

# Humanidade e Humanismo. A Propósito das Arcadas de Rudofsky

Tiago Oliveira<sup>a</sup>

## Resumo

Em 1964, Bernard Rudofsky organiza no MoMA de Nova Iorque uma exposição de fotografias intitulada *Architecture Without Architects*. Partindo de considerações feitas no catálogo da exposição, por Rudofsky, sobre as qualidades arquitetônicas dos exemplos expostos, nomeadamente sobre a sua humanidade, o texto desenvolve um percurso reflexivo pela evolução do espaço urbano na Europa, desde o século XV até ao século XX, tentando compreender como e quando se poderão ter perdido qualidades humanas no espaço desenhado por arquitetos. Por fim, procura-se retirar conclusões que possam ter utilidade para atuar sobre a cidade de que atualmente dispomos.

## Keywords

Espaço urbano, Cidade, Continuidade, Fragmento

## Abstract

In 1964, Bernard Rudofsky organizes at MoMA in New York an exhibition of photographs entitled *Architecture Without Architects*. Based on considerations made in the exhibition catalogue by Rudofsky about the architectural qualities of the examples shown, namely about their humaneness, this article develops a reflective path through the evolution of urban space in Europe, from the 15th to the 20th century, focused on trying to understand how and when human qualities may have been lost in the space designed by architects. Finally, we seek to draw conclusions that may be useful to act on the city we currently have.

## Keywords

Urban space, City, Continuity, Fragmentn

## Introdução

Em 1964, Bernard Rudofsky expõe no MoMA, em Nova Iorque, um conjunto de fotografias em grande formato, a preto e branco, de construções em diversas regiões do mundo. A exposição, intitulada *Arquitetura sem arquitetos*, tinha o propósito, expresso pelo autor no prefácio do catálogo, de chamar a atenção para uma arquitetura que é produzida pela comunidade, não por especialistas, e resulta da espontânea e contínua comunhão de esforços por grupos de pessoas com um património comum. Esta arquitetura, que em subtítulo no texto é referida como sem linhagem (*nonpedigreed*), teria como características marcantes a capacidade de adaptação às circunstâncias locais, o bom senso na solução dos problemas práticos e a noção dos limites tanto na escala de intervenção como na expressão formal. O autor admite a implausibilidade de se manter esta forma de fazer no contexto de uma civilização desenvolvida, mas sustenta que as suas lições não devem ser esquecidas.

Não encontrando uma designação genérica, Rudofsky classifica a arquitetura das construções

expostas de acordo com cada situação específica, identificando-a como vernacular, anónima, espontânea ou rural, conforme as circunstâncias. De facto, observando os exemplos, constata-se uma grande heterogeneidade nas funções e nas tipologias, para não falar nas especificidades culturais, condições locais e épocas de construção. Desta observação, assim como da leitura dos textos do catálogo, resulta claro que o propósito geral é o de promover uma abordagem ao projeto arquitetónico mais concreta e comprometida com o contexto, e denunciar a tendência para a arbitrariedade que as realizações eruditas comportam.

É a «humanidade» dos exemplos apresentados que Rudofsky ressalta como algo a ser tido em conta. Na referência que faz às arcadas, que considera uma expressão tangível da solidariedade cívica e descreve como altruísmo transposto para a arquitetura, apresenta imagens de localidades europeias, na sua maioria do Sul, em que o desenho sugere a organização da cidade medieval, mesmo que alguns dos exemplos sejam de épocas posteriores, já que mostram trechos

<sup>a</sup> Arquiteto, Mestre em Arquitetura (FAUTL), Doutor em Arquitetura (FAUL), Professor Auxiliar Convocado no Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura da Faculdade de Engenharia da UBI. Email: tiago.cardosodeoliveira@gmail.com.

de cidade cuja definição parece ter sido alcançada de um modo mais empírico do que conceptualizado.

A posição de Rudofsky põe em causa a conceção humanista do projeto de arquitetura ou do desenho urbano, assim como o estatuto de autor, como, de resto, o título da exposição sugere. Cientes de que as suas afirmações são feitas dentro de um enquadramento histórico e cultural específico, com o intuito de denunciar os excessos formalistas, o centralismo cultural e a estandardização da arquitetura moderna, não deixamos de sentir que o alcance desta provocação se estende para lá dos anos 60 do século XX. Apesar de reconhecermos que os exemplos apresentados iludem a complexidade e a polivalência de um ambiente urbano contemporâneo, a suspeita de este ter menos humanidade por ser concebido por um único autor especializado, um arquiteto, impele-nos a observar o desenvolvimento da produção de arquitetura e cidade ocidental desde o advento do humanismo.

