à redundância do já sabíamos. Não haveria nenhum mistério, nenhum enigma ali. Sabemos que se há um momento em que o arquiteto poderia ter a obra toda na mente este é simultâneo à conclusão do projeto e/ou à construção. Isto sem entrar nas vastas distâncias que distinguem projeto e obra.

O próprio Vilanova Artigas apresenta uma prova da 'miragem' desta projeção de uma arquitetura hoje existente na mente do arquiteto antes que ela existisse. O 'Caderno dos Riscos Originais do Edifício da FAUUSP'<sup>7</sup> (1961) documenta um processo projetual repleto de idas e vindas, de desvios, distanciamentos, aproximações, alterações e ajustes. Por que o arquiteto empreenderia um processo tão errático e tortuoso desenhando tantas outras arquiteturas possíveis se já sabia desde o início o que iria fazer?

---

4 Henri BERGSON, *Ibidem*, p.117.

5 Henri BERGSON, *Ibidem*, p.114-115.

6 Paulo Mendes da ROCHA, *Maquetes de papel*, Cosac & Naify, São Paulo, 2007, p.19.

7 Vilanova ARTIGAS. *Caderno dos Riscos Originais do Edifício da FAUUSP*, São Paulo, 1988.

“O tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe... É retardamento... elaboração.”<sup>8</sup>

Irineo Funes sabia bem disto, pois lhe custava um dia rememorar em detalhes qualquer outro dia.<sup>9</sup>

“Acaso se pode, sem desnaturá-la, encurtar a duração de uma melodia? A vida interior é exatamente esta melodia. Portanto, supondo que saibam o que farão amanhã, de sua ação vocês só prevêm a configuração exterior; qualquer esforço para imaginar antecipadamente seu interior irá ocupar uma duração que, de prolongamento em prolongamento, irá conduzi-los até o momento em que a ação se exerce e no qual já não se pode mais tratar de prevê-la. Como não será, então, se a ação for verdadeiramente livre, isto é, criada por inteiro, tanto em seu desenho exterior quanto em sua coloração interna, no momento em que se realiza?”<sup>10</sup>

A partir desta colocações iniciais apresentam-se aqui reflexões sobre um estudo específico que lida com esta natureza imprevisível própria dos fenômenos culturais que são necessariamente históricos, temporais.

Fenômenos do “devenir”, do vir a ser, do tornar-se, que podem ser distorcidos quando vistos do presente no passado.

Para além das especificidades do tema particular deste estudo, interessa expor o problema metodológico que traz à tona e que parece ser universal, comum a outras abordagens e pesquisas: a ação de projetar no passado, entendimentos que são verdadeiros no presente e, supomos de antemão, deveriam ser também verdadeiros no passado.

### **Particularidades**

Desde 2010, com o apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, uma equipe de pesquisadores da FAUUSP e da FAUUFPA (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará) realiza estudos sobre duas manifestações populares no Brasil nas quais comparecem representações tridimensionais de arquiteturas: o Círio de Nazaré em Belém do Pará e o Guerreiro Alagoano.

---

8 Henri BERGSON. *op.cit.*, p. 106.

9 Jorge Luís BORGES, *Funes, o memorioso in Ficções*, Círculo do Livro, São Paulo, 1975.

10 Henri BERGSON, *Introdução (Primeira Parte) in O pensamento e o movente*, Martins Fontes, São Paulo, 2006, p.12.



Figura 1, Artur ROZESTRATEN, *Promesseiro do Círio de Nazaré portando modelo arquitetônico*, Outubro de 2010, Belém do Pará, Pará, Brasil.



Figura 2, Artur ROZESTRATEN, *Apresentação do Guerreiro Campeão do Trenado*, Dezembro de 2011, Museu Théo Brandão, Maceió, Alagoas, Brasil.

Os procedimentos metodológicos empregados nestas aproximações foram aqueles da Antropologia Visual, tomando a fotografia e o vídeo como meio de interação, de construção de representações e reflexões críticas, constituindo uma base imagética para a formulação de hipóteses interpretativas.

As aproximações diretas aos fenômenos e a documentação fotográfica e videográfica destes fenômenos *in loco* foram feitas simultaneamente à pesquisa sobre o estado da arte, analisando os estudos já realizados sobre o tema: publicações existentes, trabalhos acadêmicos e/ou documentação fotográfica e videográfica.

Que raízes tem estas manifestações populares? Como, quando e porquê surgiram? Que relações estabelecem com a Arquitetura Vernacular do Pará e de Alagoas? Que vínculos podem ser percebidos entre o artesanato que as produz e os fazeres manuais próprias das técnicas construtivas tradicionais da cultura paraense e alagoana?

Ao longo de quatro anos de investigação foi possível identificar as características específicas, que singularizam as duas festividades, assim como os vínculos desta manifestações brasileiras com costumes arcaicos característicos da Bacia do Mediterrâneo que podem ser entendidos como fontes e/ou vertentes de um abrangente campo imaginário.

A primeira destas vertentes diz respeito ao costume neolítico de oferendas de fundação, como objetos com formas arquitetônicas em escala reduzida, ritualisticamente entregues a divindades femininas, o que tem registro nos Balcãs e na Bacia do Danúbio, desde o Sétimo Milênio.

A segunda vertente diz respeito ao costume das culturas minóicas de figuração de divindades femininas – a deusa *Mgua*, no caso – em *naískoi* ou pequenos templos, com formas arquitetônicas, promovendo uma interação direta entre corpo e arquitetura (c. 1300-800 a.C.).

A terceira considera o enraizamento na cultura grega de ritos ofertórios de modelos arquitetônicos à deusa Hera, especialmente na ilha de Samos, no Mar Egeu (séc. VII-VI a.C.).

A quarta evidencia a tradição de figurações de *Ártemis Potnia Theron* na Ásia Menor, a partir de Éfeso, coroada com uma arquitetura, que se difundiu na iconografia da deusa Cibele com sua *corona muralis* no mundo romano.

A quinta vertente expõe a convergência destas tradições que articulam Grandes Deusas da Natureza, ritos ofertórios e modelos arquitetônicos à iconografia cristã da Virgem Maria, Theotokos, mãe de Deus, a partir de meados do século VI.

A partir destas cinco vertentes fundamentais há que se considerar uma derivação advinda das apropriações desta cultura mediterrânea cristianizada difundida pelos colonizadores portugueses na costa africana, haja vista seus enraizamentos e transformações peculiares na cultura brasileira.

As interações entre os elementos advindos dos costumes cristãos europeus, das culturas indígenas nativas e das culturas negras africanas promoveram reinvenções e transformações nas antigas tradições locais e estrangeiras na medida em que se reconfiguraram nos contextos específicos do Círio e do Guerreiro como manifestações originais, *sui-generis*.

Considerando as primeiras celebrações do Círio paraense em fins do século XVIII e suas relações com as tradições portuguesas de celebração do Círio; assim como as características plásticas do Guerreiro Alagoano, muito próximas ao Reisado, delineou-se então a hipótese de que a presença de modelos arquitetônicos nestas festividades poderia ter origens coloniais, isto é, anteriores a 1822.

As características estéticas dos dois fenômenos no contemporâneo sustentavam tal hipótese. No senso comum isto poderia se enunciar como: algo que existiu ontem e existe hoje deve ter existido sempre.

Projetávamos assim, no passado de um Brasil colonial das primeiras décadas do século XIX imagens dos promesseiros em procissão com seus modelos arquitetônicos sobre as cabeças e dos brincantes do Auto natalino do Guerreiro dançando com seus chapéus-catedrais, dentro de um imaginário bizantino transplantado para os trópicos.

No caso do Guerreiro havia ainda uma documentação fotográfica de alta qualidade realizada por Marcel Gautherot na primeira metade dos anos 1940 que alimentava o imaginário de uma história profunda no Brasil Colônia.

Em Belém, o vigor da difusão popular do costume de oferecer modelos arquitetônicos à Rainha da Amazônia somado à iconografia profusa na imprensa em geral, jornais, televisão e revistas pareciam também sustentar a hipótese

de um fenômeno enraizado no imaginário de uma Amazônia colonizada no século XIX.

Supunha-se que o aprofundamento dos estudos específicos e das pesquisas sobre acervos fotográficos deveria apenas confirmar a hipótese em pauta apresentando as necessárias provas visuais em uma cronologia óbvia. Mas não foi isto o que ocorreu.

### **Revisões**

Há que se considerar, neste ponto, a dificuldade prática de se trabalhar com conjuntos iconográficos fragmentários e dispersos. Nunca dominamos sua extensão, por mais que avancemos conhecemos mais a parcialidade deste avanço do que o todo da documentação, afinal, sempre poderão surgir novas imagens, inéditas que venham a alterar hipóteses e rumos interpretativos. Portanto, há que se tomar as imagens mais em um sentido coletivo, de prova pela recorrência do fenômeno, do que na singularidade de uma única suposta prova visual que pode ser facilmente contestada.

Quanto à iconografia fotográfica do Guerreiro Alagoano não foram encontradas imagens anteriores àquelas feitas por Gautherot para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1943. Ao que tudo indica, este registro é o primeiro e o mais antigo que se conhece. A partir desta data há outros registros significativos como as primeiras imagens coloridas feitas por Katarina Real no início dos anos 1960.

No campo dos estudos folclóricos também não há evidências nem relatos da existência do Guerreiro Alagoano em datas anteriores ao final dos anos 1920<sup>11</sup>.

Logo, diferentemente do que se supunha, o Guerreiro Alagoano é um Auto moderno, engendrado a partir de fins dos anos 1920 no ambiente da capital Maceió e Viçosa, no interior.

Este folguedo natalino se coloca, então, como uma invenção bastante recente feita em condições urbanas. Não deixa de ser surpreendente constatar neste contexto particular a capacidade coletiva, não-coordenada ou

---

11 Abelardo DUARTE, *Folclore Negro das Alagoas*, Imprensa Universitária da UFAL, Maceió, 1975.

orquestrada, de compor continuamente formas novas que, de tão enraizadas no imaginário popular, parecem arcaicas.

Em um contexto cultural de valorização moderna das expressões nativas folclóricas festivas, na Maceió dos anos 1920, o Guerreiro comparece como construção cenográfica coletiva, espetáculo natalino original concebido na medida dos complexos anseios existenciais, estéticos e espirituais, dos brincantes do lugar.

Já os estudos sobre a iconografia fotográfica do Círio que se encontra dispersa em coleções particulares e acervos públicos apresentaram imagens que, até a década de 1970, não evidenciam a presença de portadores de modelos arquitetônicos em cena.

Embora o Círio tenha origens na última década do século XVIII não há nenhuma imagem conhecida até o momento que comprove a presença de modelos arquitetônicos *ex-voto* anteriores à 1970. As primeiras imagens destes objetos na procissão da manhã de domingo do Círio são, portanto, ainda mais recentes do que as do Guerreiro.

Conclui-se, assim, que a aparentemente arcaica procissão de devotos portando seus modelos arquitetônicos *ex-voto* à *Magna Mater* é uma invenção específica do imaginário urbano belenense, que revela tanto suas fontes mais profundas de uma cultura de cultos mediterrâneos, quanto seus vínculos específicos com a condição real da metrópole paraense em plena ditadura militar durante o ‘milagre econômico brasileiro’.

A hipótese explicativa associa este surgimento de modelos arquitetônicos à crescente demanda por habitação na região metropolitana de Belém no período em foco. O projeto compartilhado com a Virgem evidencia também a condição de desamparo da população mais pobre para o enfrentamento deste desafio sem o apoio de projetistas profissionais, arquitetos ou engenheiros, ou seja, como auto-construção.

“Eupalinos era senhor de seu preceito. Nada negligenciava... Prestava a mesma atenção a todos os pontos sensíveis do edifício. Dir-se-ia tratar-se de seu próprio corpo.”<sup>12</sup>

---

12 Paul VALÉRY, *Eupalinos ou O Arquiteto*, Editora 34, São Paulo, 1996, p.37.

Indivíduos auto-construídos na rudeza do enfrentamento desta dupla condição de lida com a natureza selvagem da Amazônia e lida com a natureza ainda mais selvagem da cidade dos homens tem na auto-construção não uma metáfora, mas sua forma existencial mais legítima mesmo.

“De tanto construir, disse-me sorrindo, creio ter-me construído a mim mesmo.”<sup>13</sup>

### **Considerações finais**

O retrospecto crítico deste processo de pesquisa reconhece que houve, em um certo momento da construção de hipóteses sobre a história do fenômeno em pauta, a projeção no passado de representações condizentes com o presente, e mesmo com um passado profundo. Tais hipóteses não se sustentaram como válidas na medida em que houve um aprofundamento dos estudos iconográficos, particularmente sobre coleções fotográficas, o que foi evidente no caso dos promesseiros do Círio de Nazaré em Belém do Pará.

Pesquisadores trabalham com a imaginação amparada cientificamente sobre um fio de navalha. Não diferente daquele sugerido por Goya em ‘El sueño de la razón produce monstruos’ (1799). Em todos os campos do saber, inclusive, claro, o campo do imaginário, os procedimentos metodológicos estão expostos à fantasia característica da natureza humana. É isto que os sustenta, os capacita à superação e, ao mesmo tempo, os fragiliza.

No campo do imaginário o pesquisador aprende a reconhecer que sua ação imaginativa se dá exatamente no mesmo âmbito que investiga e interpreta. Suas ações são regidas, de certo modo, pelas mesmas relações movediças e fugidias que busca compreender. Em uma perspectiva clássica, este pesquisador é continuamente sujeito e objeto de seu próprio estudo. Reencontra-se aí a dimensão *meta* e o sentido reflexivo pleno do exercício de teorizar.

As dinâmicas que promoveram a manifestação de modelos arquitetônicos singulares no Círio Paraense e no Guerreiro Alagoano exemplificam uma condição universal.

A imaginação individual não opera em outro campo senão no imaginário, dimensão coletiva abrangente na extensão e na profundidade, que sustenta e

---

13 Paul VALÉRY, *Idem*, p.51.

promove reelaborações contínuas, e estas se apresentam com distintos graus de originalidade. As características subjetivas e singulares da imaginação de cada um continuamente evidenciam o quão humanas e universais elas são.

O vôo da imaginação inicia seu salto no imprevisível com base no lastro da cultura.

Este ponto de apoio não pressupõe que haja sempre uma consonância com a cultura. Dissonâncias, derivas evasivas e contestações também motivam este vôo.

Em um mundo que anseia pela inovação e que, contraditoriamente superficializa a cultura, estamos fadados a desejar projetar o futuro sem compreender as miragens que seguimos promovendo no passado. Acorrentados como Narciso podemos ao menos tentar reconhecer nossa parceira penada, Eco. Afinal, ela também foi presa a um castigo imposto justamente por uma Deusa Mãe, Hera. Eco perdeu sua voz própria, sua identidade constituída por seu discurso enredante que, aliás, havia sido capaz de ludibriar a própria Deusa. Foi esta causa de sua desgraça. Conforme uma lógica elementar da justiça, tendo agido pela palavra foi punida por ela. Tudo o que Eco é capaz de expressar nada mais é do que a repetição da última palavra dita por outro. Sua sina é prolongar no futuro um fragmento decrescente de um discurso já esvaído.

Imersos em uma cultura de imagens, reforçada pelas mídias eletrônicas e pela Web, a crítica à superficialidade de nossas interações com imagens, pessoas, e o mundo que nos rodeia habitualmente se vale do mito de Narciso. Como narcisistas típicos – o que não nos parece, aliás, ser tão negativo assim pois continuamos encantados com a ideia de seguirmos atrelados à nossa própria imagem, sem ver nisto uma prisão – nos apressamos em não nos reconhecer em Eco. Mas, lamentavelmente, aí reside também nossa sina. O que não é menos comprometedor. A condição contemporânea, vaidosamente tecnológica, todavia, parece ter intensificado nossa desventura conduzindo-a a uma potência ampliada de Eco, algo como o recurso 3D cinematográfico. Há algo diferente em cena: nossa voz agora, em *surround* fantasmagórico, se faz ouvir também no passado.

## **Bibliografia**

- ARTIGAS, Vilanova, *Caderno dos Riscos Originais do Edifício da FAUUSP*, São Paulo, 1988.
- BERGSON, Henri, *O pensamento e o movente*, Martins Fontes, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Introdução (Primeira Parte) in O pensamento e o movente*, Martins Fontes, São Paulo, 2006.
- BORGES, Jorge Luís, *Funes, o memorioso in Ficções*, Círculo do Livro, São Paulo, 1975.
- DUARTE, Abelardo, *Folclore Negro das Alagoas*, Imprensa Universitária da UFAL, Maceió, 1975.
- PESSOA, Fernando. *Poesias Inéditas (1919-1930)*, 1956, Ática, Lisboa, 1990.
- ROCHA, Paulo Mendes da, *Maquetes de papel*, Cosac & Naify, São Paulo, 2007.
- VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Paris, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Eupalinos ou O Arquiteto*, Editora 34, São Paulo, 1996.



BRUNO MARTINS DOS REIS

## DA CIDADE, DESENHO AS PAREDES QUE ME ABRIGAM

Desenho (...) Cidade (...) Eu. Da cidade, desenho as paredes que me abrigam. Do desenho, edifico as paredes que me abrigam. Do abrigo (de onde-sou-eu), desenho a cidade, sou na cidade. A introdução do terceiro elemento, do eu, do sujeito, direciona-me imediatamente para uma primeira pergunta: porque é que eu, arquitecto, desenho a cidade?

Assim, na procura de uma resposta, tomarei como referência alguns desenhos que acompanharam a elaboração do meu projecto final de mestrado.

Quando desenho, desenho uma cidade, ou, arriscaria, uma minha cidade, sempre minha cidade, onde apesar de cheia de outros, eu sou o seu primeiro e único habitante. Diria: desenho, por isso, um lugar.

Seguimos.

*“Todos subimos a alameda – só se entra por ali. Alguns ficam já ali sentados, na sombra de um edifício baixo, aconchegados na fachada, de costas para a cidade; outros, porém, apenas passam (para cima e para baixo) com um destino que é certo. Estranho é que, poucos reparam que no cimo dessa alameda está erigida uma igreja. Ninguém caminha para lá. É como se não existisse! O adro da igreja, delimitado por estes edifícios de ombreiras de tijolo em arco, parece que não seduz mais do que os carros que ali estão estacionados.*

*O claustro é um claustro. A pintura dos azulejos que nos envolvem conta-nos a história daquelas portas. Os socalcos na fachada revelam a idade das paredes e parece que o convento ‘cresceu’ mais do que podia!*

*Do outro lado, ao fundo, um dos edifícios de ombreiras de tijolo em arco esconde-se para trás da fachada da igreja. Quando o alcançamos, os nossos olhos detêm-se num pedaço de cidade que paira sobre a entrada de um pavilhão de duas águas revestido a chapas de aço galvanizado pintadas de branco. Está longe. Avançamos. Descemos. Já não o vemos. Porém, vemos agora um outro; e voltámos a ver o mesmo. Vemos um grande vale, vemos uma colina inteira.*

*Atrás de nós, o tardo de da igreja; o tardo de do convento (que em pouco é diferente do que vimos no interior do claustro); um hospital de dia anexo às fundações do convento; e umas macas vazias estacionadas à entrada. É paradoxal que estejamos ao mesmo tempo no topo da encosta e nas traseiras pouco cuidadas de um hospital.*

*Voltamos para trás.*

*Antes ainda de descer ao terreiro, que é também um estacionamento, caminhamos, pela sombra de dois plátanos, junto a um muro que suporta as terras onde o convento está fundado. As cantarias dos vãos são mais altas que os caixilhos (neste edifício em frente); ou talvez sejam só os caixilhos. Um portão verde de ferro, baixo, está aberto. Chegamos a um pátio: objectivamente semelhante ao claustro nas suas proporções, com um apêndice de meia cana a anunciar a única entrada - numa das suas esquinas - e dois conjuntos de quatro cadeiras de plástico azuis já usadas pelo sol. (Sabemos porque sabemos que, ali, pisamos uma cisterna; contudo, nada nos faria suspeitar.) E há ainda um relógio de sol, desorientado, assente num pódio desproporcionado revestido a azulejo.*

*Voltamos para trás.*

*Para o terreiro. No terreiro, junto ao muro de onde viemos, a pouco mais de um metro ou dois, foi construído um edifício de grande extensão, que, deste lado, junto com as árvores, nos estreita a perspectiva para um outro; mais ao fundo. Porque nos aproximamos, já vemos a encosta do Torel; e do outro lado, a outra colina; e antes que quisesse saber de que edifício se tratava, já não o queria ali. Por entre os troncos de umas árvores, vemos um muro; mas vemos já depois do muro, imaginamos.*

*Caminhamos num promontório agraciado pela sua altimetria. Pisamos a cota das cumeeiras. É um miradouro; ou, melhor, tem de ser. O muro que se ergue atrás de nós, formaliza o pódio; o lugar do convento. Dali vemos São Pedro de Alcântara; vemos o Convento do Carmo; vemos um vale a desaguar no rio; vemos um rio, e a outra margem.*

*Voltamos atrás.*

*As pessoas que não viam a igreja no cimo da alameda, também não vêem o que vimos; pelo menos, não parecem ver - talvez de algumas das janelas*

*que compõem as fachadas dos edifícios mais altos, ou daquele terraço que há pouco não conseguimos alcançar.*

*Contudo, aquilo que vimos não foi suficiente. O caminho do regresso estimula a nossa atenção. Porque é que regressamos? Porque é que as pessoas não vêm? O que vêm então? Se o lugar é onde estamos, porque é que estamos no mesmo lugar e vemos coisas tão diferentes? O convento é um hospital? Ou o hospital é que foi um convento?”<sup>1</sup>*

Este é, aqui, o meu primeiro desenho de uma cidade.

Contudo, o que é afinal este lugar? É, porventura, o sítio onde foi erigido o convento? Ou, de certa forma, o próprio convento (agora hospital)? O espaço interior que as suas paredes conformam? Ou, talvez, o conjunto de tudo isto?

Verdadeiramente, nenhum. Lançamos por hipótese que o lugar transcende os predicados da matéria e da forma, e, seguramente, da função e/ou uso. Novamente, em sentido mais alargado, o que são afinal estes lugares? Ou melhor, o que é o lugar? O lugar é sítio? É território? É espaço? O lugar é onde? O lugar é casa? Só casa? É aqui? É interior?

Partimos de uma intuição mais ou menos perceptível de que falar de arquitectura (enquanto relação entre homem e objecto arquitectónico), e falar de desenho (enquanto forma de representação desta relação entre homem e objecto), é falar do lugar. Porquê?

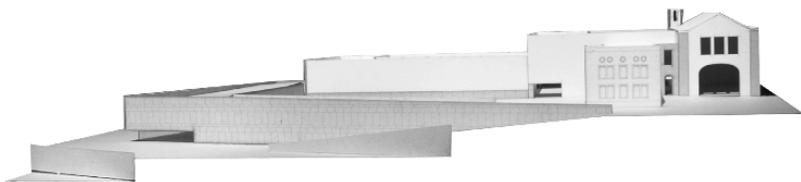
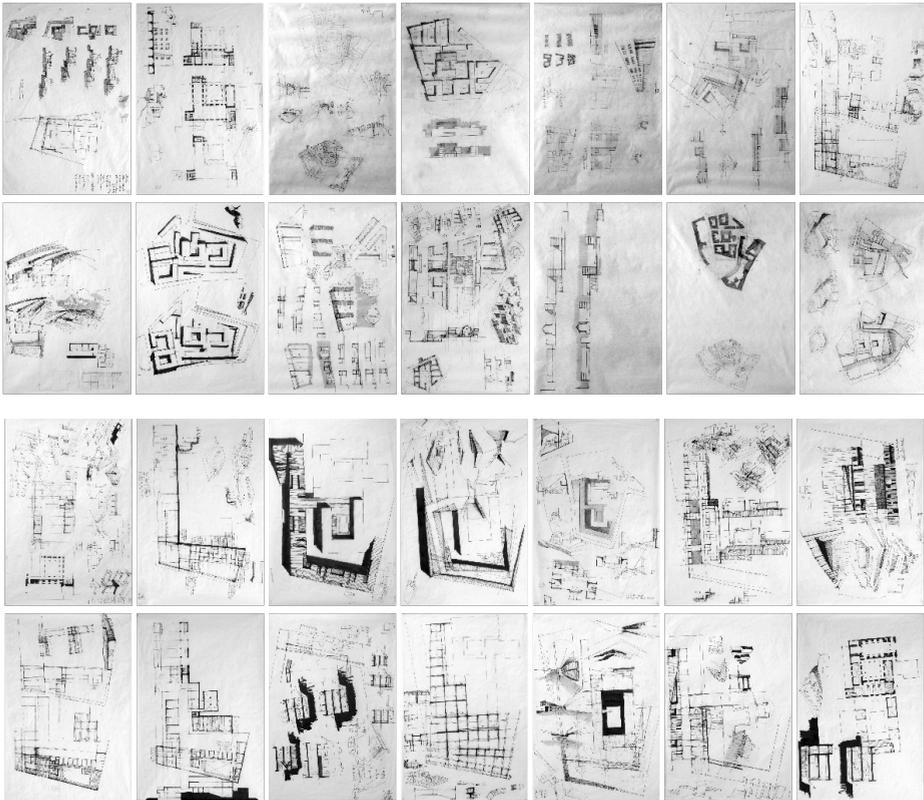
Porque de certo modo é o objecto arquitectónico que, envolvendo-nos, se oferece - na melhor das hipóteses - para que o possamos habitar. Daí que, ao arquitecto, enquanto produtor de objectos arquitectónicos, seja útil uma noção de lugar.

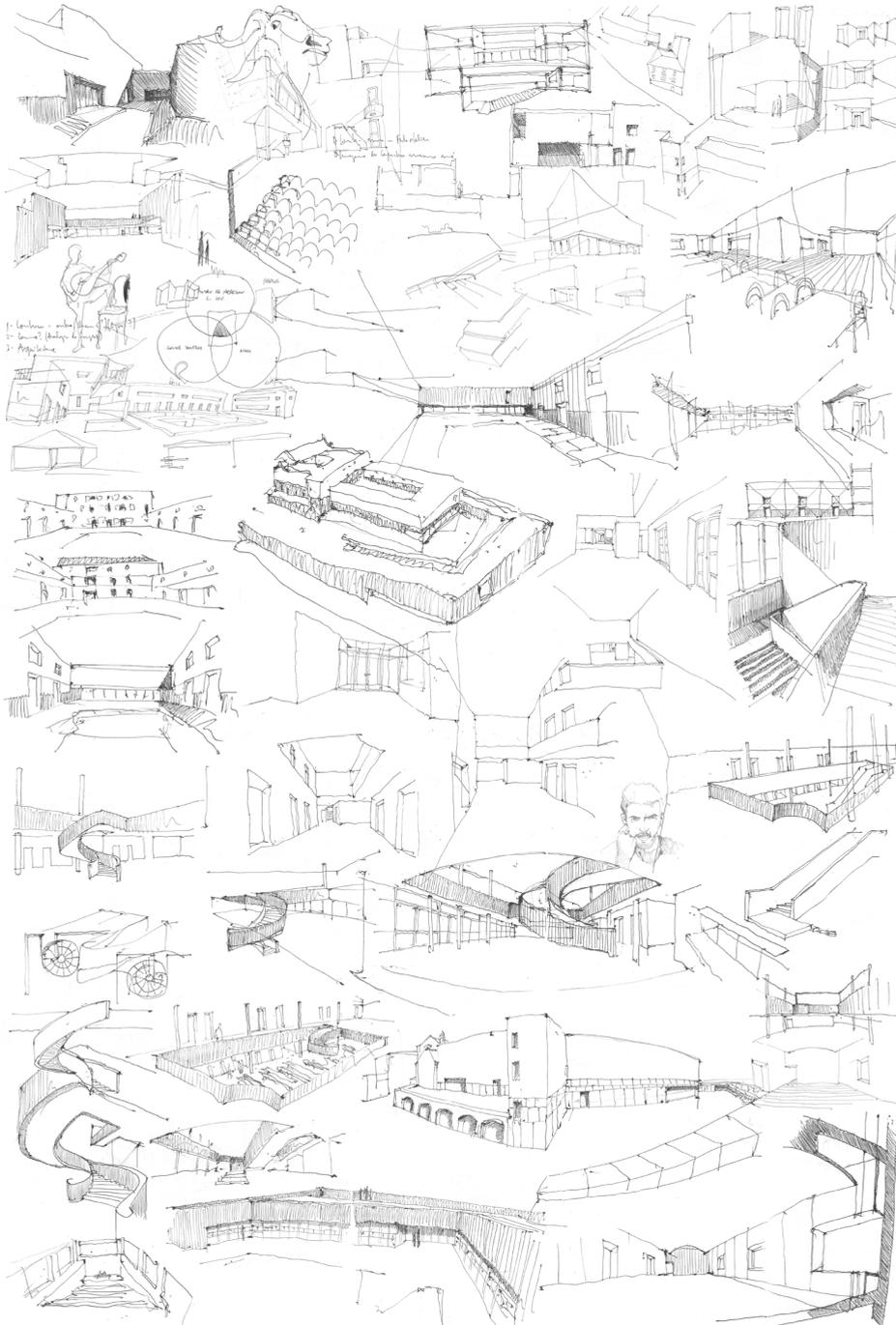
Procuremos então elaborar uma reflexão abreviada acerca de uma noção de lugar.

O lugar é, portanto, o aqui-onde eu posso existir, onde eu posso ser. Na verdade, como dizia Aristóteles, o lugar apenas é, no momento em que a coisa (se por coisa entendermos: o objecto e/ou o espaço arquitectónicos) se converte em intervalo corporal. Quer isto dizer: a partir do momento em que a coisa, de uma certa maneira, me pode acolher.

---

<sup>1</sup> Texto elaborado pelo autor na primeira visita ao Hospital de Santo António dos Capuchos.





Esta noção aristotélica acentua, além de um lugar que não é forma nem tampouco matéria, a coincidência permanente da fronteira exterior do corpo-envolvido com a fronteira interior do corpo-que-envolve. A pele e a tinta das paredes que me envolvem/acolhem/abrigam?

Voltaremos a esta questão mais à frente.

Também Hegel afirmaria que o lugar não é mais do que uma ordem de coexistência entre o espaço e o tempo. Tempo colocado no espaço. É a construção de um limite no espaço onde preservamos um tempo concreto. Isto é dizer: a compreensão de um lugar envolve a determinação desse limite no espaço, que é, por nós, carregado de significado, e que é o princípio da existência de uma identidade e distinção.<sup>2</sup>

Aliás, segundo Leibniz, não são apenas os objectos (ou as coisas) que podemos distinguir através do espaço e do tempo, mas são os próprios objectos que nos ajudam a discernir um espaço-tempo próprio.<sup>3</sup> O tempo, afinal, a ser alguma coisa para nós é porque se representa nas coisas. Como nas gares de Saint-Lazare de Monet.

O mundo está cheio de objectos; ou, como Heidegger lhes chamou: coisas. Contudo, aqui, abandonaremos o tema da essência que Heidegger procura nas coisas, nos objectos, numa tentativa de encontrar a sua verdade. O objecto é aquilo que existe dissociado de mim<sup>4</sup>; é, afinal, “apenas uma ocorrência formal à qual o sujeito atribui o valor que [lhe] quer depositar.”<sup>5</sup> Ora, intuitivamente, sabemos que estes objectos, de um qualquer modo, interferem sempre na concretização dos nossos gestos quotidianos, ou seja, do modo-em-que-podemos-ser. Por essa razão, se isto é assim, dever-se-á essencialmente à natureza da interacção que podemos estabelecer com aquilo que nos rodeia, interacção essa que forma o nosso espaço existencial. Isto é dizer, o que o homem

---

2 “El límite es el principio de la existencia de la identidad y de la distinción; el principio que define el contorno de la forma, la barrera física, que vuelve sensible y visible, el espacio rescatado e conformado; es el primer principio de orden sobre lo amorfo, indeterminado y caótico.” Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 163.

3 LEIBNIZ in Josep MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar*, Barcelona, Edicions UPC, 1996, p. 28.

4 “*Ab jectum*: aquilo que lanço, que posso manipular, que se distingue de mim e que, portanto, existe dissociado do *sub jectum*.” José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, 1a Ed., Caleidoscópio, 2007, p. 39.

5 Pedro António JANEIRO, *A Imagem Por-Escrita: Desenho e Comunicação Visual: entre a Arquitectura e a Fenomenologia*, São Paulo, Série Mestres e Obras - FAU/USP, 2012, p. 33.

de facto habita (no sentido heiddegeriano<sup>6</sup>) será precisamente o seu espaço existencial.

O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, tem a capacidade de acolher, ou melhor, envolver, o nosso corpo; e, “no momento em que alguém se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do objecto em lugar.”<sup>7</sup> Por outras palavras, é quando detectamos no objecto a possibilidade de o habitar que, da relação que podemos estabelecer com ele, surge a nossa noção de aqui, e, por isso, de lugar.

Uma vez mais, a consciência da coincidência entre o corpo-envolvido (sujeito) e o corpo-que-o- envolve – aquela que Aristóteles prenunciava – no agora, é o instante em que construímos um lugar para existir, em que habitamos. Na verdade, quando habitamos, ‘habitamos até às paredes’; porque o lugar é isso: a dilatação do nosso corpo. Novamente, quando somos, somo-lo em algum lugar, e ser num lugar será tomar a fronteira interior do corpo-que-nos-envolve como nossa, fazê-la coincidir connosco. Há, a partir desse instante, um novo limite; instauramos um mundo a partir do qual tudo o resto pode ganhar sentido. Sequencialmente, isto é dizer: o objecto arquitectónico converte-se em lugar; o lugar instala um mundo; e tudo o resto vem por analogia com essa relação que o homem estabelece com esse mundo.

Talvez aqui seja pertinente lembrar as perguntas que têm lançado a discussão ao longo deste seminário: O meu corpo revela o mundo? O mundo revela-me?

De uma certa maneira, a casa é tudo isto: o objecto arquitectónico primário, o lugar original, o nosso primeiro universo. A casa é a expressão do nosso território; projectamos o nosso ser até aos seus limites físicos, ou, como Bachelard preferiria dizer, sensibilizamos as paredes do nosso abrigo.<sup>8</sup> Por essa razão, sabemos que porque fomos, ou somos, em casa, somos também através dessa mesma casa. Porém, não avançamos na explicação.

---

6 “O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens *somos* sobre a Terra é o Buan, o Habitar.” Martin HEIDEGGER, *Construir, Habitar, Pensar*, in publicação do “Colóquio de Darmstadt II” sobre “Homem e Espaço”, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1954, pp.145-162 (Tradução do original alemão: Carlos Botelho. Revisão: Pedro Marques de Abreu), p. 3.

7 Pedro António JANEIRO, *Origens e Destino da Imagem*, Lisboa, Chiado Editora, 2010, p. 520.

8 José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, op. cit., p. 39.

A casa, tomada por exemplo, visa, apenas, complementar aquilo que já dissemos anteriormente; isto é, a casa, serve enquanto objecto privilegiado para a compreensão de lugar, cujo limite ganha esse estatuto de segunda pele.<sup>9</sup>

Se como dissemos anteriormente, o lugar é esse espaço de representação do corpo, e se nos apropriamos dos lugares a partir da sensibilização daquilo que nos rodeia, então, o lugar é, no fundo, arquitectura. Tornemos esta ideia mais clara. De sentido inverso, se a arquitectura for a relação entre o homem e o objecto arquitectónico, ou, aquilo que está entre o homem-que-habita e a coisa-que-é-habitada, então, também ela (a arquitectura) instala um mundo a partir do qual tudo o resto pode ganhar sentido. Na verdade, falar de arquitectura é falar do lugar; e se o lugar é, como nos diz Bachelard, a primeira qualidade existencial<sup>10</sup>, então, é também a arquitectura que torna presente essa possibilidade de existirmos no espaço.

Portanto, completemos o que atrás foi dito: quando somos, somos em algum lugar, e por essa razão, tornamo-nos testemunhas do tempo que esse lugar permite recordar. O tempo, como grande escultor<sup>11</sup>, é a marca do nosso pensamento projectado no espaço<sup>12</sup>. Ora, nesse sentido, a arquitectura torna-se o principal receptáculo do tempo; ou seja, é através dos produtos que a arquitectura retoricamente produz, que, como Hegel sugeriu, o tempo pode ser colocado no espaço, ou melhor, depositado no espaço.

O lugar é, afinal, o agora depositado no espaço-envolvente; é o instante onde coincidimos com aquilo-que-nos-envolve. A noção de lugar será assim este duplo encontro permanente entre nós próprios (eu) e o meio.

Porém, esta conclusão parece ainda insuficiente. Se o homem não é senão no espaço, isto é, pela relação que pode estabelecer com o espaço-envolvente; é também verdade que o homem não é senão em sociedade. O homem não se consegue pensar longe do outro. Assim, o que queremos aqui concluir é que a noção de lugar é, afinal, um triplo encontro entre o meio ambiente, nós mesmos (eu) e os outros; e cada lugar construído é, nesse sentido, uma síntese e um resultado desse encontro.

---

9 Idem, p. 39.

10 BACHELARD *cit in* Josep MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, op. cit.*, p. 29.

11 Parafrazeando o título de um livro de Margueritte Yourcenar.

12 José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria, op. cit.*, p. 33.

Se encerrámos a primeira sessão deste seminário afirmando que um mais um seria igual a três, diria agora que um mais um mais um será, talvez, igual a um.

Como dissemos anteriormente, é também a arquitectura que torna presente a possibilidade de existirmos no espaço. Uma vez mais, o objecto arquitectónico, enquanto produto de transformação do território, carrega em si essa estranha possibilidade de se converter em lugar<sup>13</sup>, de instaurar um mundo.

Aqui, equivocadamente, poderíamos concluir que: ao arquitecto, enquanto provocador da arquitectura, cabe a construção de lugares. Porém, sabemos agora que isso não é verdade. A construção do lugar está confinada ao outro, ao habitante, àquele-que-habita. O que realmente cabe ao arquitecto, é a definição de um projecto que deve concorrer o mais possível para que a pessoa que nele habita consiga construir um lugar; ou, segundo Heidegger<sup>14</sup>, para que a pessoa que nele habita consiga habitar.

O lugar é, então, previsto pelo arquitecto, mas, construído pelo habitante – na melhor das hipóteses. De certa maneira, o papel do arquitecto é colocar-se “no lugar do lugar que o outro ocupava ao construir o lugar”<sup>15</sup>; isto é, colocar-se no lugar do outro, antes que o outro, ou até o lugar, existam.

Contudo, nada do que dizemos é novo. Eu – sujeito hipotético – colocar-me no lugar do outro é, afinal, parte do nosso quotidiano. A exemplo, quando falamos com alguém, ficcionamo-nos por momentos nesse alguém(-nosso-interlocutor), adequando assim o nosso discurso. Ficcionalmente, habitamos o outro por segundos; como se eu visse o que o outro vê, ou melhor, como se eu fosse o que o outro é.<sup>16</sup> A esta ‘translação’, chama a Fenomenologia de ‘transgressão intencional’ que prevê a intersubjectividade.

---

13 Ver Nota 7.

14 Martin HEIDEGGER, *Construir, Habitar, Pensar, op. cit.*, pp. 1-2.

15 Josep MUNTAÑOLA THORNBERG, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC, 2000, p. 18.

16 “Lembramos como Husserl acaba por fundar sobre aquilo a que chama ‘fenómeno de emparelhamento’ e ‘transgressão intencional’ minha percepção de uma conduta (Gebaren) no espaço que me circunda. Ocorre que, em certos espectáculos – os outros corpos humanos e, por extensão, animais –, meu olhar esbarra, é seduzido. Sou investido por eles enquanto julgava investi-los, e vejo desenhar-se no espaço uma figura que desperta e convoca as possibilidades do meu próprio corpo como se tratasse de gestos ou de comportamentos meus. Tudo se passa como se as funções da intencionalidade se encontrassem paradoxalmente trocadas. O espectáculo convida-me a tornar-me seu espectador adequado, como se um outro espírito que não o meu viesse repentinamente habitar meu corpo, ou antes, como se meu espírito fosse atraído para

Esta ‘transgressão intencional’ – quando saio de mim para ir habitar o outro – é, em todo o caso, apenas uma simulação, já que, sabemo-lo, eu não posso ser o outro, contudo, quanto melhor o conhecer, mais aproximada será esta simulação.

Ora, em arquitectura, o outro é, em todo o caso, o habitante; e, este habitante, imerso numa solução cultural, (no nosso caso particular, numa cidade), é produto de uma circunstância. Assim, cabe ao arquitecto, primeiramente, conhecê-las.

Ou, diria, desenhá-las.



---

lá e emigrasse para o espectáculo que estava concedendo a si mesmo. Sou apanhado por um segundo eu mesmo fora de mim, percebo o outro...” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, pp. 100 e 101.

## ENEIDA DE ALMEIDA

Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

### **Cidade, desenho e memória**

#### **Resumo**

O presente artigo apresenta-se como continuidade de investigações acadêmicas relacionadas aos temas da memória e da preservação do patrimônio com vistas a divisar parâmetros apropriados para habitar as cidades do presente, buscando referências ancoradas em um conhecimento inseparável da experiência de vida urbana desenvolvida no tempo. O tema “Desenho (...) Cidade (...) Eu” é considerado aqui um mote de investigação acerca do sujeito (o “eu” que pode também ser o “outro”) e do objeto da memória (a cidade), tendo o desenho e a escrita como meio de interação. Nessa perspectiva, pretende-se esboçar uma espécie de escavação deliberada de rememoração, pela aproximação de produções de autores diversos que, em diferentes temporalidades, detiveram-se em registros da cidade, ora como objeto de experiência estética, ora como objeto de intervenção, ora como narrativas literárias, compondo uma espécie de caleidoscópio cujas imagens se sucedem reconfigurando novas formas que, por sua vez, propiciam divisar novos sentidos.

Chego aos campos e vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie (...) Ali repousa tudo o que a ela foi entregue, que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou (...) Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem (Santo Agostinho, *Confissões*).

### **Memória e imaginação**

Explorar as relações entre texto e contexto em diferentes representações de cidade, mirá-las e admirá-las, habitar nessas representações e perscrutá-las como quem busca desvendar seus segredos, são os interesses que se prospectam ao escrever este artigo: uma investigação do desenho como forma de interação, interpretação e invenção da cidade, mediada pelo exercício da memória e da rememoração.

Conduzem a análise das experiências reunidas neste artigo os estudos de Paolo Rossi presentes em *O passado, a memória e o esquecimento* (2007) aqui esboçados junto às pinceladas extraídas da reflexão de Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), aproximadas ao retrato de Ulpiano Bezerra de Meneses da cidade como bem cultural. De Rossi busca-se extrair seu procedimento de embrenhar-se no terreno “tantas vezes ambíguo e fugidio das ideias, das metáforas, dos modos de perceber e pensar o mundo, das escolhas e das ‘preferências’, ou para usar termos que depois entraram na moda, dos paradigmas, imagens da ciência, (...) conhecimentos tácitos, estilos de pensamentos”. De Ricoeur procura-se explorar as contribuições de sua análise sobre a relação essencial da memória com as imagens e sobre a importância de sua componente coletiva. Hábito e memória, evocação e busca, memória e esquecimento são alguns dos binômios aqui referenciados. A leitura de Meneses contribui para uma abordagem da cidade enquadrada na categoria de bem cultural, compreensão cara ao campo da conservação do patrimônio.

Representações de cidades, desenhos produzidos por diferentes sujeitos, em diferentes tempos, imagens propícias para desbravar territórios imaginários, associar certos posicionamentos diante do mundo, reconhecíveis nos traços da experiência da cultura ocidental. Alguns desses registros assumem caráter exemplar.

### **Desenho, método e modelo**

Um tema recorrente das representações urbanas emblemáticas é a “cidade ideal”, cidade perfeita, símbolo da utopia do renascimento, no momento em que a cidade assume um papel central de lugar fundamental para a atividade do homem. Representações que persistem no tempo, essas imagens permanecem como ícones de princípios racionais abstratos da geometrização matemática, extrapolando assim um contexto cultural específico, passam a se projetar como parâmetros estéticos fundados na proposição do espaço matemático. De um lado, o espaço abstrato, puramente geométrico, mensurável, torna-se o instrumental adotado pelo arquiteto para a ordenação de espaço real, conduzindo ao desenho de edifícios concretos. De outro, configura-se como referência para o traçado de “cidades ideais”, modelos de organização espacial que encerram uma articulação entre concepção humanística e vida civil, entre estética e ética, na medida em que as formas exemplares estão associadas a uma organização social e política também exemplar. A perspectiva como instrumento de representação tridimensional comparece inicialmente como técnica, para se transformar a seguir em conceito. As pranchas de Brunelleschi (1377-1446) correspondem a experimentos feitos a partir de uma câmera ótica para reproduzir a realidade através de um sistema de linhas, matematicamente controlado (Figura 1).