Começamos por notar que na cidade medieval as áreas públicas e privadas não se articulam com uma separação clara. Leonardo Benevolo (2005:269) explica-nos que existe um espaço público comum que se espalha por toda a cidade e no qual participam todos os edifícios públicos e privados, com seus eventuais espaços internos, pátios ou jardins. As praças não são recintos independentes, mas largos estreitamente ligados às ruas que para elas convergem, e que por sua vez se prestam a vários usos. Este autor salienta, no entanto, que o equilíbrio entre os espaços públicos e privados não é feito de forma espontânea nem arbitrária, e depende do compromisso entre a lei pública e os interesses particulares, e que os seus pontos de contacto -saliências sobre a rua, escadas exteriores, pórticos- são minuciosamente regulados pelos estatutos comunais.

Também Bernardo Secchi (2006:157) faz notar que, na cidade medieval, as relações afetivas, sociais e espaciais, constroem-se no tempo, entrecruzando-se e encaixando-se. Identifica no espaço aberto do centro medieval dois estatutos principais, com diversas variantes: o de grande espaço aberto e próximo do exterior, que se apresenta mais à vista, ao percurso e às atividades produtivas, e o de espaço do público onde se desenvolvem os principais ritos coletivos, que descreve como um espaço vago dentro da cidade, que ocupa praças, largos, ruas e até partes de edifícios.

Como características da abordagem medieval ao desenho da cidade, Secchi (2006:70-71)

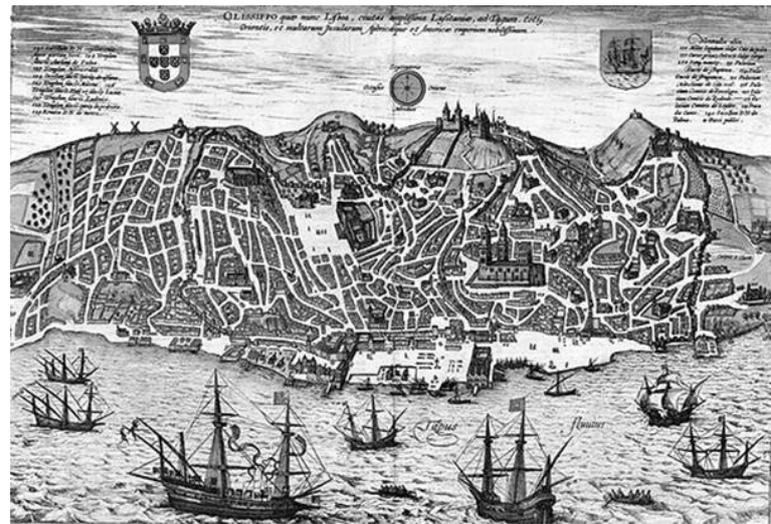


Imagem 1 - Vista de Lisboa no século XVI, por Georg Braun e Franz Hogenberg em *Lissabon in Civitates Orbis Terrarum* (1598), em que o traçado medieval é ainda dominante.  
Fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lisbon\\_in\\_1598](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lisbon_in_1598).

aponta a fragmentação e a «aproximação paratática», diferenciando-a da abordagem moderna iniciada com o renascimento que privilegiaria a continuidade e que, por oposição, designaremos por «articulação sintática». Nesta nova linguagem urbana identifica elementos distintivos como o «traçado», que qualifica o vazio perspetivo, e o posicionamento estratégico de edificações complexas e elaboradas. Segundo o autor, entre o Renascimento e o século XIX, a cidade constrói-se por disposição e composição de grandes blocos de material pré-fabricado, que vai sendo aperfeiçoado ao longo do tempo.

De facto, é no século XV que surge o que Françoise Choay (2007:17) descreve como uma formação discursiva autónoma para a organização do espaço edificado, fundada na ideia de que a estrutura de uma construção depende de um conjunto de decisões racionais detentoras de lógica própria, o que marca um corte com a tradição. Em 1485 é publicado o primeiro dos tratados de arquitetura que a autora qualifica como *textos fundadores realizadores*<sup>1</sup>, o *De Re Aedificatoria* de Alberti, em que há o objetivo explícito de constituir um aparelho conceptual autónomo que permita conceber e realizar espaços novos e contribuir para a produção do mundo construído. Esses textos distinguem-se dos éditos comunais medievais, que Choay (2005 35-38) identifica como *textos argumentadores*, por se ocuparem da gestão geral da cidade e não pos-

<sup>1</sup> Choay define estes textos em 5 traços: "(1) Trata-se de um livro, apresentado como uma totalidade organizada. (2) Este livro encontra-se assinado por um autor cuja paternidade reivindica e que escreve na primeira pessoa. (3) O seu comportamento é autónomo, recusando uma subordinação a qualquer disciplina ou tradição. (4) Atribui-se como objeto um método de conceção: a elaboração de princípios universais e de regras generativas que permitem a criação e não transmissão de preceitos ou receitas. (5) Estes princípios e regras destinam-se a engendrar e abranger o campo total do construir, da casa à cidade, da cidade à arquitetura." (2007:26).

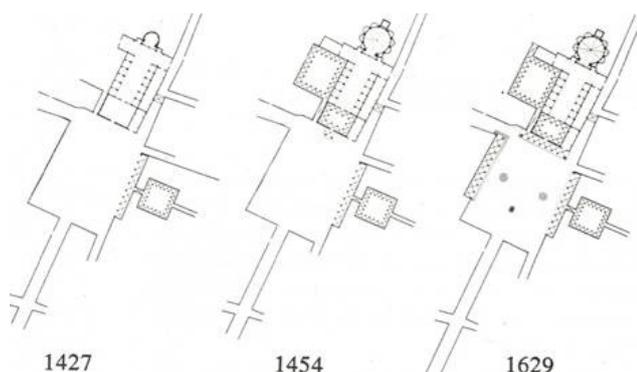


Imagem 2 - Plantas da evolução da Piazza della Santissima Annunziata, influenciada pela construção da loggia do Ospedale degli Innocenti de Brunelleschi, ilustrando o princípio do segundo homem.

Fonte: Bacon, E. (1978). *Design of Cities*. Londres: Thames and Hudson. p. 108.

tularem uma disciplina específica independente. Ao encontro de Benevolo<sup>2</sup>, Choay atribui aos éditos, particularmente nos séculos XIV e XV, o mérito de um equilíbrio, nunca mais encontrado, entre a iniciativa dos indivíduos e o consenso da coletividade, e entre as forças da tradição e o poder da inovação.

Mas apesar do estabelecimento de uma arquitetura de autor, metodicamente concebida e representada antes da sua construção, verifica-se ainda na cidade da Renascença uma síntese da unidade medieval com a individualização clássica. Vários autores apontam a atividade de Brunelleschi como exemplar de uma abordagem em que se procura inserir unidades regulares no tecido contínuo medieval, estruturando-o num traçado integrado.

Argan (1998:106-108) descreve aquilo a que chama a «reforma radical» de Brunelleschi nestes termos: a definição de uma noção geométrica do espaço; a identificação das estruturas arquitetónicas com as estruturas espaciais; e a teorização da perspectiva como princípio formal unitário da visão da natureza e da construção dos edifícios. Já Alberti iria mais além, enfrentando a questão de um ponto de vista mais filosófico. Segundo Argan, Alberti procura fundar uma nova arquitetura que se enquadra no âmbito mais vasto da cidade e que comunica em formas visíveis o seu significado, estabelecendo entre o antigo e o presente uma relação dialética de que resultaria a demonstração de ser a verdadeira arquitetura. Para o autor, Alberti, procurando a representação dos conteúdos histórico-ideológicos

da cidade, supera a sua conceção medieval, mas não pode prescindir dela.

Por seu lado, Tafuri (1979:37-38) salienta que se a «revolução urbanística» de Brunelleschi se realiza a partir dos objetos arquitetónicos, é aparentemente com a consciência de que o rigor da sua construção por si só introduziria um novo código de leitura. A grande lição deste humanismo seria a consideração da cidade pré-existente como estrutura disponível para mudar o seu significado global quando a «narração contínua» românico-gótica sofre a introdução de objetos arquitetónicos compactos. Assim, os projetos de Brunelleschi e de Alberti seriam pensados como arquitetura à escala cidadina o que explicaria o facto destes autores não sentirem a necessidade de codificar utopias urbanísticas.

A «teoria do segundo homem», enunciada por Bacon (1978:108-109), segundo a qual "qualquer trabalho realmente bom contém em si forças seminais capazes de influenciar os desenvolvimentos subsequentes à sua volta, e muitas vezes de forma não imaginada pelo «criador original»", tenta de algum modo sistematizar esta nova relação que se estabelece. Bacon ilustra esta teoria com a Piazza della Santissima Annunziata em Florença, em que a loggia do Ospedale degli Innocenti de Brunelleschi influenciará as intervenções posteriores de Michelozzo na loggia da igreja e de Sangallo na do edifício fronteiro.