Já as imagens da *Cidade Ideal* do *Cinquecento* (Figura 2), manifestações particulares do ambiente cultural de Urbino<sup>1</sup>, são provavelmente a melhor representação de um constructo que descende da filosofia e da concepção platônica do mundo consubstanciado em dois elementos-chave: o primeiro corresponde à perspectiva como instrumento operacional da cultura do renascimento que articula projeto e obra arquitetônica, requalificando a arquitetura como arte liberal, a partir da estética matemática; o segundo refere-se à aliança entre os

---

1 Além da tela conhecida como Cidade Ideal exposta na Galleria de Urbino há outras duas, uma em Berlim e outra em Baltimore dedicadas ao mesmo tema, todas supostamente criadas no mesmo ambiente cultural.

governantes e os arquitetos interessados na criação de uma imagem como reflexo da harmonia da organização social. Um ciclo de afrescos do Palácio Público de Siena, realizado por Ambrogio Lorenzetti entre os anos 1337 e 1339, “Alegoria do Bom e do Mau Governo” apresenta-se como iconografia representativa desse tema.

Menos conhecidos são os esboços de Leonardo da Vinci (1487-1490) relativos ao tema da cidade ideal (Figura 3) encontrados no chamado Código de Madri II (CHASTEL, 1981).

Em sua aplicação mais difusa, a perspectiva, corresponde a uma concepção ideal criada pelo homem, advinda do intento de se extrair uma medida calculável da realidade. A rigor, é distante da real visão que se tem dos objetos. Não busca reproduzir um evento variável, conforme às condições mutáveis de luz e de atmosfera, como se empenham os artistas de diferentes períodos, desde os venezianos do século XVI aos impressionistas do século XIX, que irão explorar a percepção da realidade feita de cores, sensações, luzes, não precisamente uma imagem geométrica como aquela resultante da perspectiva. Esta reflete uma concepção antropocêntrica, uma realidade criada pelas regras matemáticas, ao centro está o homem e sua atividade intelectual.

Um dos primeiros historiadores da arte, Cennino Cennini (nascido por volta de 1370), no seu conhecido *Libro dell'Arte*, atribui duplo significado ao termo *disegno*: um externo, aprendido pelo exercício e pela prática, o outro interno, mental. Essa compreensão, que distingue a atividade intelectual daquela operativa, será objeto das especulações tão caras aos artistas maneiristas do século XVI. O tratado atribui importância fundamental ao desenho e sintetiza as experiências técnicas desenvolvidas nos ateliês de pintura da região da Toscana, na Itália do século XIV. A prática de traçar linhas em uma folha de papel era vista como um exercício propedêutico à pintura, uma prática que deveria ser exercitada cotidianamente. A ideia do desenho como um meio de pesquisa e de experimentação não era ainda nem mesmo concebível naquele momento, e somente no ambiente cultural florentino do século XV é que se afirma a visão do desenho como etapa do projeto, com estudos de composição e de detalhes específicos com a elaboração de “cartoni” (BAZIN, 1989, p. 8).

Dentre as várias conotações do desenho, uma das mais triviais é justamente a que o compreende como um esboço conciso do conjunto a ser representado,

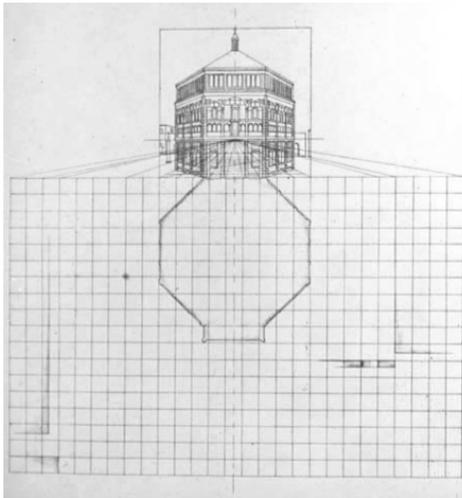


Figura 1, Filippo BRUNELLESCHI, *reprodução da perspectiva do Batistério de Florença*. Fonte: [http://www.isaventuri.it/TEDDOC/DOCARTE/brunell/album/pages/04\\_jpg.htm](http://www.isaventuri.it/TEDDOC/DOCARTE/brunell/album/pages/04_jpg.htm). Acesso: 22/03/15.



Figura 2, Luciano LAURANA, *Città ideale* (c.1480), Galleria Nazionale delle Marche di Urbino. Fonte: <http://www.urbinomultimedia.it/la%20citt%C3%A0%20ideale%20index.htm>. Acesso: 22/03/15.

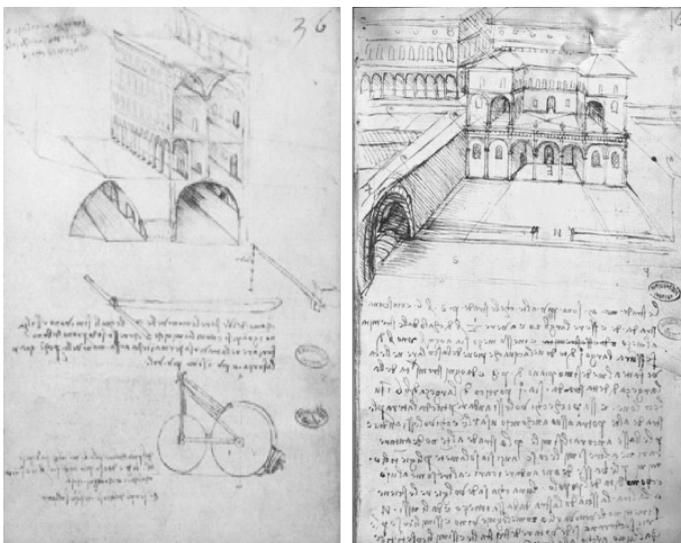


Fig. 3 – Desenhos de estudo para a cidade ideal que Leonardo da Vinci imaginou para Ludovico Sforza. Fonte: [http://meriadeck.free.fr/Meriadeck/Urbanisme\\_sur\\_dalle-Les\\_origines.html](http://meriadeck.free.fr/Meriadeck/Urbanisme_sur_dalle-Les_origines.html). Acesso em 22/03/15.

como um meio para fixar as primeiras ideias, ou mesmo um exercício válido para assimilar e representar as características estilísticas na elaboração de uma composição. A esse propósito, é significativo o relato acerca de um desenho atribuído a Raffaello Sanzio, enviado a Albrecht Dürer, no qual foi encontrada a seguinte anotação: “Raffaello d’Urbino fez esses nus e os enviou a Dürer de Nuremberg, para mostrar-lhe sua mão”. Mais tarde descobriu-se que os desenhos eram de Giulio Romano – discípulo do grande mestre – enviado como melhor exemplo do estilo que ele havia criado, sem se preocupar com a mão que o havia desenhado (CHASTEL, 1964, p. 528).

Vasari (1511-1574) em sua antológica obra, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cuja primeira edição data de 1550, assim define o desenho articulado à técnica da pintura:

“Porque o desenho, pai das nossas três artes, arquitetura, escultura e pintura, procedendo do intelecto, extrai de muitas coisas um juízo universal, semelhante a uma forma ou mesmo uma ideia de todas as coisas da natureza, a qual é singularíssima em suas medidas, de quem, não só nos corpos humanos e dos animais, mas também nas plantas, e nos edifícios e esculturas e pinturas, conhece a proporção que há o todo com as partes, e que tem as partes entre si e com todo o conjunto. E porque desta cognição nasce um certo conceito e juízo que se forma na mente aquela tal coisa, que então expressa com as mãos se chama desenho, pode-se concluir que esse desenho outra coisa não seja que uma aparente expressão e declaração do conceito que se tem na alma, e daquilo que na mente se é imaginado e fabricado na ideia”.<sup>2</sup>

Um estudo da historiadora Claudia Via (2006), sobre o processo de formação da obra de arte, traz uma conhecida passagem do escritor latino Plínio (23 d.C. -79) em *Naturalis Historia*, referente ao uso de “contornar a sombra com uma linha”. O valor performativo da linha, sinaliza a pesquisadora, tem origem nos gestos da contenda dos artistas Apeles e Protógenes, descrita por Plínio<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Giorgio VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton, Roma, 1991, p. 73. (Tradução da autora).

<sup>3</sup> Trata-se da competição entre os dois artistas que se inicia com a preparação da tela por Protógenes, seguido por Apeles que traça uma linha extremamente fina, Protógenes prossegue traçando outra linha muito próxima à primeira, mas Apeles

Reconhecido como ato fundador da pintura, esse movimento gestual converte o problema representativo em chave estilístico-processual, mais do que propriamente em termos descritivos ou histórico-narrativos.

Ato simbólico da criação artística entre os tratadistas do século XV, o “gesto” assume uma conotação conceitual, sobrepondo-se assim ao exercício manual. O movimento imbuído de conceito, que subentende a representação artística como *inventio*, é definido por Alberti no Livro II do *De Pictura* como “*circumscription*”, o que equivale a dizer “aquela que descreve o circunscrever do contorno da pintura”. A imagem metafórica deste *ductus* mental é “aquele Narciso convertido em flor, ser da pintura o inventor”. Assim descreve: “assinalo com empenho o meu círculo na pintura guiando a linha de termo a termo”.

Como assinala Claudia Via, o processo de delineação da imagem como conceito, nos termos do entendimento albertiniano, encontra reflexos nas elaborações teóricas de Aby Warburg voltadas ao problema da gênese da criação artística. Na introdução do *Atlante da memória*, percorrendo o processo de criação artística, entre impressão, expressão e representação, destaca sua potência simbólica ativada pela memória:

“na região da exaltação orgiástica de massa deve ser buscada a matriz que inculca na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior exprimível na linguagem gestual, com uma intensidade tal que estes engramas<sup>4</sup> da experiência emotiva sobrevivam como patrimônio hereditário da memória e definam exemplarmente o contorno criado pela mão do artista quando os valores máximos da linguagem gestual queiram entrever a luz das formas em virtude daquela mesma mão”<sup>5</sup>

A respeito de Leon Battista Alberti (1404-1472), interessa aqui mencionar o seu entendimento de cidade pelas relações de contiguidade que estabelece

---

ao traçar a terceira no espaço entre as duas primeiras, não deixa a possibilidade de que o outro prosseguisse sem sobrepor o pincel nas linhas já traçadas. A resposta de Apeles a quem pediu que se identificasse foi dada com o mesmo gesto que marcou a contenda, traçou outra linha na tela, afirmando: “este!”

4 Por engrama entende-se, no campo da neurociência, um traço mnemônico que se forma no sistema nervoso a partir da experiência e do aprendizado, conforme verbete do Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

5 Claudia VIA, “L’immagine e la sogli del silenzio. Dall’opera d’arte alla processualità formativa”, In: *Letimotiv* n. 5, 2005-2006, p. 137. (Tradução da autora).

entre a cidade e a casa: não se pode pensar na cidade sem associá-la ao seu elemento particular, a casa e, do mesmo modo, não se pode conceber a ideia de uma casa sem considerá-la como uma projeção das estruturas e formas urbanas.

“E se é verdade o dito dos filósofos, que a cidade é como uma casa grande, e a casa por sua vez uma pequena cidade, não se estará equivocado ao sustentar que as partes de uma casa são essas também pequenas habitações?”<sup>6</sup>

No prosseguimento do texto, o tratadista esclarece que não se refere ao invólucro, mas aos espaços internos da casa, descrevendo os elementos que a constituem. No Quinto Livro, ao discorrer sobre os edifícios privados, a correspondência reaparece quando se define a casa como uma pequena cidade, sustentando-se que durante a sua construção seja necessário levar em consideração tudo o que se associa à implantação de uma cidade: o Estado e a Cidade são colocados em analogia, sendo esta última considerada uma “casa grande”. Conforme essa proposição, na estrutura espacial da cidade, cuja configuração espacial equivale a uma “casa grande”, espelha-se a estrutura da sociedade urbana. A cidade enquanto “casa grande”, por sua vez, estabelece um sistema de espaços arquitetônicos. Coloca-se, portanto, uma imagem ordenada e articulada, em que a ramificação cada vez mais detalhada dos espaços estabeleça a conexão entre a célula particular da casa e o espaço público da praça.

Considerado igualmente entre os expoentes máximos da cultura humanista, Leonardo da Vinci não se destacou apenas no domínio da arte da pintura, mas foi também um teórico e sabe-se que dedicou muito do seu tempo aos problemas arquitetônicos, assim como às questões urbanas, como mostram seus esboços relacionados à cidade ideal ou o da planta da cidade de Imola (Figura 4).

Ao discorrer sobre o traço do desenho, Leonardo interliga a dimensão espacial à dimensão temporal: “o ponto deve ser equiparado ao seu instante e a

---

<sup>6</sup> Leon Battista ALBERTI, “*De re aedificatoria*”, *Libro primo*, Cap. IX. (Tradução da autora).

linha à similitude com o comprimento de uma quantidade de tempo e como os pontos são princípio e fim da linha, assim os instantes são fim e princípio de qualquer dado espaço de tempo”.

Essas ideias concebidas na renascença concedem ao desenho uma capacidade atemporal de atravessar os séculos para se moldar às necessidades expressivas dos artistas contemporâneos. Não por acaso, a ênfase acerca do valor ativo da linha como força autônoma e de livre processo, que se move por um impulso mental, também comparece nas reflexões dos artistas das Vanguardas Artísticas europeias, dentre os quais se menciona Paul Klee. Em *Pädagogisches Skizzenbuch*, o artista alemão sustenta: “O movimento originário, o agente é um ponto que se põe em movimento (gênese da forma), dele deriva uma linha. (...) O agente deste movimento é um ponto que avança”. O ato gráfico tem, portanto, uma dimensão performativa, o desenho define o modelo teórico conceitual do visível (Figura 5).

Conforme sugere Claudia Via, as reflexões de Paul Klee e a sua teoria da forma e da figuração, segundo a qual “a formação determina a forma e portanto a transcende. (...) formação é movimento, é ato, é vida”, podem ser relacionadas às de Leonardo sobre o processo da formação da imagem ligado ao movimento e à temporalidade. Na passagem do caos ao cosmo ecoa aquele fundo de projetualidade “*in fieri*”, do “*componimento inculto*” de Leonardo, rastro que vive no seu movimento.

O desenho como registro mnemônico, resultado da notação de movimentos sem outra intenção que aquela de assegurar a ampliação do repertório de formas, aliás, parece ser um dos significados atribuídos aos célebres esboços de Leonardo, para quem o desenho compreendia a conquista mental das coisas da natureza, de forma a assegurar a apreensão do essencial. Assinala-se, portanto, a valorização do esboço no contexto do ambiente florentino, no qual a homogeneidade de execução e de estilo não seria, portanto, uma exigência absoluta, diante da associação entre o “não acabado” e a “invenção”.

Traçar uma linha é ato fundante da figuração de Albrecht Dürer a Paul Klee, passando por Raffaello e Leonardo. A dialética entre a mão e o intelecto informa não apenas a elaboração artística, mas conduz a concepção e interpretação do indivíduo acerca do mundo que o rodeia, seja ele artista, arquiteto, escritor, todos indistintamente, habitantes da cidade (Figura 6).



Fig. 4 - Planta da cidade de Imola atribuída a Leonardo da Vinci (1502).  
Fonte: <https://www.pinterest.com/tersegr/maps-and-plans/>. Acesso em 22/03/15



Figura 5, Paul KLEE, *Masken in der Stadt*, 1927, coleção particular. Fonte: <http://www.artribune.com/2013/04/kee-e-melotti-concerto-a-due-voci/paul-kee-stadt-mit-gotischem-manster-1925/> Acesso: 22/03/15.

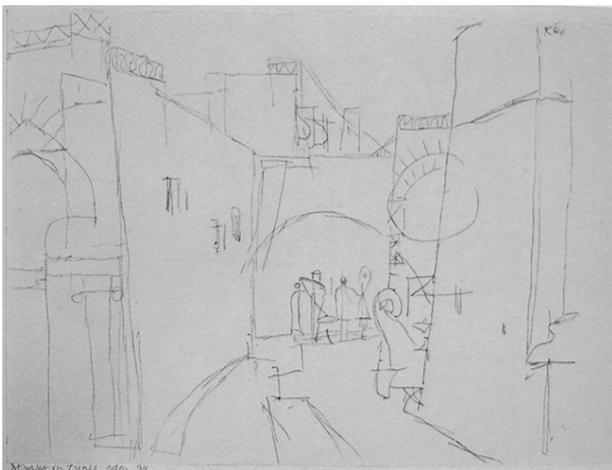


Figura 6, Paul Klee, *Tunisia*, 1914.  
Fonte: <http://www.frammentiarte.it/dall%27Impressionismo/pittori%20espressionisti%20opere/12-03%20paul%20klee%20-%20strada%20a%20tunisi.jpg>. Acesso: 22/03/15.

### **“Cidades do futuro” do passado**

As visões utópicas de cidades produzidas nas primeiras décadas do século XX pelas chamadas Vanguardas Artísticas europeias configuram espaços de problematização e articulação de ideias relacionadas à vida na metrópole industrial, evidenciando as experimentações, o impacto das formas, a assimilação de novas tecnologias, as novas lógicas de organização espacial e urbana sua contribuição para a criação de um “novo homem” e uma nova sociedade, o que, indiretamente, remete às ambiguidades a que estaria submetido o habitante desse espaço planejado. Nesse contexto, os manifestos artísticos constituíram uma forma de ativismo cultural, um importante meio de expressão e difusão de uma nova estética afinada com o dinamismo da vida moderna e da civilização mecânica. Associadas aos manifestos tornaram-se célebres algumas metrópoles de papel que não se concretizaram como espaços reais. As cidades futuristas estão entre esses casos, figurando uma arquitetura linear, essencial e funcional, apropriada, segundo seus idealizadores, para uma sociedade dinâmica, com edifícios conectados a passarelas elevadas (Figura 7).

A cidade e a arquitetura futurista de Antonio Sant’Elia (1888-1916), segundo o autor, propõe-se a “inventar e refabricar a cidade à semelhança de um imenso canteiro tumultuante e a casa futurista semelhante a uma máquina gigantesca”. Cidade e casa mais uma vez interconectadas. Essas imagens tornaram-se tão significativas que permaneceram como notáveis antecipações de um repertório formal que se afirmaria ao longo de toda a primeira metade do século XX.

Dentre as principais propostas expressas apenas no plano das representações gráficas, que se afirmam como imagens representativas do ideário professado pelo Movimento Moderno, estão as imagens das cidades funcionais, como: “Uma cidade contemporânea para 3 milhões de habitantes” (1922, *Salon d’Automne*); o *Plan Voisin* para Paris (1925, Exposição Internacional das Artes Decorativas) (Fig. 8); e a Cidade Vertical de Ludwig Hilberseimer (Fig. 9). Defendia-se nesses diagramas uma referência para as cidades do futuro que atendessem às transformações no campo das comunicações e que apresentassem as divisões dos bairros em diferentes funções, por meio do zoneamento dos usos.

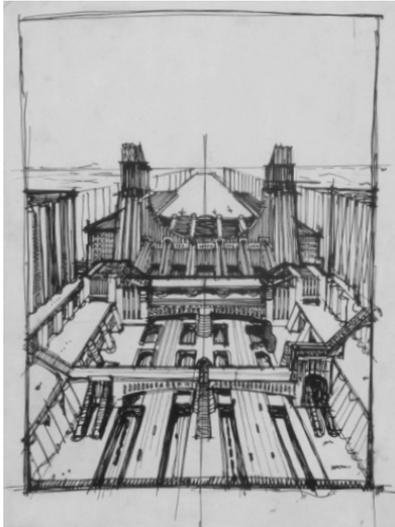


Figura 7, Antonio SANT'ELIA, *Città Nuova*, 1914. Coleção Cívica de CoMo (341 s elia075). Fonte: <http://museicivici.comune.como.it>. Acesso: 10/07/2013.

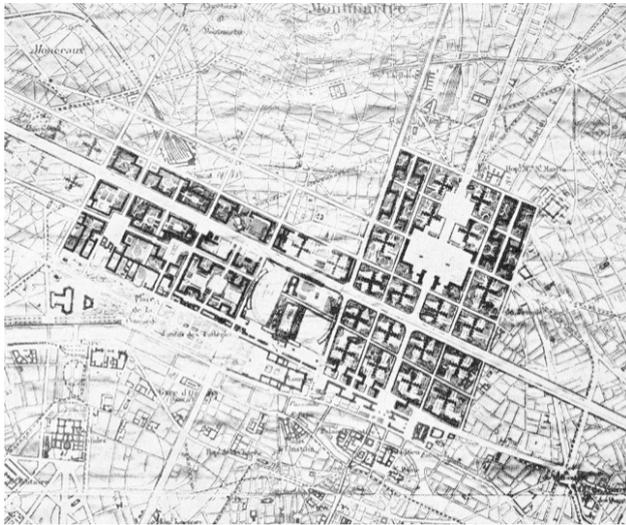


Figura 8, LE CORBUSIER, *Plan Voisin*, 1925. Pavilhão Esprit Nouveau, Exposição Internacional das Artes Decorativas. Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/n/modernpostmodern-arch-midterm1/deck/10438658>. Acesso: 22/03/15.

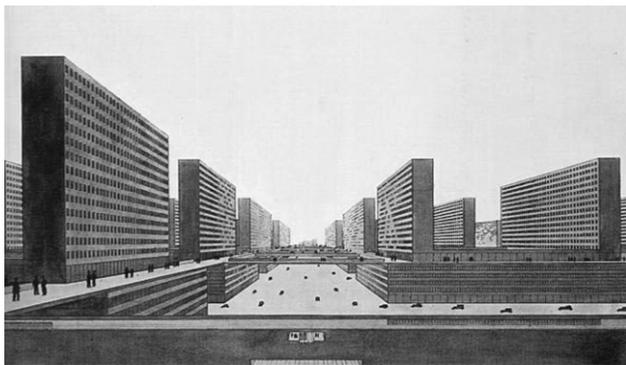


Figura 9, Ludwig HILBERSEIMER, *Cidade Vertical*, 1924. Fonte: [http://meriadeck.free.fr/Meriadeck/Urbanisme\\_sur\\_dalle-Les\\_origines.html](http://meriadeck.free.fr/Meriadeck/Urbanisme_sur_dalle-Les_origines.html). Acesso: 22/03/15.

O urbanista Benedetto Gravagnuolo (1998) identifica na quadrícula urbana a mais adequada metáfora do funcionalismo, uma das mais significativas linhas de pensamento que orientam o projeto urbanístico do século XX. Nessa imagem, destaca o autor, encontram-se condensados traços marcantes dessa atitude mental:

“(…) desde el gusto por la abstracción hasta la extrema esencialidad de un racionalismo exhibido en su pureza esquemática; desde la exigencia de un orden sintáctico y estructural subyacente a la composición hasta el principio del elenco y de la separación de los elementos como metodología misma del proyecto”.<sup>7</sup>

Um esquema espacial utópico que antepõe os interesses coletivos aos particulares, que se pretende imune aos efeitos negativos da especulação imobiliária, adequado para um ‘homem novo’, absolutamente racional, adepto da harmonia tecnológica associada a uma igualmente utópica igualdade social.

“El ideograma de la “ciudad nueva” termina, em este sentido, por plantear también la hipótesis de un “hombre nuevo” absolutamente racional, libre de lazos sentimentales con el pasado y feliz de vivir en el “nuevo universo” del triunfo de la mecanización y en la “nueva era” proyectada hacia una armonía tecnológico futura y hacia una imaginaria igualdad social”.<sup>8</sup>

### **Memória como visada e lembrança como coisa visada**

Representações figurativas que remetem a conceitos assimilados, como uma espécie de patrimônio impresso na memória, constituem material propício a uma compreensão fenomenológica que articula as significações à consciência que as formula, a partir de associações com o passado, com a própria vivência, em processos que entrelaçam experiências individuais a uma estrutura comum de relações da esfera coletiva em dado tempo e lugar.

---

7 Benedetto GRAVAGNUOLO, *Historia del urbanismo en Europa. 1750-1960*, Akal Arquitectura, Madrid, 1998, p. 333.

8 Benedetto GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, pp. 333-334

Paolo Rossi (2007) assinala que na tradição filosófica, de certo modo já incorporada ao modo de pensar comum, ainda presente no pensamento contemporâneo:

“(...) a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua; a reminiscência (ou *anamnese* ou *reevocaçã*o), pelo contrário, remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. Segundo Aristóteles, a memória precede cronologicamente a reminiscência e pertence à mesma parte da alma que a imaginação: é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. A “reevocaçã

o” não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada”.<sup>9</sup>

Na tradição gnóstico-hermética a memória torna-se “potência sacra, um dom dos deuses que reconduz aos deuses, uma saída de nosso mundo que é apenas humano para descobrir por trás dele outros níveis inacessíveis (...) o saber, uma tentativa de recuperar uma divina e originária sabedoria, secreta, perdida”. Se as imagens correspondem a formas de acessar uma realidade transcendental, a arte da memória configura-se como um meio para encontrar a correspondência entre a mente e o universo, entre o microcosmo e o macrocosmo. Nesse sentido, as imagens são como espirais que permitem um acesso a uma “trama metafísica da realidade, que mostram uma via para a profundidade do ser. Emblemas, divisas, imagens (...) tornam-se símbolos de coisas inefáveis” (ROSSI, p. 17).

Segundo Rossi, a história da filosofia, aos olhos de Heidegger, confirma que os homens, ao acreditarem estar falando do ser, acabaram falando dos entes, pois o fato de o homem estar sempre voltado para o existente é “indício indireto do *olvido do ser*”. Se para Husserl as fontes do pensamento estão disponíveis ao olhar fenomenológico, para Heidegger, “toda a história da filosofia é a história do esquecimento do ser e da verdade do ser”. A história é, portanto, deriva e olvido. A ambiguidade do homem se expressaria em uma série de

---

<sup>9</sup> Paolo ROSSI, *O passado, a memória, o esquecimento*, UNESP, São Paulo, 2010, p. 16.

contraposições como a “presença do ser na forma do seu olvido e olvido do ser como lugar de sua lembrança”.

Não há, neste artigo, qualquer pretensão de enveredar por profundezas das discussões filosóficas heideggerianas, detidas com a procura da (ou a impossibilidade de encontrar a) estrutura da Verdade, ou de se atingir a categoria do Pensamento. O que se pretende, ao contrário, é usufruir da condição mais vaga, fragmentária e emotiva da memória, é exercitar a sua capacidade de transformar certos registros em esquemas conceituais.

É justamente essa relação entre a dimensão individual e a coletiva da memória a definir as duas interrogações ao redor das quais se estrutura a fenomenologia da memória, como expõe Paul Ricoeur (2007): *De que* há lembrança? *De quem* é a memória? A herança dessa corrente de pensamento prioriza uma abordagem “objetal” de que toda consciência é consciência de alguma coisa, o que determina a primazia da interrogação “o que se lembra?”, em relação a “quem se lembra?”. Entretanto, admite que ao “lembrar-se de alguma coisa” se apresenta, de imediato, o “lembrar-se de si”. Nesse sentido, a primazia à pergunta “o que?” em relação à pergunta “quem?” coloca-se como tentativa de se contornar a identificação do sujeito da memória como o “eu”, na primeira pessoa do singular, tendo em vista a exigência de se atentar à memória coletiva. Do contrário, observa o autor, se “nos apressarmos a dizer que o sujeito da memória é o eu, (...) a noção de memória coletiva poderá apenas desempenhar o papel de conceito analógico, ou até mesmo de corpo estranho na fenomenologia da memória” (RICOEUR, 2007, p. 23).

Assim, continua Ricoeur, desdobrando a relação entre objeto e sujeito da atividade mnemônica, na dupla acepção herdada da tradição da filosofia antiga, memória e recordação:

“o momento da passagem da pergunta ‘o quê?’ para a pergunta ‘quem?’ será ainda retardado por um desdobramento significativo da primeira pergunta entre um lado propriamente cognitivo e um lado pragmático. Neste aspecto, a história das noções e palavras é instrutiva: os gregos tinham dois termos, *mne* e *anamnesis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro

lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação. A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança, ou ir em busca de uma lembrança”.<sup>10</sup>

A abordagem pragmática, indica Ricoeur, propicia a transição da interrogação “o que?”, relacionada ao sentido cognitivo da lembrança, para a interrogação “quem?”, calcada “na apropriação da lembrança por um sujeito capaz de lembrar de si”.

A fenomenologia da memória, ao submeter-se inicialmente à abordagem cognitiva, evoca a presença de uma imagem como representação do passado, ou seja, tem-se uma imagem do passado. Ricoeur sinaliza que uma longa tradição filosófica, que combina a influência do empirismo inglês ao racionalismo de matriz cartesiana, faz da memória um domínio da imaginação, como se estivessem ligadas por contiguidade. Conforme essa mesma tradição filosófica, o exercício da imaginação faz-se por encadeamento de percepções intuitivas, o que o distingue do encadeamento de ideias que se dá por meio do entendimento. Segundo essa compreensão, a imaginação se conecta com o fantástico, a ficção, enquanto a memória explora a realidade anterior, a marca temporal da “coisa lembrada”.

A teoria platônica sublinha o fenômeno da presença da coisa ausente, permanecendo implícita a referência ao tempo passado. A permanente confusão entre rememoração e imaginação explica-se pela insistência de que a lembrança se dê necessariamente por meio de uma imagem, ou seja, pela transformação da lembrança em imagens. O embaraço entre memória e imaginação se expressa em duas compreensões complementares: a platônica, centrada no tema da *eikon*, refere-se à representação presente de uma coisa ausente, admitindo o envolvimento da problemática da memória pela problemática da imaginação; a aristotélica, centrada no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida, ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança.

---

10 Paul RICOEUR, *A memória, a história, o esquecimento*, UNICAMP, Campinas, SP, p. 24.

Ricoeur esclarece que, embora haja certa desconfiança em torno da ideia de memória, pela sua condição errática situada no limiar entre a lembrança e o esquecimento, “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorrera antes de formarmos sua lembrança”. Os falsos testemunhos são desmascarados somente por uma instância crítica cujo único recurso é opor-se aos testemunhos tidos como suspeitos outros testemunhos considerados confiáveis. O testemunho constitui a estrutura fundamental entre a memória e a história.

Ulpiano Bezerra de Meneses, ao tratar da cidade como bem cultural, resalta as três dimensões que lhe são associadas: a de artefato socialmente produzido; a de campo de forças nela contido, que a torna um organismo em contínua transformação; a das representações sociais que tanto a conformam, quanto dela se valem para construir sentidos, afirmar valores, manifestar expectativas, engendrar prospecções. Eis sua definição: (...) “bem cultural” é, antes de mais nada, um bem, quer dizer, coisa boa. Boa de conhecer, de ver, de sentir, de experimentar como um vínculo pessoal e comunitário e, finalmente, boa de usar, de praticar (...).”

Oportuno mencionar a eficaz articulação enunciada por Meneses entre as evidências materiais do espaço urbano e a complexa trama de significados que lhes são atribuídos, proposição fundamental do campo da preservação do patrimônio cultural:

“As práticas que dão forma e função ao espaço e o instituem como artefato, também lhe dão sentido e inteligibilidade e, por sua vez, alimentam-se, elas próprias, de sentido. Por isso, a cidade é também representação, imagem. A imagem que os habitantes se fazem da cidade ou de fragmentos seus é fundamental para a prática da cidade. (...) Ao falar de imaginário urbano – que entendo como modalidade específica do fenômeno mais amplo das representações sociais – suponho imagens estruturadas e operadas a partir de grupos sociais e práticas espaciais específicas e não simples conjuntos de imagens, refugiadas nas mentes ou na consciência dos indivíduos. (...) é por meio de elementos empíricos

do ambiente urbano que os significados são instituídos, criados, circulam, produzem efeitos, reciclam-se e se descartam”.<sup>11</sup>

Ao discorrer sobre a noção de identidade, o autor assinala a condição que se define pela semelhança consigo mesmo. No entanto, como alerta o historiador, quando se discorre sobre a identidade cultural, sabe-se que as relações que a configuram estão em contínuo processo de mudança. Diante da impossibilidade de se encontrar essa referência imutável na realidade, seria então necessário reconhecer a identidade como um eixo de permanência em meio à transformação. De modo equivalente, assinala-se um aspecto dual contido na noção de identidade: a dialética entre a remissão a si mesmo e a relação com o outro. Isto significa que não há como conceber a ideia de identidade sem considerar a alteridade. Essa compreensão, observa Menezes, pressupõe um processo dinâmico de demarcação de fronteira entre a semelhança e a dessemelhança, já que não existem focos de identidade absolutos, mas sim conotações diversas de identidade, conforme as situações em que os indivíduos envolvidos interagem.

Transpondo-se a discussão da identidade cultural para o tema específico da conservação dos bens culturais, convém, portanto, admitir a transformação como dinâmica essencial da vida. Desse modo, não seria legítimo interromper esse processo, mas unicamente contê-lo, ou seja, contemporizar entre a mudança e a conservação e, mais do que isso, participar ativamente da discussão acerca dos critérios de valoração, da atribuição de significados, assim como da seleção criteriosa daquilo que se pretende preservar.

---

11 Ulpiano B. de MENESES, “A cidade como bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano”. In: MORI, Victor Hugo et al. (org.), Patrimônio: atualizando o debate, 9ª SR/IPHAN, São Paulo, 2006, pp.36-37.

## Cidade, memória e identidade

“Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Los raveneses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud (“contespsit caros, dum nos amat ille, parentes”) y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad”. (Historia del guerrero y de la cautiva. <sup>12</sup> In:)

Jorge Luis Borges (1899-1986), o escritor-leitor incansável, escreve reatando fragmentos de leituras precedentes a novos escritos, como quem tece uma trama interminável, em que as histórias mais antigas, ao serem recontadas, são recriadas como uma eterna sucessão de relatos que se articulam entre si condensando novos significados. Em *Historia del guerrero y de la cautiva*, o autor argentino aproxima dois intrigantes relatos acerca da identidade e seus laços com o lugar de origem. São dois os escritos de que parte o escritor argentino para entrelaçar o seu próprio texto: o de Benedetto Croce publicado em “A poesia” de 1942, que remete a um mais antigo, escrito em latim pelo historiador Paolo Diacono, em que se narra a surpreendente história do guerreiro longobardo, Droctulft.

Imaginemos, propõe Borges, Droctulft, *subespecie aeternitatis*, não o indivíduo em si, que sem dúvida foi único e insondável (como, aliás, o são todos os indivíduos), mas “o tipo genérico que dele e de muitos outros como ele fez a tradição, que é obra do esquecimento e da memória”.

“Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios

---

<sup>12</sup> Jorge Luis BORGES, *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1949.

regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que tódas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los' suyos y pelea por Ravena”.

É a visão inesperada da Cidade a desvendar esse novo sujeito, a desencadear a epifania reveladora do novo vínculo que se estabelece entre o guerreiro e esse “mecanismo complexo” em cujo desenho se delinea “uma inteligência imortal”. Uma revelação que o impossibilita de obedecer às ordens de invasão e destruição.

“No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tráfuga procedieron como él; se hicieron italianos; lombardos y acaso alguno cíe su sangre - Aldiger - pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri... Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo”.

É curioso pensar que natural seria alguém aceitar sem restrições o dado do registro de nascimento, como traço de identificação com seus ancestrais. Nesse caso, natural seria Droctulft combater com seus conterrâneos contra Ravenna e não o contrário. No entanto, a escolha de Droctulft foi por outra forma de naturalização, a de optar pela renúncia à sua naturalidade, a de origem.

Borges declara que quando leu a história do guerreiro no livro de Croce comoveu-se como se reencontrasse, sob outra forma, uma coisa que tinha sido sua. O que de fato procurava, a partir de uma busca deliberada, portanto, uma recordação, era um conto que havia escutado de sua avó inglesa. Ela lhe contou que em 1872 o avô era soldado nas fronteiras do nordeste de Buenos Aires, e sul de Santa Fé. O comando se achava em Junín, quando sua avó, ao

lamentar-se de seu destino de inglesa perdida num fim de mundo, disseram-lhe que não era a única e apresentaram-lhe uma sua conterrânea que vivia com uma tribo indígena local:

“(…)Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o cíe vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes, desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa.

(…)Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. (...) Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto.

(…) no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez (...) Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar tic otro modo, o como un desafío y un signo”.

O desfecho da história dá-se no segundo encontro em que barbárie e civilidade se embaralham. Uma situação na qual o choque entre culturas não se cristaliza com a imposição dos hábitos civilizados e a decorrente submissão dos primitivos. Aqui, ao contrário, os ditos civilizados são surpreendidos pela atitude da nômade selvagem. É seu gesto simbólico de subversão à lógica da caça que prevalece e se sobrepõe à mesma atividade admitida pela cultura estabelecida, tradicionalmente associada aos hábitos da nobreza inglesa.

O interesse de trazer o conto de Borges a essa discussão que articula o desenho, a cidade e o “eu”, é precisamente o fato de propiciar a desnaturalização da noção de identidade ligada estritamente à etnia ou à genealogia, ao lugar de origem, para propor a sua reelaboração, a partir de uma decisão deliberada do indivíduo, sendo, no primeiro caso, a cidade o movente dessa ação. A identidade dos dois protagonistas da história, o guerreiro e a prisioneira, delineia-se por um impulso pessoal, não pela irreversibilidade que os une aos vínculos hereditários. Dado indiscutível, esse do registro do local de nascimento, não para ambos que se metamorfoseiam em um novo “eu”, ao forjarem-se em inéditas auto-identidades.

\*\*\*

É como se a observação dessas imagens e a leitura desses autores, ao instigar que se perscrute o não-vivido no vivido, ao suscitar a atenção para os interstícios quase invisíveis da cidade, convidassem o cidadão a exercitar uma nova relação com o espaço urbano, um vínculo não puramente utilitário. Criar condições para que se viabilize o uso compartilhado do espaço, a despeito dos empecilhos, reagindo aos habituais comportamentos inspirados pelo medo, indiferença ou conformismo. A partir do êxito de experiências corriqueiras, cotidianas, pode-se, quem sabe, alcançar níveis mais abstratos, valores mais duradouros, parâmetros que possam representar referências apropriadas para a coletividade. Decifrar a cidade e suas formas de habitá-la pressupõe entendê-la como lugar da convivência entre diferentes, como território de encontros, mas também de atritos, significa indagar como o homem constrói sua própria existência em meio à inelutável tensão entre permanência e transformação.

## **Bibliografia**

- ALBERTI, Leon Battista, *L'architettura - De re aedificatoria*, Tradução de G. Orlandi, Polifilo, Milano, 1966.
- BAZIN, Germain, Tradução de Antonio de Padua Danesi, *História da história da arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1989.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1949.
- CAVALLINA, Gianni, *Nuove città antichi segni tre esperienze didattiche*, Firenze University Press, Florença, 2006.
- CHASTEL, André, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenz il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo pelatonico*. Tradução de Renzo Federici, Einaudi, Torino, 1964.
- \_\_\_\_\_ (et.al.), *Leonardo l'artista*, Giunti Barbèra, Firenze, 1981.
- D'AGOSTINO, Mário H, *Geometrias simbólicas da arquitetura*, Hucitec, São Paulo, 2006.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Historia del urbanismo en Europa. 1750-1960*, Akal Arquitectura, Madrid, 1998.
- MENESES, Ulpiano T. B. de, "A cidade como bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do património ambiental urbano". In: MORI, Victor Hugo et al. (org.), *Patrimônio: atualizando o debate*, 9ª SR/IPHAN, São Paulo, 2006. p.35-76.
- RICOEUR, Paul, Tradução de Alan François, *A memória, a história, o esquecimento*, UNICAMP, Campinas, SP, 2007.
- ROSSI, Paolo, *O passado, a memória, o esquecimento*, Tradução de Nilson Moulin, UNESP, São Paulo, 2010.
- VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton, Roma, 1991.
- VIA, Claudia C. "L'immagine e la sogli del silenzio. Dall'opera d'arte alla processualità formativa", In: *Letimotiv* n. 5, 2005-2006, *Revista digital LED - Edições Universitárias de Letras, Economia e Direito*, Milão, Fev. 2006. Disponível em: <http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv050510.pdf>

## FERNANDO G. VÁZQUEZ RAMOS

Doutor, Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, Brasil

### **Desenho da cidade: representação e verdade**

#### **Resumo**

O texto é uma reflexão inicial sobre as relações que se estabelecem entre representação e verdade, considerada como fundamento da própria representação. Trata-se de responder à pergunta: “Que tipo de verdade quer o homem extrair da cidade por meio do desenho?” Analisa essa problemática a partir de três pontos de vista, que foram oportunamente enunciados pelo filósofo Pascal Engel: o *conceitual*, o *ético* e o *epistêmico*.

A cidade é um organismo fatal; [...] a cidade é quase enigmática e a forma urbana é quase informe, e uma manifestação de instintos, ou se a ama ou se a odeia.

O meu corpo revela o mundo e o mundo revela-me.

Maria João Madeira Rodrigues<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Os textos da epígrafe são os que usou o Prof. Dr. Pedro A. Janeiro, *In Memoriam* como apresentação do II Seminário Internacional Arquitetura Imaginadas, que este ano discutirá o tema “Desenho (...) Cidade (...) eu”.

## À guisa de introdução

As perguntas gerais que norteiam este texto são:

O que quer o homem quando representa (desenha) a cidade?

Para que a representa (desenha)?

Que tipo de verdade – se é que há algum tipo de verdade na representação – quer o homem extrair da cidade por meio do desenho?

A pergunta específica que subjaz a essas gerais remete a uma indagação sobre o significado da representação arquitetônica ou urbanística como fonte de conhecimento no que tange à relação entre o *desenho*, sempre entendido como projeto (às vezes, como composição), a *cidade*, entendida como realidade desejada, e o *eu* que se materializa no arquiteto, como figura que é capaz de produzir tal conhecimento pela representação em geral ou pelo desenho em particular.

Assim, não é fácil responder a tais perguntas, pois nos aproximamos de uma realidade genérica da qual pretendemos extrair um sentido específico. De um ponto de vista genérico, existem muitos tipos diferentes de representação de cidades, próprios de campos disciplinares diferentes, às vezes distantes, outras nem tanto. Representam a cidade geógrafos, mas também administradores públicos e privados; artistas, mas também arquitetos e engenheiros; militares, mas também laicos e religiosos. Representam a cidade deuses e mortais, entendidos e leigos, crianças e adultos, e, sem entrar numa discussão sobre gêneros, homens e mulheres. Cada qual o faz de forma diferente: uns por conta de sua profissão, outros por sua visão de mundo, outros tantos porque, sem nem sequer saberem o que a cidade é, continuam fascinados por ela.

Também é difícil responder a essas perguntas porque a representação da cidade tem longa história,<sup>2</sup> remonta a tempos quase imemoriais, enterrados (literalmente).<sup>3</sup> Homens representam suas cidades como representam outros elementos da realidade física em que se inserem como seres vivos, pois habitam tais formações artificiais, mas fundamentalmente porque reconhecem que são mesmo criações que distinguem nossa espécie dos outros animais do

---

2 A história das representações da cidade da ótica da arquitetura é menos longa, mas ainda assim tem mais de cinco séculos. A do urbanismo certamente é bem menor, mas já tem quase dois.

3 Há na antiga cidade de Catalhuyuk, na atual Turquia, uma pintura mural que pode ser considerada – ainda que não haja consenso a respeito – a primeira representação de uma cidade. Descoberta (desenterrada) nos anos 1960 pelo arqueólogo inglês James Mellaart, ela remonta a 6.300 anos a.C. e parece representar uma planta das construções da vila neolítica.

planeta. A cidade é parte do meio vital (ambiente) onde o homem (sobre)vive: é “coisa humana por excelência”, como afirmou Aldo Rossi.<sup>4</sup>

Mais recentemente, esse meio (ambiente) é predominante: em 2014, 54% da população mundial é urbana, e espera-se que, em 2050, esse percentual chegue a 66%.<sup>5</sup> Estima-se que, no fim do século XXI, 90% das pessoas do planeta viverão em cidades! Cumpre lembrar que, em 1950, esse número não passava de 30%, e, em séculos anteriores – na Idade Média europeia, na Ásia mongólica dominada pelas hordas dos Khans ou no mundo pré-hispânico das Américas – era desprezível. Ainda assim, essas sociedades rurais não desconheciam esse constructo que permitiu o florescimento da civilização, essa maravilha de integração entre pessoas que é a cidade, onde se definiram normas e criou-se uma organização para viver em sociedade. A disposição de viver em diferentes cidades e culturas humanas é o sintoma mais caro e a resposta mais eficiente de nossa criatividade gregária: a cidade é a maior criação da humanidade.<sup>6</sup>

Mas, justamente por essa diversidade, é difícil representar – interpretar e apreender – cidades. Hoje e sempre, há muito tipos de cidade. As de épocas passadas, por seu tamanho, eram inteligíveis ao olho humano, pois podiam ser vistas *in toto*. Essa percepção facilitava sua descrição, assim como sua representação. Facilitava também sua formulação por meio de projetos, que, mesmo que não tenham sido sempre gráficos, remontam pelo menos à Grécia Clássica.<sup>7</sup> Quadros (plantas ou vistas) de cidades inteiras são comuns desde o século XVI, mas os primeiros intentos de representação completa remontam ao século XIV (principalmente plantas), e Roma já havia sido representada quase inteira na famosa *Forma Urbis Severiana*, c. 203-211 (Fig. 1A). Assim

---

4 ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 77.