No entanto, o método de projeto estabelecido no século XV, na prática, não produz grandes transformações nos organismos urbanos e territoriais, já que durante a Renascença as cidades europeias, de uma forma geral, não cresceram nem chegaram a preencher o espaço delimitado pelas linhas de muralha construídas no século XIII. Assim, até ao século XVII, é a cidade medieval, empírica, que serve de fundo para as construções sintáticas do humanismo.

Mas apesar de não se alterar significativamente o ambiente da cidade herdada, assiste-se a uma evolução qualitativa nos espaços urbanos produzidos no século XV e no século XVI. A contribuição humanista, protagonizada por arquitetos, gera novos valores espaciais que, apesar da sua intelectualização, mantêm a dimensão humana e dificilmente se conseguiriam se a produção do espaço urbano se desenrolasse da forma tradicional.

Para Norberg-Schulz (2005: 48-49 e 164-165), o Maneirismo junta riqueza à monotonia do 1º Renascimento transformando o espaço urbano num conjunto de lugares característicos qualitativamente distintos. O espaço exterior

<sup>2</sup>Segundo Benevolo (1984:16), a manutenção do postulado de correspondência entre cidade e sociedade torna-se inconciliável com os eventos ocorridos a partir da Renascença, quando emerge uma nova definição que deriva da afirmação de autonomia da arte em que a cidade é o conjunto de qualidades formais do ambiente que um artista sozinho está em condições de imaginar e projetar. Para o autor, a cidade medieval é o período mais próximo em que podemos captar o pleno significado da invenção urbana, prática que, em sua opinião, virá a ser esquematizada e dispersa a partir do Renascimento

torna-se expressivo e dinâmico e os elementos característicos singulares vão-se integrando gradualmente num sistema coerente, o que supõe que o espaço entre edifícios se converteu num importante elemento constitutivo da totalidade urbana. Assim, se no *Quattrocento* se acentua a ordem isotrópica do espaço, pontuado por formas estáticas e harmoniosas, no *Cinquecento* desenvolve-se a sucessão espacial e definem-se âmbitos espaciais qualitativamente distintos e composições dinâmicas e complexas em que os elementos clássicos se opõem uns aos outros.

Já no *Seicento*, segundo Norberg-Schulz (2005:75-77), forma-se um período de síntese em que se queria exprimir que tudo tem a ver com uma grande totalidade dinâmica. Frente à adição renascentista e ao conflito maneirista, o desejo de síntese barroco levou ao desenvolvimento da continuidade como princípio compositivo. Se o Maneirismo recupera o carácter fenoménico do espaço combinado com a ideia de entorno contínuo, encarando o lugar individual e o espaço isotrópico como oposições dialécticas, no Barroco alcança-se plenamente a unificação de extensão contínua e definição local, configurando-se os elementos espaciais de acordo com os seus papéis dentro da totalidade e mediante novos métodos de integração dinâmica. A arquitetura neoclássica, para este autor, substitui por traçados abstratos e formalistas a arquitetura inclusiva e concreta do Barroco, representando um retorno aos tipos fixos e aos princípios aditivos da composição.

De facto, até ao barroco, em que se produzem já grandes trechos de cidade, continua a parecer injustificada a acusação de falta de humanidade no espaço urbano projetado por arquitetos. Não cremos que se possa acusar a praça de São Pedro em Roma, por exemplo, de desumanidade, mesmo sendo monumental. É com o Neoclassicismo que se vai promover a sistematização e a regularidade no desenho da cidade, em muitos casos aplicadas apenas às fachadas dos edifícios, e que se generaliza a aplicação do conceito de tipo à arquitetura. É talvez aqui que a configuração do espaço ganha distanciamento em relação ao sentido de humanidade que Rudofsky parece propor.

As noções de tipo e modelo são definidas por Quatremère de Quincy em 1832, no seu *Dictionnaire Historique d'Architecture*. Quatremère de Quincy (1834:872-874) estabelece que a noção de tipo se refere à razão original da coisa, não podendo prescrever nem fornecer o motivo ou o meio para uma similitude exata, e a noção de modelo se refere à coisa completa, compelindo a uma semelhança formal. Mas a definição per-

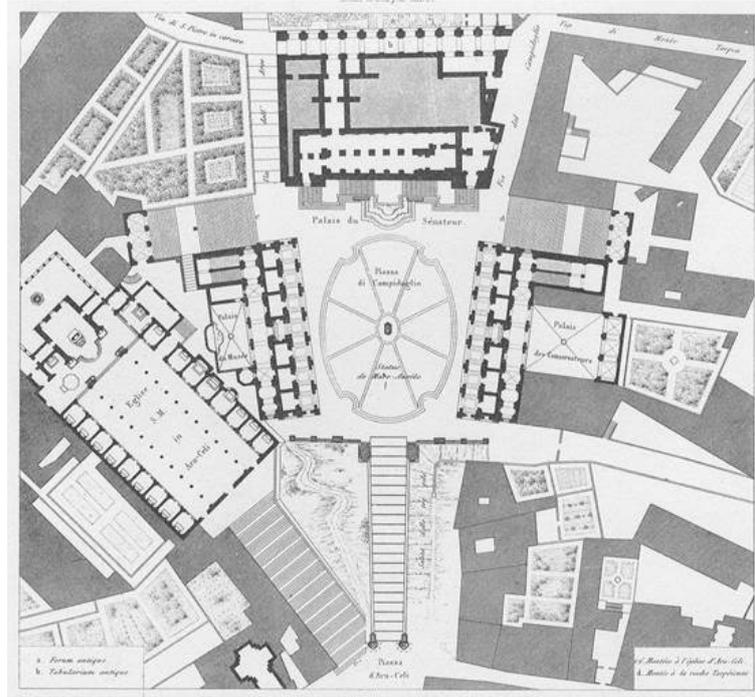


Imagem 3 - Piazza del Campidoglio (1536-1546), de Michelangelo, onde se reconhece a adaptação das regras da composição clássica a um lugar concreto. Desenho de Paul Letarouilly em 1841.

Fonte: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/praca-o-campidoglio/#campidoglio-28129>

Imagem 4 - Place des Vosges (1605-1612), antes designada Place Royale, Gravura de Claude Chastillon mostrando o contraste entre os alçados unificados da praça e o tardós heterogéneo dos edifícios, durante as celebrações do casamento de Luís XIII que a inauguram em 1612.

Fonte: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/25620-dessin-des-pompes-et-magnificences-du-carrousel-fait-en-la-place-royale-paris-le-5-6-7-davril-1612>

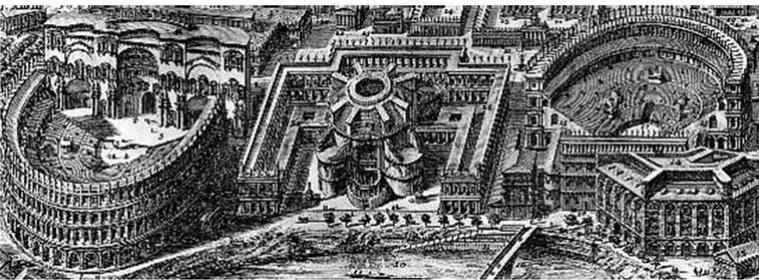


Imagem 5 - Última estampa de *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (1761-1766) mostrando os teatros de Balbus e de Marcellus numa composição urbana de fragmentos.

Fonte: [http://www.bsrdigitalcollections.it/islandora/object/LC-PRIN-TS%3A467?solr\\_nav%5Bid%5D=696a1a7a1815283fde77&solr\\_nav%5Bpage%5D=1&solr\\_nav%5Boffset%5D=6](http://www.bsrdigitalcollections.it/islandora/object/LC-PRIN-TS%3A467?solr_nav%5Bid%5D=696a1a7a1815283fde77&solr_nav%5Bpage%5D=1&solr_nav%5Boffset%5D=6).

mite interpretações diferentes, como a de Argan (1998:203), segundo a qual modelo é um objeto cuja forma pode ser textualmente imitada e tipo é um esquema conceptual que se pode manifestar em configurações diversas, ou a de Alan Colquhoun (2009:195), em que o primeiro se definiria por uma entidade concreta que corresponde a um estilo particular e o segundo implicaria um grau de abstração e se posicionaria para além da contingência estilística. A necessidade de uma distinção entre tipo e modelo, a disparidade de interpretações que a definição provoca, ou mesmo a necessidade sentida para um dicionário histórico de arquitetura, ilustram a complexidade desta época.

Norberg-Schulz (2005:78) caracteriza-a pela confusão de pensamento e sentimento. No entanto, talvez seja mais adequado designar esse conflito como uma tensão, que se traduz em diversas oposições dialécticas, seja entre racionalismo e ecletismo, na tese de Solá-Morales (2003:16-17), ou entre idealismo e relativismo histórico como aponta Alan Colquhoun (1991:224), ou até entre continuidade e fragmento, como veremos adiante. A controvérsia persistente confere densidade poética a este período, e restitui-lhe humanidade.