5 UNITED NATIONS. World Population Prospects The 2012 Revision Volume II: Demographic Profiles. *Economic & Social Affairs*. New York: United Nations, 2013. Disponível em: <[http://esa.un.org/unpd/wpp/Documentation/pdf/WPP2012\\_Volume-II-Demographic-Profiles.pdf](http://esa.un.org/unpd/wpp/Documentation/pdf/WPP2012_Volume-II-Demographic-Profiles.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2015.

6 GLAESER, Edward, *Os Centros Urbanos. A Maior Invenção da Humanidade*, Rio de Janeiro, Campus, 2011.

7 Existem projetos de cidades gregas, ou de partes delas, que, se bem não incorporam o desenho como elemento de representação, tratam do projeto entendido como ideação, como proposta de um algo inexistente que deveria ser construído segundo determinados preceitos que representavam uma ideia que ocorria a um “arquiteto”, ainda que essa figura só se possa designar com propriedade dessa forma após os escritos de Leon Battista Alberti, mais precisamente em 1452. Contudo, como exemplo de projetos pré-arquitetônicos, veja-se a especificação para o Arsenal do Pireu, obra de Filon de Eleusis, em: OLIVEIRA, Mário Mendonça de, *Desenho de Arquitetura Pré-Renascença*, Salvador, EDUFBA, 2002, p. 90-92.

como a de Roma (Fig. 1B), as representações de Paris e Londres – cidades respeitáveis no século XIV (e não só por seu tamanho)<sup>8</sup> – testemunham o interesse pela representação – pictórica, mas também documental – da cidade “capital”, isto é, daquela que, por sua importância social e política, simbolizava a sociedade como um todo.

Como afirmou Rossi, as cidades são em sua história.<sup>9</sup> Assim, mesmo sendo cidades *em si*,<sup>10</sup> as cidades atuais se formam a partir de outras que se superpõem, cujas permanências chegaram até nós acompanhadas de suas memórias, atestando valores que talvez já não valham mais, embora, em sua forma pétrea, assim como nas representações que as fixaram em cada momento de sua história, nos lembrem (ao menos a algum de nós) como nossos antepassados concebiam o mundo.

Hoje, é certo, as cidades se parecem mais umas com as outras, e nenhuma delas pode ser vista – muito menos representada – *in toto*. É um problema de tamanho, claro, mas também de complexidade. A Lisboa pombalina (Fig. 2A) não é a Lisboa atual (Fig. 2B), embora esta possa conter parte de sua homônimo do século XVIII.

---

8 O tamanho é um dado muito importante, discutido por diferentes autores. Por exemplo, Aldo Rossi afirma taxativamente que “é inconcebível pensar que os fatos urbanos mudam de alguma maneira por causa de suas dimensões” (pensamento coerente com ideias do autor como “tipo” ou “parte”). Por outro lado, Rem Koolhaas pensa que “apenas a *Grandeza* instiga o regime de complexidade que mobiliza a inteligência total da arquitetura e de seus campos afiliados”. Nesse ponto, nos inclinamos pelo pensamento de Koolhaas. ROSSI, *op. cit.*, 1982, p. 86 (tradução nossa); KOOLHAAS, Rem, *Três textos sobre a cidade*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 15.

9 “La ciudad y la región, la tierra agrícola y los bosques se convierten en la cosa humana porque son un inmenso depósito de fatigas, son obras de nuestras manos; pero en cuanto patria artificial y cosa construida pueden también atestiguar valores, son permanencia y memoria. La ciudad es en su historia”, ROSSI, *op. cit.*, 1982, p. 75.

10 Toda cidade pode ser “em si”, isto é, existente como ela é no específico momento em que a descrevemos. O que queremos enfatizar aqui é justamente esse fato temporal do “em si”, que se refere ao momento preciso da descrição. Fora de esse momento, a cidade não é, só está sendo, sem se fixar. O que fixa um momento determinado de uma cidade (o “em si”) é a descrição: a representação (desenhos, fotografias, maquetes, gráficos, esquemas etc.) é um tipo de descrição que fixa a cidade. A mágica da representação projetiva, a da arquitetura ou do urbanismo, é justamente a capacidade de fixar um “em si” que poderá devir.

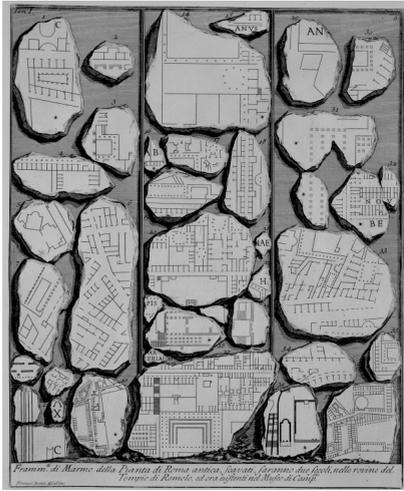


Figura 1A, *Frammenti di marmo della Pianta de Roma antica*, Giovanni B. Piranesi, *Le Antichità Romane*, 1756.<sup>11</sup>

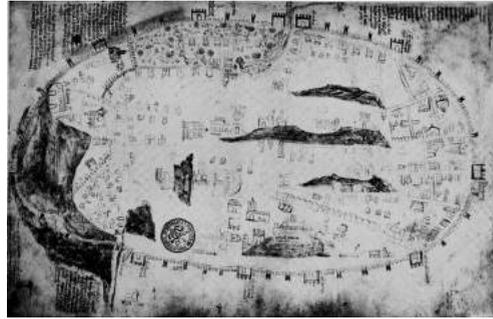


Figura 1B, *Planta de Roma (Compendium ou Chronologia Magna)* de Fra Paolino Minorita (ou Veneto), 1346.<sup>12</sup>

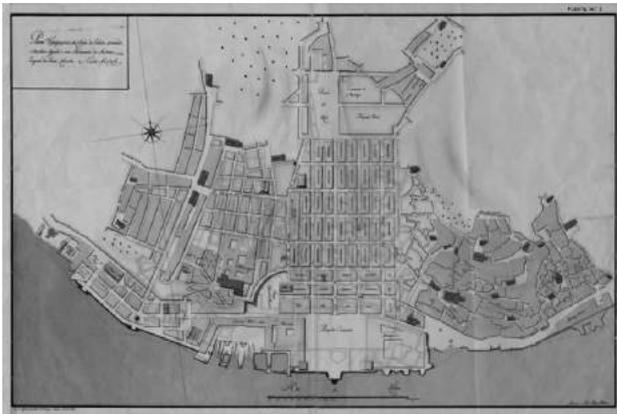


Figura 2A, *Plano da Baixa Pombalina* por Eugénio dos Santos, Carlos Mardel e Elías Sebastião Poppe, 1758.<sup>13</sup>



Figura 2B, *Écran de uma vista aérea metropolitana de Lisboa*, 2015.<sup>14</sup>

11 FICACCI, Luigi, *Piranesi*, Colônia, Taschen, 2006, p. 90.

12 INSOLERA, Italo. *Le città nella storia d'Italia*, Roma, Laterza, 1981, p. 13.

13 In: CALADO, Maria (coord.), *Atlas de Lisboa. A Cidade no Espaço e no Tempo*, Lisboa, 1993. Disponível em: <<http://www.ordemengenheiros.pt/centro-de-informacao/dossiers/historias-da-engenharia/dimensoes-e-replicas-intemporais-do-terramoto-de-1755/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

14 Imagem do GOOGLE MAPS. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Lisboa>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Na atualidade, muitas cidades têm problemas semelhantes como mobilidade, habitação ou saneamento. Muitas outras terão esses problemas no futuro próximo, mas, ainda assim, não é possível dizer que o futuro nos promete um único tipo de cidade e menos ainda um único tipo de representação, porquanto incorporamos os meios digitais ao já complexo universo das representações.

As cidades hoje tampouco se relacionam adequadamente com seu território de assentamento – seja pela convivência ou pelo domínio<sup>15</sup> –, relação que era normal e esperada no passado, quando se as desenhava desde a campina circundante, pois se impõem a ele de outras formas, muitas vezes parasitárias ou destrutivas. De fato, hoje as cidades requerem “novos territórios” para colonizar e explorar, não só porque se espalham desordenadamente pela terra que as viu nascer, mas porque se conectam com várias partes do mundo. E o mais interessante é que essa conexão é da própria cidade (digamos, de suas instituições), e não dos cidadãos, seus habitantes, que em geral nem sabem que essas partes do mundo existem. Como esses habitantes representariam relações que nem sequer entendem?

Água, comida, suprimentos de todo tipo, tecnologia e conhecimento sobre como gerir ou ordenar um conglomerado urbano são trazidos de cada vez mais longe, numa demonstração patética da impossibilidade de sustentação de estruturas de tal porte. (Ainda que esses mesmos fatores mostrem, ao mesmo tempo, a capacidade humana de construir realidades complexas, impensáveis [para essa mesma humanidade] até pouco tempo atrás.)

Esse ímpeto da nova espécie urbana (*o homo sapiens urbanus*)<sup>16</sup> nos maravilha e atormenta, arrostando a sensibilidade humana a situações paradoxais

---

15 Aquela ideia prazenteira e equilibrada da “cidade e a região” que se exprime no texto rossiano (ver nota 11), ou ainda, como um dado curioso, a defesa de Alberti de que toda cidade, na medida do possível, “se abasteça em seu próprio terreno”. ALBERTI, Leon Battista, *Da Arte Edifictória*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 286.

16 “Nos próximos 20 anos, o *Homo sapiens*, ‘o humano sábio’, se tornará em *Homo sapiens urbanus* em praticamente todas as regiões do planeta”. Para os técnicos, políticos e economistas que redigiram esse relatório em seu encontro do Rio de Janeiro, esse novo *Homo sapiens*, que surge das e pelas cidades, tem a “possibilidade de compartilhar espaços urbanos, participar de eventos públicos e privados e exercer tanto suas obrigações quanto seus direitos. Por sua vez, essas oportunidades possibilitam cultivar valores sociais e definir modos de governança e outras regras que permitem aos seres humanos produzir bens, comercializar com outros e ter acesso aos recursos, à cultura e a várias formas de riqueza ou bem-estar”, uma panaceia global que nossos antepassados nunca alcançaram. Pode acontecer, no entanto, que seja o último estágio da espécie. UNITED NATIONS. Estado das cidades do mundo 2010/2011, Unindo o urbano dividido: resumo e principais constatações, *Habitat*. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/100408\\_idadesdomundo\\_portugues.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/100408_idadesdomundo_portugues.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2015.

de amor e ódio. Hoje, não só “ou se a ama [a cidade] ou se a odeia”, como afirmou Maria João Madeira Rodrigues, mas pode-se amá-la e odiá-la ao mesmo tempo. Aliás, é o que mais acontece. Por isso seguimos construindo cidades cada vez maiores e complexas e vivendo nelas.

As cidades hoje também surgem do nada – às vezes literalmente. A ideia de memória ou de construção no tempo não tem sentido para muitas das novas grandes cidades do continente asiático. Pensamos, por exemplo, no caso de Shenzhen (Fig. 3), que 30 anos atrás era uma simples vila de pescadores e hoje abriga quase 15 milhões de habitantes.<sup>17</sup>

Koolhaas chama essas realidades urbanas de “cidades genéricas” e, embora desconhecidas na Europa, começam a se espalhar pelo planeta como a nova realidade urbana global. Ainda assim, a “cidade genérica” é um produto que pode fagocitar a cidade histórica, justamente por seu caráter indiferente à história, por sua contundente capacidade de transformar-se no que é preciso para sobreviver como cidade.



Figura 3, Vista aérea de Shenzhen.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Em 1980, Shenzhen foi promovida pelo governo chinês a Zona Econômica Especial (uma das cinco que o governo implantou para acelerar a economia do país, que passou a crescer de forma imponente). Até 1979, não era considerada cidade nem sequer prefeitura, mas, a partir da década seguinte, investimentos bilionários transformaram-na numa das mais importantes metrópoles do país.

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://bayern-design.de/en/press/mou-signed-shenzhe>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

A grande originalidade da Cidade Genérica é simplesmente a de abandonar o que não funciona – o que sobreviveu a seu uso – [...] é tudo o que fica do que costumava ser a cidade. A Cidade Genérica é a pós-cidade que está a preparar no lugar da ex-cidade [...] mantém-se unida não por um domínio público excessivamente exigente [...] mas pelo residual [...] um híbrido de política e paisagem.<sup>19</sup>

Como se representa uma realidade que abandona tudo o que não funciona, que se ancora no residual e numa paisagem que se desagrega no espaço e no tempo?

Esse “organismo fatal” que Maria João Madeira Rodrigues descreve e que usamos na epígrafe é de fato complexo e nos exige e demanda. Mata-nos com o ar contaminado, com a falta – ou o excesso – de água, quando não nos tortura com horas a fio em inúteis filas de carros esperando para chegar a algum (qualquer, nenhum) lugar. Esse *organismo fatal* é responsável pelo indiscutível estresse que vivemos no mundo contemporâneo, mas que só apareceu quando as grandes metrópoles fizeram sua entrada triunfal no século XIX. E sirvam-nos os textos de um Baudelaire, de um Zola, de um Dickens, do último Henry James, ou de um Poe para mostrar do que é capaz esse monstro.<sup>20</sup>

Voltando a nossas perguntas iniciais, agora modificadas pela *Grandeza* que implica a complexidade do *organismo fatal*: por que insistimos em representar *uma manifestação de instintos*, um *híbrido* que mal conseguimos ver e menos ainda entender?

Que tipo de verdade (ou de Verdade) pensamos que se nos apresenta quando representamos (desenhamos ou projetamos) a cidade?

### **Sobre a verdade**

Não cabe neste texto discutir o significado mais profundo do conceito *verdade*. Primeiramente porque não sou filósofo, mas apenas um arquiteto a quem escapa o sentido ontológico das coisas que requerem reflexões longas e

---

<sup>19</sup> KOOLHAAS, *op. cit.*, 2010, p. 42.

<sup>20</sup> É interessante observar que as representações, ao menos as pictóricas, da época de Baudelaire, por exemplo, não são capazes de evidenciar esse monstro. Vejam-se como exemplo as telas, vivas, coloridas e *très amusant*, de um Renoir, um Monet ou um Degas. A postura de Baudelaire nesse sentido ficou imortalizada em seu livro *O pintor da vida moderna* (Autêntica, Belo Horizonte, 2010).

permanentes. Depois, porque a verdade em si, aquele conceito que deve ser entendido como ideal e superior a todos nós, é hoje esquivada e relutante. Pouco sabemos da verdade em tempos hostis a ela, como estes nossos. (Não que os tempos passados tenham sido pletóricos de verdade ou de verdades; pelo contrário, foram tempos sombrios nos quais “verdades” absolutamente inverossímeis, quando não totalmente falsas, dominavam o mundo e a sociedade, matando pessoas a torto e a direito. Tempos de Inquisição e de dogmatismo, mas, ainda assim, tempo de verdades também.)

Em todo caso, precisamos de um significado para tal conceito, posto que não vemos nenhum outro sentido que explique o fato de seres humanos tentarem representar a cidade.<sup>21</sup> Representam-na porque pretendem com isso extrair algum sentido capaz de explicar ou dizer alguma coisa sobre a realidade que se lhes impõe. Evidentemente, a representação poderia ser apenas diletante, mera satisfação pessoal pelo ato de representar aquilo que se nos apresenta aos olhos, sem finalidade em si, digamos uma obra de arte, se nos remetemos a definições kantianas. Mas, no campo da arquitetura, essa aproximação não seria possível. Como afirmara Vilanova Artigas, “ninguém [nenhum arquiteto, pelo menos] desenha pelo desenho”.<sup>22</sup> O desenho tem uma finalidade, não é (embora possa ser) obra de arte. Essa finalidade tem a ver com a cognição, com o conhecimento tanto do que é como do que será (o projeto). Existe, assim, uma finalidade assertiva na representação da cidade, como existe na da representação da arquitetura.

Essa asserção tem a ver com a verdade contida na mensagem que se encontra dentro dos desenhos e sobre a qual arquitetos professamos nossa fé, aquela que sustenta que nosso trabalho tem algum sentido (prático, operativo, social, artístico) para a sociedade. Como afirmou Robin Evans:

Sem a fé dos arquitetos em que linhas definidas geometricamente são capazes de engendrar alguma coisa mais substancial que meros

---

21 Lembramos que aqui falamos da visão dos arquitetos, e nesse sentido o intuito da representação é projetivo ou foi compositivo. Mas pensamos que, como para tantos outros que representam a cidade, o intuito dos arquitetos com a representação, a finalidade que a acompanha, é cognitivo e, assim, remete de forma ampla a uma ideia de verdade que deve estar implícita na representação do representado, nesse caso, a cidade e seus desenhos (ou modelos).

22 ARTIGAS, João Batista Vilanova, *Caminhos da arquitetura*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 118.

desenhos, mas discernível só por meio desses, sem essa fé na mensagem genética inscrita no papel, não há arquitetura.<sup>23</sup>

E por que é uma verdade o que se encontra guardado nos desenhos? Porque não há desenho de arquitetura ou de urbanismo que se possa considerar falso. Como afirmou Alfonso Corona Martínez,<sup>24</sup> falso pode ser um levantamento, quando não se ajusta à realidade levantada, mas um desenho de arquitetura ou urbanismo, quando se trata de um projeto, por não denotar um objeto do mundo real, mas um objeto que só será (existirá) depois, só precisa de uma coerência interna, que o pensador argentino denomina “sintaxes interna do sistema de representação”.<sup>25</sup> Há só que se preservar um grau de honestidade evidente (para arquitetos e leigos) para que se considere como tal um desenho de arquitetura ou de urbanismo.

Assim, a forma de produzir conhecimento que professam a arquitetura e o urbanismo parte da premissa de que seus produtos (representações) são sempre verdadeiros, honestos,<sup>26</sup> desde que se mantenham dentro do sistema de representação que a própria arquitetura ou o próprio urbanismo definem como adequado. É claro que uma representação pode ser inadequada, como às vezes acontece, mas trata-se de inadequação ao mundo real, e não ao da arquitetura (embora o mundo real seja constituído também de arquiteturas). Quando a inadequação é com a arquitetura, as representações deixam de ser arquitetura para ser fantasia.<sup>27</sup> Poderíamos dizer que o mundo real e o mundo da arquitetura são tangentes (ainda que muitas vezes se sobreponham), a inadequação não impede a aceitação conceitual da verdade implícita nos desenhos, mas só uma defasagem entre as representações e a realidade. Nesse sentido, é sempre importante lembrar que realidades são instáveis e móveis, entanto representações são fixas e (de certa forma) definitivas – daí que sejam dimensões independentes.

---

23 EVANS, Robin. *The Pajective Cast*, Londres, MIT Press, 2000, p. XXVI, tradução nossa.

24 MARTÍNEZ, Alfonso Corona, *Ensaio sobre o projeto*, Brasília, Imprensa Oficial/Editora UnB, 2000, p. 42.

25 MARTÍNEZ, 2000, p. 41.

26 Dizemos *honesto* tanto no sentido interno – da honestidade interna do discurso arquitetônico como arquitetura –, como externo, isto é, como um discurso honesto, moralmente aceitável – o da relação com os materiais, por exemplo, como professaram John Ruskin, Frank Lloyd Wright e mesmo Mies van der Rohe. Na atualidade, contudo, sabemos que esse deixou de ser um marcador importante para o reconhecimento da “boa arquitetura”.

27 As criações de Maurits Cornelis Escher, por exemplo.

Logo, desenhos de cidades ideias (Fig. 4A) ou projetos utópicos, como por exemplo a *Città Analoga* de Aldo Rossi (Fig. 4B), não são falsos ou contêm inverdades, só representam objetos que é impossível materializar num dado momento histórico (ou nunca).

Muitas vezes, essa impossibilidade de realização (essa falta de realidade) é a fonte da verdade que se apresenta desde a “esfera intencional” (o mundo das interpretações que a representação possibilita).<sup>28</sup> A verdade ou as verdades contidas nessa representação se desenvolve(m) no campo das possibilidades e por isso têm a ver antes com as ideias sobre as quais se constrói que com a realidade construída, no sentido de que se origina no mundo dos conceitos e não pretende se submeter à realidade física.

A arquitetura e o urbanismo não devem ser pensados como submetidos à realidade, não são ciências (ou artes) descritivas, enumerativas. Não dizem como a realidade é, mas como deve ou deveria ser. Nesse sentido, são enunciativas, epifanias que revelam um sentido cognitivo que vai além da mera utilidade, sem contudo desapreciá-la. As representações revelam um futuro possível, porém, principalmente, um futuro desejado.

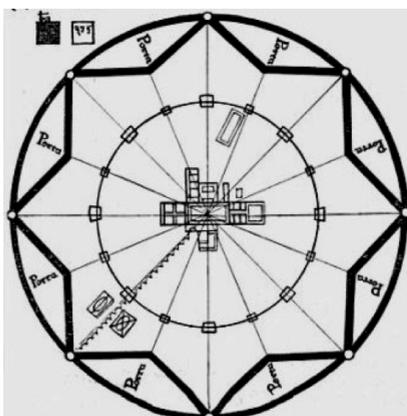


Figura 4A, Desenho (diagrama) da planta da cidade ideal de Sforzinda, Antonio Averlino (Filarete), 1469.<sup>29</sup>



Figura 4B, A *Città Analoga*, desenho de Aldo Rossi para a Biennale di Venezia, 1976.<sup>30</sup>

28 DAVIS, Colin, *Reflexiones sobre la arquitectura*, Barcelona, Reverté, 2011, p. 23.

29 SFORZINDA, *Wikipedia*, 2013. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sforzinda#mediaviewer/File:Idealstadt.jpg>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

30 Aldo ROSSI, *La città analoga*, 1976, projeto único exposto na Bienal de Veneza, Maxxi Ricerca, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Coleção Século XX, Roma. Disponível em: <<http://maxxisearch.fondazionemaxxi.it/maxxi/collezionix/XX/scheda/IT-MAXXI-AR0001-0001597>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

A valorização da verdade por diferentes grupos humanos na história certamente varia muito, de acordo com diferentes perspectivas – cultural, social, histórica, política etc. –, mas devemos poder diferenciar o “conceito de verdade” da “verdade” ou das “verdades” que se expressam em cada momento histórico. Como afirma Pascal Engel,<sup>31</sup> “as condições normativas do conceito de verdade” não mudam, o que pode mudar, e de fato muda, é o que cada homem, ou homens (sociedades, humanidades), pensa que seja (um)a verdade.

O filósofo francês propõe entender as questões normativas do conceito de verdade dividindo seu sentido em três tendências, ou teses, tanto em seu sentido prático como em sua finalidade:

É preciso, portanto, separar claramente a tese *conceitual* segundo a qual a verdade é uma norma constitutiva no interior do triângulo asserção-crença-verdade, da tese *ética* segundo a qual ela seria um valor intrínseco, a ser respeitado e procurado em todas as circunstâncias, assim como da tese *epistemológica* segundo a qual ela é o fim da investigação, o valor epistêmico supremo. Pode-se perfeitamente admitir a primeira tese sem admitir as duas outras.<sup>32</sup>

Qual dessas teses seria adequada ao campo das representações projetivas ou compositivas da arquitetura e do urbanismo?

### **Verdade e representação**

A primeira tese, a *conceitual*, é fundamental para entendermos o sentido da verdade no campo da arquitetura ou do urbanismo. Como muitas outras disciplinas que têm um viés prático, é dentro do triângulo asserção-crença-verdade que se desenvolve a arquitetura.

Mas nem sempre cada parte do triângulo teve a mesma relevância, isto é, os termos da definição não são necessariamente equivalentes. Historicamente, se têm acomodado de formas diferentes, dependendo das condições políticas, sociais, econômicas, produtivas, tecnológicas, etc. Mas a relação (isto é,

---

31 ENGEL, Pascal e RORTY, Richard, *Para que serve a verdade?*, São Paulo, Editora UNESP, 2008, p. 43.

32 ENGEL e RORTY, *op. cit.*, 2008, p. 44. A citação é de Engel, e os grifos são do original.

a manutenção de uma relação) que se guarda entre eles permanece a mesma desde que a arquitetura é Arquitetura, ou seja, desde 1452.

Alberti inaugura uma proposição que se julga verdadeira quando assume a arquitetura dos *Antigos*<sup>33</sup> (e, a grosso modo, os preceitos vitruvianos) como fundamentação de sua confiança em que dados preceitos seriam capazes de recuperar o valor da verdadeira arquitetura, ou, dito de outro modo, a arquitetura na qual o valor da verdade se manifesta de forma contundente.

Por conseguinte, dos exemplos dos Antigos, das advertências dos especialistas e da prática assídua nasceu o conhecimento perfeitoíssimo de como realizar essas obras admiráveis, ao passo que do conhecimento foram extraídas as regras ditadas pela experiência [...].<sup>34</sup>

O trabalho de Alberti foi extremadamente árduo, construindo uma disciplina da nada ou quase nada que era o manual de Vitruvius. Foi um trabalho conceitual que retirou da filosofia as proposições necessárias ao entendimento geral do problema, especialmente do problema da beleza, pois a origem da “edificação perfeita e digna de admiração” está na arte,<sup>35</sup> e ele buscou construir um *corpus* confiável de normas e de relações, comprovadas no estudo dos monumentos (das ruínas romanas), que elevasse a *Arte edificatória* ao campo da verdade revelada pela “invenção” e o “raciocínio do engenheiro” do arquiteto, a quem compete desenhar [*lineamenti*], “a distribuição, a disposição e outras ações do mesmo teor que à obra possam conferir dignidade”.<sup>36</sup>

Mas não devemos pensar que a assunção da tríade asserção-crença-verdade é uma posição tipicamente historicista. O movimento moderno também trabalhou segundo essa dinâmica. Poderíamos afirmar que a construção ideológica do movimento moderno se funda nela: mais, é a partir dela. Foi a

---

33 É como Alberti (*op. cit.*, 2011, p. 379) se refere aos arquitetos asiáticos, gregos e romanos, sendo que estima os últimos como aqueles que atingiram “a mais reconhecida maturidade”. É nessa obra madura que Alberti aprende a *Arte edificatória*: “Onde quer que existisse uma obra antiga em que brilhasse uma centelha de valor, imediatamente me punha a compulsá-la para ver se com ela podia aprender alguma coisa” (p. 375). Comentando esta frase o tradutor português informa que o interesse de Alberti pelos monumentos da Antiguidade romana fica manifesto no seu trabalho *Descriptio urbis Romae*, 1450. Ver nota 985.

34 ALBERTI, *op. cit.*, 2011, p. 382.

35 Idem, p. 378.

36 Idem, p. 383.

proposição de uma série de novas formas de entender a arquitetura e a composição que levou à formulação de uma nova gramática (desenhada) capaz de produzir uma arquitetura diferenciada das referências historicistas. De que outra forma poderíamos entender a formulação dos “Cinco pontos de uma arquitetura nova” (1927) de Le Corbusier, senão como a constatação do poder criador de uma preposição? Uma normativa capaz de sustentar uma teoria ou pelo menos uma teorização que permitiu que seu autor desenvolvesse não uma mas todas as suas obras como consequências lógicas da proposição (Fig. 5).

Se juntarmos aos *Cinco Pontos* a ideia dos “Traçados Reguladores”, que Le Corbusier considerava “uma garantia contra o arbitrário”,<sup>37</sup> podemos afirmar que o triângulo da tese *conceitual* da verdade se fecha na proposta corbuseriana.

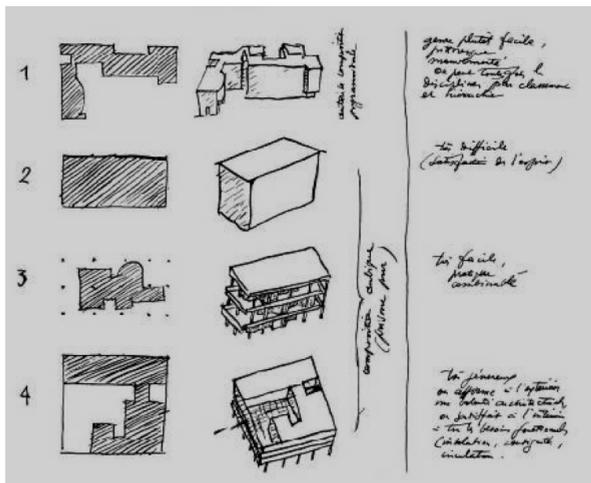


Figura 5, “Quatro composições”, 1929, o desenho apresenta as obras que surgem das propostas dos *Cinco pontos de uma arquitetura nova*.<sup>38</sup>

A segunda tese, que sustenta que a verdade é um valor intrínseco “a ser respeitado e procurado em todas as circunstâncias”, a que Engel denomina *ética*, percorre igualmente todos os momentos da arquitetura desde tempos remotos. As ordens clássicas são, já entre os gregos, por analogia à natureza e

37 LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 41.

38 No desenho, estão representados os projetos das casas La Roche, em Paris, e Stein, em Garches, o protótipo de Stuttgart e a Savoie em Poissy. BOESIGER, Willy, *Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 32.

à ordem natural primigênia e ontológica esse valor intrínseco que dá sentido à arquitetura.<sup>39</sup>

No prefácio a seu *Essai sur l'architecture*, de 1752, Marc-Antoine Laugier afirmava que:

É de esperar que algum grande arquiteto tente salvar a arquitetura da excentricidade das opiniões descobrindo suas leis fixas e imutáveis. Toda arte, toda ciência tem um objetivo determinado. Para chegarmos a esse objetivo, nem todos os caminhos são igualmente bons; há só um que leva diretamente à meta, e é este o único que devemos conhecer. Em todas as coisas, há só uma maneira de obrar bem. Que é a arte senão essa maneira, assentada em princípios evidentes e posta em prática por preceitos invariáveis?<sup>40</sup>

A presunção da existência de invariáveis é fundamental para entendermos a construção da arquitetura desde o Renascimento, apesar de momentos de questionamento ou de relaxamento, como nos casos do maneirismo ou do barroco. Os tratados de arquitetura são uma boa demonstração desse empenho na construção de referências *éticas* que sustentem a prática da arquitetura. Em geral, os tratados são compêndios de argumentos que respaldam a “boa arquitetura”, colocando quase sempre a questão das ordens e dos aspectos da tríade vitruviana (*fimitas, utilitas, venusta*) que melhor se adequam à interpretação do mundo do autor. Variam no tempo e no espaço dependendo das conveniências e dos interesses de épocas ou de estilos, mas sempre reclamam para si a virtude da verdade contida nela, que é suficiente para erguer e sustentar o edifício da arquitetura (conceitual e literalmente falando).

Não se pense que essa modalidade *ética* é só típica das arquiteturas anteriores ao movimento moderno. Como no caso anterior, ela perpassa o tempo e se incrusta no seio da própria vanguarda moderna. Mies van der Rohe<sup>41</sup>, por exemplo, afirma que “[o trabalho do arquiteto é] Conceber a forma a partir da

---

39 Apesar de alguns autores já terem chamado atenção para a falsidade que significa construir em pedra edifícios cujo referencial era a construção em madeira. Ver DAVIS, *op. cit.*, 2011, p. 88.

40 LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. vii e viii, tradução nossa.

41 VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G., “Mies van der Rohe define Arquitetura: aforismo, 1923”, In: *arq.urb.*, n. 10, 2º semestre 2013, p. 171.

essência do nosso dever com os meios do nosso tempo”, e esse trabalho se funda numa “essência” ética, também moral – posto que se trata de um dever –, que rechaça “toda especulação estética/toda doutrina/todo formalismo”, que eram considerados a fonte de toda corrupção e imoralidade combatida heroicamente pela pureza ética da vanguarda *Sachlichkeit*.

A evolução do mundo depois desse momento heroico, especialmente depois dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, destruiu a fé na essência do dever do arquiteto, que deixou de ser um demiurgo para se transformar num empregado de corporações e de governos, no melhor dos casos. A contaminação da arquitetura pela ideologia no período da Guerra Fria, sua frivolização durante o liberalismo pós-moderno e sua desconstrução a partir da última década do século XX foram contundentes na destruição da firme crença na existência de essências (éticas ou de qualquer outro tipo) que justificassem e sustentassem a arquitetura. O processo (constante e indiferenciado) tomou o lugar da certeza (respeitada e procurada), transformando projetos em diagramas, arquitetura em crítica.

A representação da cidade (ou da arquitetura) por diagramas (já não mais por desenhos ou por modelos) cria a sensação de ampliação das variáveis, de aumento das possibilidades, e de uma falta de compromisso com verdades esclerosadas que atrapalham a criatividade: “o diagrama, portanto, é encarado como espírito oculto que a arquitetura infunde nos edifícios. Como sopro afetivo, sentimental, de quem não quer perder a capacidade crítica”.<sup>42</sup> Se liberta da prefiguração (típica da ideia de “partido”) abrindo-se a toda formalização possível, sem contudo acreditar que exista uma forma capaz de realizar qualquer verdade.

Finalmente, temos a tese *epistemológica*, que propõe que a verdade “é o fim da investigação”, isto é, o resultado final que encerra uma investigação de caráter científico, devendo o caráter de “final” e de “encerrar” ser relativo: poucas pesquisas científicas se encerram, e os resultados finais de hoje podem ser simplesmente descartados pelos de amanhã. Contudo, conseguir definir um objeto de estudo, uma metodologia de tratamento de dados, um desenvolvimento lógico da pesquisa e uma conclusão sobre o que revelam esses

---

42 MONEO, Rafael, *Inquietação teórica e estratégia projetual*, São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 182.

dados em certo momento, é um processo que, dentro de suas limitações, afirma verdades circunstanciais que são relevantes.

A arquitetura pode encontrar dentro dessa última tese respostas adequadas à relação entre desenhos (arquitetônicos ou urbanísticos) e a verdade, uma vez que o projeto resultante de um processo de criação arquitetônica (ou urbanística), que não deixa de ser uma pesquisa, é um corpo de representações (geralmente gráficas, mas não só) que, como afirmamos, não é falso e pode ser descrito como portador de verdades circunstanciais capazes de iniciar o processo de construção de um objeto do mundo real.

O sistema epistemológico é ainda oportuno para a arquitetura como um sistema fechado em si mesmo, que, para ser verdadeiro, só requer coerência interna, o que evita o questionamento de fatores externos, ainda que não os iniba. O sistema epistemológico funciona também quando pensamos na arquitetura como composição (não como projeto), pois esta compreende também um processo pelo qual as partes se adéquam a um todo de modo a finalizar determinada proposta.

Contudo, confrontado com os mesmos valores ou dados (terreno e programa, por exemplo), cada arquiteto oferecerá um resultado diferente, e isso é considerado um fato criativo e vivificante, o que não acontece na ciência, que busca chegar a seus resultados independentemente dos cientistas, suas opiniões ou gostos, usando o consenso e a corroboração de dados. A arquitetura, como arte, depende dos arquitetos, suas opiniões e seus gostos. Por isso, a “arquitetura não aspira a ser ‘real’, ‘natural’ ou ‘veraz’”,<sup>43</sup> mas honesta. Desde Alberti até Le Corbusier, e ainda até Eisenman e Koolhaas, subjaz a seu sentido crítico esse ideal de honestidade que induz os arquitetos a usarem as representações como meios de transmitir, de comunicar ou de impor (quando é o caso) sua particular visão de mundo. Quando eu (arquiteto) desenho (represento) a cidade (ou a arquitetura), estou honestamente revelando um mundo. Meu mundo (minha *Weltanschauung*), e não “o mundo”. Este não existe finalizado, meus desenhos sim.

Meu corpo revela o mundo. E o mundo, revela-me?

Pois, penso que não.

---

43 DAVIS, 2011, p. 92.

## Referências

- ALBERTI, Leon Battista, *Da arte edifictória*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova, *Caminhos da arquitetura*, Cosac Naify, São Paulo, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*, Autêntica, Belo Horizonte, 2010.
- BOESIGER, Willy, *Le Corbusier*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- CALADO, Maria (coord.), *Atlas de Lisboa. A Cidade no Espaço e no Tempo*, Lisboa, 1993. Disponível em: <<http://www.ordemengenhadores.pt/pt/centro-de-informacao/dossiers/historias-da-engenharia/dimensoes-e-replicas-intemporais-do-terramoto-de-1755/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.
- DAVIS, Colin, *Reflexiones sobre la arquitectura. Introducción a la teoría arquitectónica*, Reverté, Barcelona, 2011.
- EISENMAN, Peter, *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*, Cosac Naify, São Paulo, 2013.
- ENGEL, Pascal e RORTY, Richard, *Para que serve a verdade?*, Editora UNESP, São Paulo, 2008.
- EVANS, Robin, *The Projective Cast. Architecture and its three geometries*, MIT Press, Londres, 2000.
- FICACCI, Luigi, *Piranesi. Acqueforti / Grabados / Águas-fortes*, Taschen, Colônia, 2006.
- GLAESER, Edward, *Os Centros Urbanos. A Maior Invenção da Humanidade*, Campus, Rio de Janeiro, 2011.
- GOOGLE MAPS. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Lisboa>>. Acesso em: 17 fev. 2015.
- INSOLERA, Italo. *Le città nella storia d'Italia*, Laterza, Roma, 1981.
- KOOLHAAS, Rem, *Três textos sobre a cidade. Grandeza, ou o problema do grande. A cidade genérica. Espaço-lixo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, Perspectiva, São Paulo, 1981.
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Duchesne, Paris, 1753.
- MARTÍNEZ, Alfonso Corona, *Ensaio sobre o projeto*, Imprensa Oficial/Editora UnB, Brasília, 2000.
- MONEO, Rafael, *Inquietação teórica e estratégia projetual: na obra de oito arquitetos contemporâneos*, Cosac Naify, São Paulo, 2008.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de, *Desenho de Arquitetura Pré-Renascentista*, EDUFBA, Salvador, 2002.
- ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- SFORZINDA, *Wikipedia*, 2013. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sforzinda#mediaviewer/File:Idealstadt.jpg>>. Acesso em: 15 fev. 2015.
- UNITED NATIONS. World Population Prospects The 2012 Revision Volume II: Demographic Profiles. *Economic & Social Affairs*. New York: United Nations, 2013. Disponível em: <[http://esa.un.org/unpd/wpp/Documentation/pdf/WPP2012\\_Volume-II-Demographic-Profiles.pdf](http://esa.un.org/unpd/wpp/Documentation/pdf/WPP2012_Volume-II-Demographic-Profiles.pdf)>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- UNITED NATIONS. Estado das cidades do mundo 2010/2011. Unindo o urbano dividido: resumo e principais constatações. *Habitat*. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/100408\\_cidadesdomundo\\_portugues.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/100408_cidadesdomundo_portugues.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2015.
- VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G., "Mies van der Rohe define Arquitetura: aforismo, 1923. Uma tradução e reflexões sobre os significados do preceito", *In: arq.urb*, n. 10, 2º semestre 2013, p. 168-178. Disponível em: <<http://www.usjt.br/arq.urb/numero-10/13-classicos-fernando-g-vazquez.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

FRANCESCA FATTA

Architetto, Professore Ordinario di Disegno ICAR/17

Università *Mediterranea* di Reggio Calabria, Italia

## **Inferno e Paradiso: Il progetto dell'immagine delle città siciliane dal XVI al XIX secolo**

### **Resumen**

Il testo affronta il tema del disegno della città tra il XVI al XIX secolo secondo due aspetti opposti e complementari: la cartografia celebrativa, in cui la città appare *ben disposta* perché *ben governata*, e la documentazione contenuta nelle carte fiscali e amministrative, in cui le parti urbane vengono rappresentate secondo un *disordine* necessario per definire dispute, imposte fiscali e altro.

Per la rappresentazione di un *Paradiso Urbis* si prende come esempio la città di Palermo sede *Corona Regis*, ridisegnata con la splendida croce di strade nel XVII secolo; mentre per le eteropopie urbane si è scelto l'ampio repertorio delle carte topografiche redatte in Sicilia nella prima metà del XIX secolo, secondo l'ordinanza del Re Ferdinando II di Borbone che volle iniziare a dare un ordine amministrativo e fiscale all'isola. In queste rappresentazioni, molto eterogenee nella forma grafica, talvolta dal tratto raffinato, a volte fantasiose nella loro espressività, si deduce un "inferno allegro", che fa pensare all'ironia di Offenbach nell'*Orfeo all'inferno*.

## Gli spazi plurali del potere

Ogni disegno ha un suo linguaggio, una sua espressività. Per descrivere gli stessi luoghi si usano forme, accenti, espressioni diversi; uno spazio, un luogo o una città possono assumere pluralità di rappresentazioni grafiche a seconda degli obiettivi che l'estensore del disegno si propone, e in genere gli obiettivi possono essere di natura militare, commerciale, celebrativa, amministrativa, fiscale.

La rappresentazione di una città, dalla scala territoriale a quella architettonica, mette in gioco un atto di comunicazione complesso, ricco di componenti semantiche e di valenze simboliche; ciò richiede al disegnatore una capacità di sintesi, di astrazione grafica tali che gli consentano di esprimere, secondo le proprie capacità e finalità, oltre all'aspetto identitario del luogo, secondo un ordine concettuale.<sup>1</sup>

Tale operazione necessita sia di sensibilità critica e che grafica, qualità capaci di dare al disegno lo spessore di un racconto, di una *descrizione ragionata* della realtà fisica. Il disegnatore interviene sull'ambiente da rappresentare operando un processo di discretizzazione, di selezione qualitativa, di disaggregazione degli elementi figurativi in modo da rendere le diverse parti percepibili singolarmente, e l'insieme comprensibile nelle sue proprietà complessive. Questa operazione, da una parte allontana i due soggetti: lo spazio reale e quello immaginario, dando a ciascuno autonomia espressiva, e dall'altra li salda in una mutua relazione di dipendenza e di reciproca identificazione.

La città e la sua rappresentazione costituiscono al tempo stesso un *unicum* e due entità differenti. Tale antinomia è alla base del rapporto conflittuale tra immagine, narrata come espressione del mito, e informazione, letta come ambito della scienza. Il prevalere, ora dell'una ora dell'altra ha scandito la storia delle rappresentazioni urbane a volte con una predominanza di simbolismo figurativo, portatore dei valori antropici e culturali, a volte con prevalenti linguaggi tecnici propri dell'analisi specialistica.<sup>2</sup>

---

1 Si può fare riferimento, in questo senso, a K. LYNCH, *L'immagine della città*, Padova, 1964; per quanto concerne gli aspetti più generali vedi D. LERNER, *Qualità e quantità e altre categorie della scienza*, Milano, 1971

2 F. FATTA, *Geometria: avventure dello spazio, immagini della ragione*, Reggio Calabria, 1998. In particolare il cap.5 // progetto dell'immagine architettonica e urbana.

Nel Medioevo, di fronte alla complessità della struttura urbana, la rappresentazione tendeva a semplificarne i caratteri per una più chiara comprensione della forma riducendola spesso a icone simboliche.<sup>3</sup> Fino al XVI secolo questa caratteristica accomunava la maggior parte della produzione cartografica, che amava fare spesso uso di sintesi elementari di sistemi spaziali, e poi ha segnato anche i successivi secoli XVII e XVIII, anche se lo sviluppo della topografia attraverso l'acquisizione di nuove tecnologie strumentali e l'applicazione di metodi scientifici di misurazione e rilevamento sempre più perfezionati, ha condizionato poco per volta l'aspetto figurativo a favore di una maggiore geometrizzazione delle operazioni grafiche. In questo caso si intende proporre l'attenzione sull'aspetto ideografico di "restituzione di un concetto" che rende complesso il disegno di un luogo perché la sua conoscenza implica l'acquisizione delle innumerevoli manifestazioni connesse ad esso e la sua configurazione non può prescindere dall'analisi dei fenomeni che di quel luogo sono la componente vitale.

### **Dall'utopia all'eterotopia, paradiso e inferno della città**

Si propongono due tipologie di rappresentazioni della città storica. La prima affronta il tema del disegno della città "ben disposta" (cioè ben disegnata) perché "ben governata", la seconda riguarda il complesso di atti e documenti disegnati e scritti che costituiscono il corpus composito di ciò che tradizionalmente definiamo carte legali, amministrative, catastali. Il primo aspetto, pone l'accento sulla immagine come armonia della città, e in essa si riflette l'utopia del buon governo. In contrapposizione vi è il secondo aspetto che, per necessità, mette in evidenza il caos di chi intende sovvertire l'ordine delle forme per analizzare spazi che si disegnano secondo i limiti delle diverse appartenenze, che si confrontano per chiarire dispute di attribuzione e di pertinenza. In fondo la città è tutto questo: una continua rielaborazione degli equilibri che regolano la convivenza tra quelle parti che Foucault definisce eterotopie. L'eterotopia è la frammentazione nel tempo di un luogo originariamente unitario (o che solo apparentemente sembra tale), che da vita a un luogo diverso, eterogeneo, complesso.<sup>4</sup>

---

3 J. LE GOFF, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale*, in *Storia d'Italia*, 1973

4 M. CACCIARI, F. RELLA, M. TAFURI, G. TEYSSOT, *Il dispositivo Foucault*, Venezia, 1981.

Le utopie consolano, fanno di un luogo reale uno spazio meraviglioso e fluido, aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, in uno spazio continuo letto secondo una geometria aulica e perfetta. Le eterotopie inquietano, perché non hanno né linguaggi né geometrie di riferimento, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni della città, perché devastano la “sintassi grafica” che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose a cui Foucault si riferisce.