Bernardo Secchi (2006:27-30) considera a figura da continuidade como fulcral na época moderna. Esta noção tem uma leitura abrangente para o autor, que a classifica como figura de discurso e não limita o seu âmbito à modelação do objeto arquitetónico. Para Secchi ela identifica-se frequentemente com a ideia de liberdade e de infinita possibilidade de circulação e subdivisão do real, relacionando-se assim com a conceção burguesa de alienação de terras e com o carácter contínuo, isotrópico e divisível da sua

cidade. Na sua história teria reconduzido para si outras figuras, atravessando o Maneirismo, o Barroco, o Neoclássico, o Romântico e o Ecletismo. Assim, a figura da continuidade, emergente no séc. XVI, tornar-se-ia captura do infinito no séc. XVII, regularidade e transparência no séc. XVIII, e articulação e hierarquia no séc. XIX, altura em que consegue as representações mais completas e coerentes na unificação do espaço urbano das grandes capitais europeias.

Mas Secchi (2006:33-34) também destaca a figura do fragmento, que se opõe à figura da continuidade. Se a figura da continuidade procura a libertação de qualquer carácter contingente e persegue a imagem do espaço urbano regular, isotrópico, e universal, a do fragmento remete para uma conceção topológica, e para a relevância da especificidade dos lugares. A figura da continuidade associa-se a uma ideia sintética do projeto de cidade – de que um exemplo é a cidade ideal do Renascimento – e a figura do fragmento identifica-se com a ideia de uma política processual da construção e modificação, feita de subtrações e acréscimos cumulativos, que conseguem dar um novo sentido a todo o complexo urbano.

O autor deteta antecedentes da figura do fragmento nas renovações para a maior parte das grandes cidades europeias no início de 500. Também podemos encontrá-los em realizações urbanas seiscentistas que Secchi não refere, como as de Alexandre VII em Roma, ou até na Place des Vosges, mesmo que o seu desenho se inspire na figura da continuidade. No século XVIII Secchi identifica-os na planta romana de Nolli, nos escritos de Laugier, na *Iconographia Campi Marti* de Piranesi, nas obras de Pierre Patte e no *Plan des Artistes* para Paris. A maioria destes exemplos setecentistas é também citada por Benedetto Gravagnuolo (1998:15-19), que sustenta que é neste século que se afirma nas consciências críticas mais sensíveis e inquietas o gosto pela fragmentação da imagem urbana.

Mas o espaço urbano do século XIX vai dar o papel principal à figura da continuidade. A revolução industrial traz um aumento de velocidade de transformação e de dimensão à cidade que conduz a uma nova ordem de prioridades. A identidade entre formas urbanas e símbolos culturais perde terreno para a aplicação de um exercício de racionalidade que reduz o objeto de estudo a determinados aspetos fundamentais. Esta simplificação permite estudar a cidade na sua globalidade, de forma genérica, em detrimento da consideração de áreas específicas, e das suas características significativas. O planea-

mento toma conta do desenho da cidade, e é porventura a partir daqui que o apelo de Rudofsky ganha mais sentido.

A arquitetura e o urbanismo da primeira metade do século XX procuram restabelecer uma identidade entre a forma urbana e os símbolos culturais emergentes, mas desenvolvem as ferramentas de planeamento do século XIX. De facto, grande parte das propostas modernas acentuou a monofuncionalidade da cidade industrial e ampliou a sua extensão no espaço. É à visão de planeamento de cima para baixo no seio do movimento moderno que Marion Von Osten (2009) atribui a reação de Rudofsky. Também se poderia acrescentar a abstração que se faz sentir na designação do espaço urbano e na definição da forma construída. Mas apesar da pertinência das críticas, seria injusto reduzir a estes aspetos a contribuição do século XX para o desenho da cidade.

A transformação dos tecidos residenciais e o papel das infra-estruturas são, como nos lembra Marti Airis (2000:13-20), dois aspetos notáveis das modificações que atingem a estrutura urbana quando se consolida a cidade industrial. A cidade industrial oitocentista caracterizar-se-ia, na definição mais esquemática, pela estrutura viária como elemento de suporte e por grandes casas coletivas como elementos de preenchimento. Na cidade tradicional o tecido urbano era composto sobretudo por casas unifamiliares que albergavam também a atividade produtiva e conferiam à rua o papel de lugar de intercâmbio e de trabalho, tornando-se impossível conceber estas duas entidades independentemente. A habitação coletiva, na forma do quarteirão, passa a ser o elemento constituinte das cidades do século XIX. Consoma-se a separação entre habitação e produção e tende-se a conceber o traçado viário como sistema autónomo e prévio à implantação dos edifícios. Para o autor, a arquitetura moderna rompe apenas com a herança da cidade oitocentista. O que procuram as propostas residenciais da cultura moderna é a restauração de algumas condições de vida urbana que se degradaram com o advento da cidade industrial, e, em particular, o restabelecimento de uma relação equilibrada entre edificação e espaço livre.

Marti Aris (2000:40-46) identifica dois aspetos que, em sua opinião, confirmam que a cidade moderna não constitui uma rutura com a história mas antes procura reconstruir uma relação consistente: por um lado, a conceção da cidade como lugar, em que se equilibram e complementam espaço construído e espaço livre e em que a habitação humana recupera o contacto com a

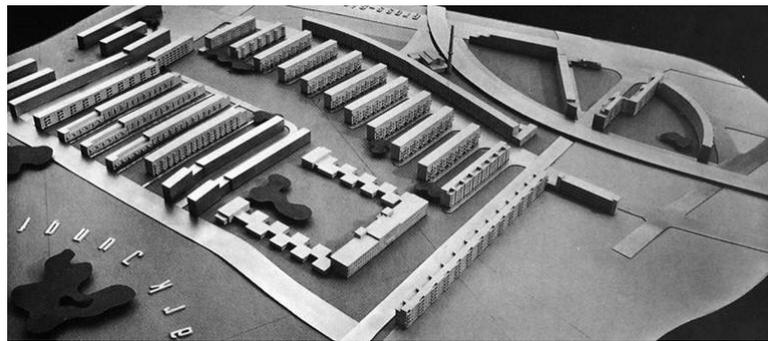
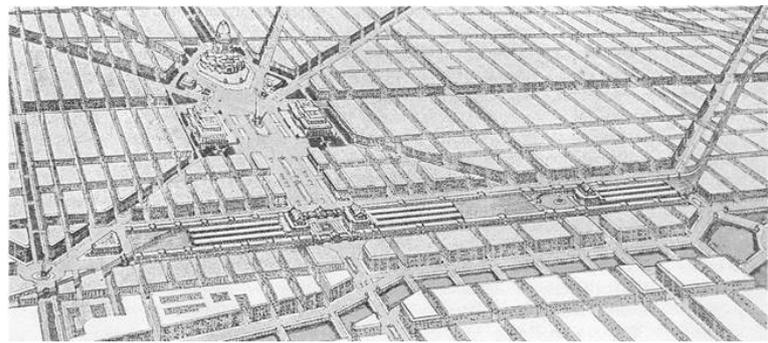


Imagem 6 - Ilustração por Jules Guerin do plano de Burnham e de Bennett (1909) para Chicago, em que a ideia de continuidade está bem presente e é enfatizada pela perspectiva em voo de pássaro.

Fonte: [http://afterburnham.com/wp-content/uploads/00a-BurnhamPlan/123-Plate\\_CXXIII.jpg](http://afterburnham.com/wp-content/uploads/00a-BurnhamPlan/123-Plate_CXXIII.jpg)

Imagem 7 - Maqueta da Goss Siedlung de Siemensstadt (1929-31) em Berlim, por Hans Scharoun, onde se reconhece uma composição urbana complexa que relaciona o espaço livre com tipos arquitetónicos diversos.

Fonte: <http://scharoun-gesellschaft.de/projekte/siedlung-siemensstadt-berlin/>

natureza a um nível mais alto de sociabilidade; por outro, o facto de serem os tipos arquitetónicos, e não os regulamentos ou os parâmetros quantitativos, que definem a forma urbana, recuperando-se o que acontecia na cidade tradicional em que a casa, expressão arquitetónica de um modo de vida, gerava por indução a estrutura geral do agregado urbano. Assim, nas propostas urbanas modernas, a eleição do tipo arquitetónico é entendida como um modo de conceber a habitação humana que condiciona a cidade no seu conjunto, contrariamente ao que acontecia na cidade oitocentista em que o traçado viário, o regulamento edificatório ou a composição urbana, prevaleciam enquanto leis de construção da cidade. Do mesmo modo, as propostas residenciais modernas definem-se pela relação que a habitação determina com o espaço livre que

lhe é próprio, não se limitando a uma disposição abstrata e estabelecendo claras relações analógicas com referentes históricos, e são classificadas pelo autor em 3 grandes grupos, atendendo ao critério da sua relação topológica com o espaço livre: formas fechadas, formas semi-abertas e formas lineares ou abertas.

No mesmo sentido, Montaner (2008:18-22) sustenta que a arquitetura moderna projetou de forma sistemática o espaço aberto, já que o seu principal objetivo foi o de criar estruturas urbanas abertas, capazes de crescer e hábeis para integrar a natureza. Segundo ele, o seu contributo consiste mais em pensar os sistemas de relação entre objetos e em modelar o espaço exterior de relação do que em projetar os edifícios e em configurar os espaços interiores. De facto, a forma aberta, frequentemente utilizada de forma demasiado genérica, é a que permite uma mais complexa integração de atividades humanas no tecido urbano desde que os blocos de habitação coletiva substituam as casas unifamiliares da cidade tradicional.