Ed è per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi, sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della fabula, le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Borges) inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano fin dalla sua radice ogni possibilità di grammatica, dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi”. Il concetto di eterotopia, di lettura “contro corrente” e informale travalica i confini letterari e strettamente linguistici per divenire strumento d’invenzione per indagare strutturazioni complesse e stratificate di luoghi reali.

### **Il disegno dell’Utopia. Il progetto dell’immagine urbana di Palermo**

Ibn Giubayr, viaggiatore musulmano originario di Valenza, verso la fine dell’XI secolo giunse a Palermo dopo aver fatto un viaggio avventuroso durato due anni che lo portò fino alla Mecca.

Alla fine del dicembre 1184, la città gli apparve “*antica e bella, splendida e graziosa, sta alla posta come una seduttrice, insuperbisce tra piazze e pianure che sono tutte un giardino, larghe ha le vie e le strade, ti abbaglia la vista con la rara beltà del suo aspetto ...*”.<sup>5</sup> Non vi sono disegni della città ma la descrizione è talmente chiara da darci la suggestione di vedere le guglie dei palazzi e le fronde dei giardini.

A quei tempi il viaggiatore era il messaggero delle descrizioni dei luoghi lontani e sconosciuti quindi c’è da credere che nel mondo attraversato da Giubayr l’immagine di Palermo fu trasmessa proprio così. I fondachi, i mercati, i bagni, le moschee e i giardini costituivano la struttura della città. E in effetti nel XII secolo Palermo raggiunse un tale sviluppo urbano che fino alla metà del XVIII secolo la città non ebbe bisogno di espandersi oltre quel perimetro, i numerosi

---

<sup>5</sup> HAWGAL IBN, EDRISI, GUBAIR IBN, *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, Palermo 2001. B. LI VIGNI, *Federico II il Principe Sultano*, Roma, 2011.

giardini di impianto islamico furono sostituiti nelle epoche successive da costruzioni sempre più fitte.

Una interessante rappresentazione grafica della città, che risale agli ultimi anni del XII secolo, si trova in un codice miniato. Il disegno raffigura la città in lutto per la morte del re normanno Guglielmo II e non vuol essere certo una ricostruzione topografica sebbene restituisca una immagine complessiva della città di grande efficacia grazie a una sequenza di immagini dei singoli quartieri. (Fig.1)

Palermo, nell'arco della seconda metà del Cinquecento, diviene una delle grandi capitali europee. Il modello di riferimento è quello della sede *Corona Regis* e delle produzioni di vasta ed ampia risonanza internazionale.<sup>6</sup> L'archetipo per la sua rifondazione è proprio Roma, e il tracciato mitico di città quadrata segnato sul Palatino da Romolo. Joseph Rykwert a questo proposito specifica: "*L'unica interpretazione di quadrata, che si adegui al nostro contesto è quella di quadripartita, o squadrata, nel senso che vi è un centro da cui si dipartono quattro angoli retti. Ciò significa che quando Varrone ed Ennio definivano quadrata la città sorta sul Palatino, intendevano solo affermare che in essa il cardo, e il decumanus, erano ortogonali tra loro, il che aveva lo scopo di dare alla città un assetto regolare, che la inserisse in modo stabile ed armonico nell'universo al centro del quale era collocata (quod ad equilibrium foret posita)*".<sup>7</sup> Il punto di partenza assunto dalla storiografia per le vicende urbanistiche palermitane nel '500, è l'episodio della visita di Carlo V. La città, ricostruendo la sua immagine, intendeva tributare al suo imperatore il trionfo della fede in lui, l'affermazione della Città Felice, la consacrazione della Fedeltà.<sup>8</sup> Le grandi celebrazioni dell'anno 1535 si servirono di un'urbanistica intesa come itinerario processionale ricca di apparati scenici creati spesso da architetture effimere. Da questo episodio prende il via una vasta e importante rifondazione urbana nel mito di Roma, che muta profondamente l'immagine della città. (Fig. 2)

La prima operazione urbanistica è l'allargamento e la regolarizzazione del Cassaro, decisa dal Senato nel 1567. Nel centro quasi geometrico, in un punto equidistante tra la Cattedrale e la chiesa di S. Antonio e, fra la Porta Nuova e la

6 M. FAGIOLO, M. L. MADONNNA, *Il Teatro del Sole*, Roma 1980. Parte II.

7 J. RYKWERT, *L'idea di città*, Torino 1981, pagg.118,119.

8 M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Il Teatro del Sole*, op.cit. (pag. 13).

piazza Marina, viene aperta la piazza intitolata al Presidente del Regno, Carlo d'Aragona, poi ribattezzata piazza Bologni dal nome della famiglia che abitava il piano. Questo intervento è frutto del primo sostanziale influsso di cultura rinascimentale in Sicilia che introduce le prime regole di una urbanistica geometrica. Il nuovo baricentro della città intendeva spostare il simbolo del potere dal Palazzo Reale verso il Palazzo del Senato che impersonava il nuovo potere civico sempre più forte rispetto a quello regio.

Nel 1600, dopo il prolungamento del Cassaro fino al mare ridefinito con l'apertura di Porta Nuova e Porta Felice che ne segnano l'inizio e la fine, si ristabilì il nuovo centro della Palermo quadrata col taglio della Via Nuova che interseca ortogonalmente il Cassaro. Si fissa così la croce di strade create in prossimità del Piano Pretorio, Campidoglio della città riqualificato ulteriormente dalla presenza della fontana del Camilliani.<sup>9</sup> L'ottagono di piazza Vigliena diventa il centro geometrico e ideologico delle rappresentazioni urbane di Palermo e divide la città in quattro Mandamenti. Si tratta di un disegno astratto, un progetto calcolato ma di grande fascino. Definito il massimo trionfo di un gioco intellettuale manieristico, esso assume una dimensione ed un valore eccezionali proprio perché operante, non nell'ambito di un quartiere, ma di una città intera. Dal centro della croce di strade si può anche leggere secondo la tradizione della *Crux Viarum*, un ordinamento celeste, un simbolismo ripetuto fino all'ossessione da tutti i trattatisti del periodo che, nel cerchio e nella sua quadratura, ricercavano un ordine cosmico antropocentrico.<sup>10</sup> (Fig.3)

L'immagine di Palermo in una delle prime incisioni ad opera di Braun e Hogenberg, datata 1581, riporta il raddrizzamento della grande strada del Cassaro, la quale, come si è accennato, muta la sua forma in epoca di rifondazione urbana sotto il potere del vicereame spagnolo con Carlo V e mantiene, anzi sottolinea, la sua identità di percorso principale della struttura urbana costituendosi come asse geometrico della rappresentazione cartografica.<sup>11</sup>

9 La fontana del Camilliani costruita tra il 1554 e il 1555 era destinata a una villa fiorentina ma fu venduta al Senato palermitano nel 1573 e fu posta l'anno successivo dinanzi al Palazzo Pretorio.

10 P. MARCONI, *La città come forma simbolica*, Roma, 1973. Tema dominante per gli architetti tra '400 e '500 è quello della volontà di estendere il significato simbolico del Microcosmo vitruviano del III libro fino a renderlo coerente e indispensabile a tutte le scale della progettazione compresa quella urbana, trattata nel primo libro.

11 Per le fonti iconografiche: R. LA DUCA, *Cartografia generale della città di Palermo e antiche carte della Sicilia*, Napoli 1975.

Si ripropone l'antico principio greco citato da Michel Foucault ne *L'ordine del discorso* secondo il quale l'aritmetica poteva ben riguardare le città democratiche, poiché essa insegna i rapporti di uguaglianza, mentre la geometria (regolatrice della prospettiva) dovrebbe essere insegnata nelle città oligarchiche poiché dimostra le proporzioni della ineguaglianza.<sup>12</sup>

Su questa città "ad quadratum", raffigurata più come un simbolo, come un segno trionfale, che come rappresentazione topografica attendibile (come dimostrano le immagini celebrative del secolo successivo), riesce a sopravvivere il suo esatto contrario, ovvero quella città dal tessuto fitto, costituito dai suq e dai fonduk islamici, negata dal disegno barocco, ma forte nella sua struttura topologica.<sup>13</sup> Questo contrasto esasperato tra paradiso e inferno viene descritto nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, di Dacia Maraini ambientato nella Sicilia barocca con una battuta sul senso dell'inferno definito dalla protagonista una "Palermo senza pasticcerie".<sup>14</sup>

### **Il disegno dell'Eterotopia. Il catasto borbonico della Sicilia**

La componente grafico-descrittiva della città che riguarda le questioni amministrative di natura fiscale segna un aspetto "complementare" della rappresentazione celebrativa urbana. Il più delle volte si tratta rappresentazioni riguardanti questioni legali e si ritrovano custoditi presso gli archivi di stato all'interno di pratiche notarili, passaggi di proprietà, registri di statistica, censuazioni, ripartimenti di lavori pubblici, libri maestri delle case di congregazioni religiose, espropri, contratti di affitto, dispute, doti, ed altro ancora.<sup>15</sup>

Dal linguaggio aulico della *forma urbis* geometrica, di carattere descrittivo celebrativa dalle forti componenti artistiche, si passa ad una rappresentazione topologica che sovverte i principi scientifici geometrici (Fig.4). Le regole della

---

12 M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, Torino 1976. Il concetto viene affrontato anche ne *Le parole e le cose*, prima edizione italiana Milano 1967, cap.III *Rappresentare*

13 Per lo sviluppo urbano di Palermo vedi: G. SPATRISANO, *Architettura del Cinquecento in Palermo*, Palermo 1961. M. DE SIMONE, *Manierismo architettonico nel Cinquecento palermitano*, Palermo, 1968. D. MACK SMITH, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari 1970 G. PIRRONE, *Palermo*, Genova 1971. G. BELLAFFIORE, *Dall'Islam alla Maniera*, Palermo 1974. C. DE SETA, L. DI MAURO, *Palermo*, Bari 1981.

14 D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, 1990. "Da morta andrò all'inferno" aveva detto una volta. E aveva aggiunto "ma poi cos'è l'inferno? Una Palermo senza pasticcerie. Io tanto non amo i dolci." E dopo un attimo: "Comunque ci starò meglio che in quella sala da ballo dove le sante fanno tappezzeria, che è il paradiso". (p.49)

15 F. FATTA, *I segni antropici del paesaggio siciliano nella lettura della cartografia ottocentesca*. In: AA.VV. *Matrici e permanenze di culture egemoni nell'architettura del bacino del Mediterraneo*. PALERMO, 1987, pp. 143-154

rappresentazione sembrano contraddirsi: le piante, i prospetti, le viste assometriche non obbediscono più ad un impianto geometrico canonico, ma definiscono una espressività propria, spesso come supporto figurato ad una informativa scritta; a voltele carte venivano redatte da anonimi disegnatori improvvisati, o comunque non addestrati sotto il profilo della rappresentazione cartografica o del disegno tecnico. Ma nonostante le premesse puramente funzionali del disegno, tali carte aprono ad un universo figurativo che incanta per la loro espressività, l'originalità delle informazioni, la descrizione degli ambiti urbani e rurali rappresentati. (Fig. 5)

In questo contesto si presentano a titolo esemplificativo alcuni disegni che sono stati redatti in occasione di una circolare ministeriale del Governo Borbonico in Sicilia durante il regno di Ferdinando II e risalente al 29 settembre 1829. Tale circolare induceva tutti i comuni siciliani di dotarsi di strumenti cartografici descrittivi della situazione proprietaria, agraria, economica demografica ed urbanistica dei propri territori. (Fig. 6)

Un articolato piano di riforma che riflette una politica innovativa per la gestione amministrativa e fiscale del territorio che però non fu accompagnata da una adeguata risposta tecnica.

Il complesso dei materiali, grafici e descrittivi, prodotti dall'inchiesta dell'Amministrazione Borbonica, risulta fortemente eterogenea e si presta in definitiva a molteplici chiavi interpretative e a diverse scale di lettura. Le carte documentano in dettaglio una condizione sociale e ambientale di estremo interesse per la storia locale e traccia le coordinate territoriali di una Sicilia inedita e segnata da profonde contraddizioni, nelle quali coesistono e si scontrano strutture arcaiche, modelli tradizionali e nuovi sistemi culturali. Tale tipo di disegno non aveva alcuna regolamentazione, o meglio, codificazione collettiva ma si affidava ad una estemporaneità non priva di fascino e di chiarezza. La mappa d'archivio racconta, assegna, distingue e riassume quello che il documento scritto descrive astrattamente.<sup>16</sup>

Un carattere fondamentale è quello dei connotati tecnico culturali delle singole rappresentazioni, testimonianza non tanto di una tradizione complessiva e unitaria, quanto di profonde e sorprendenti specificità locali (Fig. 8). Molto

---

16 R. ZANGHERI, *I catasti*, in *Storia d'Italia. I documenti*, vol.5 Torino 1973.

spesso il dislivello, il contrasto, l'apparente incongruità e imparagonabilità si rivelano più fecondi e stimolanti per lo studioso rispetto alla omogeneità dei dati. Questi straordinari documenti appartengono solo ufficialmente agli stessi anni, essi in realtà offrono uno spaccato delle diseguaglianze tra i loro autori e anche tra le comunità che le hanno prodotte, in un miscuglio complesso di tradizione e innovazione.<sup>17</sup> (Fig. 9)

Ne scaturisce, ancora una volta, una nuova immagine della Sicilia: un'isola che, per le sue particolarissime vicende storiche, costituisce un'entità da non considerare soltanto nei suoi aspetti di unità e riconoscibilità, ma anche nella inesauribile ricchezza, varietà e stratificazione interna (Fig. 10, Fig. 11). Rappresentazioni che per la loro eterogeneità, raccontano i luoghi con linguaggi diversi, a volte con tratti essenziali, aridi, a volte con segni variopinti, delicati, con colori sgargianti, descrizioni esuberanti. Carte che descrivono in modo originale storie di paesaggi, che trasmettono allegria, inquietudine, dettagli di dispute, questioni legali, matrimoni, eredità, successioni. Ne risulta dal punto di vista grafico un "inferno allegro" che fa sognare al ritmo frenetico, ironico, a volte sguaiato, a volte ben ritmato della musica di Offenbach di *Orfeo all'inferno*.

## Bibliografia

LA DUCA ROSARIO, *Cartografia generale della città di Palermo e antiche carte della Sicilia*, Napoli 1975.

FAGIOLO MARCELLO, MADONNNA MARIA LUISA, *Il Teatro del Sole*, Roma 1980.

CASAMENTO Aldo, *La Sicilia dell'Ottocento*, Palermo 1986. ISBN 887664-0614

CARUSO Enrico, NOBILI Alessandra (a cura di), *Le mappe del catasto Borbonico di Sicilia*, a cura della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2002, ISBN 888855-9000

F. FATTA, S. NUCIFORA, C. SCALI (a cura di), *Town files*, numero monografico della rivista *DISEGNARECON* n. 13, Università di Bologna, 2014, ISSN 1828-5961

---

17 I documenti presentati fanno parte della raccolta custodita presso l'Archivio di Stato di Palermo, Fondo Direzione Centrale di Statistica, Buste nn. 156,157 158, 158 bis; Inventario delle carte che si comprendono nell'archivio della Regia Delegazione Speciale per la compilazione dei Catasti, anni 1850/53. Un repertorio ampio di queste carte è stato pubblicato nel volume di A. CASAMENTO, *La Sicilia dell'Ottocento*, Palermo 1986. E. CARUSO e A. NOBILI *Le mappe del catasto Borbonico di Sicilia*, a cura della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2002. Il volume raccoglie le carte dell'archivio cartografico Mortillaro di Villarena, una documentazione ricchissima che comprende le carte catastali della Sicilia borbonica dal 1837 al 1853.

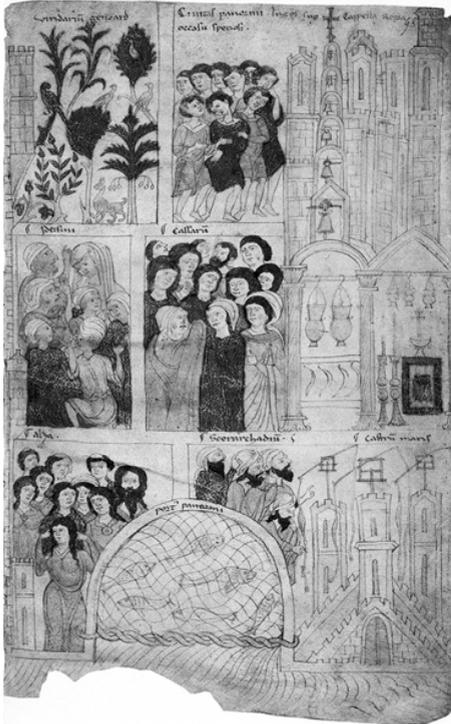


Fig. 1. Palermo in lutto per la morte di Guglielmo II. Rappresentazione degli ultimi decenni del XII secolo tratta da un codice miniato. La carta non vuol essere una rappresentazione topografica ma mostra la città attraverso una serie di immagini riassuntive dei quartieri di Palermo.

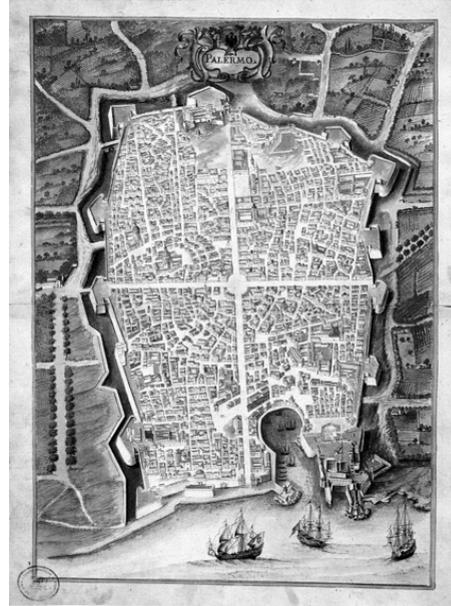


Fig. 3. Palermo in una rappresentazione de XVII secolo in cui si legge la croce di strade realizzata con la costruzione della Via Maqueda



Fig. 2. Pianta di Palermo contenuta nel Civitates orbis terrarum di G.Braun e F.Hogenberg, 1581. Il percorso principale del Cassaro, asse urbano della città cinquecentesca, diventa asse geometrico della rappresentazione cartografica. Tutti gli elementi rappresentati si integrano con grande equilibrio: dal mare affollato di navi, ai giardini fuori mura, alle mura bastionate.

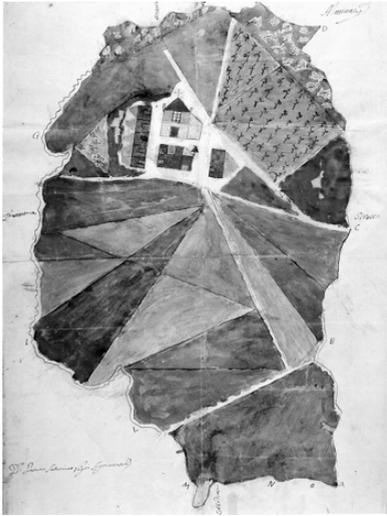


Fig. 4. Aliminusa (provincia di Palermo), Carta redatta da Giovanni Satariano, regio agrimensore, senza data. Disegno a china e colorato a tempera senza scala metrica.

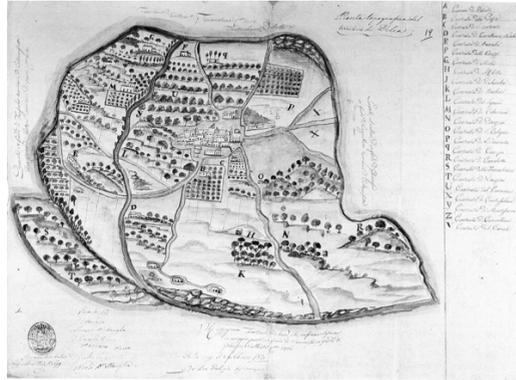


Fig. 5. Delia (provincia di Caltanissetta), Carta redatta dall'agrimensore Felice Pulizia, 1830. Disegno a china acquerellato

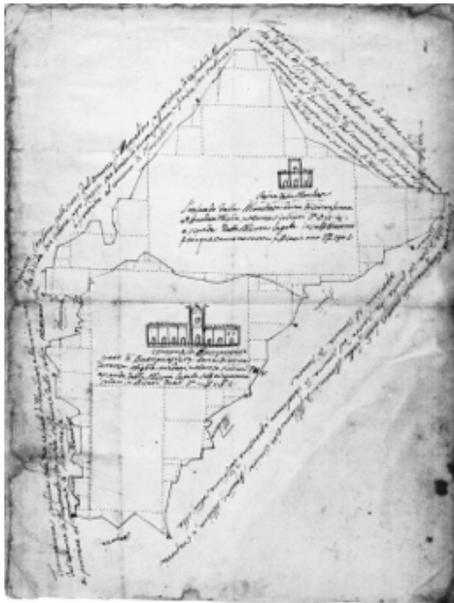


Fig. 7. Buonpietro (provincia di Palermo). Carta redatta dall'agrimensore Francesco Rinaldi, 1853



Fig. 8. Comune di Niscemi (provincia di Caltanissetta), carta redatta da Giovanni Polizzi agrimensore, 1830.

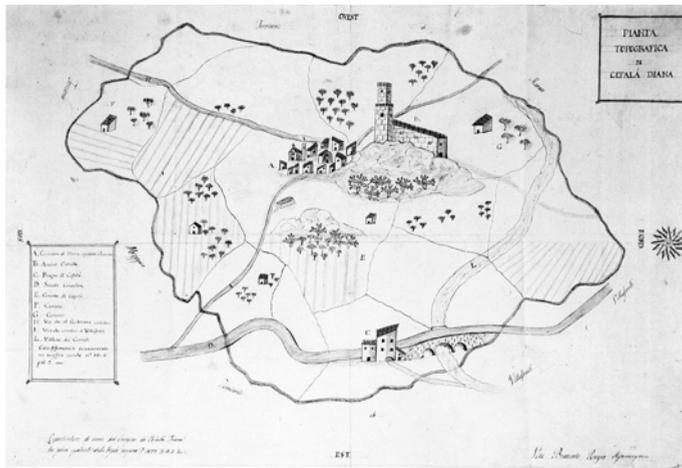


Fig. 9. Cefalà Diana (provincia di Palermo). Carta redatta da Vito Brancato, regio agrimensore – senza data. Disegno a china acquerellata.

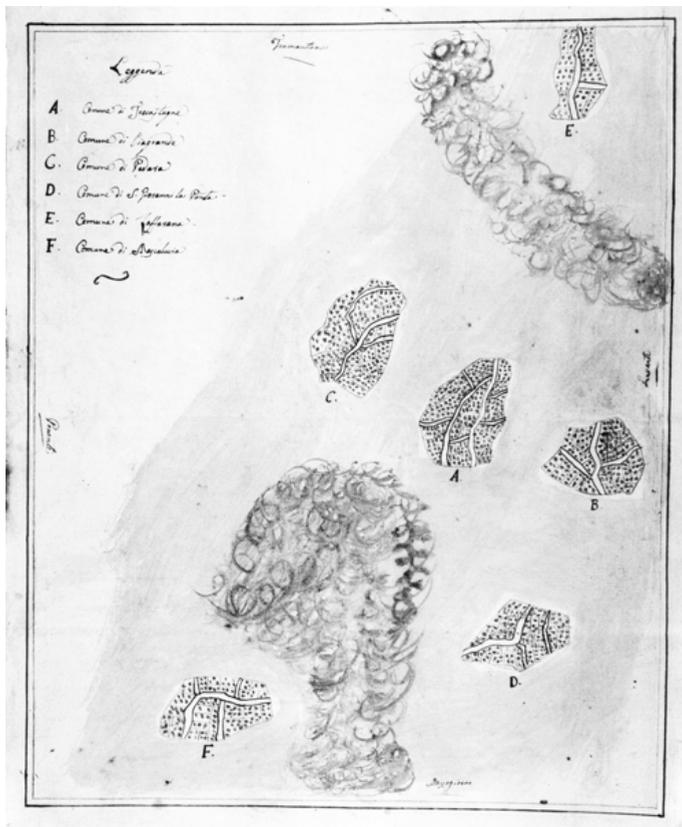


Fig. 10. Comuni alle falde del vulcano Etna (provincia di Catania). Carta senza firma e senza data, disegnata a china e acquerellata.

LUÍSA SOL

Doutoranda, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

**Cidade, Ruína e Abjecto: O desenho da paisagem pós-industrial através de “Under Pressure” (Queen & David Bowie, 1981)**

O presente artigo abordará a imagem da cidade norte-americana no contexto pós-moderno e pós-industrial da década de oitenta do cinema e do *videoclip*. A alteração do paradigma da Indústria no pós-II-Guerra conduziu a enormes mudanças sociais e urbanas e a uma conseqüente re-configuração da cidade assim como a emergência e o êxodo para a periferia.

Ficou o vazio, o fragmento e a ruína deixados pela Industrialização e com eles terá surgido uma nova forma de ver e habitar o espaço – e uma nova/obsoleta cidade, a cidade pós-industrial.

A cidade será aqui analisada à luz dos filmes *Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio (1982) e *Permanent Vacation* de Jim Jarmush, (1981) e do *videoclip Under Pressure* de David Mallet, (1981).

“Modern Architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32pm(...) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final ‘coup de grace’ by dynamite”<sup>1</sup>

A demolição do complexo habitacional de *Pruitt-Igoe* tornou-se um ícone e quase unanimemente, o símbolo da falha da arquitectura moderna.

O complexo habitacional de *Pruitt-Igoe* foi construído na zona norte da cidade de St.Louis, Missouri. Foi projectado por Minoru Yamasaki em 1950, com vista a solucionar o aumento e deterioração dos diversos núcleos de habitações clandestinas e insalubres que proliferavam na cidade neste período. O projecto de grande escala foi desenhado de acordo com as doutrinas do Movimento Moderno e concluído em 1955. Ocupado por famílias de baixos rendimentos durante mais de uma década, no final dos anos sessenta *Pruitt-Igoe* estava em profunda decadência e transformado num antro de crime violento.

Embora a arquitectura não seja a única e exclusiva causa dos problemas sociais advindos da construção de *Pruitt-Igoe*, como durante bastante tempo se tenha feito crer,<sup>2</sup> a demolição em 1972 constitui, simbolicamente, o desmantelamento da ideia Modernista da possível e almejada “unidade” - pragmática, racional, científica e moral.

Em 1982, Philip Glass compõe o tema *Pruitt-Igoe* que ilustra sete minutos e trinta e três segundos da longa metragem de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*<sup>3</sup>.

---

1 Charles JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, sixth edition, London, 1991, p.23

2 Em 2004 num artigo intitulado *The Pruitt-Igoe Myth*, Katherine Bristol publica o resultado da investigação que fez sobre este complexo habitacional, concluindo que as causas da sua falha estavam muito mais associadas a questões políticas e sociais do que à arquitectura em si: “By placing the responsibility for the failure of public housing on designers, the myth shifts attention from the institutional or structural sources of public housing problems. Simultaneously it legitimates the architecture profession by implying that deeply embedded social problems are caused, and therefore solved, by architectural design.” (BRISTOL, p.163) O artigo de nove páginas enumera e especifica diversas questões, nomeadamente as dinâmicas da cidade norte-americana do pós-segunda-guerra. O facto do centro da cidade de St Louis, Missouri, ter ficado habitado exclusivamente por classes altamente desfavorecidas, em complexos habitacionais de reabilitação urbana (como este) de cariz social com políticas rígidas, de control e vigilância, com requisitos vários, segregação racial forçada, questionários e visitas assíduas de fiscais e assistentes sociais conduziu *Pruitt-Igoe* a um declínio irreparável. “The residents did not feel that these spaces “belonged” to them and so made no effort to maintain or police them.” (BRISTOL, p.167)

3 A longa metragem *Koyaanisqatsi*, data de 1982 e tem oitenta e seis minutos de colagens em câmara lenta e *time-lapses*, numa fórmula de poema sonoro e visual, desprovido de diálogos e/ou narrativa verbal. Todo o filme é acompanhado por uma banda sonora composta por Phillip Glass, constituída por treze temas inéditos. O filme consiste na sobreposição de imagens com música, numa compilação de imagens de arquivo com planos recolhidos pelo realizador que incidem sobre cidade, dinâmicas urbanas, natureza e tecnologia norte-americanas da década de 70. *Koyaanisqatsi* é uma palavra com

O excerto do filme que corresponde a esta faixa consiste numa sequência de imagens das cidades de St. Louis, Chicago e Nova Iorque. Há um crescendo que começa na cidade “sã” e vai penetrando gradualmente em zonas e focos de deterioração e ruína urbanas. Entre edifícios abandonados e vandalizados, os planos detêm-se, por vezes, em pormenores de destroços: um candeeiro de rua partido, um escorrega abandonado num monte de entulho, uma cortina esfiapada a esvoaçar por entre as ruínas ou uma rapariga na janela de um prédio abandonado.

A cidade em ruína é um fenómeno de grande parte das cidade norte-americanas no período pós-segunda guerra. A mudança do paradigma da indústria, mais baseada na micro-tecnologia e menos na mão de obra, colocou grande parte da classe média no sector terciário e deixou o trabalho operário e não qualificado, às classes mais desfavorecidas. Consequentemente, o movimento da classe média em direcção à periferia foi também acentuado pela banalização do automóvel, pelo desenvolvimento de vias rápidas e o apelo ao mais “moderno”, assim como o acesso mais fácil a um estilo de vida suburbano e confortável de casas novas com garagem e jardim.

Tal como em *Pruit Igoe* (Philip Glass), é sobre o que restou da modernidade, que os planos do início de *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980), deambulam serenamente. Enquanto que em *Pruit Igoe* a música que acompanha as imagens é uma orquestra ténue, sussurrante, com uma nostalgia e um pesar implícitos; é o silêncio que acompanha a cidade pós-industrial do início do filme de Jarmusch. A sensação de deriva e de um sem-sentido póstumo são, no entanto, subjacentes às imagens de ambos.

A sociedade pós-industrial construiu um gigantesco vazio para os lugares ocupados pela obsolescência da máquina industrial moderna.

O mundo perdeu a fé no racional e na ciência. Por causa de *Auschwitz*, por causa da bomba atómica e pelas doutrinas ortodoxas e infalíveis da Modernidade. Era suposto o progresso tornar as vidas melhores. Percebeu-se

---

origem na tribo nativa americana hopi e significa vida em desequilíbrio, em desintegração. A longa-metragem consiste na primeira parte da trilogia *Qatsi*.

que a lógica, a ciência, as provas, as doutrinas políticas e as instituições eram falíveis e deixou de se confiar nelas.

Há uma exaustão e descrença no mundo moderno que ficou farto de tentar ser novo. As coisas que faziam sentido, que eram científicas, racionais e que tinham método são ideias que a sociedade começou a rejeitar, e no seu lugar ficou o abandono, a ruína e uma transcendental ausência de sentido. Deu-se uma espécie de fim de esperança no desafio.

O tema *Pruitt-Igoe* de Glass, passa gradualmente de um coro de violinos sibilantes para uma orquestra em apoteose com trompas, violencelos, violinos e clarinetes no momento em que o plano sobrevoa o complexo habitacional. Os trinta e três edifícios, com onze andares cada um, implantados numa área de vinte e três hectares na zona norte de St. Louis, são vistos de cima, numa imagem flutuante sob a sinfonia galopante de Philip Glass.

A apoteose absoluta - musical, visual e ideológica – acontece, porém, no momento em que dois planos seguidos e distintos, enquadram a demolição de Pruitt-Igoe, Bristol refere que: *“Few architectural images are more powerful than the spectacle of the Pruitt-Igoe public housing project crashing to the ground”*<sup>4</sup>

Simbolicamente, o desmoronamento de *Pruitt-Igoe* consiste na constatação do estilhaçar de um sistema, e na consciência de que a “unidade” é impossível de alcançar num mundo já fragmentado pela industrialização.

Em 1981, David Mallet realiza o videoclip de *Under Pressure* (Queen & David Bowie) num elogio à cultura do indivíduo, do fragmento, da diversidade e do aglomerado de destroços que é a Cidade. A sequência de imagens de explosões, implosões e demolições insinuam o grito de rotura. Um *Adeus* à “unidade” modernista e um *Olá!* ao seja-lá-o-que-fôr que vem a seguir.

O período definido pelo final da década de setenta e início dos anos oitenta é marcado por uma sensação de ressaca e desilusão face ao desmoronamento urbano, político e social da América pós-industrial. Gil Troy descreve *“(...) the sad tale of America in the 1960's and 1970's”*<sup>5</sup> como:

---

4 Katherine BRISTOL, *The Pruitt Igoe Myth*, in *American Architectural History: A Contemporary Reader*, edited by Keith L. Eggner, Routledge, New York, 2004, p.163

5 Gil TROY, *Morning in America – How Ronald Reagan invented the 1980's*, Princeton University Press, 2005, p.12



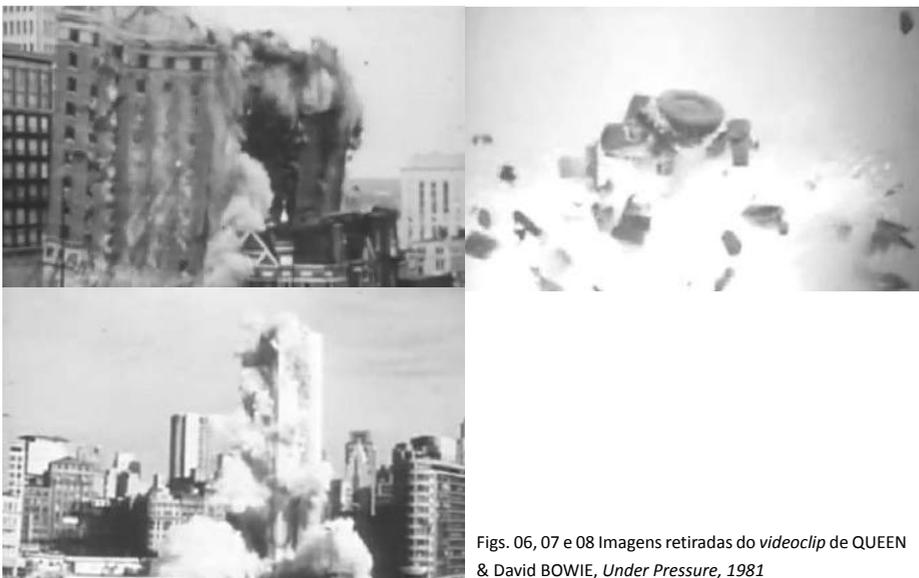
Fig.01 e 02 Imagens retirada do filme de Godfrey REGGIO, *Koyaanisqatsi*, 1982



Fig.03 Imagem retirada do filme de Jim JARMUSH, *Permanent Vacation*, 1981



Fig.04 - 05 Imagem retirada do filme de Godfrey REGGIO, *Koyaanisqatsi*, 1982



Figs. 06, 07 e 08 Imagens retiradas do videoclip de QUEEN & David BOWIE, *Under Pressure*, 1981

“(…) a country demoralized, wracked by inflation, strangled by big government, humiliated by Iranian fundamentalists, outmaneuvered by Soviet communists, betrayed by its best educated and most affluent youth. The result was four failed presidents: Lyndon Johnson, Richard Nixon, Gerald Ford, and Jimi Carter”<sup>6</sup>

A Pós-Modernidade que, segundo Harvey, ‘represents some kind of reaction to, or departure from, ‘modernism’<sup>7</sup> consiste não só na extensão (e extinção) do Movimento Moderno, mas também na sua subversão, “we see post-modernism emerge as a full-blown though still incoherent movement out of the chrysalis of the anti-modern movement of the 1960s.”<sup>8</sup>

É neste contexto que o *videoclip* de *Under Pressure* reflecte, através de um mosaico de imagens muito distintas, conotações diversas e contextos diferentes, que ecoam (em consonância com a faixa musical) uma tensão apoteótica prestes a explodir, e uma inquietação oprimida prestes a ser libertada. Imagens de uma cidade pós-industrial intercalam-se com imagens do cinema expressionista do início de séculoXX. A imagem de multidões a moverem-se de dentro para fora de comboios, em horas de ponta e de fluxos imensos de gente em passeios e viadutos pedonais, é pontuada por vislumbres do *Dr Jekyll and Mr Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), do *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), do *Battleship Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) bem como de imagens de arquivo de uma América pós-Grande-Depressão.

A sequência de imagens de trânsito, de filas intermináveis em estradas com cinco faixas de rodagem, de carros, camiões e carrinhas e de veículos destruídos em montes de ferro velho, destaca a importância do automóvel nas dinâmicas e economias<sup>9</sup> norte-americanas desde os anos cinquenta. A série de demolições massivas e assíduas no vídeo anunciam que “In order to accommodate more automobiles we must build roads and destroy houses.”<sup>10</sup>

---

6 *Idem*

7 David HARVEY, *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden, Blackwell Cambridge MA & Oxford UK, 2004, p.07

8 *Idem*, p.38

9 Em 1956 Eisenhower referiu-se à indústria automóvel como a espinha dorsal da economia americana.

10 Frase retirada do vídeo activista e documental de Marshal McLuhan e Jane Jacobs *The Burning Would*, realizado em 1970 a fim de impedir a construção da Spadina Expressway em Toronto. <https://www.youtube.com/watch?v=P510tPTQyWg> (25.09.2014)

A sequência de imagens continua com implosões de edifícios, vampiros e lobisomens, montes de ferro-velho, multidões iradas, excertos de terror, carros incendiados, manifestações e confrontos, beijos apaixonados entre personagens de filmes dos anos 20/30, concertos ao ar livre com aglomerados de gente em furor, projecteis a explodir.

Há um ímpeto de esperança em toda esta atmosfera de ruína e decepção que antecipa que algo poderá renascer dos destroços de um sistema e da amargura das multidões desencantadas. Berman refere que *“Not only had their suffering not destroyed their idealism; in some mysterious way, it had created idealism. They could tell the world, ‘we come from ruins, but we are not ruined’.”*<sup>11</sup>

Os versos *“It’s the terror of knowing what this world is about/ Watching some good friends screaming ‘Let me out!’/ Tomorrow gets me higher”* acentuam esta ideia de um *amanhã* redentor depois de um *hoje* apocalíptico. A cidade pós-industrial é, aliás, caracterizada pela intermitência entre o progresso e a decadência.

A cidade fervilhante e em azáfama urbana de fato-gravata-e-gabardine transmite uma prosperidade iminente, provocada pelos avanços da codificação tecnológica e científica. Porém, há uma destruição não consumada da cidade industrial, em que as suas ruínas se dissolvem gradualmente, ao invés de desaparecerem a par com o fim da industrialização.

A cidade pós-industrial é um lugar onde a fábrica é um espectro, um edifício obsoleto e inútil, mas ao mesmo tempo, presente e obrigatório na paisagem. O edifício industrial consiste agora num elemento fantasma e abandonado que foi re-apropriado, habitado e adaptado a novos usos.

“O personagem do cinema dos anos 80 habita os fragmentos que a cidade dos anos 60-70 relegava a locais de depósito e de acúmulo de mercadorias ou usava como locais de apoio à actividade produtiva.”<sup>12</sup>

---

11 Marshal BERMAN, *Emerging From the Ruins*, artigo adaptado da comunicação pública feita por Marshal Berman na City College of New York em 02/05/2013, publicada na revista on-line Dissent Magazine, 2014 [http://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins\(17/09/2014\)](http://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins(17/09/2014))

12 Gianni CANOVA, *O Olhar Sobre a Cidade*, in *Cinema e Arquitectura* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 187



Figs. 09 e 10 Imagens retiradas do *videoclip* de David MALLET, *Under Pressure* 1981



Figs. 11, 12 e 13 Imagens retiradas do *videoclip* de QUEEN & David BOWIE, *Under Pressure* 1981

Fábricas, armazéns, garagens e depósitos passam a habitação, casas ocupadas, associações, salas de concerto ou objectos cénicos na paisagem desértica da cidade em declínio.

Os armazéns tornam-se *lofts* de habitação - *Flashdance*, Adrian Lyne, 1983 -, as urbanizações industriais são ocupadas - *Permanent Vacation*, Jim Jarmusch, 1980 - e até a rede de esgotos habitada pelas *Tartarugas Ninja*, Steve Barron, 1990. A fábrica assume-se uma catedral pop em *Don't Leave me this way* (1986, Communards) ou um cenário de uma festa apocalíptica em *Atomic* (Blondie, 1981).

De acordo com Julia Kristeva, o destroço (ou o objecto, na expressão por si usada) é uma ressurreição do objecto. A “re-habilitação” dos restos, abandonados e obsoletos, da industrialização implica a sua re-interpretação e a constatação de que a ruína consiste na inevitável possibilidade de um (re) começo:

“The object is the violence of mourning for an “object” that has always already been lost. (...) is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance.”<sup>13</sup>

No Modernismo a ruína era um elemento a eliminar - *That ‘abjection’, which modernity has learned to repress, dodge, or fake*<sup>14</sup> - e um pretexto para construir algo novo no seu lugar. A pós-modernidade vê nos destroços um conjunto de possibilidades e lugares-significado potencialmente habitáveis. Das ruínas da Modernidade terá emergido aquilo que Berman designou por “Um Arco-íris onde ninguém o esperaria ver”:

“(...) Their capacity for soul-making in the midst of horror gave the city a new aura, a new tincture of bright lights. They succeeded in the task Hegel defined two hundred years ago: if we can ‘look the negative in the face and live with it’, we can achieve a ‘magical power’ and convert

---

13 Julia KRISTEVA, *Powers of Horror an Essay on Abjection*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982, p.24

14 *Idem*, p.26

the negative into being'. They, (...) in the midst of falling apart, found ways to rise. A rainbow, where who would expect one?"<sup>15</sup>

A supressão de fronteiras entre a vida-de-todos-os-dias e arte, entretenimento e cultura pop (e/ou vice-versa), a quebra de barreiras entre os distintos domínios da arte significam e instituem o fim de limites rígidos em prol de várias, diversas e legítimas contaminações culturais, sociais, políticas e económicas.

Confirmando, deste modo, que o Pós-modernismo não é apenas uma consequência da exaustão do Modernismo, mas também e sobretudo a sua continuação (do Modernismo). A desintegração inerente à ruptura histórica imposta pela Modernidade a fim de criar uma *unidade* é ampliada e consumada através do princípio da aldeia global pós-moderna.

A *História*, passou a ser a *história-de-cada-um*. Há uma subversão do território criado e habitado pelo humano, onde supostamente este se incluiria, - que é a cidade – num lugar *Unheimlich*<sup>16</sup>, onde "*the uncanny [is] something which ought to have been kept concealed but which has nevertheless come to light.*"<sup>17</sup>

A Distorção e Destruição da cidade são consequência desta "inquietante estranheza" e sintomáticas de uma ameaça latente de um não-se-sabe-bem-o-quê. Segundo Vidler,

"The uncanny [is] a peculiar kind of fear, [...] for imaging the "lost" birthplace, against the deracinated home of post-industrial society. [...] The resurgent interest in the uncanny [is] a metaphor for fundamentally unlivable modern condition."<sup>18</sup>

---

15 Marshal BERMAN, *Emerging From the Ruins*, artigo adaptado da comunicação pública feita por Marshal Berman na City College of New York em 02/05/2013, publicada na revista on-line Dissent Magazine, 2014 <http://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins> (17/09/2014)

16 No artigo escrito por Freud em 1919, o termo uncanny é assim definido "*The German word unheimlich is obviously the opposite of heimlich, heimisch, meaning 'familiar', 'native', 'belonging to the home'; and we are tempted to conclude that what is 'uncanny' is frightening precisely because it is not known and familiar.*" In *The Uncanny*, Freud, 1919 - Complete Works. Ivan Smith 2000 in [http://www.rae.com.pt/MM10\\_11.htm](http://www.rae.com.pt/MM10_11.htm), p.3687

17 FREUD, *op. cit.*, p 13

18 Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomey*, MIT Press, 1992, p.10

A cidade é o *mundo lá fora* e, simultaneamente, *a morada*. Segundo Walter Benjamin, o conceito de *Uncanny* é intrínseco ao surgir e eclodir da grande cidade, da sua multidão, da sua heterogeneidade, da sua escala e sua consequente (des)referenciação, originado “*problems of identity around the self, the other, the body and its absence: thence its force in interpreting the relations between the psyche and the dwelling, the body and the house, the individual and the metropolis.*”<sup>19</sup>

A ruína está nesta fronteira indefinida entre o-que-é e o-que-não-é; uma arquitectura inanimada com indícios de que já foi viva. Em *Under Pressure* a integridade da cidade é questionada pela brutalidade da sequência de implosões, explosões e desmoronamentos. O gesto da destruição dos limites e da forma ordenada desafiam as ortodoxias baseadas num Corpo, num Centro e numa Totalidade. Segundo Vidler, “*As described in architectural form, it seems to be a body in pieces, fragmented, if not deliberately torn apart and mutilated almost beyond recognition.*”<sup>20</sup> cuja desintegração constitui um início de alguma coisa, e simultaneamente, o fim da *Totalidade* ditada pela Modernidade do Séc.XVI e o fim da *Unidade* Modernista.

A destruição evoca uma negação e a efectivação da ruptura de algo considerado *desprezível*. Nas palavras de Kristeva, o *abjecto*<sup>21</sup> consiste, precisamente, no elemento que não é nem o sujeito nem o objecto, mas que diz respeito a ambas, situando-se num meio-termo indesejável, ambíguo e hediondo que é:

“[...] what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.(...) Abjection (...) is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you...”<sup>22</sup>

---

19 *Idem*

20 *Idem.*, p.69

21 Na perspectiva de Julia Kristeva, o termo *abjecto* define esse elemento que sendo-me intrínseco, me causa repulsa, e uma necessidade extrema de o expelir. Kristeva utiliza o exemplo das fezes, do vômito, o corpo em decomposição ou um feto na iminência de nascer.

22 Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p.04

O objecto é intrínseco ao “Eu” – “*To each ego its object, to each superego its object*”<sup>23</sup>- e está num lugar do qual tem sistematicamente de ser expulso. A abjecção é a “estranhamente inquietante” constatação de um desejado e necessário vazio deixado pelo objecto rejeitado: “*A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in a opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome.*”<sup>24</sup>

Há um ímpeto de fuga subjacente a toda a sucessão de imagens de *Under Pressure*, numa fuga que é para fora, no sentido exterior:

*There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. (...) Unflinching, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself*<sup>25</sup>

As analepses ao imaginário mais mórbido do cinema *noir* e expressionista, constituem o fôlego preliminar a um universo interior e desconcertante, que antecede o expelir dos espectros do *sem-sentido* da Industrialização, através de sucessivas e magnificentes implosões. Estas imagens são a assumida e literal fragmentação de uma sociedade condenada à contradição - “[W]hat is object, (...) the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place - where meaning collapses.”<sup>26</sup>

A destruição alude a um vazio essencial, à desintegração da estrutura *Casa* e, conseqüentemente, à tremenda constatação de um *Eu* incompleto.

Num mundo estilizado pela Industrialização, a estrutura do *loci* é desconfigurada pela alteração dos paradigmas de tempo e espaço, onde a noção de *uncanny* emerge pertinentemente, nas palavras de Royle, “[...]its happening is always a kind of un-happening. Its ‘un’- unsettles time and space, order and sense.”<sup>27</sup>

---

23 *Idem*, p.02

24 *Idem*, p.02

25 *Idem*, p.01

26 *Idem*, p. 02

27 Nicholas ROYLE, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003, p.02

E a este respeito, a expulsão é, mais do que inevitável, necessária para consumir a *minha* incongruência e a incongruência do *Mundo* – “*There, abject and abjection are my safe-guards. The primers of my culture.*”<sup>28</sup>A urgência da evacuação do abjecto constitui uma libertação e, repito, uma fuga-para-fora: “*Under pressure that burns a building down/ Splits a family in two/Puts people on streets*”<sup>29</sup>



Fig.14 QUEEN & David BOWIE, *Under Pressure* 1981



Fig.15 Jim JARMUSH,, *Permanent Vacation*, 1980

---

28 *Idem*, p.02

29 Letra de *Under Pressure*, Quenn e David Bowie, 1981

## **Bibliografia**

BERMAN, Marshal, *Emerging From the Ruins*, artigo adaptado da comunicação pública feita por Marshal Berman na City College of New York em 02/05/2013, publicada na revista on-line Dissent Magazine, 2014 <http://www.dissentmagazine.org/article/emerging-from-the-ruins> (17/09/2014)

BRISTOL, Katherine, *The Pruitt Igoe Myth*, in *American Architectural History: A Contemporary Reader*, edited by Keith L. Eggener, Routledge, New York, 2004

CANOVA, Gianni, *O Olhar Sobre a Cidade*, in *Cinema e Arquitectura* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999

FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, Freud, 1919 - in *Complete Works*, Ivan Smith 2000 in [http://www.rae.com.pt/MM10\\_11.htm](http://www.rae.com.pt/MM10_11.htm), p.3687

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Malden, Blackwell Cambridge MA & Oxford UK, 2004

HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre o Humanismo*, Lisboa, 4a edição, Guimarães Editores, 1987

JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, sixth edition, London, 1991

KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror an Essay on Abjection*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982

ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester University Press, 2003

TROY, Gil, *Morning in America – How Ronald Reagan invented the 1980's*, Princeton University Press, 2005

VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, 1992,

## **Fontes Audiovisuais**

*Permanent Vacation* realizado por Jim Jarmush, EUA, Cinesthesia, 1980

*Koyaanisqatsi*, realizado por Godfrey Reggio, EUA, IRE productions, 1982

*Under Pressure* de Tina Turner, realizado por David Mallet, 1981

[https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-_I) (22.03.2015)

*Don't Leave Me This Way* dos Communards, 1986

[https://www.youtube.com/watch?v=ifAtvl48R\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=ifAtvl48R_0), (22.03.2015)

*Atomic*, de Blondie, 1981

<https://www.youtube.com/watch?v=1Tko1G6XRiQ> (22.03.2015)

MARIA DULCE LOUÇÃO

Faculdade de Arquitectura, ULisboa

### **Pensar, Desenhando Interiores: O desenho e/ou “passado a Limpo”**

Quando entramos num espaço, os sentidos (visão, audição olfacto e tacto) reagem, e eu atribuo um sentido à experiência da luz, da cor, da matéria, da temperatura, do som, e com eles construo atmosferas, ambientes que o corpo reconhece, a partir da memória. Do palácio ao hotel, do aeroporto ao escritório, do bar ao museu, da casa à escola, da biblioteca ao restaurante, de todas as actividades do quotidiano até às situações excepcionais, trata a arquitectura de interiores, interpretando necessidades e propondo, sobre uma realidade construída pré-existente, a transcrição do conceito para uma realidade construída e habitada.

A arquitectura de interiores co-existe e opera com o design, a cenografia e as artes plásticas, podendo envolver no seu âmbito ambientes virtuais e digitais a par com a realidade convencional, abarcar a reciclagem de arquitecturas retundantes, e explorar um vasto leque de espaços habitados.

Entende-se habitualmente que o espaço interior sugere que a disciplina se situe nos limites da “caixa”, estática e contida, sugerindo uma fronteira imaginária que exclui o que lhe é exterior. De facto, porém, os contextos temporais e sociais exigem que a Disciplina seja entendida numa perspectiva mais alargada “os Interiores tratam da Habitação e de Espaços, e abrem-se às leituras do território e a um número cada vez mais abrangente de práticas espaciais.

A consciência do medo, da insegurança, do terrorismo, das mudanças climáticas, tem-se traduzido em novos modos de organizar o espaço, interpondo-lhe barreiras, tanto físicas quanto regulamentares. Como refere Terry Mead (Thinking inside the box, p. 187-191), “as paredes não são inertes”, dado que, para além das barreiras físicas constituem-se como condicionadoras da percepção, intensificadoras da “interiorização”, determinando novos paradigmas de aceitação e rejeição.

Pela parede, a fantasia entra nos Interiores, perpetuando o mito de que o espaço doméstico é um espaço de protecção contra o exterior, desconhecido e perigoso.

Os Interiores, no contexto actual, lidam com as fronteiras entre espaços, com as margens, com o "entre" e os espaços inesperados, com a adaptabilidade, de um modo original.

Os interiores tratam do corpo no espaço, seja do espaço doméstico, à rua, à praça, à cidade.

A cidade é, assim, uma sucessão de Interiores, pois é "Dentro" do espaço da cidade que se configuram os cenários de vida efémera, os acontecimentos em edifícios e espaços urbanos, aqui entendidos como parte da "Casa" que é a morada do Homem. Não se trata de um problema de escala, a distinção disciplinar dos Interiores para a Arquitectura, e o Urbanismo, mas de Tempo e de atitude. Os Interiores tratam o efémero.

Os Interiores têm, ao longo da vida dos edifícios, pertencido à disciplina da Arquitectura, desde tempos imemoriais, diria, desde a caverna até ao pós 2ª guerra mundial, onde, já vindos do movimento Arts and Crafts, se começaram a especializar.

Do Purple Room, quarto mítico onde nasciam os imperadores romanos, à caverna da Loba de Roma, ao fogo circular das Vestais, todos estes interiores, perdidos, de nenhum deles se lhes conhece os projectos, as plantas, cortes e alçados, que hoje substituem a realidade vivida, por abstrações imaginadas.

Todos estes espaços são interiores, como a Sala dos Espelhos em Versailles, todos contêm na sua essência rituais de vida e encenações que o desenho, hoje, na era digital, tem de se confrontar e reganhar o valor de manifestar por imagens, as vidas que já se viveram, ou outras, que o serão, no futuro.

Ensinar arquitectura de Interiores é um processo criativo onde se aprendem instrumentos e táticas para a execução do Projecto, desde a ideia inicial, ao processo do Desenho do detalhe e da imagem final.

Desde sempre, porém, a Escola trata da Educação em primeiro lugar, deixando as competências a adquirir como consequência desse processo de aprendizagem.

A Escola não é a Profissão, nem a profissão pode cumprir o que à escola compete ☐ desenvolver imaginários, simulados, com definição da identidade do aluno-autor, com uma forte componente ética e sentido de serviço à comunidade. A aprendizagem dirige-se à criação de melhores condições de vida, de bem-estar.

Factores como a criatividade e a inovação são determinantes na criação de uma consciência do Ser no Espaço, do bem-estar em casa, do pertencer a um território, um lugar.

A aprendizagem do Projecto é de tentativa e erro. Há que explorar uma Ideia até às últimas consequências, por etapas críticas, uma vez após a outra, pela prática do Projecto. Não faz sentido saltitar de uma ideia para outra, sem operar conexões de sentido entre as ideias, retirando, de cada fase, os ensinamentos que servem de base à ideia seguinte.

Os registos do Projecto, os desenhos, maquetes e colagens efectuadas ao longo do processo, pois é de um processo que trata a aprendizagem/ ensino da arquitectura, sofrem, por vezes, do paradoxo de os estudantes, por um lado estimarem, como se da Obra se tratasse, os desenhos e modelos que executam, e, por outro, não se servirem deles como matéria a trabalhar na evolução da Ideia.

O valor do seu trabalho parece residir na perfeição da Imagem; daí rejeitarem o esquiço, imperfeito, o erro, a maquete de trabalho, e partirem desde uma fase inicial para o computador, que lhes permite eliminar, na hora, o erro: omiti-lo da Memória.

O Erro, o esquiço desastrado desaparecem, perdendo-se com este desaparecimento a riqueza da memória do gesto inicial, que é potenciador da evolução do projecto.

Os programas de computador substituem o papel, que sugere uma origem, que é tangível, física e responsável. As linhas, materiais e cores no computador, são distantes da experiência humana pois não têm escala.

O mundo é a três dimensões ☐ as abstracções do computador não registam os pontos de vista imaginados, relações de proporção, o modo como

percorremos um objecto de mobiliário ou julgamos a distância requerida e necessária para pegar um copo.

Os meus alunos quando pensam através do desenho, registam plantas, cortes e alçados, com o registo convencional do computador. Por vezes não é clara a matéria que conforma os espaços; por vezes, o mimetismo de imagens de revista, invertem os valores dos espaços, em gradações de cinzentos, em que o negro é o vazio, e o branco, o construído, numa linguagem gráfica e abstracta.

Quando um estudante propõe um novo espaço, trata-se de traduzir e transpor uma experiência para as duas ou três dimensões. A maquete e o desenho revisitam essa experiência, nas imprecisões de um ponto de fuga mal colocado, por vezes, mas com a materialidade do lápis, prolongamento do gesto, que é mental, e que contém em si próprio, a verdade da essência da coisa descrita, porque imaginada.

Imaginar é traduzir por imagens uma ideia, uma atmosfera, um estar num lugar, a partir do que é tangível, os objectos habitados pela vida do homem, que o desenho traduz em linhas e formas.

O desenho permite reflectir, olhando a folha de papel.

E permite ver o que lá não está, senão implicitamente. Repetir, vezes sem conta, o mesmo desenho, em folhas sobrepostas conferia ao último desenho o valor de síntese, de operação crítica — de todo concentrado no desenho — passado a limpo —, onde tudo confluía, matérias, cores, texturas — visões do projecto percorrido pelo autor, numa deambulação de quartos e salas onde as memórias têm lugar, e que conta a história de todo o processo.

Têm surgido programas como o BIM que procuram descrever as características qualitativas do espaço interior. Através da modelação do protótipo, chamado ALT space, são exploradas as vertentes multidisciplinares do conceito de espaço: um método que desenha espaço interior, visando o entendimento do intangível — mas fundamental, contido nos valores da luz, escala, movimento, som, contrapostos às preocupações funcionais e à forma, estrutura, textura e materialidade.

Estes novos instrumentos procuram superar o reducionismo da linguagem digital, fazendo os estudantes da —Millennial Generation—, entender e operar

sobre as dimensões do espaço e auxiliar na proposta de novas formas de manipulação dos registos e matérias instrumentais do processo de projecto.

Eu, que já não sei a que antiga geração pertenço, aguardo com positivas expectativas estes novos instrumentos e tácticas de ensino. A mim, faz-me falta o papel vegetal, o cheiro da grafite aparada, a aguada e o lápis de cor. Não sei operar com as novas tecnologias e receio não conseguir comunicar com os meus jovens alunos os valores intemporais da Arquitectura e os desígnios efémeros dos Interiores.

Por vezes parece-me que a Palavra supera as distâncias porque evoca memórias, e é delas, que mesmo um pensamento paralelo, não sequencial, como o da geração Millennial, parece conter dentro dos iPhones e tablets, que manipulam ao mesmo tempo que ouvem a música preferida e executam um exercício de matemática, ou dira, no caso da sala de aula, um projecto.

Uma vez que os arquitectos desenham edifícios mas não os constroem fisicamente, o trabalho do arquitecto é sempre um reduzir do facto físico da construção.

Independentemente, ou em conjunto, desenho, escrita e construção são exemplos de pesquisa em Arquitectura, e meios para desenvolver e considerar o processo de Projecto.

Desenhos, textos ou edifícios visitados ou imaginados, descritos pela Palavra, são matéria-prima para fazer Projecto de Arquitectura.

Mas o processo, o portefólio, o bloco de esquiços, a linha desastrada de um desenho apressado, não substituem a experiência da Arquitectura, da vida que nela se instala quando a percorremos com olhos de ver o invisível.

Desenhar é tornar o pensamento visível. É registar as impressões de um lugar, real ou imaginário, a partir de um pensamento que se prolonga para a mão, e do qual o lápis é o instrumento.

Penso quando desenho, porque escolho, de tudo o que vejo, o que quero apresentar na folha de papel.

E o que apresento é o meu ponto de vista do Mundo que se depara em frente aos meus olhos, ou à minha imaginação.

Posso não descrever o ranger da madeira quando percorro o pavimento envelhecido de um qualquer palácio, mas registo a experiência vivida ao percorrê-lo. Registo formas, objectos, sombras projectadas em paredes forradas a papel florido.

E essas lembranças remetem-me ao objecto original, aqui reconfigurado com a minha experiência, e enriquecido porque eu, ao percorrê-lo, lhe conferi um sentido na ordem das coisas memoráveis.

É dessas memórias, dessas experiências, diria, que se faz Projecto de Arquitectura. Reproduz-se, vezes sem conta, a nossa experiência dos espaços.

O desenho transcreve o que o corpo experimenta e a mente sintetiza.

E é desse desenho que o estudante se tem afastado, traduzindo em imagens sedutoras no écran do computador o que viu noutros écrans, filmes e fotografias de lugares longínquos onde nunca foi, mas que pensa conhecer porque lhes viu a imagem.

Tanto vale o Coliseu quanto a Mona Lisa.

Mas nunca se confrontaram com o calor de Roma, o seu trânsito caótico, o prazer de um gelado na Piazza Navona, ou a evidência de que Leonardo pintou aquela personagem num quadro de pequenas dimensões.

E são estes factos laterais ao Coliseu ou à Mona Lisa que os definem como experiências tangíveis e matéria-prima para a imaginação.

Nem tudo é representável num écran de computador. Aliás, só o visual é apresentado na imagem digital. Falta-lha a experiência sensorial, a temperatura do corpo, o cheiro da cidade ou da sala do Louvre para realmente vermos o Coliseu ou a Mona Lisa.

E toda uma vida vivida em quotidianos mais ou menos anónimos, para reproduzir a impressão da Obra, porque a Palavra, de que falava há pouco, evoca, mas não substitui a experiência de estar, sentir e registar a impressão, o momento, o objecto habitado pela nossa presença.

A Arquitectura precisa de mim para se completar, para ganhar o seu lugar no mundo, para que eu a habite, pois de momentos, efémeros, se faz a eternidade.

MARIA ONORINA PANZA

Ph.D, DiCEM, Università degli Studi della Basilicata

## **La città scavata: archetipi di mondo e figurazioni per la continuità dell'abitare**

### **Abstract**

La CITTÁ è il luogo della COMUNITÁ che collettivamente lo abita. Le nuove tecnologie, possono raccontare le città e l'architettura da punti di vista inconsueti sviluppare spazi virtuali, stimolare nuove modalità di abitare per garantire la rigenerazione delle città e la continuità dell'abitare: elemento costante di questi processi deve restare l'uomo e la sua capacità di immaginare.

“L'architettura è la scena fissa delle vicende dell'uomo, carica di sentimenti, di generazioni, di eventi pubblici, tragedie private, di fatti nuovi e antichi”

*(Aldo Rossi, L'architettura della città)*

ABITARE significa avere esperienza di un LUOGO, occuparlo stabilmente, avere confidenza con esso.

ABITARE vuol dire anche COSTRUIRE il luogo che si abita; MODIFICARE un luogo preesistente a noi; a volte, significa distruggere per RI-COSTRUIRE e la COSTRUZIONE, come opera dell'uomo, è sempre il risultato di una valutazione, funzionale ed estetica, l'esito di un PROGETTO.

La CITTÁ come ARCHITETTURA è il luogo della COMUNITÁ che collettivamente lo abita e che, condividendo leggi e consuetudini, stabilendo relazioni, ne determina nel TEMPO l'IMMAGINE urbana.

La città cresce oltre se stessa e su se stessa, trasformandosi, stratificandosi, conservando nelle pietre la MEMORIA COLLETTIVA dei suoi abitanti.

Con tutti i sensi, attraverso il corpo, l'ABITANTE acquisisce saperi e abilità legati alle caratteristiche del luogo; instaurando relazioni nel luogo e con il luogo, lo trasforma e trasforma se stesso, assume abitudini, stabilisce usanze, perfeziona pratiche, determina l'IDENTITÀ del luogo che abita.

MATERA è abitata da millenni; è un luogo in cui l'uomo ha instaurato relazioni con la NATURA, cercato alleanze con essa per abitare. In CONTINUITÀ con i caratteri dell'ambiente, l'uomo ha costruito l'architettura della città, immaginando forme insediative e spazialità paragonabili, per funzionalità e qualità estetica, alle più significative esperienze progettuali dell'architettura moderna e contemporanea.

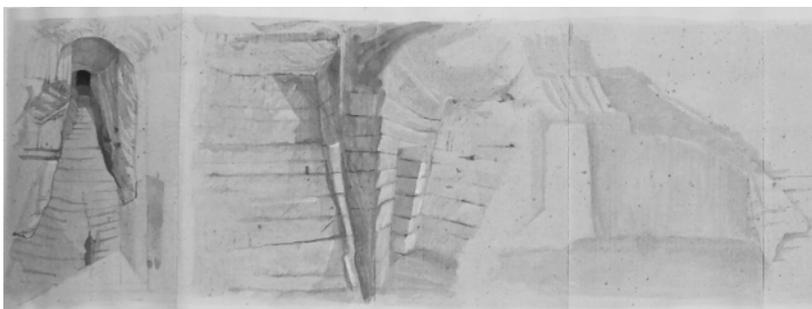


Fig.1, Maria PANZA, *La città scavata-carnet de voyage*, Casa cava, 2014, Matera



Fig.2, Maria PANZA, *Casa cava*, 2014, Matera

La città è cresciuta su se stessa, rafforzando sempre di più, la sua identità di città duale, scavata e costruita, VISIBILE e INVISIBILE. È cresciuta adattandosi alla morfologia carsica del sito e rispettando le convenzioni stabilite dagli uomini per governare le relazioni sociali.

Il fondamentale rapporto con la risorsa acqua, la sua ricerca, la sua conservazione, hanno trasformato una necessità in esperienza, in capacità tecnica e in architettura. Ingegnosi, ma semplici dispositivi idraulici organizzati in una fitta rete di canali e capienti depositi scavati nella roccia per la raccolta delle acque piovane, sono la rete sulla quale si è fondata ed è cresciuta la città antica di Matera. I nodi del sistema, sono i vuoti a cielo aperto, lo spazio collettivo del vicinato dove gli abitanti condividevano patrimoni materiali (il pozzo, il forno) e immateriali (il senso di appartenenza, la sicurezza, la memoria).

Lungo il limite di quei vuoti, solo l'ombra di piccole e cadenzate bucaure suggerisce, ancora oggi, la presenza di altri spazi, ambienti ipogei che si espandono nella massa rocciosa e la attraversano, ambienti che l'uomo ha creato modificando il luogo per abitarlo.

L'apparente caos delle parti con cui i Sassi di Matera (i quartieri antichi della città) si mostrano allo sguardo distratto, diventa logica costruttiva e di fondazione, quando l'alternanza di luce e ombra fa emergere, distinguendoli, piani e volumi, architettura e natura, sfondo e dettaglio.

In queste "camere urbane"<sup>1</sup>, dove si espandeva lo spazio ipogeo domestico e privato, si è reiterata per secoli la vita quotidiana degli abitanti e la capacità di costruire relazioni partecipando alla responsabilità della gestione di un luogo condiviso.

Ma l'utopia di una intera Comunità ha lasciato in più occasioni spazio alla distopia che una parte di essa ha generato forzando equilibri consolidati da secoli di esistenza, facendoli vacillare sino a cedere il passo ad instabili compromessi.

---

1 La definizione di "camera urbana" si deve al gruppo di progettazione coordinato da Tommaso Giuralongo, gruppo moralmente vincitore del Concorso di idee per il recupero dei Sassi (1974). Per Tommaso Giuralongo: «*la parola camera sta ad indicare proprio che generalmente questi spazi a cielo aperto costituiscono una camera in più che va ad aggiungersi alle camere chiuse e coperte, degli alloggi circostanti*», cfr. Tommaso Giuralongo, 1984. Matera: da museo a città, numero monografico di *Parametro-mensile internazionale di architettura e urbanistica*, n.123-124, Faenza Editrice, Faenza, 1984.



Fig. 3, Maria PANZA, *Sassi -Rione Casalnuovo*, 2010, Matera

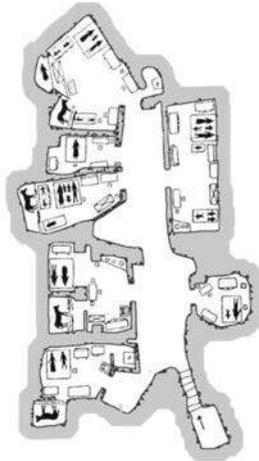
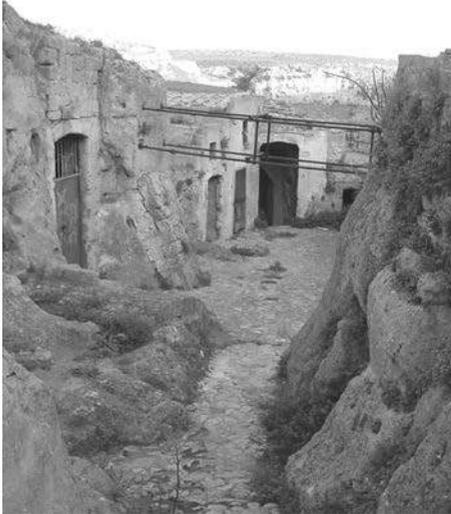


Fig. 4, Maria PANZA, *"camera urbana" nel rione Casalnuovo*, 2010, Matera

Nella storia di questi luoghi la scelta di abitare spazi in negativo a partire dalle grotte, si è trasformata in più occasioni in una non-scelta, nell'OBBLIGO di abitare e condividere lo spazio, in condizioni non più di EQUILIBRIO e ARMONIA con la terra ma di conflitto con essa. Così nei momenti in cui i poteri economico, politico, religioso, hanno mutato le loro regole emarginando la parte più umile della popolazione in condizioni di sovraffollamento (persino le chiese rupestri una volta sconsestate furono abitate e trasformate ai nuovi usi), la città ha modificato la sua immagine mostrando «*tuguri scavati nella nuda roccia, addossati, sovrapposti gli uni agli altri, in cui i contadini non vivono, ma a mò di vermi brulicano, squallidi avvoltoi, nella promiscuità innominabile di uomini e bestie, respirando aure pestilenziali*»<sup>2</sup>

Gli stessi tuguri rappresentati da Carlo Levi nel suo celebre quadro "Lucania '61".

Quella immagine, quella rappresentazione tragica dell'abitare, si fece veicolo della comunicazione di una relazione malata tra la natura e l'uomo. Così l'immagine di Matera diventa per anni quella della povertà, della disarmonia tra l'uomo e l'ambiente in cui aveva scelto di vivere, l'immagine della vergogna e della sconfitta del potere politico.

Negli anni '50 con una legge si decretò lo sfollamento dei Sassi per agevolarne il recupero e trovare soluzione immediata alle pessime condizioni igienico-sanitarie in cui il sovraffollamento degli antichi rioni aveva ridotto numerose famiglie.

Dopo alterne vicende, la questione del risanamento igienico-sanitario dei Sassi si intrecciò con quella della trasformazione economica e sociale dell'Italia post bellica. Nacquero "nuovi luoghi", città di fondazione come La Martella<sup>3</sup>, luoghi di sperimentazione progettuale per numerosi giovani professionisti come Ludovico Quaroni, Carlo Aymonino ed altri che li ebbero modo di sviluppare e perfezionare moderni metodi di pianificazione urbanistica e architettonica. Quei nuovi luoghi, lontani dalla città antica, furono progettati e disegnati

---

<sup>2</sup> La descrizione è quella del Presidente del Consiglio Zanardelli in seguito al suo viaggio in Basilicata nel 1902 e riportata in CORTI, Paola, *L'inchiesta Zanardelli sulla Basilicata*. Einaudi, Torino, 1976

<sup>3</sup> cfr. OLMO Carlo, *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*. Edizioni di Comunità, Torino, 2001. ISBN 882450633X, PANZA Maria Onorina, *Il Disegno dei maestri della Riforma agraria in Basilicata: la tradizione, lo sperimentalismo, la norma*. In atti del seminario *Sui codici del disegno di progetto*, Lecco 30-31 marzo 2006, CUSL, Milano, 2007. ISBN 9788881324583, pp. 281-286

per trasmettere ai futuri abitanti l'idea positiva della modernità e cancellarne l'immagine negativa, ma con essa anche la memoria della vita nei Sassi.

Nel 1993, l'insieme dei Sassi e del Parco archeologico e naturale delle Chiese rupestri di Matera è stato incluso nella lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO.

Dopo quella data, il processo di recupero ha trovato nuovo impulso ponendosi come primo obiettivo quello del ritorno degli abitanti nei Sassi. I nuovi abitanti non hanno memoria diretta di quei luoghi. Ad essi va trasmesso il valore di quelle pietre e della capacità artigiana che ha guidato le vecchie generazioni nella costruzione del paesaggio urbano e dell'ambiente circostante.

Tra mutazioni e permanenze, nella città e in chi la osserva, il DISEGNO si fa mappa, bussola, strumento capace di orientare il viaggio nella conoscenza razionale ed emozionale dei luoghi, che si modificano nel tempo così come cambia lo sguardo di chi li osserva e li attraversa. Il disegno di memoria come quello di progetto o di fantasia possono esprimere l'anima dei luoghi e la loro identità. Il taccuino di viaggio in una città come Matera può accogliere rimandi a suggestioni e immagini fantastiche: nello sperone di roccia che sostiene una sequenza di case e strade e ancora case, possono percepirsi la forza e le sembianze di un organismo vivente, la stessa forza dei "prigionieri" di Michelangelo.

La relazione tra l'architettura e il corpo umano si fa allora immagine e metafora della fatica del costruire necessaria per superare i limiti che la natura oppone alla trasformazione antropica.

Seguendo una prassi tipica del mondo naturale, nella costruzione di Matera l'uomo ha cercato la regola più semplice per reitarla. In questa città a tre dimensioni, dove tutto è variante e deroga, il *lamione*, lo spazio voltato elementare che ha nella grotta la sua matrice naturale, è stato reiterato e composto lungo direttrici e quote diverse (anche negative), generando una complessità ancora oggi solo in parte visibile.

Le nuove tecnologie, possono aiutarci a svelare e raccontare questa complessità, guardando la città da punti di vista inconsueti (si pensi alle immagini e ai video realizzati attraverso i veicoli a pilotaggio remoto) o manipolabile in modelli virtuali o, attraverso l'uso di stampanti laser 3D, modelli analogici. Tutto questo sviluppa ulteriori immagini di questa città stimolando nuove modalità per abitarla.



Fig. 5, Carlo LEVI, *Lucania '61- dettaglio*, Palazzo Lanfranchi, Matera.



Fig. 6, Carlo LEVI, *Lucania '61, 1961*, Palazzo Lanfranchi, Matera.



Fig. 7, A sinistra, uno dei "Prigioni" di Michelangelo; a destra, una rappresentazione fantastica dei Sassi di Matera: PANZA M., COLONNA G., DIMICHINO D. *La fatica del costruire e la complessità dell'architettura*, VIII Congresso UID, Lerici, Italia, 2010

La considerazione è che i Sassi come palinsesto di cui si è celebrato il carattere pittoresco, va oggi aggiornata, verificata, integrata, attualizzata, ma il valore di questi luoghi va documentato e comunicato agli abitanti che nuovamente hanno scelto questo luogo affinché possano ristabilire con esso quel senso di appartenenza e “cura” che ha garantito per secoli la continuità dell’esistenza della città, pur nella sua continua rigenerazione.

Con la consapevolezza che immaginare qualcosa crea la realtà e la modifica, le pareti della CITTÀ SCAVATA potranno ancora suggerire altri DISEGNI di questa CITTÀ.

«Scegliete un vecchio muro in rovina, stendete su di esso un pezzo di seta bianca. Guardatelo poi sera e mattina, finché attraverso la seta possiate vedere questa rovina, le sue protuberanze, i suoi livelli, gli zig-zag, le fenditure, fissandoli nel vostro spirito e nei vostri occhi. Fate delle prominente le vostre montagne, delle parti più basse le vostre acque, degli incavi i vostri burroni, delle fenditure i torrenti, delle parti più chiare i punti più vicini, di quelle più oscure i punti più lontani. Fissate tutto ciò profondamente in voi e ben presto vedrete uomini, uccelli, piante e figure che volano e si muovono in mezzo a essi. Voi potrete allora usare il pennello seguendo la vostra fantasia. E il risultato sarà una cosa del cielo e non dell’uomo»

(Sung Tin, pittore taoista dell’XI secolo)

## **Bibliografia**

PICCINNI, Claudio, *Opus incerta. Istantanee di un viaggio alla computer grafica*, Lampi di Stampa, 2007

ROSSI, Aldo, *L’architettura della città*, Clup, Milano, 1983

## MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO

Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e Centro Universitário SENAC

### A cidade dos meus olhos

#### RESUMO

A partir do desafio lançado pelo Prof. Dr. Pedro Janeiro aos membros do grupo de investigação, como introdução ao tema deste 2º Seminário, procurando discutir as relações entre Desenho e Cidade a partir do “Eu”, ou seja, sob o ponto de vista ontológico, a ênfase deste artigo científico recai sobre hipóteses de cidade flagradas em cenas filtradas pela observação de autores incomuns, aptos a desenhar ou fotografar, a imagem da metrópole que extrai de si.

“Desenhar é estar “entre” mim e mim - diesigis.

O lado de lá e o lado de cá: sou sempre eu; melhor: está sempre em mim.

Desenhar é, justamente, saber ignorar a distância geométrica que mede o “entre” – imaginário - “o” da aparente distância que vai de mim às coisas- e chegar às coisas; e, em simultâneo-enquanto as desenhamos... -, saber que se elas, as coisas, se são alguma coisa é porque já o eram, não nelas, mas, de princípio, já em-mim”<sup>1</sup>

---

1 JANEIRO, Pedro Antônio. *Sul “fra” delle architetture e dei disegni*. Geraci Siculo: Edizioni Arianna, 2013, p. 52.

Recorro à citação de Pedro Janeiro, professor doutor coordenador do grupo de pesquisa reunido neste seminário, cujos interesses investigativos orbitam em torno das Arquitetura Imaginadas e suas possibilidades representativas, com o intuito de contextualizar a abordagem do texto a ser apresentado, sob a perspectiva proposta para inspirar este encontro científico nos colocando diante de dois temas:

1. As imagens estudadas nas mais distintas formas de representação, são portadoras da semente, origem primária de Arquitectura e/ou de Cidade, objetos examinados e analisados pelos membros do grupo.
2. Para prosseguirmos no estudo da questão Desenho (...) Cidade, iniciados no encontro realizado em 2014, apontamos a necessidade de discutir as relações entre Desenho e Cidade a partir de uma *“recolocação das matérias sob um ponto-de-vista outro: o ontológico”*, ou seja, *perspectivando-os, portanto, a-partir-do e/ou através-do e/ou em-função-do Eu.*<sup>2</sup>

Estes dois motes servirão de norte para o percurso delineado na tessitura exposta a seguir, cuja ênfase recai sobre hipóteses de cidade flagradas em cenas filtradas pelas objetivas de autores incomuns, aptos a desenhar com esmero e sutileza, imaginar e arquitetar, incansáveis inventores, a imagem da metrópole que extraem de si.

### **Antes, o desenho**

Dessa forma, em primeira instância, discutimos o motivo, o fator responsável pelo fascínio do autor da imagem ao buscar a da cidade / na cidade, a qualidade que pretende revelar, visualizar, compartilhar, expor.

Recortando da paisagem urbana o que desencadeia seu inquieto movimento de captura, ele (autor) exhibe intenções e recursos adotados para atender seu natural deslocamento surpreso de sinais. Enquanto perturba nossos sentidos, desassossegando a lembrança das formas, contornos e monumentos com que a cidade é tradicionalmente reconhecida, o artista clama cumplicidade e

---

<sup>2</sup> Texto original do desafio lançado pelo Prof. Dr. Pedro Janeiro aos membros do grupo de investigação, como introdução ao tema deste 2º Seminário.

convida-nos a compartilhar a autoria da imagem que o emociona<sup>3</sup>, detonando sua execução.

Nelson Brissac (2003) nos convoca a ler a paisagem da cidade como um campo de fragmentos, disponível à produção de analogias, ou melhor, de “inusitados entrelaçamentos”

Campo de intersecção de pinturas e fotografias, cinema e vídeo. Entre todas estas imagens e a arquitetura. Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagens, é que constitui a paisagem das cidades(...) (BRISSAC, 2003, p.13)

Na cidade descontínua e instável, onde as paisagens se manifestam rarefeitas e fugazes, o autor nos pergunta se tais paisagens poderiam revelar a “*alma da cidade*”, ou mesmo se nos ajudariam a “*redescobrir a cidade*”, como se pudessem nos despertar de uma espécie de latência.



Figura 1. *Quarto amarelo* projetado por Alessandra Martini.  
[http://www.martinimeyer.com/AM/projekt07\\_english.html](http://www.martinimeyer.com/AM/projekt07_english.html)

---

<sup>3</sup> Emocionar – termo aqui utilizado referindo-se a agitar, excitar, colocar em movimento

A intervenção do escritório Martini Meyer no Centro de Londres, neste projeto *sight specific*, permite ao observador pairar sobre a cidade de um ângulo privilegiado e anônimo, flutuando através de uma janela peculiar de onde se pode lançar sobre a paisagem londrina. Embora sem estabelecer nenhum contato direto com o horizonte urbano, da cápsula amarela podemos sentir, ouvir e perceber a cidade pulsante, encaixilhada sob a nossa mira cega. Emoldurada e enquadrada. A imagem construída com a intenção de evocar uma cidade, representação de todos e *de mim*. Imagem que não é nossa, deles, ou minha, como origem ou apropriação, mas que advém, que nasce e que surge a partir dos desejos de quem a desenha sozinho.

Desejo<sup>4</sup> de imagem da cidade. Desejar, orientar-se ou conhecer a direção das estrelas, deduzir o sentido da cidade na rota sensível de luminares perdidos de vista, porém no alvo voraz do desenho ambicioso, imbuído de aspirações, pleno de planos.

Do desejo e da cidade que habita em nós, tão familiar e tão incógnita, fala-nos assim Wim Wenders, o cineasta pintor<sup>5</sup>, compositor das paisagens, viandante das metrópoles em trânsito que nos sussurram histórias quadro a quadro em movimento:

Assim se começa, quando queremos fazer um filme, ou escrever um livro, ou pintar um quadro, ou compor uma música, ou, de resto, inventar alguma coisa. Temos um desejo

Desejamos que pudesse haver alguma coisa e depois trabalhamos até que isso exista (...) Eu desejei e vi brilhar um filme EM e, por isso, SOBRE Berlim...uma sensação, sim, mas também alguma coisa no ar, e sob os pés, e nas caras – aquilo justamente que distingue de modo tão total a vida nesta cidade da vida noutras cidades....<sup>6</sup>

---

4 *Desejo*, do latim *desiderare*, palavra constituída do prefixo intensificativo *de* + *siderare*, de *sidus*, astro ou estrela.

5 Fui pintor, interessava-me única e exclusivamente o espaço: paisagens e cidades. Tornei-me realizador, quando notei que não “progredia” como pintor. Faltava alguma coisa aos quadros e à pintura! De um quadro para o outro faltava alguma coisa, e faltava igualmente alguma coisa em cada quadro isolado. Dizer que faltava vida teria sido demasiado simples; eu pensava, pelo contrário, que faltava o conceito, a concepção de tempo. Quando comecei a filmar, entendia-me, em vista disto, como pintor do espaço à procura do tempo. Nunca me ocorreu designar este processo por “narrar” (WENDERS, 1990, p. 73)

6 Wim WENDERS. *A lógica das imagens*. Rio de Janeiro: Editora 70, 1990, p. 101-102

A cidade vista do alto, de Wenders ou de qualquer observador, é puro engano. Composição singular e imprevisível, um convite à redução dos volumes e acidentes desiguais, na representação planificada de uma hipotética malha espontânea. (Figuras 2 e 3). A imagem dela obtida, nestas circunstâncias, abstrata, concreta e independente, assume-se com a singularidade das obras artísticas. Vale *em si*; para todos; e para mais ninguém.

Imagem peculiar e indefinida, textura abstrata, como uma obra buscando experiências ora geométricas, ora espontâneas. Uma promessa de diálogo com a ciência, ora identificando padrões programados, e critérios de ordem; ora reconhecendo padrões advindos de organização aleatória.

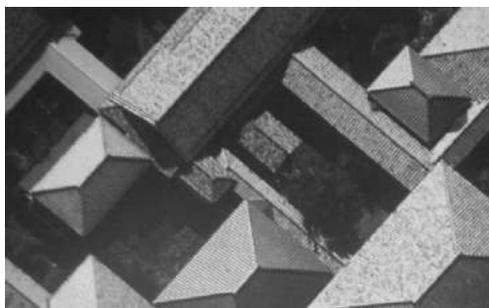


Figura 2 Georg GESTER, *Aldeia Labbezanga*, Nigéria, s/d

Figura 3 Georg GESTER, *Mieji Shrine*, Toquio, Japão, s/d

(CONRAN, T. *On design*, New York, Overlook Press, 1996, p. 272-3)

### **Cidade de todos; cidade sem fim**

Desenho e cidade, uma cidade, desenho cidades; desenho a cidade, pela cidade, na cidade, com a cidade, apesar da cidade. Sempre cidade, sempre a partir de mim. Se as possibilidades de relação entre desenho e cidade são inúmeras, orquestradas por este EU-autor-receptor de imagens, também o conceito de cidade exige uma certa disponibilidade para ser pensado sob uma série de formas e dinâmicas distintas.

A ideia de cidade pode ser associada ao lugar de origem de determinado *gênos*, referindo-se à sede ou residência de um *éthos* próprio, de mesma raiz étnica, conforme os postulados da civilização grega, segundo a qual a *pólis*

remete para um todo orgânico, cujo conceito antecede a ideia de cidadão. Porém, de forma diversa, o mesmo termo associa-se a palavra latina *civitas*, referindo-se a produto da aglomeração de *civis*, *cives*, indivíduos reunidos num mesmo lugar e submetidos às mesmas regras, sem qualquer especificidade étnica.<sup>7</sup>

A *Roma mobilis*, dinâmica e variante, estabelecida por errantes, exilados e proscritos, de todo e qualquer lugar, configura a síntese dos elementos e informações diversificados, dos quais prescinde para existir. “*Móvel*” em sua íntima essência, (CACCIARI, 2009, 13), a *Urbs* romana, inconstante, em contínua elaboração como espaço de convívio de contradições e conflitos, projeta-se no futuro: o que congrega e reúne seus cidadãos não é originário, mas um fim almejado; um desejo de estender a concórdia para obter um império sem fronteiras espaciais nem temporais.

*Imperium sine fine*, em permanente dilatação, crescimento e delírio<sup>8</sup>, termo este empregado por Cacciari (2009) para designar o movimento na direção além do sulco, transcendendo a lira delimitadora dos contornos da *civitas*.

A cidade que não se apressa num único olhar, demudada a cada mínima fração de tempo; cidade atemporal, efêmera, perdida entre pontos de fuga pelos quais escapa da nossa atenção, teimosa em retê-la para dominar seus movimentos.

Cidade fora do controle; instável, inconstante.

A imagem da cidade moderna sobre a qual iremos nos debruçar neste texto, resultante das transformações ocasionadas no ambiente urbano e na sociedade pós-industrial espelha, em certo aspecto, a variância<sup>9</sup> da *civitas* sem fim. (Figura 4)

---

7 “Em Roma, pelo contrário, desde as origens – e o próprio mito fundador romano o diz – a cidade é confluência, convergência de pessoas muito diferentes no que toca a religião, etnias, etc., e que só concordam entre si em virtude da lei. É o grande mito da concórdia romana, que domina Tito Lívio, e está na fundação da historiografia romana”. (CACCIARI, 2009, p. 16)

8 Esta mobilidade, naturalmente, só pode ter êxito se for associada à ideia de *civitas augescens*, da cidade sempre em crescimento(...) a característica fundamental, programática da *civitas* é a de crescer; não existe *civitas* que não seja *augescens*, que não se dilate, que não “*de-lire*” (a lira é o sulco, sinal que delimitava a cidade, delírio significa sair da lira, ultrapassar os limites da cidade. A *civitas*, portanto, é por sua natureza *augescens*, não é concebível para um romano uma *civitas* que não “*de-lire*”!) (CACCIARI, 2009)

9 Termo adotado referindo-se a uma quantidade de variáveis pertinentes a um sistema em equilíbrio, necessárias para caracterizar não só o “estado” deste sistema, mas também suas “fases”, portanto, comparação pertinente à “ideia de todo”, desigual mas consonante, resultante da expansão do Império Romano no Ocidente e no Oriente.



Figura 4 :Aleksandr LABÁS, *O Trem vai*, 1929.  
Catálogo da exposição *Virada Russa: revelações de uma arte em transgressão*, CCBB-São Paulo, 2009, p. 183

Experimentando materiais, instrumentos, técnicas e procedimentos ainda estranhos e desconhecidos, decorrentes de uma nova postura do olhar, instigado e provocado pelo desafio da inovação e da diversidade, os artistas dos movimentos de vanguarda propõem representar o fenômeno urbano vivenciado através de signos que prescindem da referência visual tradicional de cidade. Sem mencionar tipologias, conjuntos de edifícios, ou típicas alusões ao fenômeno urbano e aos seus paradigmas visuais habituais, os signos que regem estas imagens exploram e traduzem a diferença: dos habitantes, das crenças, das cenas e dos comportamentos deste novo tempo, nesta improvável espacialidade.

Nicolau Sevcenko (2001)<sup>10</sup> apresenta-nos o contexto de mudança histórica em questão, discutindo em associação dois pontos: as transformações tecnológicas responsáveis pela produção de máquinas e dispositivos mecânicos, e as alterações das estruturas econômico-sócio-políticas, dos comportamentos e condições de vida dos habitantes, resultantes do crescimento das cidades em “escala colossal”, em todos

---

<sup>10</sup> SEVCENKO, Nicolau, *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 59-93 (Virando séculos; 7)

os sentidos, e direções. Para o autor, a ampliação do papel da visão como agente na orientação e interpretação dos fluxos e do cenário mutante, provocará transformações irreversíveis na sensibilidade e “*nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas*”.<sup>11</sup>

A antiga postura contemplativa dos espectadores da paisagem urbana cede lugar a um “observador ambulante”, segundo Peixoto (2003), que acessa o objeto de seu interesse sob múltiplos ângulos, substituindo a ênfase na profundidade pela justaposição de elementos e sinais na superfície planar, espaço agregador de distintas perspectivas e linguagens.