Mas nem mesmo as intervenções modernistas pensadas de forma mais abstrata e genérica ultrapassaram a condição de fragmento ao se implantarem na cidade existente. Como lembra Secchi (2006:35), a cidade europeia, depósito de materiais do passado, é constituída sobretudo por fragmentos. Marti Aris (2000:48) faz notar que, se bem que os grandes modelos residenciais da cultura moderna se apresentavam inicialmente como soluções globalizantes e exclusivas entre si, as suas materializações foram fragmentárias e nenhum se impôs de um modo puro e incontaminado. Para este autor, esse sentido de miscigenação constitui hoje a única perspectiva intelectual em que adquirem sentido e recobram valor operativo.

Assim, um caminho para recuperar humanidade no espaço urbano atual, sem perder as conquistas alcançadas pelo movimento moderno, passaria pela requalificação destes fragmentos e pela sua transformação em lugares significantes. De las Rivas (1992:179) sustenta que uma ordem complexa feita de fragmentos torna possível vincular o fragmento ao lugar a partir de uma abordagem poética onde a autonomia do fragmento, e o seu significado, se incorporam como elemento constitutivo do próprio lugar. O autor propõe a *collage* como método para articular fragmento e lugar, frisando que esta constitui um método compositivo, não uma disposição arbitrária de elementos, distinguindo-se do amorfo pelo reconhecimento dos fragmentos que a compõem. Também Secchi (2006:167) é de opinião que a heterogeneidade dos fragmentos não impede a construção de uma forma unitária e de um hori-

zonte de sentido.

Uma estratégia de requalificação do espaço urbano que passe pela recuperação dos fragmentos da cidade, incluindo os do movimento moderno, requer uma abordagem tutelada pela figura do fragmento, atenta à heterogeneidade e às circunstâncias particulares. Isto não significa que a intervenção se coiba de recuperar estes fragmentos para a vida urbana contemporânea, devolvendo-lhes, por assim dizer, humanidade. Configuraria assim uma reinterpretação da organização paratática da cidade medieval sem renunciar a uma articulação sintática que permita a reinvenção urbana dentro de um horizonte de sentido. De algum modo parece um processo simétrico ao das realizações humanistas na cidade medieval, agora enriquecido pela consciência dialética que herdamos do século XVIII.

Rudofsky organizou para o MoMA mais exposições relacionadas com o tema da apropriação do espaço urbano, como *Roads* (1961), *Stairs* (1963), e *Streets, Arcades and Galleries* (1967), esta última cancelada. O reportório de espaços comunais compilado por ele é ainda útil, como lembra Ugo Rossi (2017:42), para a qualificação do espaço urbano contemporâneo, mas tem de ser equacionado levando em conta a circunstância hodierna. Já o apelo de Rudofsky em prol da humanidade do espaço construído, mantém plena atualidade, e deve ser considerado no ato de projeto.

## Bibliografia

- Argan, G. C. (1998), *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bacon, E. (1978), *Design of Cities*. Londres: Thames and Hudson.
- Benevolo, L. (1984), *A Cidade e o Arquitecto*. Lisboa: Edições 70.
- Benevolo, L. (2005), *História Da Cidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Choay, F. (2007), *A Regra e o Modelo. Sobre a Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Colquhoun, A. (2009). *Collected Essays in Architectural Criticism*. Londres: Black Dog Publishing.
- Colquhoun, A. (1991), *Modernity and Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*. Cambridge, MA: MIT Press.
- De las Rivas, J. L. (1992) *El Espacio Como Lugar*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Gravagnuolo, B. (1998), *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*. Madrid: Ediciones Akal.

- Marti Aris, C. (2000), *Las Formas de la Residencia en la Ciudad Moderna*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Montaner, J. M. (2008), *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C. (2005), *Los Principios de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Quatremère de Quincy, A-C. (1834), *Dizionario Storico di Architettura*. Volume Secondo. Mantova: [s.e.].
- Rossi, U. (2017), «The Street as a Living Space». *L'architettura delle città*, nº 10, pp. 131-144.
- Rudowsky, B. (1964), *Architecture without architects*. New York: Museum of Modern Art.
- Secchi, B. (2006), *Primeira Lição de Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- Tafuri, M. (1979), *Teorias e História da Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Von Osten, M. (2009), Architecture Without Architects – Another Anarchist Approach. *E-flux journal* # 6. <https://www.e-flux.com/journal/06/>