*Uma mutação essencial na natureza da visualidade ocorreria na primeira metade do século XIX- quando o olhar direto passa a ser substituído por práticas em que as imagens visuais não fazem mais nenhuma referência à posição de um observador no mundo. Uma reorganização da visão, que produziria um novo observador, um novo e heterogêneo regime do olhar. Uma transformação no campo da visão que ecoaria um século depois, com a fotografia e o cinema, e reafirmaria hoje sua atualidade, com a implantação de espaços visuais fabricados pelo computador e pela imagem eletrônica.*<sup>12</sup>

A produção artística cuja estreita relação com a ciência adotava a noção clássica da “natureza sólida, palpável, baseada numa geometria clara, na escala humana e universal”, celebrada anteriormente, segundo o crítico Mário Pedrosa (1996), sucumbe aos novos parâmetros imprecisos e dinâmicos da natureza aberta, de espaços múltiplos e funcionais, da cidade modernista.

Os sinais, vestígios e cenas flagradas destes eventos visuais são dizedores desta cidade, que é de todos e de qualquer um. As vivências múltiplas com elementos característicos e simbólicos, pontos de interesse turístico, com a topografia, o ritmo ou os edifícios conhecidos, e com equipamentos e objetos de característica coletiva, constituem a matriz icônica do fenômeno urbano, em ininterrupta organização, em permanente inconstância.

---

11 SEVCENKO, Nicolau, *op cit*, p. 64.

12 PEIXOTO, Nelson B., *Paisagens Urbanas*. 4ª ed. São Paulo: Senac, 2003, p. 97.

*Neste universo dinâmico, instável, paradoxal, em que as velhas noções geométricas são destruídas, o artista não tem mais pontos de referência para se orientar, nem instrumentos de prospecção fáceis e cômodos como, por exemplo, nos tempos clássicos, a perspectiva e o escorço. Logo, não mais pode deixar-se levar pelo caminho bem pavimentado da ciência dedutiva e dos espaços euclidianos. A própria intuição não está mais confinada ao sensível imediato. Como o geômetra moderno, cada artista é então obrigado a montar sua própria geometria, e é daí, desta concepção individual mas universal, que ele parte, e nunca do conceito morto”.*<sup>13</sup> (PEDROSA, 1996, p. 248)

Entre Desenho e Cidade, coloca-se então o gesto, a seleção, a vontade do autor, artista do desenho, inventor da imagem que julga recortar da cena observada; revelador da imagem embebida do seu desejo de cidade.

Em mim, por mim, sem mim: quanto desenhos imaginados extraímos de uma cidade, de uma paisagem urbana?

### **Cidade em mim**

Em ensaio destinado a discutir as peculiaridades da *perspectiva aertificialis*<sup>14</sup>, sistema de representação visual do espaço adotado como parâmetro para servir de referência ao mecanismo ótico da câmera fotográfica desenvolvido no século XIX<sup>15</sup>, Arlindo Machado (1984) expõe como este modo de organização rigorosamente codificado imperou desde o Renascimento e o quanto a ideia de um sistema de representação “objetivo”, e como tal, “fiel” à realidade norteou a compreensão do que se via através de imagens fotográficas como verdades inquestionáveis, amparadas por convenções e certezas.

*A câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a*

---

13 PEDROSA, M. *Forma e percepção estética*. (Org.) Otília Arantes. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Edusp, 1996.

14 Também conhecida como *central, geométrica, unilocular, linear ou albertiana*.

15 Consideramos aqui como referência temporal o século em que foi descoberto o meio de fixar o “reflexo” luminoso projetado na parede interna da *câmera obscura*, cujo uso já se flagrava em procedimentos adotados por pintores renascentistas

*nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e, por isso, a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica.*<sup>16</sup>  
(MACHADO, 1984, p. 66)

Este caráter incisivo da condição de semelhança do produto fotográfico, em relação ao objeto do qual é originário, dissimula a subjetividade inerente ao ato de elaboração de uma imagem através de uma câmera, seja qual for o momento histórico em que isto tenha se dado, mesmo considerando-se as condições naturais ou artificialmente controladas, em que o ato tenha ocorrido.

Porém, e são os especialistas<sup>17</sup> a nos chamar a atenção para o fato, não basta apenas discutir a possibilidade interpretativa intrínseca à produção da imagem fotográfica como o dato mais evidente da sua singularidade e da sua expressão como criação autoral.

Precisamos também tratar das razões, dos elementos priorizados, dos argumentos inaudíveis detonadores da ação inventiva que nos oferece a cidade traduzida em singular assinatura.

Para Susan Sontag (1979) destaca-se na fotografia o testemunho de um sinal único e desaparecido; para André Bazin (1958) a fotografia poderia ser comparada à prática egípcia do embalsamento dos mortos, pois desta dependia *“a sobrevivência da perenidade material do corpo”*, ou seja, ambas são estratégias que nos defendem contra o tempo. Para Bazin, *“Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é arrancá-lo do rio da duração: dispô-lo para a vida”*<sup>18</sup>

Assim, considera-se que a fotografia não é apenas uma imagem, como o é a pintura. Sendo da ordem de um traço, *algo diretamente gravado pelo real*, a fotografia supera a condição interpretativa da pintura pois configura também o vestígio material de seu objeto *“em uma forma que nenhuma pintura pode reconstituir”* (SONTAG, 1979, p:154).

---

16 MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

17 SONTAG e BAZIN, *apud* MACHADO citados no parágrafo seguinte, nas obras *On Photography, 1979* e *Ontologie de l'image Photographique, 1958*, respectivamente

18 BAZIN, *apud* MACHADO, 1984, 36.

A imagem da cidade, nas fotografias selecionadas para este artigo científico, caracterizada por inovadores enquadramentos, prioridades e revelando intenções provocativas, com a qual os artistas vanguardistas especulavam e recriavam as novas ambientações urbanas, inaugurou uma postura inédita na iconografia moderna, frequentemente presente na construção imagética contemporânea.

Embora o foco do ensaio de Arlindo Machado seja o caráter “objetivo” do dispositivo capaz de substituir o “*olho humano do artista*”, dotado portanto de “objetivas”, cuja função de transporte e reflexo da realidade do objeto tem como consequência a fixação do evento no suporte em que se dá sua *re-produção* ou *re-apresentação*, pretendemos voltar nosso interesse para discutir o fenômeno da produção de imagens fotográficas sobre cidades, priorizando o caráter autoral com que se discutiu a imagem fotográfica posteriormente, principalmente considerando-se o papel subjetivo das objetivas ao personificar “o olho do *sujeito* da representação”<sup>19</sup>.

Fotografias que traduzem, de forma sutil e silenciosa, a *cidade em mim*, carregada de referências pessoais e intenções plásticas, caçada e filtrada por objetivas para fazê-la aflorar entre um emaranhado de invisíveis traços luminescentes, com os quais a cidade é desenhada como se fora própria, apenas minha e de mais ninguém. (Figura 5) Fotografias que tem como interlocutor a pintura cubista, como procura esclarecer Pedrosa (1989):

*(...) Cézanne pressentiu o que era a realidade artística e reclamou para o artista o direito de descobrir nas coisas a sua “pequena sensação”. O cubismo deu à obra realizada uma dignidade nova, e a tela cubista é um universo em si, com suas leis, seus acontecimentos. A arte abstrata coroa esse longo processo de conquista da autonomia do fenômeno artístico, dispensando o objeto ou conservando dele apenas o rastro no espaço.*<sup>20</sup>

Algumas destas imagens são, por vezes, narrativas dos deslocamentos sensíveis de indivíduos rumo a lugar nenhum, como o fazem habitualmente os personagens dos filmes de Wim Wenders, nas histórias de viagem, recorrentes

---

19 MACHADO, *op. cit.*, p. 37

20 PEDROSA, *op. cit.* p. 244)

na produção do cineasta alemão. Para ele a hipótese de personagens deslocando-se continuamente pela cidade, sem destino, é bem-vinda e cobiçada:

(...) essas pessoas tem a felicidade de não terem que ir a lugar nenhum: continuar a andar, sem saber para onde. (...)Eu considero a insegurança um estado de espírito magnífico. Não a deveríamos eliminar tão depressa(...)A insegurança é certamente uma possibilidade de se conservar a curiosidade.<sup>21</sup>

Curiosamente, a imagem fotográfica de Louis-Jaques-Mandé –Daguerre, de 1839, *Paris Boulevard*, (Fig. 6 e 7) famosa por ser a primeira tirada de um “ser humano”, apresenta-nos o habitualmente tumultuado e movimentado percurso, silencioso e deserto, exceto pela presença deste indivíduo solitário, engraxando os sapatos, perambulante no vazio da cidade entorpecida.



Figura 5: Laszlo Moholy NAGY, *Helsinki*, 1930 (FIEDLER, 2001, p.70)



Fig. 6 e 7 - Louis-Jaques-Mandé –DAGUERRE, *Paris Boulevard*, Daguerreótipo, 1838, StadtMuseum, Munique<sup>22</sup>



Fig 8. Rubens MANO, *Detetor de ausências*, 1994. Projeto Arte/Cidade (PEIXOTO, 2003, p. 317)

21 WENDERS.W, *op. cit*, p 56-57

22 Nelson B. PEIXOTO. *Paisagens Urbanas*. 4ª ed. São Paulo: Senac, 2003, p. 30

Única presença na dinâmica turbulenta da cidade, impossível de ser percebida durante os 10 minutos de exposição necessários para absorver seus traços, a antológica fotografia coloca-nos dois “Eus” em cena: o paciente cliente do engraxate e o observador atendo autor disparo paralisante.

Peixoto (2003) ao comentar a instalação “*Detetor de ausências*” (Figura 8), do artista contemporâneo Rubens Mano, no projeto Arte Cidade (1994), analisa o impacto provocado pelo faixo de luz de 1,5 metros de diâmetro, colocado sobre torres sobre o viaduto do Chá, no centro de São Paulo, ao ser interrompido pela passagem de pedestres. Com a silhueta recortada e projetada por um momento fugaz, antes de desaparecer perdida na escuridão, o pedestre anônimo e “invisível” deixa sua marca dissolvida na imagem ausente que não se pode deter.

A experiência da paisagem urbana ativada pela intervenção do artista *in situ* é semelhante àquela de quem desenha ou flagra imagens da metrópole através de elementos comuns, porém essenciais para compreender a arquitetura, a paisagem, a natureza da cidade.

*“A emergência de novas relações entre as coisas num contexto dado – mais que a qualidade intrínseca à própria coisa-engendra sempre novas significações e novos modos de ver”<sup>23</sup>*

### **Cidade por mim**

O desenho que eu faço da cidade, a imagem furtada da cena contemplada, da passagem efêmera pela cidade. Além disso, o modo ou forma de expressá-la, traduzi-la em um suporte que a substitua, representação parcial de uma vivência intraduzível.

Ao discutir os parâmetros da perspectiva renascentista como regentes da noção de “olho do sujeito”, submisso e disciplinado na construção de imagens como “reflexo especular” de uma realidade que se abre para ele como numa janela”, Arlindo Machado (1984) analisa o “sistema gnosiológico” que a pintura

---

23 PEIXOTO, N. *op. cit.* p. 317.

renascentista materializa em sua projeção perspectiva, sob duas propriedades basilares: a *infinitude* e a *homogeneidade*.

A *infinitude* diz respeito ao fato da cena diagética da imagem estender-se, em continuidade imaginária, para além dos limites materiais do quadro (MACHADO, p. 69)<sup>24</sup>

A *homogeneidade*, refere-se à unificação de todas as linhas do quadro, de modo a se obter sempre entre os objetos uma espécie de solidariedade, comandada “*por força das determinações topológicas da perspectiva*”

Porém, como esclarece Panofsky, se por um lado a homogeneidade imprime um caráter objetivo às suas projeções, buscando representar a realidade com racionalidade, por outro, *essa mesma homogeneidade impõe um ponto de vista subjetivo, uma determinação do olho totalizador do sujeito da representação, “o triunfo desse desejo de poder que habita o homem e que anula toda distância, como uma sistematização e uma estabilização do mundo exterior agindo como um alargamento da esfera do EU”*<sup>25</sup>

As fotografias de Aleksandr Rodtchenko<sup>26</sup> (Figuras 9 a 11) sinalizando o novo caminho da arte, cujo mote é a revolução do pensamento visual, são exemplos da oportunidade do autor tornar-se cúmplice da imagem. Ao especular angulações e tensões detectadas a partir ou sobre a arquitetura, graças à ação da incidência luminosa passageira e única, o artista rege a presença sugestiva da luz como matéria compositiva na produção da imagem. Esta é uma das atitudes adotada por artistas do construtivismo, inspirados pelas teorias do formalismo russo, especialmente pelo conceito de *estranhamento* de Chklóvski, cujo destino é propor e celebrar a quebra do automatismo da visão.

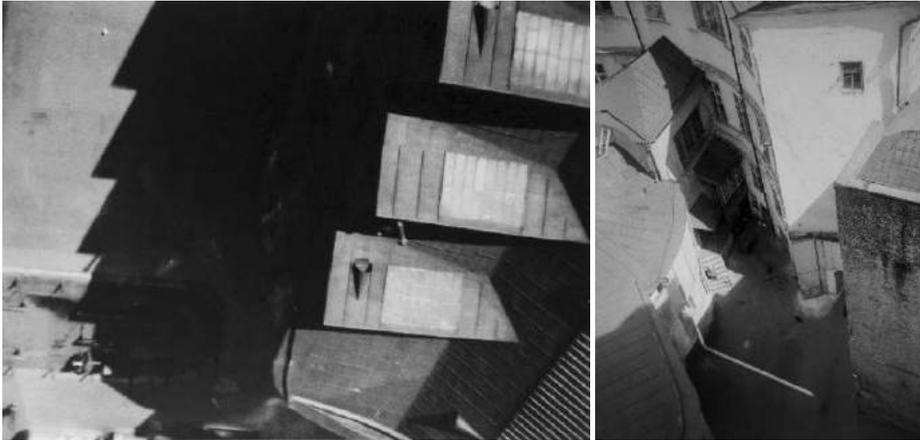
Aproximando estas imagens das produzidas por MOHOLY-NAGY, da torre de rádio de Berlim (Figura 12) e da torre da ponte de Marseilles (Figura 13), podemos comparar situações muito diversas porém sintonizadas com o raciocínio especular de que nos fala Machado (1984) ao afirmar que a imagem

---

24 Em outras palavras: com a perspectiva artificialis, a noção de suporte material do quadro é afastada em definitivo e substituída pela noção de plano transparente, que o nosso olhar supõe atravessar para afundar num espaço imaginário, o qual, por sua vez, não é mais limitado, mas literalmente cortado pelas bordas do quadro. (MACHADO, 1984, p. 69)

25 (PANOFSKY, apud MACHADO, p.72-3)

26 Rodtchenko criticava o fato do “ponto de vista tradicional “do fotógrafo ter estado sempre submisso ao da câmara frontal, em toda produção artística ocidental. Para ele não haveria revolução se à nova visão de mundo, defendida pelos movimentos políticos e sociais do início do século XX, não correspondesse também uma visão que rompesse com a autoridade do “olho/ sujeito” central como referência da imagem. (MACHADO, 1984, p. 112)



Figuras 9 e 10: Aleksandr RODTCHENKO, *Pátio do VkhUTEMAS*, 1927 (ALEKSANDR RÓDTCHENKO, *Revolução na Fotografia*. Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Instituto Moreira Salles, 2010, p.73 e 74)

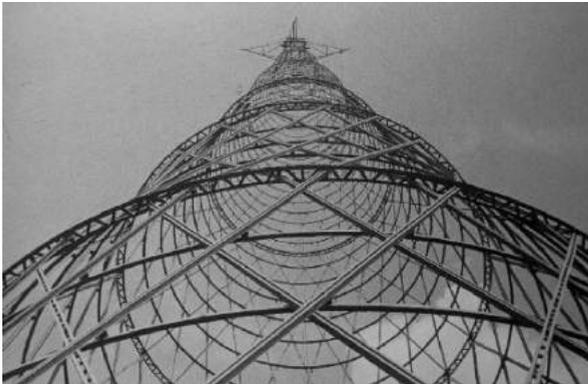
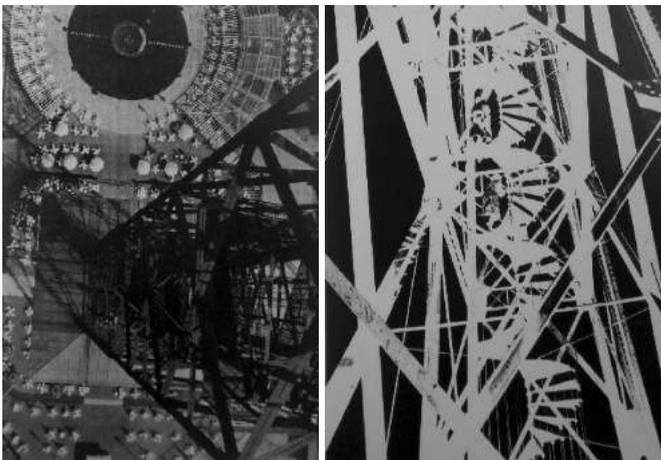


Figura 11 Aleksandr RODTCHENKO, *Torre Chokhov*, 1929 (ALEKSANDR RÓDTCHENKO, *Revolução na Fotografia*. Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Instituto Moreira Salles, 2010, p.99)



Figuras 12 e 13, MOHOLY-NAGY, *vista da Torre de Berlim*, 1928 e *vista da ponte de Marselleis*, 1929 (FIEDLER, Jeannine, *Laszlo Moholy-Nagy*. Londres, Phaidoon, 2001, p. 57 e 61)

fotográfica está sempre presa à sua moldura, *ao desenho de um retângulo que recorta o visível, (...) Toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade do que é anunciado.* (MACHADO, 1984, p. 77)

As cidades recortadas pelos olhares dos vanguardistas russos trazem as marcas de seus autores. Contidas nos enquadramentos de Rodtchenko, revelam o plano do autor para “ensinar a ver”, “ensinar a experiência” com a nova linguagem ao homem moderno. Regidas pela “visão em movimento” celebrada por Nagy, as fotografias reorganizam os olhares possíveis, nas composições geométricas deduzidas dos elementos urbanos, como se fossem acidentais, porém criadas pela sensibilidade, sutileza e invenção da ação perceptiva perspicaz com que o autor assina suas imagens.

À busca pelo ângulo “impossível, *de onde a mística homológica resultasse “estranha” ao espectador,* <sup>27</sup> soma-se também o incômodo causado pelo extraquadro, reforçando o efeito especular e as preferências, prioridades e ausências selecionadas pelo autor no recorte seletivo da cena urbana, fetiche que *funciona como um curto-circuito da materialidade da foto.*<sup>28</sup>

O caminho das vanguardas figurativas segue os indícios da abstração já sinalizados pelos impressionistas e da cumplicidade entre arte e ciência que aos poucos emerge e caracteriza as produções iconográficas contemporâneas. Ao aproximar-se da ciência, a arte sinaliza sua intenção de ser considerada também um conhecimento, não mais refém da sua função expressiva “*como simples veículo da subjetividade comprimida*”, mas suprimindo o objeto e a dependência da percepção direta imediata e substituindo-o pelo “*novo objeto criado especulativamente*”. O artista “*não abandona mais o campo primeiro da intuição, em que objetos ideais, essências, se movem à espera da descoberta, à espera de se tornarem “reais”*” (PEDROSA,1996).

---

27 MACHADO, *op. cit.*, p. 113

28 MACHADO, *op. cit.*, p.85

## Cidade sem mim

Ambígua, fraturada, desequilibrada, a imagem da cidade parece prescindir da presença do sujeito quando imperam composições em que os detalhes desaparecem para dar lugar aos vestígios deixados pela experimentação em plena forma.

*“Assim como o mundo de imagens que nos circunda é cada vez mais cacofônico, desarmônico, ruidoso, proteiforme, e pretencioso, as cidades se tornam por sua vez mais e mais complexas, discordes, ruidosas, confusas e massacrantes. Imagens e cidades vão bem juntas.” (WENDERS, 1996, p. 184)*

Para nos expor esta cidade enigmática e sem dono, escolho o artista paulista Geraldo de Barros (1923-1998)<sup>29</sup>, conhecido por sua “inquietação experimental”, e pelo “desejo de forma” lapidado após viagem para França, em 1951, prêmio de bolsa de estudos para estudar arte, obtido pela exposição de suas *Fotoformas*.

A cidade protagonista da imagem é dela personagem e argumento, tema e razão; completa ou fragmentada, explícita ou camuflada, a cidade carrega a marca do autor, EU e outro, fora dela e fora de si ao mostrá-la, transparente, irreconhecível e imaginária. (Figuras 14-16)<sup>30</sup>

Cidade inabitada, pura textura (imagem 17), composição rigorosa (imagem 18), verso único e livre, inaudível solo musical (imagem 19); solo solitário por onde ninguém, além do autor, ousou passar.

Poder vê-la, é quase poder sê-la através dele, autor-imaginador deste lugar, sem mais alguém.

---

29 Segundo os historiadores de arte e críticos brasileiros, Geraldo de Barros teve participação ativa nos movimentos que consolidaram a arte contemporânea no país, depois de 1940. Suas famosas *Fotoformas*, e as inúmeras experimentações em segmentos diversos de produção artística, consagraram o autor como artista gráfico, pintor, desenhista, gravador, fotógrafo e designer.

30 BARROS, Geraldo. *Isso*. Org. Fabiana de Barros. São Paulo, Editora SESC 2013, páginas 115, 109, 79,78, 113, 112.

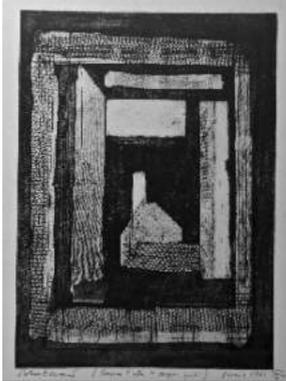
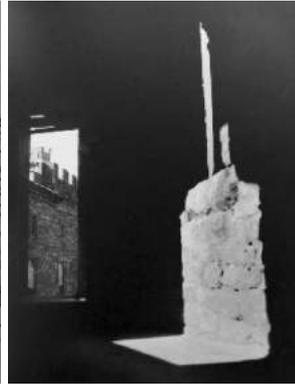
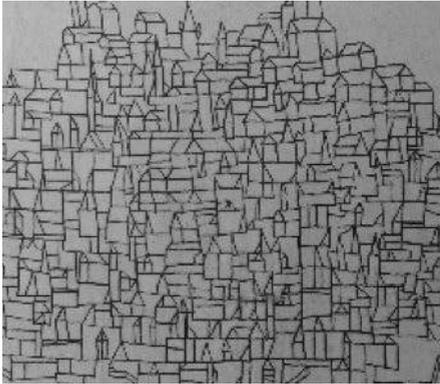


Figura 14, *A city to conquer*, Geraldo de BARROS, litografia, Paris, 1951

Figura 15, *s/título*, Geraldo de BARROS, fotografia, Carcassone, 1951

Figura 16, *Abstração*, Geraldo de BARROS, água-forte e água-tinta, 1951

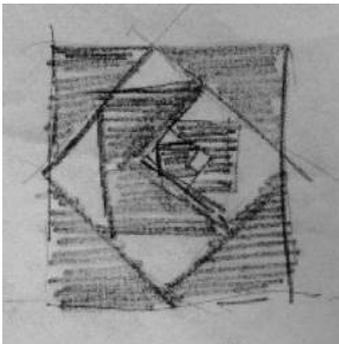
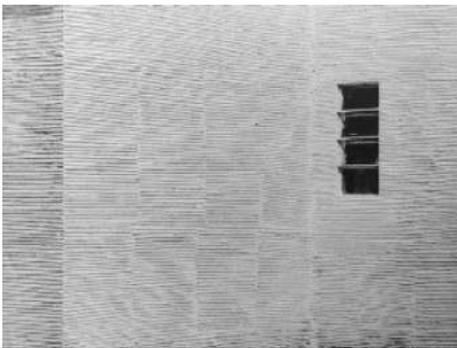


Figura 17 *s/título*, Geraldo de BARROS, fotografia, São Paulo, 1950

Figura 18 *s/título*, Geraldo de BARROS, fotografia, Granada, 1951

Figura 19 *s/título*, Geraldo de BARROS, desenho a lápis, São Paulo, 1953

## Referências bibliográficas

- ALEKSANDR RÓDTCHENKO, *Revolução na Fotografia*. Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Instituto Moreira Salles, 2010.
- CACCIARI, M. *A cidade*. 4ª ed. Amadora; Gustavo Gili, 2009
- Catálogo da exposição *Virada Russa: revelações de uma arte em transgressão*, CCBB-São Paulo, 2009, p. 183
- CONRAN, T. *On design*, New York, Overlook Press, 1996
- FIEDLER, J., *Laszlo Moholy-Nagy*. Londres, Phaidoon, 2001.
- JANEIRO, P. A. *Sul "fra" delle architetture e dei disegni*. Geraci Siculo, Edizioni Arianna, 2013, p.52
- MACHADO, A. *A Ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- PEDROSA, M. *Forma e percepção estética*. (Org.) Otilia Arantes. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Edusp, 1996.
- PEIXOTO, N. *Paisagens Urbanas* 4ª ed. São Paulo, Editora SENAC, 2003.
- SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo, Companhia das letras, 2001, p. 59-93.
- VIRADA RUSSA: *revelações de uma arte em transgressão*, Catálogo da exposição CCBB-São Paulo, 2009.
- WENDERS, W.. *A paisagem urbana*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, 2005, nº 23, p 181-191. (texto original publicado em *La verité des images*, Paris, L'Arche, 1992, intervenção feita em inglês em colóquio de arquitetos japoneses, realizado em 12/10/1991)
- WENDERS, W *A lógica das imagens*, Rio de Janeiro Edições 70, 1990.

## Sites consultados

[http://www.martimemeyer.com/AM/projekt07\\_english.html](http://www.martimemeyer.com/AM/projekt07_english.html)

<http://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/la-canebi%C3%A8re-street-marseilles-view-through-the-balcony-grille-1928#supersized-artistPaintings-254652>

PAOLA RAFFA

Architetto, Ricercatore di Disegno

Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria

## **La città a impianto regolare genera immagini casuali**

### **Resumen**

Leggere la città significa affrontare questioni di struttura, di tipologia, di categorie omogenee. Significa dare connotazione ai segni, evidenziare significanti e forme simboliche, misura e relazioni. La realizzazione di un'architettura è il risultato di un disegno realizzato. Perfettamente in regola con le norme e le prescrizioni correnti. I luoghi della città, che sono assoggettati alle norme, ordinano e governano lo spazio. Le Città di Piano sono realizzate seguendo le norme e le regole. Nei quartieri residenziali si assiste, tuttavia, ad una inedita forma di mutazione dell'architettura. L'architettura residenziale, realizzata secondo il disegno di un progetto compiuto, viene, nel tempo aggredita da elementi non convenzionali. Sono elementi ascrivibili a processi casuali che generano trasformazioni imprevedute. L'architettura di progetto si converte in architettura informale.

“Quanto abbiamo riso noi intellettuali sull'architettura del regime [...] Eppure adesso osservando queste città proviamo una sensazione assolutamente inaspettata. [...] Perché si sente che le città sono fatte, come si dice un po' retoricamente, a misura d'uomo. Si sente che dentro ci sono delle famiglie costituite in modo regolare, delle persone umane, degli esseri viventi completi, pieni della loro umiltà”. Pier Paolo Pasolini.

La città tradizionale e governata da regole formali; è imbrigliata in una rete di prescrizioni che codificano lo spazio e impongono gesti inflessibili. Strade, piazze, mercati, edifici pubblici e residenze sono obbligati in perimetri

rigidamente definiti e dominati da gerarchie di ordini e di funzioni. La città tradizionale è la città del costruito, degli standard, dell'assetto. La sua modificazione è lenta poiché è legata agli ordinamenti ed alla burocrazia. Essa si trasforma per parti in riferimento a contesti globali più ampi. La successione di eventi si innesta in preesistenze e genera stratificazioni differenziate e ben riconoscibili. La città storica è dicotomia tra vecchio e nuovo, centro e periferia. È una successione di frammenti, compressioni ed innesti. L'antico si plasma su una struttura rigida, definita e codificata: assi, polarità, attrattori. Essa è composta da unità regolate da rapporti chiari ed espliciti immediatamente decodificabili nelle interazioni, nella percezione, nella forma. Esatta appropriazione dello spazio. Chiara relazione tra forma e funzione. Esplicita relazione tra gli elementi. Chiusure, partizioni, recinti, punti focali e unità definite. La struttura della città storica è una figura immediatamente riconoscibile e decifrabile. È una icona della memoria, delle identità e dell'organizzazione spaziale. La città storica è, per definizione, stratificazione di luoghi comuni. La misura stabilisce rapporti tra lo spazio e la forma.

Esiste relazione tra le parti. Esiste il disegno dello spazio. La percezione consente la riconoscibilità dei luoghi. La modificazione della città tradizionale è legata al tempo della storia. Leggere la città storica significa affrontare questioni di struttura, di tipologia, di categorie omogenee. Successioni ordinate di luoghi: luoghi del potere civile, luoghi del potere religioso, luoghi dello scambio, luoghi della residenza. Significa dare connotazione ai segni, evidenziare significati, ordine tra le parti, composizione delle forme, riconoscibilità tra figura e sfondo. Nella città in cui ogni organismo è il risultato di un progetto realizzato seguendo i regolamenti e prescrizioni, tutti gli edifici assolvono le funzioni e le caratteristiche per cui sono stati costruiti.

L'aspetto della città storica è riconducibile ad una immagine statica. La riconoscibilità di ogni organismo, di ogni fabbrica, è evidente. Casual City è una ricerca condotta all'interno dei quartieri residenziali progettati tra gli anni '50 e '60. Sono quartieri in cui la riconoscibilità dell'impianto urbano è chiara ed il linguaggio dell'architettura è storicamente collocabile nelle tipologie ricorrenti. Parte dai quartieri residenziali di Reggio Calabria e Messina costruiti durante la ricostruzione post terremoto 1908 e trova immediata assonanza con le quadras di Brasilia e i block di Barcellona. L'obiettivo della ricerca è individuare

la modificazione dell'immagine della città attraverso la nuova configurazione dell'architettura. Individuare l'identità dei luoghi attraverso la misura e l'immagine di nuovi spazi la cui composizione è il risultato di strutture disarticolate, di forme disomogenee, di geometrie complesse e di segni non convenzionali. Come il processo di mutazione dell'architettura configura una nuova immagine della città. L'architettura viene trasformata non dalle norme convenzionali, ma da fenomeni sociali, dalla casualità di processi non controllati, dal predominio di azioni imprevedute. Dall'assemblaggio di elementi non concordati collocati in alternanze casuali.

In questo processo si disegnano eventi in continuo divenire. Apparentemente sottratta alle regole convenzionali, l'architettura casuale si confronta con il linguaggio colto dell'architettura per trarne motivazioni ed opportunità. I processi di autocostruzione legano l'architettura alla transizione verso nuove figurabilità. Il linguaggio dell'architettura che costruisce l'immagine urbana è un concentrato di elementi del new comfort: climatizzatori, parabole, box, superfetazioni, contenitori per l'acqua, nuovi materiali industriali si che si affiancano a quelli tradizionali. Appare il colore "non come qualità figurativa del luogo" ma come "sommatoria di infinite azioni umane". L'architettura diventa "macchina ibrida". Le superfici ed i volumi sono oggetto di una evidente moltiplicazione di elementi, sovrapposizione di involucri che si aggiungono alla forma originaria e ne modificano l'aspetto, la composizione, l'immagine.

L'architettura informale è governata da leggi di ordine superiore, non obbedisce a regole di simmetria o a gerarchie. L'aggregazione delle forme sfugge ogni controllo. Classificazioni e codificazioni sono improponibili. L'ordine è dettato dal libero arbitrio innescato da necessità dell'abitare individuale. L'architettura, che obbedisce alle regole classiche di ordine semplice, verso la quale abbiamo a disposizione gli strumenti per la lettura e l'analisi (tracciati geometrici, diagonali, assi, simmetrie, moduli, ritmi) ospita elementi che si aggrappano in modo casuale, diventa il supporto delle nuove installazioni. Il processo che genera la modificazione è un ordine complesso che ammette variabili non esclusivamente di ordine formale; a queste si aggiungono variabili sociali di tipo economico, tecnologico, funzionale e non ultimo estetico. Rappresentare la città casuale significa leggere la sua modificazione e ricercare l'identità di spazi in mutazione.

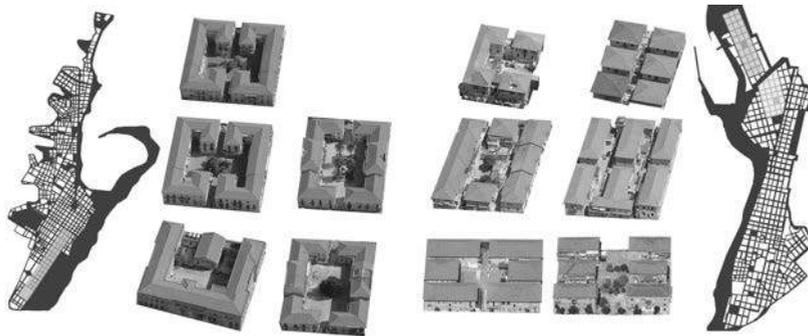


Fig. 1. Mappa di Messina e Reggio Calabria. Isolati del Piano Regolatore.



Fig. 2. Reggio Calabria. Strade della città ortogonale.



Fig. 3. Reggio Calabria. Facciate degli isolati.



Fig. 4. Il disegno delle facciate.

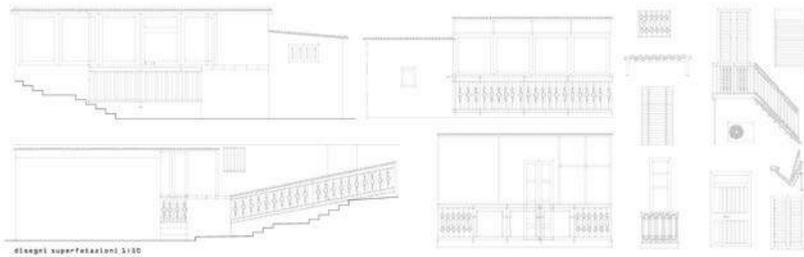


Fig. 5. Il disegno delle superfacciate.



Fig. 6. L'architettura genera nuove immagini urbane.

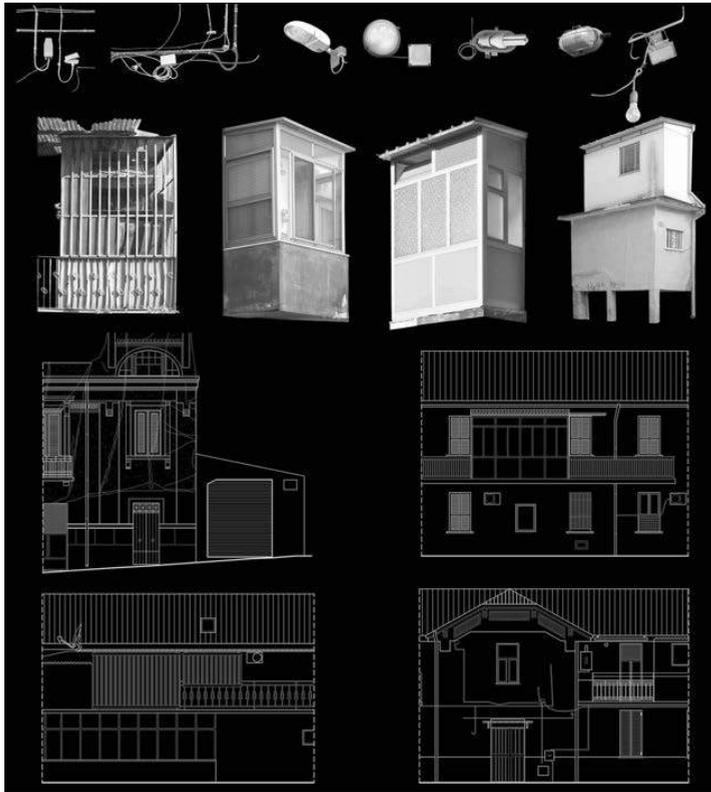


Fig. 7. Il disegno delle superfetazioni.

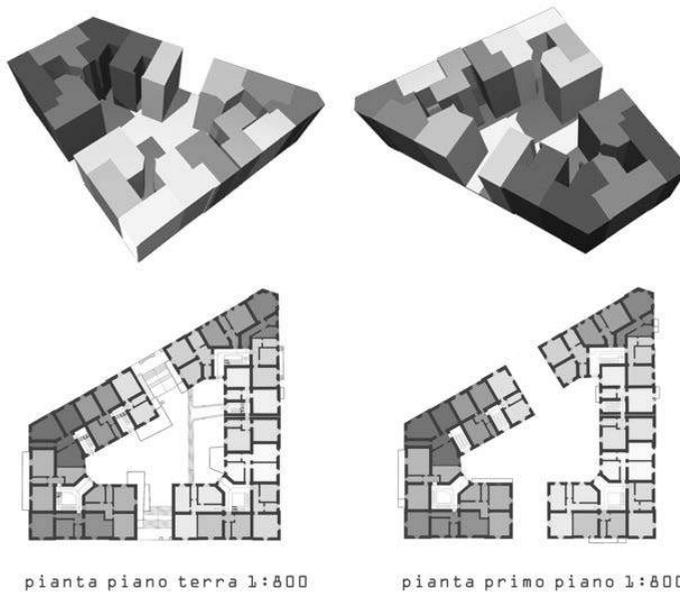


Fig. 8. Pianta regolare e definita di un isolato urbano.

La città casuale è una città originata da fenomeni sociali e governata dal comportamento degli individui, dalla casualità dei processi di trasformazione, dalla transizione di azioni imprevedute. La città informale [o spontanea] è disegnata dai flussi e dalle relazioni di singoli individui con lo spazio e con l'architettura. I flussi della città informale sono visibili e materializzabili la incidono, la trasformano, ne modificano l'immagine. L'immagine della città informale è un insieme di ibridazioni, incastri, sostituzioni, la sua esistenza è data dal coinvolgimento di persone che utilizzano materiali non convenzionali in una alternanza di stratificazioni, sostituzioni, modificazioni. Si disegnano spazi in continuo divenire, spazi in attesa di essere riempiti. La città informale è fatta di luoghi possibili prima ancora che di spazi funzionali. È frammentazione, interruzione, decomposizione. È eteropica, legata al transito, alla riconversione spontanea dello spazio, a processi di autocostruzione, modificabilità, adattabilità. La strada diventa lo spazio dell'esposizione permanente, non solo di merci ma compaiono elementi del tutto autonomi, singolari, con specificità proprie. Rappresentare la città informale significa rappresentare uno spazio in continua modificazione che si trasforma in relazione alle esigenze di chi la abita. La lettura e l'analisi della città informale si fondano sulla decodificazione di eventi osservabili.

Nella ricerca delle invarianti che regolano la mutazione dell'architettura ci si affida ai codici della visione. Gli elementi aggiunti organizzano l'architettura in nuove configurazioni visuali generate da dinamiche trasformative non controllate. Queste variabili oscillano tra la necessità dell'abitare contemporaneo (comfort, espansione di spazi abitabili, etc.) e la qualità visiva. La percezione che consente la ri-conoscibilità dei luoghi viene compromessa e la misura che stabilisce rapporti tra spazi e forme non è più in grado di assolvere il suo compito. Cambiano i criteri di indagine, ma soprattutto cambia l'obiettivo finale del rilevamento e dell'analisi. Non si tratta di mostrare la modificazione della città, o di brani di città, ma di come la mutazione di ogni fabbrica urbana concorre alla modificazione dell'immagine della città.

Il rilievo implica l'uso di strumenti che permettano di intercettare la velocità delle trasformazioni. Sono indispensabili strumenti atti a trattenere l'istante nel compimento dell'azione. L'occhio, la mano, lo scatto fotografico, la ripresa video, dunque la visione, il segno, l'impressione. La costruzione dell'immagine

procede a generare un insieme di fotogrammi capaci di restituire la complessa articolazione dei segni e a suddividerli in una successione di frame che discretizzano i campi visuali in categorie ricorrenti. Si procede per scomposizione in layer percettivi al fine di mettere in evidenza la forma ed il linguaggio dell'architettura di base, con l'obiettivo di poter descrivere i nuovi elementi, la loro collocazione, le gerarchie, d'intervento, le inserzioni, la nuova immagine. Si opera per decostruzioni prospettiche a campo ottico limitato.

La visione e la figurabilità di città fondate su griglia regolare sono slide che cambiano in sequenze prospettiche frontali. Il procedere per scatti simula la visione reale e rende visibile la configurazione della città contemporanea. Consente, inoltre di effettuare comparazioni scalari tra i diversi elementi, e individuare categorie simili per consentire la scomposizione in layer tematici e la formazione di abachi per categorie di elementi. Le sensazioni che si raccolgono a livello percettivo attraversando la strada della città informale vengono intercettate dallo scatto della immediatezza degli strumenti di riproduzione di immagini. La città informale e la città delle forme mobili, dell'occupazione effimera (temporanea) dello spazio, risulta talvolta impossibile ritrovare gli stessi elementi nello stesso spazio.

Il modello deve essere immediato, istantaneo. La messa a sistema di tutto il repertorio di elementi rilevati consente una valutazione sullo stato complessivo della città nella sua inarrestabile trasformazione. A livello visuale si è di fronte a assenza di omogeneità. Si procede per scomposizione in layer percettivi forma/luogo/architettura, per descrivere limiti/gerarchie/collocazioni. La rappresentazione della città informale è un atto di discretizzazione, di sottrazione, di scelta. Descrizione della forma ed interpretazione dello spazio. Ricerca del carattere dello spazio ed espressione della sua essenzialità. Ricerca del segno. I segni analizzano la realtà ed evidenziano le gerarchie spaziali. Rappresentare la città informale significa produrre una serie di mappe locali, carte interstiziali capaci di mettere in evidenza microcosmi locali. La lettura della città è possibile solo attraverso la percezione della sua immagine.



Fig. 9. Individuazione degli elementi aggiunti.



Fig. 10. Abaco degli elementi modificati.

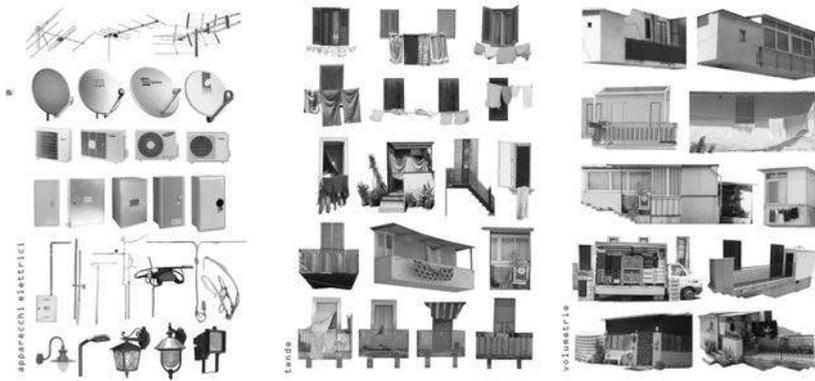


Fig. 11. Elementi aggiunti sulla facciata.



Fig. 12. Isolati urbani regolari e immagini urbane casuali.

PAULO MIGUEL MELO

Doutorando, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

## **O “EU” Disseminado como “Lugar”**

Ocorre-nos uma noção associada à formação de um novo ser emergente, a do “eu” disseminado, exposta por Roy Ascott num texto escrito em 1996, intitulado “A Arquitectura da Cibercepção”.

A disseminação do “eu”, resultaria de uma cumplicidade sem precedentes entre o homem e a máquina, e caracterizaria um sujeito que não se sente necessariamente vinculado ao lugar físico que o seu corpo ocupa e que não se inibe de propagar partes do seu “eu” numa rede de partilha comunitária, de forma não presencial.

Pensamos hoje, que o “eu” disseminado, não só corresponde a um novo ser, como poderá assumir o estatuto de “lugar”.

Numa época em que os ecrãs parecem poder substituir as janelas das casas na mediação com o exterior, e em que o significado de “envolvente” se dissipou, como pretendem os arquitectos redesenhar o mundo através do projecto?

### **A-localidade**

Depois da construção de pensamentos acerca do lugar e do não-lugar, enquanto fixações conceptuais, que contrapõem o afectuoso sentido de territorialidade à impessoalidade do desenraizamento tecno-funcionalista, talvez valha a pena admitir, que a essas representações atribuíveis a estados exteriores ao corpo, possamos acrescentar a existência de um estado ego-centrado, em evolução, ao qual atribuiremos aqui o estatuto de lugar – o do “eu” disseminado.

O homem não vive exclusivamente o lugar físico e fixo que o seu corpo ocupa, mas cada vez mais, vários outros lugares deslocalizados, na senda da

virtualização exercida pela mente. A sua crescente cumplicidade com os dispositivos telemáticos tem vindo a consagrar nas últimas décadas, uma nova faixa de habitação em comunidade, embora omnipresente, imaterial e a-local.

A antinomia do lugar/não-lugar em que a arquitectura tem sustentado alguma da sua teoria moralizante acerca do bem e do mal, subjacente à idealização do habitat humano, parece ter sucumbido perante a sensibilidade de um novo ser, e em si própria deixado de ter lugar no universo dos conceitos estáveis. Esses dois pólos estão agora em comunhão, perfeitamente imbrincados na abordagem quotidiana que o homem faz ao mundo e no modo como o vive na sua mente. A navegação on-line concilia a sensação de conforto própria dos lugares aprazíveis, com a exposição publicitária característica dos não-lugares.

A “visão” e o “estar” no mundo alterou-se assim, perante a deslocalização do espaço de comunicação para essa zona invisível e imaterial, que ninguém vê nem toca, mas a que todos se ligam – o ciberespaço. Os dispositivos telemáticos vieram inferir novas mediações com as coisas e novas possibilidades de deslocação sem movimento do corpo, funcionando como novos filtros da realidade.

Se por um lado, o ser se tornou mais “objectualista”, por via da banalização do valor da imagem e das formas de estar não presenciais, por outro, a informação diluída em rede propiciou uma relação de cumplicidade mais tocante e persistente com o plano da imaterialidade, fazendo emergir predisposições diferentes no modo de assumir o espaço bem como no modo de o habitar e de o fruir. A nossa percepção especializou-se assim na “a-localidade”.

Esta alteração dos mecanismos perceptivos, com origem no progresso das tecnologias da comunicação, que estará na origem de um olhar mais “objectualizante” sobre o mundo, era já referida em tom de alerta por Paul Virilio, no “O Espaço Crítico”, em 1984, quando dizia o seguinte:

“O desequilíbrio entre a informação directa dos nossos sentidos e a informação mediatizada das tecnologias avançadas é hoje tão grande que acabamos por transferir os nossos juízos de valor, a nossa medida das coisas, do objecto para a sua figura, da forma para a sua imagem,(...)”<sup>1</sup>

---

1 Paul VIRILIO, O ESPAÇO CRÍTICO, Editora 34, São Paulo, 1993, p.40.

E decerto, e no que toca particularmente à Arquitectura, essas duas substituições, a do objecto pela sua figura ou a da forma pela sua imagem, pré-anunciavam a desvalorização de conceitos como os da “consistência”, da “espessura” ou da “autenticidade”, enquanto valores essenciais da materialidade dos objectos arquitectónicos. Poderemos perguntar: - como podem, por exemplo, os clientes das obras de arquitectura, estar receptivos à produção dos inúmeros desenhos de pormenorização, que visam representar a complexidade dos conteúdos construtivos, se o seu interesse reside apenas em ver reproduzida a figura e não os detalhes que estruturam e compõem o objecto?

Estamos a confirmar a inquietante apetência degenerativa declarada por Debord em 1967, no princípio do manifesto situacionista “A Sociedade do Espectáculo”, ao citar Feuerbach, que no século XIX dizia já no prefácio da “A Essência do Cristianismo”, o seguinte:

“E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...O que é sagrado para ele, não é senão a ilusão, mas o que é profano é a verdade. Melhor, o sagrado cresce a seus olhos à medida que decresce a verdade e que a ilusão aumenta, de modo que para ele o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado.”<sup>2</sup>

O novo envolvimento com os dispositivos telemáticos e com a internet, veio assim agudizar a apetência pela “imagem da coisa” em detrimento da própria “coisa”, aplicando-se agora esse problema não só aos objectos, mas também ao espaço existente entre eles, visto que se assiste à consagração do espaço virtual e às formas de relacionamento humano não presenciais. Este modo de vida induzido pelos media, tem gerado alguns desencantamentos e até ondas de protesto. Vejamos por exemplo o que diz um texto de apresentação de um evento, realizado em Lisboa recentemente, a Mostra de Edições Subversivas:

“Na realidade em que vivemos, poucos são os espaços não virtuais de confluência criados para o debate e exposição de ideias críticas dos

---

2 Guy DEBORD, A SOCIEDADE DO ESPECTÁCULO, Edições mobilis in mobile, Lisboa, 1991, p 8.

vários processos de dominação e exploração em que nos vemos enredados. A criação desses espaços é de vital importância na construção de um discurso que ataque esses mesmos processos, gerando uma cumplicidade prática entre os diversos indivíduos que constituem a base dessa crítica. É nesse sentido que criamos este espaço de debate e de mostra de edições subversivas, para que continuemos a fazer da palavra uma arma que ataque tudo aquilo que repudiamos nesta sociedade e para a construção de alternativas que nos libertem das relações de dominação nela prevalentes. (...).”<sup>3</sup>

Para quem subentende a existência de espaço físico nos actos de comunicação e debate, a aparente preponderância do virtual sobre o real, tornou-se temerária perante a operacionalização de processos de dominação e exploração.

A oportunidade de organizar e promover eventos culturais em espaços físicos, tornou-se para muitos, num modo de perpetuar o prazer pelo real, num acto de resiliência contra as forças que induzem as massas a usufruir da cultura e dos mercados, nos lugares virtuais da internet.

O espaço físico tornou-se nessa perspectiva, numa espécie de bem precioso, que começa para muitos a correr o risco de se extinguir, havendo até quem sinta a necessidade de criar grupos que o privilegiem, ou que transmitam às gerações vindouras as memórias de sociabilidade e urbanidade a ele associadas, concedendo-lhe assim valor patrimonial.

Façamos agora, um pequeno périplo acerca do processo de consolidação do “eu” disseminado, começando pelo fenómeno que está na origem da sua génese psicológica - o poder hipnótico dos ecrãs - fazendo depois, uma referência à cumplicidade quase umbilical do sujeito com os dispositivos telemáticos. Em ambas recorreremos a exemplos de peças artísticas que há algumas décadas se constituíam como premonições metafóricas ou absurdidades, e que passaram hoje a constituir-se como axiomas.

---

<sup>3</sup> Trecho extraído do texto de apresentação do evento MOSTRA DE EDIÇÕES SUBVERSIVAS, realizado na BOESG em Lisboa em Setembro de 2014. Disponível em: <<http://mostradedicoesubversivas.wordpress.com/>>

### Os Ecrãs Hipnóticos e os Esmagamentos do Tempo

Indiciamos o mundo externo, ociosamente, focalizados e movidos por uma luz contrastante, geometricamente delimitada, como se a clausura do espaço que nos abriga, reforçada pela natureza fechada e orgânica do corpo que habitamos, exigissem de nós um constante desejo de transposição.

O corpo do eu e o corpo da casa formam um duplo involucro, em confronto com a ampla parte do mundo a que chamamos exterior.

As janelas, juntamente com os quadros de parede, insinuavam enquadramentos, em que os pontos de fuga pareciam ter o poder de atenuar a pressão do fechamento exercido pelos limites dos espaços onde permanecíamos. Através delas, valorizávamos a presença visível da exterioridade envolvente, bem como os movimentos das pessoas e de todas as coisas móveis que víamos passar.



Figura 1, cena de uma mulher hipnotizada por um ecrã, da obra cinematográfica Fahrenheit 451 de François Truffaut, 1966, Fonte: dvd Fahrenheit 451<sup>4</sup>

A presença dos ecrãs nos espaços domésticos, veio retirar às velhas janelas, parte da importância que lhes concedíamos, competindo com elas na mediação com o mundo, ou pelo menos desviando o foco das nossas atenções, do espaço físico envolvente usufruível em tempo real, para um espaço cinescópico,

<sup>4</sup> François TRUFFAUT, Fahrenheit 451, 1966, Obra em DVD, Universal Pictures UK, 2003.

desterritorializado, fechado nos seus conteúdos programatizados e por vezes diferidos.

Sobre essa mudança de foco, desvalorizadora do sentido de tempo real, Paul Virilio falou de uma passagem da visão objectiva do mundo, que a fotografia e o cinema haviam já propiciado no século XIX, para uma visão teleobjectiva, que como o próprio diz, se trata de um modo de olhar “em que a televisão e os multimédia esmagam os planos aproximados do tempo e do espaço como uma fotografia na teleobjectiva esmaga o horizonte.”<sup>5</sup>

Assim sendo, à rasura ou à exclusão da envolvente ampla, promovida pelo enquadramento fotográfico, veio acrescentar-se por via da televisão e do vídeo um estado a-sincrónico do sujeito com o tempo, na relação efectiva com os acontecimentos. No entanto, mesmo estando o sujeito consciente de estar confrontado com uma dissociação do real, a fiabilidade que deposita na informação diferida e desligada do contexto espaço-temporal, transmitida pelos ecrãs, parece superiorizar-se à experiência in situ e em tempo real.

Sobre esta dissociação com o real provocada pelos dispositivos telemáticos, Paul Virilio, mais tarde, também já prognosticava o seguinte:

“ (...) Um ecrã de videovigilância pode substituir uma janela sem furar uma parede. Nos aviões supersónicos, as vigias serão substituídas por vídeos. Os pilotos verão a paisagem através de vídeo, e é doravante o que se passa a nível da relação com o mundo exterior. (...)”.<sup>6</sup>

Foi este filtro videográfico, que veio certificar o protesto de Feuerbach em relação à substituição da coisa pela sua imagem, feito no século XIX. A soma destes vários esmagamentos promovidos pelos dispositivos telemáticos - o do espaço e o do tempo - parecem consignar uma visão mais “objectualista” do mundo, no sentido em que com a anulação do “contexto”, nos fixamos na “figura” e nos desligamos do “fundo”, corroborando desse modo a redutora teoria gestaltista da hierarquia figura fundo e consagrando aquilo que entendemos por “objectificação do olhar”.

---

5 Paul VIRILIO, *Cibermundo: A Política do Pior*, Teorema, Lisboa, 2000, p 90.

6 Paul VIRILIO, *Cibermundo: A Política do Pior*, op Cit, p 71.

Acomodámo-nos assim, à luminescência dos ecrãs, que mais recentemente se tornaram portáteis e tácteis, permitindo-nos agora estabelecer contacto, não com os espaços por detrás das paredes, como acontecia com as janelas, mas com muitos outros espaços para além desses, onde outras pessoas, que embora estando ausentes, se tornam presentes regularmente com a sua imagem e com a sua voz, dialogando e sociabilizando-se connosco, num novo mundo tele presencial.

Em 1955, Ray Bradbury, escrevia a ficção “Fahrenheit 451” e dez anos depois Truffaut realizava a versão cinematográfica da mesma obra. Nessa narrativa, antevia-se o que viria a passar-se com a exploração do potencial hipnótico dos ecrãs, como meio de manipulação das consciências. O que em 1955, era uma parábola ficcional no plano técnico e psicológico constitui-se hoje como um axioma.

Os ecrãs apareciam no filme como dispositivos de sedação do sentido crítico, ao funcionamento de um regime totalitário que proibia a leitura de livros e a liberdade de pensamento. Se alguém fosse apanhado a ler seria preso para ser reeducado. Se fossem encontrados livros dentro das casas, os bombeiros seriam chamados de imediato para os queimar. Se alguém quisesse opor-se a esse regime, fugiria para uma floresta recôndita onde se juntaria a uma comunidade de resistentes, para se converter em homem/livro, assumindo a missão de memorizar integralmente uma obra literária, que desse modo não se perderia e poderia ser comunicada e transmitida futuramente.

Um grande ecrã aparecia precisamente na sala de estar da casa do um funcionário do estado, o bombeiro Montag, em que a locutora, dentro do televisor estabelecia diálogo com as tele espectadoras semi hipnotizadas, num ritual de politização.

O ecrã apresentava-se como um espaço, que se entrelaçava e justapunha à vida dos habitantes do espaço doméstico. Como acentuação das condições hipnóticas, evitava-se nessa sala que a luz natural penetrasse e ofuscasse o brilho sumptuoso da imagem televisiva.

Não deixa também de ser curioso, o modo como Truffaut idealiza e materializa fisicamente a exterioridade arquitectónica destes ambientes domésticos, estabelecendo uma analogia entre o estado apático das pessoas e uma figura tipológica arquitectónica específica: no seio de um território lúgubre



Figura 2, cena de uma sala de estar, da obra cinematográfica Fahrenheit 451 de François Truffaut, 1966, Fonte: dvd Fahrenheit 451<sup>7</sup>



Figura 3, duas cenas de um bairro, da obra cinematográfica Fahrenheit 451 de François Truffaut, 1966, Fonte: dvd Fahrenheit 451<sup>8</sup>

e despido de vida, aparece um bairro de moradias modernas geminadas em espinha, servidas por um terreno comum, delimitado por uma única vedação sem portões de acesso à rua, parabolizando uma noção de espaço entre a prisão e o condomínio.

Esta absurdidade metafórica da liberdade aparente, em que todos se encontram presos a uma única forma de estar e pensar, sem autonomia e liberdade de acção, parece também estar em consonância com o que dizia Virilio sobre os poderes da cibernética:

---

7 François TRUFFAUT, Fahrenheit 451, 1966, Obra em DVD, Universal Pictures UK, 2003.

8 François TRUFFAUT, Fahrenheit 451, 1966, Obra em DVD, Universal Pictures UK, 2003.

“As novas tecnologias da informação e, enquanto tais, veiculam muito evidentemente a perspectiva de uma humanidade unida, mas também de uma humanidade reduzida a uma uniformidade.”<sup>9</sup>

Mas voltemos ao problema do esmagamento do tempo, subjacente aos sistemas telemáticos.

Em 1974, Dan Graham, concebia uma instalação, constituída por 2 salas, duas câmaras de vigilância e quatro ecrãs, intitulada Time Delay Room, que tinha como propósito reflectir sobre a intensificação das predisposições voyeuristas, numa fase em que o aparecimento do vídeo proporcionava novas possibilidades de manipulação do tempo e do espaço.

Nesta peça de Dan Graham, o sujeito envolve-se numa experiência onde se predispõe a fazer parte de um grupo social de observadores observados. É proporcionado a todos os envolvidos, a possibilidade de, observarem os outros a observar, ou de se observarem eles próprios a observar, sendo que não existe nada de que possam fruir, para além da observação enquanto objecto.

Sem objecto físico, esta instalação faz da acção humana o objecto ou a matéria-prima da obra, num lugar indiferente onde todos se predispõem a fazer do seu “eu” um objecto lúdico disseminável.

À medida que os intervenientes deambulam de ecrã em ecrã e de sala para sala, tirando partido das imagens em tempo real exibidas nos ecrãs 1 e 3, e das imagens diferidas com 8 segundos de atraso nos ecrãs 2 e 4, vão consumando um ritual voyeurista, em que cada um entrega um fragmento de si a este sistema de produção e propagação de imagens que os dissemina no tempo e no espaço.

Neste “continuum autofágico” que tem subjacente um sistema de controle e vigilância, os intervenientes vêem-se através dos ecrãs embora não se interessem pela presença uns dos outros enquanto corpos presentes no mesmo espaço.

---

<sup>9</sup> Paul VIRILIO, *Cibermundo: A Política do Pior*, op Cit, p 12.

Esta predisposição lúdica, que conjuga o voyeurismo com a exposição do “eu” em tempo real, ou em diferido, viria a tornar-se numa característica das formas de comunicação não presenciais do tempo actual.

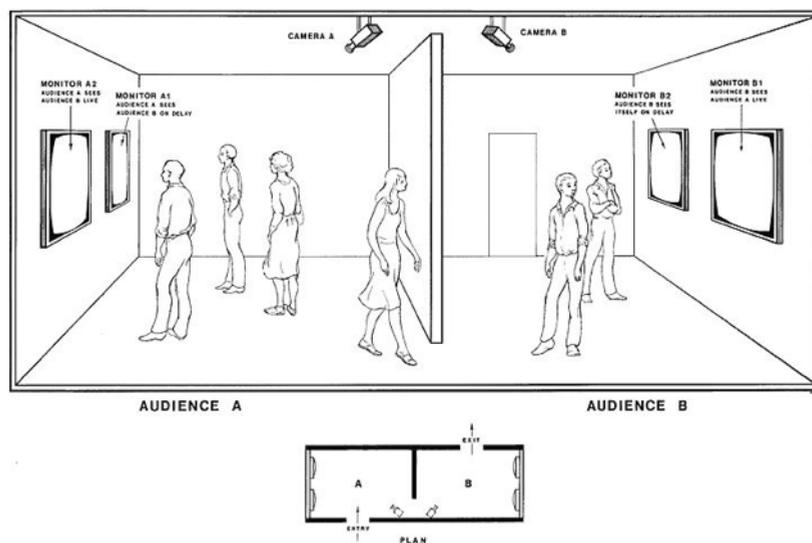


Figura 4, perspectiva esquemática da instalação Time Delay Room de Dan Graham, 1974, Fonte: página Medienkunstnetz na internet<sup>10</sup>

### A Leveza e a Cumplicidade Telemática

Em 1985, Calvino ter-se-á apercebido que os desenvolvimentos na ciência e especialmente os da informática viriam a inscrever uma nova ordem imaterial na vida quotidiana, em que a Leveza, num sentido amplo, se apresentaria como a primeira das acepções para a caracterização deste milénio:

“ Hoje em dia todos os ramos da ciência parecem querer demonstrar-nos que o mundo assenta em entidades delicadíssimas: tal como as mensagens do ADN, os impulsos dos neurónios, os quarks, os neutrinos vagueando pelo espaço desde o princípio dos tempos...

<sup>10</sup> Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/1807/bild.jpg>>

E também a informática. É verdade que o software não poderia exercer os poderes da sua leveza senão por meio do peso do hardware; mas é o software que comanda, que actua sobre o mundo exterior e as máquinas, que só existem em função do software, evoluindo de modo a elaborar programas cada vez mais complexos. A segunda revolução industrial não se apresenta como a primeira com imagens esmagadoras como prensas de laminadoras ou torres de aço, mas sim como os bits de um fluxo de informação que corre por circuitos sob a forma de impulsos electrónicos. Continuam a existir máquinas de ferro, mas obedecem aos bits sem peso.”<sup>11</sup>

Verificamos hoje, cerca de trinta anos após o lançamento do livro “As Seis Propostas Para o Próximo Milénio”, que para além dessa nova condição emergente, em que o software comanda o hardware se ter confirmado, os fluxos energéticos de informação propagam-se e circulam sem fios, coabitando nos espaços intersticiais entre nós e os objectos, num manto invisível global.

Da efectivação simbiótica entre o homem e a máquina, resulta uma cumplicidade inebriante que tem vindo a propiciar uma crescente devoção pela imaterialidade.

Os dispositivos telemáticos, embora exteriores ao nosso corpo, invadem e reconfiguram a aura do ser. São cada vez mais entendidos e utilizados, não só como extensões, mas também como máquinas perfeitamente imbrincadas com a identidade do sujeito, sendo agora assumidas como dispositivos indissociáveis dos processos de comunicação, bem como do tipo de reconhecimento que fazemos do mundo. Em suma, da própria formação da mentalidade.

Esta relação de cumplicidade quase umbilical com a máquina, veio de forma inédita criar um encurtamento ou mesmo uma anulação da distância entre o sujeito e o objecto. A função mediadora do espaço esbateu-se, tendo-se acentuado o seu estatuto enquanto cenário dos acontecimentos quotidianos, sendo assim menos vivido e menos consciencializado.

Em 1994, Michel Serres fez uma antevisão sobre um processo civilizacional que conduziria a uma dualidade, que parece condizer com esta ideia de desaparecimento do espaço intersticial, resultante da efectivação simbiótica homem/máquina. Por um lado antevia a “objectualização do sujeito”, por outro

---

<sup>11</sup> Italo CALVINO, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Editorial Teorema, Lisboa, 1990, p.22.

a “sujeitização do objecto”. Ou seja, não só nos faríamos equivaler aos objectos, como os próprios objectos adquiririam pela sua indissociabilidade com a vida, o valor de sujeito.

Vejamos que questões levantava em relação a esses dois fenómenos inter-relacionados respectivamente:

“(…) sujeito único, conjuntista, global, colectivo, integrado como um total por todo o lado e sempre presente a si próprio. Como vemos mais claro, finalmente, neste novo sujeito, pois podemos descrever sem mistério os seus meios ou faculdades, deslocando-nos no seio deles ou delas, como se se tratassem de objectos! Acedendo ao universo, o antigo sujeito tenderia a objectivar-se?” (…)

“Prolongado da mesma maneira, o objecto estende-se e conecta-se de tal modo que atinge os limites do mundo, como disse antes; mas, por isso, o sujeito interroga-se se terá, doravante, um objecto perante si. Que significaria “perante”, num tal caso, e como compreender um objecto que possuiria as mesmas faculdades que o próprio sujeito, conectado, conspirante como ele e, tal como ele, dotado de memória e saturado de imagens? Acedendo ao universo, o antigo objecto torna-se um sujeito?”<sup>12</sup>

### **Loop Autofágico**

Foi sobre esta interpenetração homem máquina, que o colectivo de arte multimédia NRV desenvolveu em 1997 algumas obras performativas em formato de concerto.

Intuindo uma sociedade da informação que culminaria numa interpenetração plena entre o corpo biológico e os signos audiovisuais disseminados globalmente, desenvolviam um conceito com a designação de Loop Autofágico, como forma de representar essa ideia de circulação de signos entre o interior e o exterior, obtida através de actos simultâneos de projecção e retroalimentação.

---

12 Michel SERRES, ATLAS, 1ª edição, Instituto Piaget, Lisboa, 1994, p.130.

Se por um lado a mente despoleta impulsos que se convertem em signos enviados para fora, por outro a informação que circula exteriormente é incorporada pela mente e reconvertida em novos estímulos, num continuum infinito em que não se consegue identificar o princípio e o fim da cadeia.

Para representarem esta cadeia caótica circular, nas apresentações que faziam, os NRV utilizavam aparelhos de medição electro encefalográfica, colando na pele eléctrodos que captavam as ondas cerebrais. Essas ondas, sob a forma de sinais eléctricos, eram convertidas em sons e imagens, através de interfaces.

Perante o confronto com esses sons e imagens, as ondas cerebrais dos performers alteravam-se, e reenviavam novos sinais para o exterior, num processo obsessivo crescente, numa espécie de espelho diabólico, cada vez mais intenso e irregular.

Os “músicos” do colectivo, não estavam no palco para tocar instrumentos nem para transmitir emoções prazerosas à audiência. Estavam lá apenas para amparar o caos áudio visual, através da manipulação precisa que faziam dos seus aparelhos de síntese, tentando controlar a violência sonora e lumínica causada pelo estado enervado, convertido ali em impulsos provenientes das ondas cerebrais. O ruído caótico daí resultante constituía-se como a absurdi- dade metafórica que representava a ideia de sociedade mediatizada.

Esta inquietante experiência de desterritorialização do corpo remete-nos para os pensamentos de Deleuze e Guattari quando afirmavam no “O Anti-Édipo”, o seguinte:

“(…) Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejan- tes, máquinas esquizofrénicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer.”<sup>13</sup>

Deleuze e Guattari falavam dos humanos como sendo máquinas desejan- tes. Tudo são máquinas, existindo sempre uma máquina-orgão e uma máqui- na-origem – a que emite o fluxo e a que corta. Nos momentos que precedem

---

13 Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, O ANTI-ÉDIPO, CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA, Assírio & Alvim, Lisboa, p.8.

o nascimento, concretiza-se de facto a primeira relação entre duas máquinas: o seio da mãe (a máquina-origem) e a boca do recém-nascido (a máquina de corte).



Figura 5, mulher ligada à internet enquanto amamenta a bebé.

Fonte: página mumsnet na internet

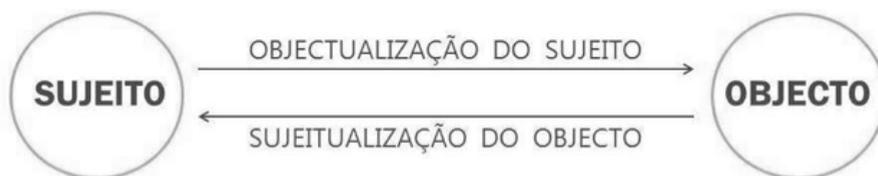


Figura 6, esquema sobre a dualidade “objectualização do sujeito/sujeitualização do objecto”, Paulo Melo, 2014.

14 Disponível em: <[http://static.mumsnet.com/cms/uploads/babies/woman\\_suit\\_breastfeeding.jpg](http://static.mumsnet.com/cms/uploads/babies/woman_suit_breastfeeding.jpg)>

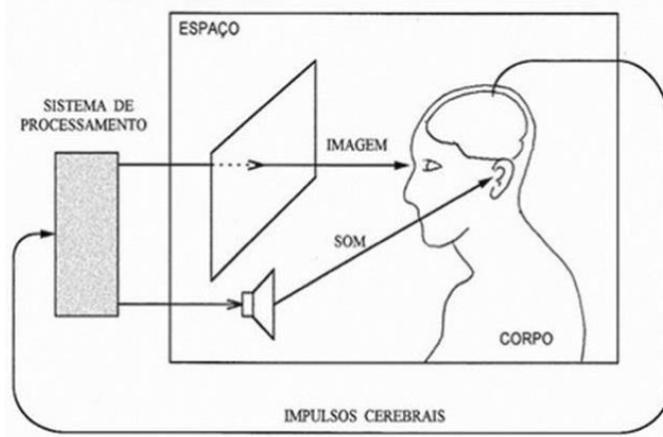
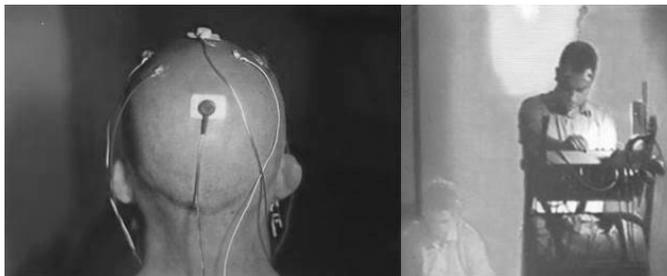


Figura 7, imagens sobre a performance audiovisual “Loop Autofágico” de NRV, “Festival Atlântico ’99 - Sensibilidade Apocalíptica”, Edifício Capital, Lisboa, 1999. Fontes: foto de Paulo Melo, foto de Pedro Santos, desenho de Paulo Melo

## Bibliografia

- CALVINO, Italo, Seis propostas para o próximo milénio, Editorial Teorema, Lisboa, 1990.
- DEBORD, Guy, A SOCIEDADE DO ESPECTÁCULO, Edições mobilis in mobile, Lisboa, 1991.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, O ANTI-ÉDIPO, CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.
- GIANNETTI, Claudia, ed., ARS TELEMÁTICA – Telecomunicação, Internet e Ciberespaço, Relógio D’Água, Lisboa, 1998.
- SERRES, Michel, Atlas, Instituto Piaget, Lisboa, 1994.
- VIRILIO, Paul, O ESPAÇO CRÍTICO, Editora 34, São Paulo, 1993.
- VIRILIO, Paul, Ciber mundo: A Política do Pior, Teorema, Lisboa, 2000.

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

**Desenhar a Cidade, Esquecer o Mundo**

Conferência apresentada no *II Seminário Internacional Arquitecturas-Imaginas: Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens, Desenho (...) Cidade (...) Eu* e que aconteceu na faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 20-24 de Abril de 2015.

\*



Pedro António Janeiro, 2015.

Caro(a) Aluno(a),

Aprender a desenhar é aprender a esquecer o mundo.

No dia em que esqueceres o mundo, podes dizer que aprendeste a desenhar.

Mas, o que é isso: “esquecer o mundo”? Ou, antes disso, o que é isso “mundo”? Ou que (ou, *qual*) “mundo”, é esse, que deve ser esquecido para poderes dizer que aprendeste a desenhar?

Esse mundo é tudo aquilo que nos prende, o “estado de coisas” como Wittgenstein com palavras célebres lhe chama; *o mundo* que é o conjunto de teoremas que faz, por exemplo, do meu corpo um edifício de células e de moléculas, o mundo que faz de mim e do meu corpo um objecto estudável como se estuda *uma coisa*.

“Mas o que é isso, um mundo? [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.”<sup>1</sup>

O mundo que deve ser esquecido para se poder desenhar é o mundo que define, que teoriza, que castra, que prende, que te faz *um igual* ao *outro*, indistinto, que ignora o modo irrepetível como sentes ou vês; que me faz *um igual* ao *outro*, indistinto de ti, que ignora o modo irrepetível como sinto ou vejo; que ignora, entre outras coisas, portanto, como é justamente das diferenças entre os nossos modos de sentir e ver que pode começar o nosso diálogo sobre a representação das coisas, por exemplo, pelo desenho.

Recuso a certeza do átomo,

O acordo prévio entre as palavras.

Nada me diz óbvio, nunca ou ninguém,

Como não toco com moléculas a pele do que toco:

Ou o que diz de mim o que diz o poro.

O teorema e o seu gume,

A Verdade e o Um provam-me incompleto

Sem que lhes saiba antes a mar e escuro negro de poço o meu sangue.

---

1 Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 35.

Desço, por isso, e ascendo em parábolas.  
Gravito adjectivo em torno de um eixo:  
Inclinado, superlativo, espiral.  
(Há folhas azuis num bosque.)  
Serviram-me um mundo-pronto  
Numa salva perlada de prata antiga  
Para viver do tacto  
Assim que as pálpebras me desenceraram os olhos.

Desenhar começa sempre por ser uma espécie de recusa parcial do mundo do dia-a-dia, do mundo previamente construído, do mundo-pronto, nascido antes de *quem quer aprender a desenhar*, instituído, e que torna todas as distâncias equivalentes e até o tempo qualquer coisa tradutível por números.

Desenhar, neste sentido, é aprender a esquecer o mundo que diz de si próprio que é objectivo, de leitura unívoca; é aprender a esquecer: o *predicado*, a *convenção* e a *característica* que transformam a coisa que se quer desenhar numa espécie de definição contaminada por todas as representações, verbal, gráficas e/ou plásticas, dessa coisa ou dessa tipologia de coisa e que precedem, em termos cronologicamente históricos, o teu e meu desenho; é aprender a desencerar o mundo da película da cultura que encera os nossos olhos e, assim, re-aprender a ver.

Olhar para uma simples maçã, por exemplo, pode ser uma viagem pelo cubismo: olhar uma maçã, pode ser lembrar Zola, inseparável amigo de Cézanne no *Collège Bourbon*, e do cesto de maçãs que lhe oferece e que, talvez por isso, ele as vai pintar por toda a sua vida; é ir ao Éden bíblico e poder rever-se a árvore do Bem e do Mal; re-ver Pomo de Pouro que Hércules colhe; cortada longitudinalmente, essa *mesma maçã(?)*, é um pentagrama pitagórico, a mesma *sba* do Antigo Egipto, a *estrela-cão*;

Olhar para uma maçã pode ser tudo isto; mas, desenhá-la, começa por ser por tudo isto entre parêntesis (e tentar descontaminar a coisa(-maçã) dos prévios significados que, paradoxalmente, fazem com que a maçã seja maçã para ti e/ou para mim); é pôr a maçã em *époché*. Desenhar uma maçã é pô-la em fenómeno.

Desenhar uma cidade, como “desenhar” não é diferente: há que colocar entre parêntesis tudo o que lhe pode ser justaposto, e deixá-la em carne-viva abandonada a mim e à minha inteiramente livre vontade de parar à frente dela.

Voltemos ao mundo.

O mundo que deve ser esquecido para poder desenhar é o mesmo mundo que não me consente escrever esta carta sem notas de rodapé, menção a outros autores e uma bibliografia organizada por ordem alfabética. Esqueço o mundo, portanto, como quem desenha, para poder escrever esta carta; tenho a impressão que só assim, com legitimidade, a posso escrever.

Sabes(?), há um outro mundo para além do mundo-pronto, do mundo-mundano. Há sempre *outra-maçã*, há sempre *outra-cidade* – como se “[...] atrás da realidade em que existimos e vivemos, [se] esconde[sse] outra muito diferente, e, que, por consequência, a primeira não passa[sse] de uma aparição da segunda;”<sup>2</sup>. A *coisa* é sempre *uma-outra-coisa*; e o meu desenho é, como processo em-mim e como produto de-mim, um sintoma dessa alteridade.

Precisas esquecer os teus olhos como os vêm a Oftalmologia; e, sobretudo, precisas saber que o-como-olhas não é explicável através da morfologia do sistema visual; precisas esquecer que a luz é outra;

“A forma de um objecto que vemos [...] não depende apenas de sua projecção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objecto ou com aquele tipo de objecto durante toda a nossa vida.”<sup>3</sup> Mas, não só.

A coisa vista – a cidade –, o objecto que se quer desenhar, nunca é só uma “configuração perceptiva”<sup>4</sup>; se a coisa vista fosse só isso, explicável portanto pelas Teorias da Percepção Visual e/ou pela Oftalmologia, então, eu, como espectador, assistiria ao mesmo espectáculo, que a coisa me proporciona, que

---

2 Frederico NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, 11ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002, pp.40-41

3 Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 40.

4 “A configuração perceptiva é o resultado de uma interacção entre o objecto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador. A luz não atravessa os objectos, excepto os que chamamos de translúcidos ou transparentes. Isto significa que os recebem informação somente sobre as formas exteriores e não sobre as interiores. Além disso, a luz se propaga em linha recta e portanto as projecções formadas na retina correspondem apenas àquelas partes da superfície externa que estão ligadas aos olhos por meio de linhas rectas. A vista frontal de um navio é diferente da lateral.” Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 40.

tu, o que não é exactamente verdade: o que eu(ou, tu) vejo(vemos) da coisa não é *nem aquilo que o outro vê da coisa*, nem, menos ainda a *coisa-ela-própria*. E é justamente pelo motivo de que a coisa não tem uma existência fora do *plano da subjectividade*, do plano da minha(ou, da tua) subjectividade, que a coisa é *uma coisa para mim e uma outra coisa para ti*: duas imagens, ou tantas imagens quantos espectadores.

A coisa, se é coisa para mim, é porque é uma forma investida de subjectividade; a coisa é como um prego espetado numa parede onde eu vou pendurando significados: “Os objectos contêm a possibilidade de todas as situações. A possibilidade da sua ocorrência em estados de coisas é a forma do objecto. O objecto é simples.”<sup>5</sup>; metaforicamente, a *coisa* é tudo aquilo que eu penduro no prego, o *estado de coisas* é a parede.

Arnheim expõe o caso particular de Giacometti: “Qualquer principiante, que desenhe do modelo, descobre que as configurações que espera encontrar olhando cuidadosamente para um rosto, um ombro, uma perna não estão realmente ali. O mesmo problema, contudo, parece ter causado a trágica luta que Alberto Giacometti nunca superou. Começou em 1921, quando ele quis retratar uma figura e descobriu que *tout méchappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité* – ‘todo me fugia, a cabeça do modelo na minha frente transformava-se numa nuvem, vaga e ilimitada’. Ele tentou representar esta faculdade intocável do modelo nas superfícies evasivas de suas figuras esculpidas e pintadas, enquanto insistia ao mesmo tempo na busca de configurações que ele pensava que tinham de existir objectivamente naquelas cabeças e corpos humanos.”<sup>6</sup> Parece ser verdade, efectivamente: de nada te serve o objectivismo da ciência que explica o funcionamento dos teus olhos ou o que é a coisa, se queres desenhar; se queres ver, portanto, esquece-os. Tal como para Giacometti, as configurações esperadas “não estão realmente ali”, nascem da relação do *eu que vê* com *a coisa vista (pelo eu que vê)*.

*Pára, e vê.*

Desenhar é ver com outros olhos (com os olhos não-ofthalmologicamente explicáveis), é ver com os teus próprios olhos e construir uma espécie de um

---

5 Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 32.

6 Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 129.

outro mundo em paralelo ao mundo mundano, ou em paralelo ao mundo pronto: o teu mundo, *transcendental*, digamos, *revelado*.

“O meu corpo revela o mundo e o mundo revela-me.”, cito Maria João Madeira Rodrigues de cor.

Esta frase merece uma explicação.

Imaginemos, por exemplo, que à minha frente há uma cidade que quer ser desenhada.

Caro(a) aluno(a),

Desenhá-la começa por ser descobrir o próprio corpo como um “*vinculum* entre o eu e as coisas”<sup>7</sup>, e a relação ego/coisa não mais do que *uma* encarnação do *eu na coisa*, uma coincidência um no outro no presente vivido, encontrando nesse mundo constituído um *mundo único*, o *seu mundo*, porque fruto da sua representação. O mundo novo nasce (*revela-se-me*) dessa possibilidade de nascimento – não entrámos num paradoxo.

Como assim?

A coisa não existe sem ti pelo simples motivo de que ela não sente. A coisa não existe para ela própria, ela é inerte, vazia de sentido sem ti; ela é como uma *pen drive* que espera o *download*, um prego numa parede.

*Cosa e sujeito* são inalienáveis: tu e ela, és tu.

*Cidade e eu* são inalienáveis: eu e ela, sou eu.

*Cidade e tu* são inalienáveis: tu e ela, és tu.

Essa inalienabilidade, essa condição para a mútua existência do sujeito e do *seu objecto* e a conseqüente construção do *seu mundo*, não remete o sujeito para uma *alienação do mundo* (onde os outros *existem*), nem contribui para uma *exclusão do sujeito do mundo*, digamos, *social*. Pelo contrário.

A possibilidade de conhecimento do outro – como alguém que partilha comigo a *nossa presença* perante o objecto – implica, não a “interrupção deste entrelaçamento [o do sujeito com o *seu objecto*, ou com o *seu mundo* de um modo geral], mas apenas pô[e] fora de circuito a alienação, por meio da qual me apreendo mundano e não transcendental”<sup>8</sup>.

Quer isto, então, dizer que o sujeito habita dois mundos – um *mundo mundano* e um *mundo transcendental*? Tu habitas em dois mundos?

7 Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 183.

8 Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 55.

“Existe, pois, uma condição para que a compreensão do outro seja possível: é que eu não seja para mim mesmo uma pura transparência.”<sup>9</sup> Se é, como postulamos, o sujeito quem constrói a coisa dentro do seu mundo e se, como vimos, o sujeito não é para si mesmo uma pura transparência, se ele é *uma consciência que não consegue captar-se a si própria como especificada*, então, o mundo (em paralelo) construído por si – já que essa construção do mundo é subjectiva –, não é senão, como diz Malebranche, “uma obra inacabada”<sup>10</sup>. Porém, o “mundano” de que fala Lyotard, o “mundo previamente dado” de que fala Husserl ou a “harmonia preestabelecida” de que fala Merleau-Ponty, são noções que apontam para um mundo pronto a habitar, um mundo instituído, sedimentado ao longo do tempo por sucessivas significações e que, de certa maneira, podemos dizê-lo, enformam um mundo cultural, isto é, o *mundo do sentido* (usando a nossa metáfora: a membrana de tinta colorida na parede onde o prego está espetado) onde os objectos têm um significado ou, utilizando outras palavras, um *conceito determinado*, onde os podemos encontrar como *produtos da cultura*, produtos de uma sociedade humana.

Se vivemos em dois mundos, um *mundano* e outro *transcendental* (?): pois sempre que vivemos em sociedade vivemos mundanamente, sim; mas, sempre que pusermos *fora de circuito* a alienação do mundano que nos fornece o *como devemos ler ou experimentar o objecto*; se nos colocarmos desde um ponto de vista anterior a qualquer conhecimento ou exercício de significação previamente instituída; se, e na palavra de Husserl, nos *abstivermos*<sup>11</sup> (ou *inibirmos*) do mundo-que-regra, se o suspendermos, “esta inibição universal de todas as tomadas de posição face ao mundo objectivo, ao qual damos o nome de *epoché fenomenológica*, torna-se justamente o meio metódico pelo qual me apreendo puramente como aquele eu e aquela vida da consciência na qual

---

9 Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 78.

10 Nicolas MALEBRANCHE cit. por Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 544.

11 Lyotard chama a esta *abstenção*, “redução”. “[...] se me abster, como em liberdade poderia fazê-lo e efectivamente fiz de qualquer crença na experiência, de modo que para mim o ser do mundo da experiência permaneça fora de vigência, então esta minha abstenção é o que é em si, mais a corrente inteira da vida da experiência e de todos os seus fenómenos singulares, as coisas e os outros homens e os objectos culturais aparentes, etc. Tudo permanece como estava, só que não o assumo simplesmente com existente, mas abstenho-me de toda a tomada de posição quanto ao ser e à aparência. Devo igualmente abster-me das minhas outras opiniões, juízos, das minhas tomadas de posição valorativas na referência ao mundo, enquanto pressupõem o ser do mundo, e também para eles abster-me não significa o seu desaparecimento enquanto simples fenómenos.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 14 e 15.

e para a qual todo o mundo objectivo é para mim, e tal como para mim é”<sup>12</sup>, e, assim, é desde este ponto de vista, do ponto de vista de uma “*epoché fenomenológica*” – uma colocação do mundo objectivo entre parênteses, ou seja, uma suspensão de qualquer adesão (crenças espontâneas, convicções diversas, significados pré-estabelecidos, etc.) e de qualquer juízo de ordem científica relativo à coisa – que quem experimenta se toma a si próprio como *puro eu, transcendental*, superando o mundano.<sup>13</sup>

É, acabado de dizer agora por outras palavras, o mesmo que dizer: *por a maça ou por a cidade em época. Desenhar uma maça, desenhar a cidade, é pô-las em fenómeno*. cremos ter ficado clara a frase citada anteriormente: “O meu corpo revela o mundo e o mundo revela-me.”

Por isso, podemos agora entender com mais clareza Lyotard quando diz: “[...] depois da redução que isolara o mundo na sua forma constituída, para restituir ao *ego* constituinte a autenticidade de dador de sentido, a tentativa husserliana, explorando o sentido mesmo desta *Sinnggebung* subjectiva, recupera o mundo como a própria realidade do constituinte [“fica a realidade coordenada com ele”<sup>14</sup>, como, com outras palavras diz Wittgenstein]. Não se trata, evidentemente do mesmo mundo: o mundo natural é o mundo *feiticizado* no qual o homem se abandona como existente natural e no qual ingenuamente objectiva a significação dos objectos. A redução procura apagar esta alienação”<sup>15</sup>, e, também por este motivo, podemos dizer: *o sujeito é muito mais do que aquilo que a alienação da cultura estabelece acerca dele, é muito mais do que aquilo a que o mundo previamente dado o abandonou*, em suma, *o sujeito*

---

12 Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 15

13 “Por conseguinte, a atitude fenomenológica com a sua *époche* consiste em eu obter o derradeiro ponto pensável da experiência e do conhecimento, no qual me torno espectador imparcial do meu eu mundano-natural e da vida do eu, a qual constitui aí apenas um pedaço particular ou um estrato específico da minha vida transcendental desvelada. Não estou envolvido na medida em que, enquanto me ‘abstenho’ de todos os interesses mundanos que aí ainda tenha, enquanto eu – o filosofante – me ponho acima deles e os contemplo, os tomo como temas da descrição, bem como em geral o meu *ego* transcendental. Realiza-se assim, com a redução fenomenológica, uma espécie de cisão do *ego*: o espectador transcendental põe-se acima de si próprio, olha para si e vê-se também como eu antes votado ao mundo, e descobre-se em si, pois, como homem enquanto *cogitatum* e descobre nas *cogitationes* inerentes a vida e o ser transcendentais que consistem o ‘mundano’ integral.” Edmund HUSSERL, *op. cit.*, pp. 23 e 24.

14 “Tudo o que vemos podia ser diferente do que é. Tudo o que de todo podemos descrever podia ser diferente do que é. Não existe uma ordem a priori das coisas. Aqui se vê que o Solipsismo, quando lhe rigorosamente são extraídas todas as suas consequências, coincide com o realismo puro. O eu do Solipsismo contrai-se e fica um ponto sem extensão, fica a realidade coordenada com ele.” Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, pp. 116 e 117 [Sublinhados nossos].

15 Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 42

*é mais do que um organismo funcional no sentido biológico, é mais do que um um-igual-aos-outros; o teu olhar é único e irrepetível; o teu olhar é teu.*

*E é aqui, neste movimento intencional que, ao suspender-se qualquer adesão ao mundo objectivo, se reencontra o sujeito (é este o teu lugar caro(a) aluno(a), porque é este o lugar de quem desenha: neste aqui reencontrado neste parentesis-ao-mundo), não como mais-um-no-mundo ou como um-igual-aos-outros, mas como Humano sensível perceptivamente enraizado no mundo pela atribuição de sentido, que, justamente, faz dele um um-no-mundo-ao-lado-do-outro (um homem culto e do seu tempo), um ente, um tu-próprio.*

Voltemos a uma pergunta que, nas entrelinhas desta carta, ficou por responder: mas, quererá isto dizer que habitamos o mundo em solidão?

Maria João Madeira Rodrigues: “A criação é a necessidade de explicar aos outros o sentido do prazer explicando-o também a si mesmo. [...] A imaginação é a estruturação e qualificação das imagens, o seu limite é a alucinação.”

Husserl responde nestes termos: “A *epoché* fenomenológica reduz-me ao meu puro eu transcendental e, pelo menos no início, sou então, em certo sentido, *solus ipse*: não no sentido habitual, como o seria o de um homem que, após um colapso cósmico, ficaria sozinho no mundo que continua ainda a existir. Após ter banido o mundo do meu campo judicativo como o que de mim e em mim recebe o sentido de ser, sou então o eu transcendental que precede o mundo, a *única coisa que judicativamente se pode posicionar já está posicionada*. [...] Portanto, o fundamento derradeiro da filosofia, no sentido cartesiano da ciência universal, não deveria ser o *ego cogito*, mas uma ciência do ego, uma *egologia* pura e deveria pelo menos proporcionar a pedra angular da sua fundamentação absoluta. Efectivamente, esta ciência já existe como a fenomenologia transcendental mais básica: a mais básica, por conseguinte, não a plena, à qual pertence o caminho ulterior do solipsismo transcendental para a intersubjectividade transcendental.”<sup>16</sup> Ficou respondida a pergunta.

Caro(a) aluno(a), se queres aprender a desenhar, *Pára, Escuta e Olha*, enquanto esqueces o mundo que torna tudo equidistante, equivalente, equilibrado, o mundo que mundifica tudo – vimo-lo já em que condições e em que circunstâncias anteriormente.

---

<sup>16</sup> Edmund HUSSERL, *op. cit.*, pp. 19 e 20.

*Parar* ou, melhor, levar à consciência a evidência da paragem é fazer do corpo vivo o eixo do mundo. Sempre que alguém se detém, parando, olha à volta: para ver o que *há* e o-que(-*lhe*)-falta (*lhe*: a si próprio e no mundo, em simultâneo). *Parar* significa, neste sentido, estar atento (desde o instante imediatamente antes ao da paragem ao tempo –não o tempo cronológico – que demora a paragem). Poder parar é um luxo, é um prazer refinado poder ver.

*Parar* é fazer do corpo eixo: “parar” é logo desenhar.

Do meu corpo-parado(-eixo) às coisas, posso medir distâncias: em metros, quilómetros, milímetros, por números em unidades de medida como o mundo-mundano, para controlar as coisas, ensina.

A pele, esse infinito de contornos, estabelece uma espécie de fronteira que me fecha e abre ao mundo das coisas que compõem a minha realidade no instante da paragem a que o desenho – há uma rua, uma avenida, uma cidade inteira à espera de mim.

Nisto – nessa espera –, há o perto e o longe: o *aqui*-eu e o eternamente-*lá*, as coisas: aquele palácio; aquele aglomerado de casas feito de coberturas telhadas e de pontinhos pretos de vãos; aquela araucária, um mastro; o campanário que guarda “o sino da minha aldeia”, que via Fernando Pessoa, da sua casa no n.º 4 do Largo de S. Carlos, da Basílica de S. Bartolomeu dos Mártires, cidade aberta; aquela linha horizontalmente recta que o Tejo faz, e em função da qual as verticais são verticais à vista e em desenho; etc.

Em síntese, essas coisas são, pelo menos, aquilo que tu não és – aquilo que tu não és se não as representares, aquilo que tu não és se não as levares à consciência para poderem ser livremente pensadas.

Porém, esse perto e esse longe – com o quais decides por onde começar o teu desenho na tua folha – não passam de uma aparência, porque quem se dá conta do perto e do longe, da pele e do horizonte, és tu caro(a) aluno(a). Em ti mora a capacidade de dizer “perto”, “horizonte”, tudo.

Aprender a desenhar é começar por relativizar o primeiro dos grandes equívocos do mundano: *a distância que te separa das coisas*, a distância que a ciência mede, *a distância que (só aparentemente) te separa das coisas*.

Eu quero desenhar uma coisa; a coisa está à minha frente.

Eu quero desenhar a cidade; a cidade está à minha frente.

É indiscutível que entre o fim do meu corpo, da minha pele, à pele da coisa, à sua forma, existe uma distância. Se eu quiser tocá-la tenho de esticar o braço ou passear até ela; conto com a minha motricidade para alcançá-la, porém, mesmo que seja em sentido figurado, os meus olhos *tocam-na* pelo simples motivo que a detectam de entre tudo aquilo que vêem, da paisagem ou do fundo onde a coisa existe para os meus olhos; os olhos vêem-na e ver é já um alcançar.

A distância que vai de mim à coisa, por um lado, é a medida que nos separa, e em simultâneo, por outro, é a medida do comprimento do segmento de recta que nos liga; separa e une o mínimo comprimento de entre as infinitas possíveis trajectórias entre dois pontos sobre o mundo: *o ponto-eu* e *o ponto-coisa*. Eu quero desenhar uma coisa; a coisa está à minha frente e o desenho começa, antes de mais nada, pelo reconhecimento desta espécie de geodesia mínima – a mínima distância entre dois pontos.

Mas esta distância, digamos geodésica, generalizada pela Matemática através do conceito de métrica – que não deve ser alheia ou ignorada pelo desenhador – é só um primeiro passo na compreensão do visível. O mundo do desenhador não é só um espaço métrico, é o próprio mundo.

Saber, como tenta aprender qualquer aluno de Matemática do ensino secundário, que se  $S$  é um conjunto, é insuficiente para mim que quero desenhar a coisa. A “coisa” aqui é a cidade, claro está.

Saber dos axiomas de Euclides e da geometria plana e da geometria sólida; saber de tudo isto acerca da distância do *eu* à *coisa* e, assim mesmo, colocar-se antes dos predicados da ciência, não exactamente ignorando-os, mas tornando-os como que inofensivos, abrindo, assim, o espírito com a certeza de que os olhos tocam desde as coisas mais longínquas às mais próximas pelo simples motivo de que vêem, que os olhos desenharam mesmo aquilo que não vêem mas que a imaginação inventa, é já desenhá-la.

Este é o mundo que quem quer desenhar deve saber esquecer por momentos (se não esquecer, pelo menos, colocá-lo entre parêntesis); deve saber (re?-) encontrar um outro mundo que não se chame  $S$ , e que, a ser um “conjunto”, esse seu novo (ou, outro?) mundo, será o conjunto onde o eu-que-desenha é inalienável a esse conjunto, e onde toma parte como ego no seu próprio, à falta de melhor palavra, “movimento”; e, mais ainda, ter a consciência de que

cada desenho que já fez, faz e fará constrói esse seu novo (ou, outro?) mundo – talvez a isto, a esta construção contínua, se possa chamar de *Cultura Visual*. A tomada de consciência de que *o como os meus olhos vêem a coisa* não é igual ao *como os teus olhos vêem a (mesma?) coisa* (mesmo se eu e se tu estivermos alternadamente sobre o ponto de cruzamento das mesmas coordenadas de latitude e de longitude à mesma distância matemática da coisa; ou, possível fosse, se eu e tu estivermos coincidentes nesse mesmo ponto nesse mesmo instante) é fundamental, ou, melhor dito, “essencial” para a construção do desenho. E, isto, por vários motivos; apontemos alguns: em primeiro lugar, porque, sabêmo-lo, *o desenho da coisa não é a coisa*, mas um seu possível substituto; em segundo lugar, porque essa possibilidade de substituição só pode acontecer se no *desenho da coisa* for reconhecida, nesse mesmo desenho, *a coisa* (isto, claro está, se a intensão do desenhador da coisa for o da semelhança entre *o seu desenho* e *a coisa que desenha*); e, em terceiro lugar, porque – e partindo do pressuposto de que é intenção do desenhador da coisa que o seu desenho mantenha com a coisa uma relação de semelhança, aparência ou verosimilhança – concomitantemente com os dois primeiros motivos, há que investigar em que condições é que essas relações de semelhança, aparência ou verosimilhança entre a *coisa-a-desenhar* e a *coisa-desenhada*, por outras palavras, entre o *representado* e *a sua representação*, podem acontecer e, a par disso, investigar como é que essas relações de semelhança, aparência ou verosimilhança podem ser contruídas num desenho.

### **Bibliografia:**

- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- NIETZSCHE, Frederico, *A Origem da Tragédia*, 11ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 2002.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

## SANTO GIUNTA

### **Possedere intimamente**

*La poesia, quando è vera poesia nasconde un segreto*

#### **Giuseppe Ungaretti**

*Abbiamo bisogno di un atteggiamento nuovo, di strumenti e metodi diversi, per poter “guardare”, esplorare e riconoscere la questione della ridefinizione del complesso dei saperi da trasmettere ai discenti*

*Una questione aperta che, come ci ricorda Gianni Vattimo, è legata all’interpretazione che «non è descrizione da parte di un ossevatore “neutrale”, ma è un evento dialogico in cui gli interlocutori sono ugualmente posti in gioco e dal quale sono modificati» (1).*

*Per comprendere questa complessità nel processo educativo dobbiamo osservare con occhio curioso anche gli ambienti dove lavoriamo e svolgiamo le nostre attività, legate alla didattica e alla ricerca. Possibili implicazioni formali con cui le diverse istanze dello stare insieme determinano e organizzano la costruzione dello spazio.*

*Questo scritto riflette sui luoghi dell’Edificio 14 del Campus dell’Università degli Studi di Palermo, opera di Pasquale Culotta, Giuseppe Laudicina, Bibi Leone, Tilde Marra, costruito come sede della facoltà di architettura(2).*

*Alcuni docenti, nel corso degli anni più recenti, hanno scelto questo edificio come oggetto di attenzioni ed esercitazioni della loro didattica(3). I loro allievi, in questo modo, hanno potuto sperimentarlo come strumento di conoscenza da guardare con rinnovato stupore, alla scoperta delle forme e delle relazioni della sua architettura.*

*Esso si è reso loro disponibile alla comprensione delle forme nello spazio, e anche a provocare stupore come virtù sua intrinseca, che coabita col suo complesso programma funzionale. Inoltre, nel processo educativo, esso ha offerto*

*la possibilità di un'esperienza fisica che dimostra l'infondatezza di ogni separazione fra esterno e interno.*

*Il progetto di un edificio scolastico è un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; gli spazi della didattica sono i luoghi dello scambio, ma questi scambi di argomenti e questioni disciplinari sono anche scambi di luoghi, di desideri, di ricordi, in un dialogo interdisciplinare con saperi di diversi ambiti scientifici. Ogni spazio progettato, infatti, si definisce in rapporto a specifiche scelte normative (pedagogiche e funzionali) legate alle modalità con cui garantire l'identità e la qualità della stessa architettura.*

*All'interno di un edificio, dunque anche in questo edificio, si può comprendere, se ben guidati, come le forme nello spazio, rispetto a un programma funzionale complesso, dipendono dalla capacità di controllo delle problematiche disciplinari da parte dei progettisti.*

*Nel processo educativo, per lo studente di architettura – che è anche il fruitore principale di questi spazi – è fondamentale e significativa un'esperienza fisica dello spazio capace di comprendere come i luoghi della didattica sono composizioni di forme che vengono assunte nella loro essenza geometrica e ritmica fra rapporti interni, sistemi spaziali e strategia dei percorsi, interni, dall'esterno verso l'interno, dall'interno verso l'esterno.*

*È una percezione che non è lineare e che comunica, attraverso modelli spaziali condivisi, la necessità di commisurare il tutto alla dimensione dell'uomo. Attraverso questa architettura costruita, vissuta e percorsa, noi comprendiamo l'intero processo progettuale, metodologicamente fondato su scelte e considerazioni di carattere relazionale, geometrico e funzionale, al di là dei semplici meccanismi che allacciano scelte o opposizioni elementari tra spazi di servizio e spazi serviti.*

*Nello specifico di questa architettura, il suo valore intrinseco si origina come frutto di interferenze e tensioni giocate dai rapporti geometrici e dalle articolazioni spaziali che variano con l'attraversamento e suggeriscono compenetrazioni ed interrelazioni.*

*I progettisti hanno pensato gli ambienti della didattica come il luogo di un processo collettivo che continua oltre l'orario delle lezioni e che, secondo le diverse esigenze di un preciso programma normativo, prestazionale, funzionale e narrativo, può subire una metamorfosi legata all'intero processo di fruizione.*

*I luoghi del “nostro apprendimento” sono aperti alla comunità che frequenta il Campus e sono legati ad un’architettura misurata in grado di accogliere tutti, anche il frequentatore occasionale iscritto in altre realtà universitarie, che con entusiasmo e fantasia trasforma in risorsa i luoghi della deambulazione in una configurazione necessaria allo studio.*

### **Possedere intimamente**

Gli studenti, legati ad un processo di apprendimento *in fieri*, frequentano questi spazi immaginandone possibili trasformazioni (mostre, incontri, *ex tempore* legate al disegno dal vero) che se da un lato “modificano” l’architettura, dall’altro consentono loro di verificare che essa, in quanto architettura, non è solo immagine o solo rappresentazione visiva.

In questi ultimi decenni, abbiamo assistito nella didattica del progetto, a un progressivo ricorso alle immagini per poter prefigurare uno spazio. *Se da un lato* siamo consapevoli *che queste* sono state intese come metafora di un valore intrinseco e oggettivo, dall’altro, non è possibile dequalificare la materialità delle cose, né rinunciare ad essa. In particolare un’immagine può rappresentare una realtà fisica, più o meno realistica, ma che può essere anche astratta o fittizia. Ma la realtà virtuale di *un rendering* non potrà mai sostituire lo studio puntuale dentro le cose. Forse ci sono *più domande che risposte, ma procedere dentro una realtà fisica osservandola, descrivendola e discutendone, percepire la sovrapposizione in strati di una forma elaborata e compiuta, attraversando percorsi non lineari e talvolta divergenti, significa per lo studente, come per ogni fruitore, comprendere lo spazio e ritrovare, nel proprio fare progettuale, la spinta intenzionata ad appropriarsene, per scomporlo e ricomporlo.*

Studiare in modo puntuale dentro le cose della realtà fisica è come stare attivamente in uno *scavo archeologico, di foucaultiana memoria*: «Perciò cercheremo sempre di metterci dalla parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi; vorremmo far nostro lo sguardo dell’archeologo e del paleoetnografo, così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili [...]»(4).

*Per ogni studente comprendere la “modificazione” di uno spazio e quali siano gli elementi della possibile modificazione tra questo e gli oggetti (ad*

*esempio la disposizione di tavoli e sedie) diventa occasione per riprendere, con alcuni accorgimenti legati al nostro tempo, la passione, la tecnica e la cura del dettaglio come l'insieme di un desiderio verso lo "stupore" per realizzare sempre spazi da vivere.*

*Noi, in quanto architetti, dobbiamo solidarizzare con questa capacità di "scavo" per vedere e riconoscere forme, allineamenti, campi, che sono propri delle arti visive, con la consapevolezza di dover sempre cercare di stupirci come presupposto essenziale per la nostra creatività. Per rendere possibile lo stupore è utile "coltivare" il valore del comporre come portato del nostro fare disciplinare.*

Lo studio puntuale dentro le cose, e quindi dentro gli spazi della didattica che viviamo, è incentrato sull'idea di poter comporre la trasformazione della realtà in un dialogo necessario tra le libertà dello studente e la prefigurazione di una forma che conferisca carattere ai paesaggi che lo circondano. Esso stesso è progetto in relazione al luogo in cui i valori, i significati, si discutono dentro la didattica, si ricercano e si trasmettono con essa.

Questi sono i presupposti perché lo stupore stesso possa essere il protagonista di un buon progetto. Del resto, lo stupore è virtù intrinseca tra la realtà fisica e culturale del vivere negli ambienti quotidiani. Bisogna rielaborare le composizioni o le strutture formali per dar vita a luoghi la cui strutturazione sia facilmente decifrabile e riconoscibile. Si tratta, in un certo senso, di padroneggiare dei protocolli che, con "operazioni nominabili" – tra le quali le rotazioni, gli slittamenti, le sottrazioni, le addizioni, gli infittimenti, i diradamenti, e ancora le dislocazioni, i mutamenti dei rapporti e delle scale – possano fare da incipit al percorso di orientamento su questioni compositive universali e fondanti.

*Può esserne esempio il principio del raumplan, definito da Adolf Loos, in cui lo spazio interno è legato all'articolazione degli ambienti che nel dislivello si incastrano tra di loro e si relazionano al tema della percezione in modo da ottenere una varietà di aspetti nella esperienza quotidiana dei luoghi domestici.*

*L'esperienza dentro gli spazi della didattica del progetto è un punto di partenza indispensabile per lavorare nella varietà e nella ricchezza, ma anche sulle specificità che contribuiscono alla formazione del progetto, in modo che ogni studente possa intuirne la complessità attraverso la selezione di un numero*

ristretto di questioni, capaci d'innescare una catena di effetti tra *Verità e metodo* (5).

*La conoscenza del processo progettuale è connessa a chi osserva, ma questo è messo in atto dall'esperienza del progettista. E se pensiamo più strettamente ai principi compositivi del progetto questi emergono nelle regole del suo farsi dando significato all'intero ambiente fisico e visibile con la capacità di ordinare intimamente i luoghi dell'abitare. È didatticamente molto conducente cercare di decifrare il progetto dello spazio interno, dei suoi margini solidi (piani di calpestio, pareti, soffitti) e delle attrezzature (fisse e mobili) che – con tutte le loro possibili connotazioni topologiche, figurali, metriche, materiche, cromatiche, ambientali, costituiscono sistema integrato per il metabolismo delle trasformazioni d'uso e di funzione – brevemente possiamo definire come assetto spaziale.*

Ma, stando in mezzo alle cose, allo spazio, agli ambienti e alle dotazioni di un'architettura, si possono comprendere non solo i criteri e i metodi di progetto relativi allo spazio interno e alle sue componenti, dalle regole compositive alle esigenze dell'utente, ma anche le esigenze che vanno dall'ergonomia alla fisica tecnica, dalla psicologia alla tecnologia dei materiali, senza escludere certi aspetti della sociologia, dal momento che in mezzo alle cose dell'architettura c'è tutto il terreno d'interpretazione delle condizioni di evoluzione del costume, delle abitudini di vita, delle nozioni di comfort e di privacy.

Stiamo dunque propriamente parlando di un'idea di processo progettuale che deve saper governare lo sviluppo nell'ambito di un'applicazione dotata di un programma fatto di una compresenza di ambiti specifici e talora, apparentemente, anche limitanti.

*Siamo certamente consapevoli che ogni spazio è determinato da una precisa funzione, ma il progetto va oltre l'attenzione delle soluzioni specifiche in pianta o l'economia degli spazi. Esso è logica complessa della forma, del volume esterno e interno, dell'arredo (fisso e mobile) e dei suoi dettagli.*

*Dunque, dal punto di vista della composizione architettonica, comporre un'architettura significa definire, in un principio di coerenza, tra desideri e immaginazione, delle regole basate sul fare di chi si pone di fronte alle qualità estetiche e alla volontà di perseguirle, dove però lo spazio non è solo*

identificabile col programma dato, ma è anche frutto di esperienza e interpretazione del reale, ermeneutica e pedagogica.

*La nostra identità di compositori dell'architettura è quella di individuare nuove relazioni in un'attività cardine che contrassegna un fatto importante: il progetto.*

*Questo prefigura, ordina spazi a misura d'uomo e come un fil rouge lega il valore del comporre, come atto del nostro fare, con l'emergere di una esigenza: lo stupore.*

Seguendo questa logica l'attenzione è posta verso il concetto di *continuum* spaziale che non è solo una risposta alle necessità funzionali e organizzative, ma è chiamato in causa dalla natura reticolare e circolare della composizione architettonica. Questo portato è *un* punto di riferimento tra variabili, confini e tangenze disciplinari.

La vera questione, allacciata ai luoghi della didattica del progetto a Palermo, non è quella di stabilirne l'immagine come premessa di ogni dialogo fra studente e possibile committente, ma è quella di utilizzare la verità stessa dei luoghi per rivelarne quell'estensione mutevole che ordina e organizza il visibile nell'esperienza stessa dello studente/progettista.

Il compito è individuare e descrivere attraverso l'architettura, già a partire da quella esperita nel luogo dell'apprendimento, le questioni e i nodi principali con cui il fare progettuale si è costituito nel tempo, fino ai nostri giorni, come disciplina dotata di una sua peculiare specificità, ma capace di indurre una catena di effetti.

*Questi sono tutti luoghi generati contemporaneamente da una dialettica tra lo spazio geometrico e lo spazio esistenziale, dove lo stupore è il soggetto e l'oggetto di ogni visione.*

*Un approccio possibile che, come in questo caso con obiettivi ineludibili, cerca di ridare agli spazi, pubblici o privati, la dimensione dell'esperienza umana.*

*Con la consapevolezza e la responsabilità che nella progettazione si manifesta un'architettura che con chiarezza sorprende e delinea le necessità stesse che l'atto del costruire pone.*

---

1 Gianni Vattimo (1989), *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier Edizioni, Torino, p. 42.

2 Cfr. Emanuele Palazzotto, Andrea Sciascia (2009), *La sede della facoltà di architettura di Palermo*, L'Epos, Palermo.

3 In particolare mi riferisco agli esercizi assegnati da Marcello Panzarella agli studenti del Laboratorio di Progettazione Architettonica I°, a.a. 2013-2014.

Cfr. Marcello Panzarella (2014), Sulla didattica del primo anno, in Andrea Sciascia (a cura di), ... nella continuita. La didattica del progetto a Palermo, Aracne editrice, Roma, pp.23-37.

4 Italo Calvino (1995), *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, Oscar mondadori, Milano, p. 319.

5 Hans-Georg Gadamer, a proposito dei testi scritti, la nostra percezione è già impregnata di pregiudizi che sono dentro la nostra cultura e il nostro modo di vedere.

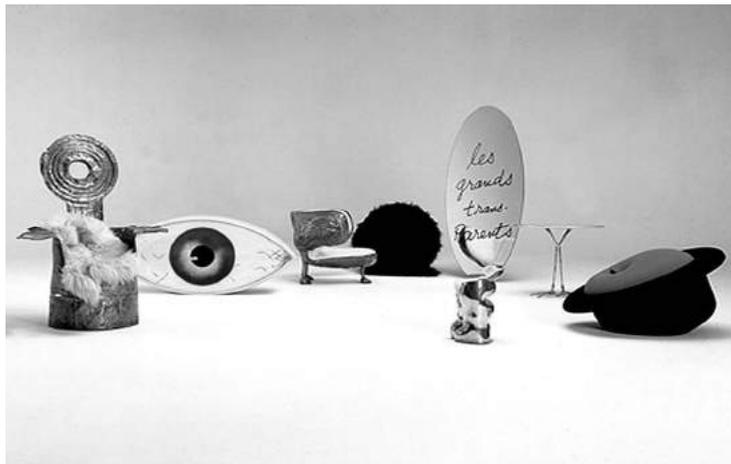
Cfr. Hans-Georg Gadamer (2000), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, p. 357.



da 01 - 02 di Francesca Marchese, luoghi dell'Edificio 14 del Campus dell'Università degli Studi di Palermo



03 di Francesca Marchese, luoghi dell'Edificio 14 del Campus dell'Università degli Studi di Palermo



04 oggetti Ultramobile usati per l'esercizio di modificazione

VALÉRIA CÁSSIA DOS SANTOS FIALHO

Doutora, Centro Universitário Senac

RALF JOSÉ CASTANHEIRA FLORES

Mestre, Centro Universitário Senac

GIORGIO GIORGI JR.

Doutor, Centro Universitário Senac

RICARDO LUIS SILVA

Mestre, Centro Universitário Senac

### **O corpo desenha: Três experiências de aprendizado**

Este artigo apresenta os resultados obtidos em três atividades realizadas com alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Senac, no ano de 2014.

Em todas as atividades buscou-se o desenvolvimento da percepção espacial do aluno e da sua capacidade de transformar o espaço, tendo a consciência do corpo como elemento de linguagem.

Partindo da premissa de que só aprendemos em profundidade aquilo que descobrimos ou fazemos, este artigo relata três atividades distintas, realizadas com estudantes, que têm em comum a experimentação e nas quais a consciência do corpo atua como ferramenta de aprendizado e o trabalho colaborativo conecta e configura novas relações.

Nelas – Abrigo, Hastes, Transverso - o estudante é convidado a esquecer o modo tradicional de projetar, descartando o desenho tradicional como ferramenta operacional e, neste percurso, descobre novas relações entre o corpo e o espaço.

Se partirmos do entendimento de que a arquitetura é o que configura a relação entre aquilo que se habita ao que se dispõe a ser habitado e que esta relação, inevitavelmente, é mediada por sistemas de linguagem que podem ser de natureza tão ou mais diversa do que o amplo universo no qual esta relação tramita, parece inevitável considerarmos que nosso corpo físico seja nossa ferramenta primordial de reflexão, percepção e proposição.

A cidade, neste contexto, é o nosso envoltório onipresente e o desenho, nosso apoio instrumental constante para qualquer atividade projetual. A cidade apresenta, sugere, questiona. O desenho imagina, propõe, configura, interpreta, projeta.

O desenho transcende a superfície plana do papel, a imagem fotográfica, os processos digitais. Com o desenho se experimenta.

A partir do entendimento dos materiais, das relações espaciais, da proposição daquilo que ainda não existe, se constrói um repertório de experiências, que retroalimenta o processo de aprendizagem em fluxo contínuo.

Se consideramos que a atividade de projetar carrega em si o compromisso com a surpresa, já que, em essência, estamos a projetar o futuro e que inevitavelmente é contaminada pelos sistemas de representação que utilizamos, já que se desenvolve como pensamento não verbal, qualquer proposição distinta interfere, contamina e qualifica o pensamento projetual

Partindo da premissa de que só aprendemos em profundidade aquilo que descobrimos ou fazemos, este artigo relata três atividades distintas, realizadas com estudantes, que tem em comum a experimentação e nas quais a consciência do corpo atua como ferramenta de aprendizado e o trabalho colaborativo conecta e configura novas relações.

Nelas, o estudante é convidado a esquecer o modo tradicional de projetar, descartando o desenho tradicional como ferramenta operacional e, neste percurso, descobre novas relações entre o corpo e o espaço.

## **ABRIGO**

Exercício desenvolvido na disciplina Projeto de Arquitetura, com alunos do primeiro período do curso de Arquitetura e Urbanismo.

A disciplina em questão busca a aproximação com a ideia do abrigo como forma original de ocupação do espaço e a concepção de espaço construído

a partir de uma experiência lúdica, abordando as possibilidades de transformação do espaço a partir da disponibilidade de materiais e da leitura do sítio. Busca, ainda, problematizar a questão da necessidade do abrigo como forma elementar de constituição da arquitetura e refletir sobre a capacidade do homem em transformar o ambiente construído a partir das suas necessidades primárias.

Assim, introduz os alunos à atividade de reflexão, partindo de um exercício empírico, onde se busca literalmente inserir os alunos no espaço arquitetônico, descartando qualquer ideia pré-concebida do que seria a arquitetura.

Quer-se chegar ao final do semestre letivo com os alunos iniciando os primeiros passos do pensamento abstrato do espaço, essencial para a prospecção de um espaço arquitetônico.

Propõe, então, uma introdução ao pensamento projetual apresentando como estratégia metodológica a supressão do desenho (em papel) como mediador, partindo para a experimentação direta com o suporte físico (o papel cartão num primeiro momento, em escala reduzida, e o papelão ondulado em sua finalização, com a construção em escala real das estruturas propostas).

Subverte-se, desta forma, o processo tradicionalmente utilizado no ensino de projeto, valorizando o inesperado, a experiência, a compreensão da materialidade dos espaços e seus elementos, assim como o trabalho colaborativo e a prática em oficina.

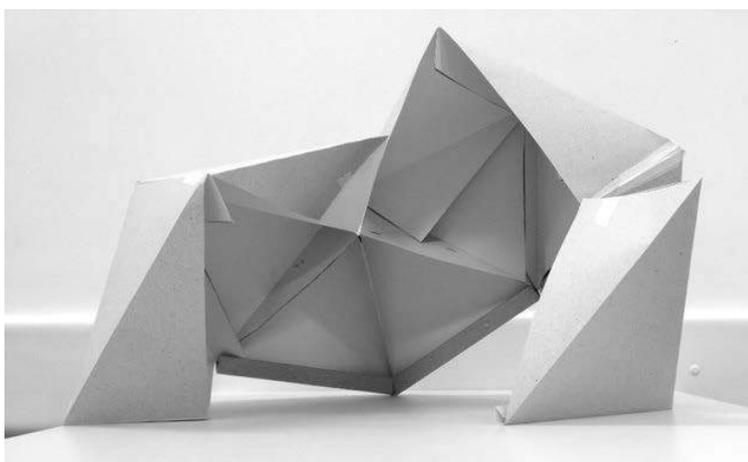


Fig 01: Experimentação, em escala reduzida (1:10), com cartão duplex. Primeira aproximação ao tema. (Fonte: registro de aulas / Valéria Fialho).



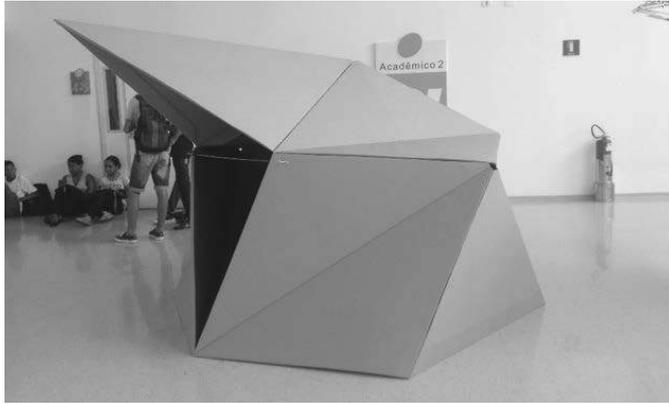
Fig. 02: Após o “desenho” com modelos, os alunos passam à produção das estruturas em escala real e trabalham na montagem dos módulos na oficina. (Fonte: registro de aulas / Valéria Fialho).



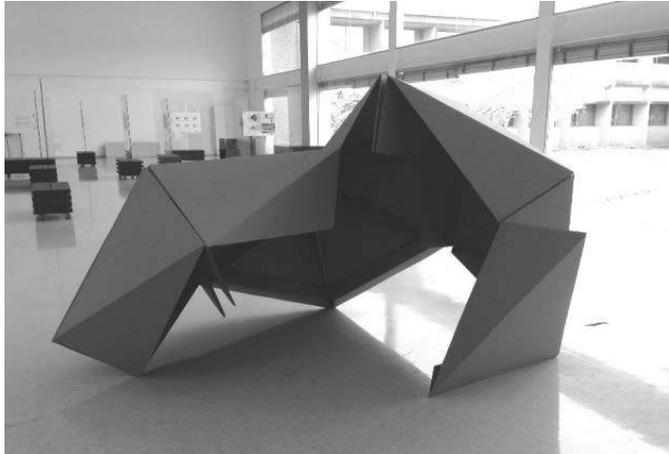
Fig.03: A experiência da construção, fundamental para o aprendizado. (Fonte: registro de aulas / Valéria Fialho)



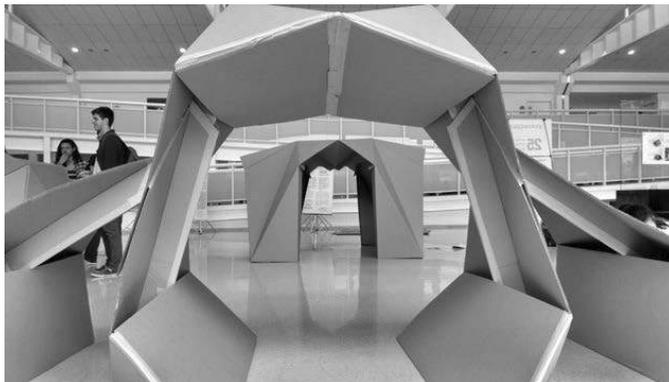
Fig. 04: Percepção do espaço construído. O corpo como instrumento. (Fonte: registro de aulas / Valéria Fialho).



*Fig. 05: Abrigos montados no campus. Os objetos construídos transformam e contaminam o cotidiano. (Fonte: registro de aulas / Valéria Fialho).*



*Fig. 06: Abrigos montados no campus. (Fonte: Valéria Fialho).*



*Fig. 07: Apropriação que permite novos olhares. (Fonte: registro de aulas / Valéria Fialho).*



*Fig. 08: Vivência dos espaços construídos. (Fonte: registro de aulas/ Valéria Fialho).*



*Fig. 09: O conjunto edificado reúne diversos resultados, fruto da compreensão e experimentação direta com o material. (Fonte: Valéria Fialho).*



*Fig. 10: Detalhe de uma das estruturas construída em papelão. (Fonte: Valéria Fialho)*

## HASTES

Dentro da disciplina Experimentações Projetuais, ministrada aos alunos do sétimo período do curso, estrutura-se um desencadeamento de experimentos e exercícios cujo intuito é abrir possibilidades aos estudantes do raciocínio e construção de outras formas, outros métodos de explorações projetuais. São exercícios rápidos, sem as preocupações tradicionais de função, programa e execução da arquitetura. Apenas especulações.

Um destes experimentos especulativos, entendido aqui como uma investigação do “desenho”, é o trabalho com hastes. Apenas dois materiais: pequenas hastes de madeira e barbante. Os alunos são provocados a iniciarem uma estrutura espacial unindo hastes utilizando o barbante. Simplesmente *Eu x Material*.

Neste momento, não há outra interferência no processo, apenas o raciocínio primário da união de duas hastes. Depois uma terceira, uma quarta e assim por diante. Começa a delinear-se, no imaginário do aluno, um projeto, uma intenção espacial. A resposta dada pelo material manipulado desencadeia um processo de “desenho” em cada estudante, que se forma no meio do processo, não no começo.

O passo seguinte na estratégia especulativa do exercício é a troca dos experimentos entre os alunos da turma. O trabalho de construção da estrutura tridimensional deve ser interrompido subitamente e o “desenho” a meio caminho trocado com o colega ao seu lado direito. O movimento de união e acréscimo de hastes é retomado, agora não mais constituído pela onipresença do material, mas de um “desenho” a meio caminho. O aluno tem nas mãos, agora, uma estrutura previamente iniciada e deve, partir dela, continuá-la.

A questão, escolha, que se coloca é: “*devo tentar interpretar e continuar a construção iniciada pelo colega?*” ou “*devo simplesmente abstrair tal estrutura prévia e continuar acrescentando hastes à estrutura sem uma preocupação de continuidade?*” .

Após receber a estrutura iniciada pelo colega, o aluno dá continuidade ao processo de acrescentar hastes ao conjunto, dando sua contribuição ao “desenho” iniciado. Novamente, em algum momento do exercício, os alunos são solicitados a trocar novamente. A questão anterior aparece mais uma vez, sendo prontamente esclarecida, e o experimento é retomado.

O procedimento de troca das estruturas acontece mais algumas vezes durante o tempo do exercício. A decisão de interrupção e encerramento da atividade se estabelece a partir de qualquer critério: tempo, quantidade de trocas, complexidade das estruturas, etc.

Após finalizadas, as estruturas “desenhadas” coletivamente são redistribuídas entre os alunos da turma, cada um recebendo um “desenho” aleatoriamente, que devem ser amplamente fotografados. A etapa seguinte do exercício é estabelecer uma relação da estrutura de hastes com o corpo, dando-lhes escalas possíveis através de fotomontagens.

Ao estabelecer possíveis escalas ao objeto, o aluno está novamente “desenhando” a estrutura, num processo contínuo de colaboração, sempre em andamento.

Finalizada esta etapa, com as fotomontagens em mãos, os alunos se dedicaram a interpretar as espacialidades geradas e traduzi-las em possíveis objetos tridimensionais em escala corporal, passíveis de serem executadas em escala real.

A possibilidade de construção das estruturas, até então apenas imaginadas, permitiu a ampliação da abordagem além da representação e trouxe para a discussão questões sobre materialidade e produção.

As interpretações e traduções das diversas espacialidades possíveis foram transformadas em um projeto a ser detalhado e executado pela própria turma, configurando uma experiência de “desenho” coletivo. Da construção do modelo em escala reduzida à execução em escala real, o “desenho” foi se transformando, conduzido pela interação e percepção do corpo no espaço e pela compreensão dos limites impostos pelo material.

Para a execução da estrutura final foram escolhidos tubos de PVC como hastes e pequenas esferas de resina como conexões. Materiais simples, de fácil manipulação e adequados ao maquinário disponível na oficina, mas que tencionaram o “desenho” da estrutura durante sua execução, transformando e modificando a proposta espacial inicial, assim como as passagens e trocas realizadas nos primeiros movimentos do exercício. A experiência, novamente, conduziu o processo.

Os méritos, demandas e especificidades desta etapa de construção da estrutura não serão apresentados aqui, pois trata-se de uma lógica específica que merece um momento exclusivo para tal.

Com a estrutura finalizada, tencionando mais uma vez a interpretação do “desenho”, uma das alunas da turma se disponibilizou a explorar o espaço resultante dentro-entre-através da estrutura, utilizando seu próprio corpo em movimento como ferramenta de representação e percepção.

A cada nova articulação e transição de um movimento a outro, o corpo da aluna “desenhava” um novo espaço da estrutura, dando continuidade àquela proposta inicialmente colocada.

Um “desenho” a meio caminho, sempre inacabado.

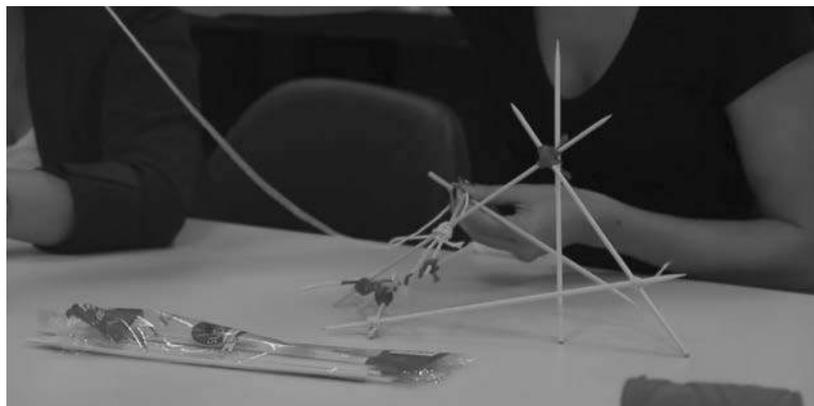


Fig. 11: Alunos em colaboração. (Fonte: registro de aulas / Ricardo Silva)



Fig. 12: Resultados. (Fonte: registro de aulas / Ricardo Silva).



Fig. 13: Fotomontagem desenvolvida pelo aluno Matheus Leitzke. (Fonte: registro de aulas / Ricardo Silva).

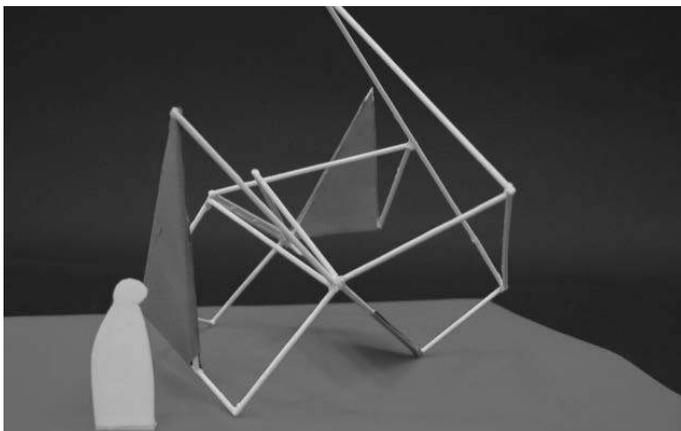


Fig. 14: Micro pavilhão: proposta para montagem da estrutura em escala real. (Fonte: Ricardo Silva).



Fig. 15: Alunos discutindo possibilidades de articulação entre as hastes.  
(Fonte: Ricardo Silva).



Fig. 16: Micro pavilhão construído no campus. Hastes em tubos de PVC e conexões em resina. (Fonte: Ricardo Silva).



Fig.17: Performance - aluna Leticia Alfenas. (Fonte: Ricardo Silva).

## TRANSVERSO

O multiculturalismo característico da São Paulo metropolitana é a fonte de inspiração para a proposta de intervenção performática “Design Transverso”, uma ação transdisciplinar dos bacharelados em Arquitetura e Urbanismo, Moda e Design.

Em meio à velocidade que traduz o espaço urbano da cidade de São Paulo, percebe-se a emergência de um homem-produto biotecnológico, diverso culturalmente e imerso em uma rede de trocas e fluxos em que o corpo se torna ator e receptor, a partir do momento em que se expande e quase se funde aos “gadgets” tecnológicos, que funcionam como portais para mundos imaginários, virtuais.

A atividade multidisciplinar se configura como um exercício reflexivo de intervenção no espaço urbano e público, caracterizado pela proposição de uma envoltória, invólucro-abrigo, roupa-casa, que comporte tanto a massa biológica quanto suas extensões tecnológicas, levando o homem metropolitano a refletir sobre sua própria existência na metrópole.

Com o conhecimento advindo das três áreas envolvidas no projeto a proposta de trabalho previa a construção destes invólucros-abrigos, experimentados pelos alunos e também pelos transeuntes, já que uma das premissas da atividade era a exibição performática dos resultados no espaço público. A ideia inicial era a proposição de objetos flexíveis, adaptáveis e que se transformassem rapidamente, assim como o espaço vivo da cidade que se reconfigura a cada movimento. O desafio estava lançado e os alunos envolvidos deveriam produzir a ação durante uma semana de trabalho, o que impôs ao processo um ritmo intenso e de imersão no tema.

Como atividade inaugural, os alunos realizaram um “*brainstorm*” para o levantamento de palavras-chave/conceitos relacionados à problemática lançada: o desenho da arquitetura para o eu, através do invólucro/habitáculo, tendo como objetivo pensar a metrópole e, neste contexto, a relação do homem com a tecnologia e seus produtos, assim como as relações interpessoais decorrentes deste contexto.

A partir desta discussão os grupos iniciaram os projetos, sempre levando em conta a escala do corpo como referência e, ainda, a possibilidade de experimentação com materiais diversos. A etapa seguinte, no terceiro dia de

atividades, foi a saída de caráter exploratório para pesquisa e compra de materiais. O quarto e quinto dias foram tomados por intensa atividade na oficina, para execução e provas dos invólucros. Os alunos enfrentaram a dificuldade no domínio dos materiais previamente pensados, que apresentaram, em alguns casos, comportamento diferente do previsto e o desafio de substituir estes materiais ou reutilizá-los sob nova perspectiva.

Por fim, o material produzido foi preparado para ficar exposto e ser utilizado/experimentado pelos visitantes da Praça Victor Civita, localizada na zona oeste da cidade, o espaço público disponibilizado para a performance.

A ideia da performance era levar o “experimentador” a mudar sua percepção da cidade e do outro, rompendo com a insensibilidade dos hábitos automatizados, com as sensações provocadas e proporcionadas pelas peças desenvolvidas, que trabalharam conceitualmente:

*Olhar a cidade por novos ângulos.*

*Olhar para o outro e para si mesmo.*

*Perceber o outro e a si mesmo.*

Nos três relatos apresentados a atividade projetual se desenvolve a partir do trabalho colaborativo e do contato direto com o universo material.

Na manipulação dos materiais e na compreensão da linguagem específica decorrente de cada um, o aluno desenha estruturas físicas que decorrem da manipulação de planos (o papelão), da linha (hastes – varetas e canos) e da fluidez (dos tecidos e das articulações tanto materiais como imateriais), sempre fundamentado na presença do corpo como instrumento de medição, construção e percepção.

O conceito de abrigo, entendido como a relação entre o corpo e o espaço que o envolve, perpassa pelas três experiências, seja na interpretação mais imediata da construção do habitáculo de papelão, na construção de um micro pavilhão quase etéreo, no qual a relação interior x exterior é apenas sugerida pela conformação das hastes interligadas, ou, ainda, na vestimenta - invólucro que envolve o corpo ao mesmo tempo que o conecta ao seu entorno, ao outro.

O corpo desenha, interpreta e habita.



Fig. 18: Alunos trabalhando na oficina de costura. Enfrentamento com a realidade do material. (Fonte: Ralf Flores).



Fig. 19: Construção das estruturas na oficina de modelos. (Fonte: Ralf Flores).



Fig. 20: Performance no espaço público. (Fonte: Ralf Flores)



Fig. 21: Interação dos transeuntes. (Fonte: Ralf Flores).



Fig. 22: Os alunos se apropriam da própria produção e a replicam em suas redes sociais. A experiência transcende o espaço físico e se multiplica. (Fonte: Ralf Flores).



Fig. 23: Ação colaborativa. (Fonte: Ralf Flores).

## **Bibliografia:**

- ARTIGAS, Vilanova, *Caminhos da Arquitetura*, Ed. Ciências Humanas, São Paulo, 1981.
- BASTOS, Marcos Toledo. *Flâneur, blasé, zappeur: variações sobre o tema do indivíduo. E-compós*, Brasília, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v.10, 2007.
- CARERI, Francesco, *O caminhar como prática estética*, GG Brasil, São Paulo, 2013.
- ECO, Umberto, *Os limites da interpretação*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.
- ELAM, K. *Geometria do design*. Cosac Naify, São Paulo, 2010.
- MUNARI, B. *Das coisas nascem coisas*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2008.
- NOVAES, Adauto, *O olhar*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.
- PINHEIRO, Ethel. *Noções de tempo espaço na cidade contemporânea*. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação e Arquitetura e Urbanismo. (Anais) Rio de Janeiro, 29/11 a 03/12 de 2010.
- RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no Paraíso*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.
- ROBBINS, Edward, *Why architects draw*, MIT Press, Massachusetts, 1994.
- SCOCUGLIA, Jovanka B. C. *Cultura e urbanidade: da metrópole de Simmel à cidade fragmentada e desterritorializada*. *Cadernos da Metrópole*, São Paulo, v. 13, n. 26, pp. 395-417, jul/dez 2011.
- WONG, W. *Princípios de Forma e Desenho*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1998.



