

Personalidade da Arquitectura: a essência quasi-humana da obra de arquitectura¹

Pedro Marques de Abreu^a, Rita Ferreira^b

Resumo

O presente artigo trata da ontologia da arquitectura. Examina-se o modo como ela participa na prática da arquitectura e como muitos dos problemas da arquitectura contemporânea se devem ao seu deficiente conhecimento. Delineia-se uma ontologia da arquitectura que enfrenta e resolve estes problemas, para a qual são fundamentais a noção de *acolhimento* (segundo Levinas) da experiência particular da arquitectura, e o conceito de *significado* da obra de arquitectura (de forma a distingui-las entre si). Encontrar a *personalidade* de cada obra fornece uma orientação clara para intervir sobre pré-existências. Termina-se com a ilustração das problemáticas acima descritas.

Palavras-Chave

Crise, Ontologia, Identidade, Essência (da arquitectura), Métodos de projecto.

Abstract

This paper addresses the ontology of architecture. How it is essential to the practice of architecture, and how many of the problems of contemporary architecture can be imputed to the disregard of this subject. An ontology of architecture that faces and solves these problems will be sketched, in which architecture's particular experience as a *human welcome* (following Levinas) and the concept of *significance* of a piece of architecture (to distinguish it among others) are fundamental. Finding the *persona* of each work provides a clear guidance for interventions on pre-existences. The paper will present examples of this line of thought.

Keywords

Crisis, Ontology, Identity, Essence (of architecture), Design methods.

The land is the simplest form of architecture. Building upon the land is as natural to man as to other animals, birds, or insects. In so far as he was more than an animal his building became what we call architecture.

(Frank Lloyd Wright, 1953, p.34)

Sobre a ausência de uma Ontologia da Arquitectura

Problema

“Sabe qual a diferença entre um bom edifício e um mau edifício?”². A pergunta foi prosaicamente formulada por Christopher Alexander (2001), enquanto membro da comissão de acreditação de

um curso universitário de arquitectura. No seu entender esta continha o critério absolutamente basilar para a acreditação; não haveria lugar para outras perguntas, se os estudantes desse curso não fossem capazes de lhe responder. Alexander percorreu a universidade disparando a questão, em cada esquina, no bar da universidade... E, contudo, não houve um único aluno que tentasse sequer responder-lhe. Segundo eles os próprios professores não só não enfrentavam a questão como os dissuadiam até de a colocar. Alguns teriam argumentado que cada um tem a sua resposta, ou que não existe uma resposta certa, porque a pergunta é demasiado subjectiva. Não obstante, as implicações acarretadas pela impossibilidade de responder de forma precisa e trans subjectiva a esta “simples” questão são sérias: pois, na au-

^a Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Mestre em “Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos” e doutorado em Teoria da Arquitectura (2007), também pela FAUTL (hoje Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa). Lecciona de Teoria da Arquitectura na mesma instituição e é investigador no CIAUD – Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, e-mail: pabreu@fa.ulisboa.pt

^b Arquitecta, licenciada na Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL). Frequenta presentemente o Curso de Doutoramento em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa (FAUL).

¹ A redacção do presente artigo não respeita o Acordo Ortográfico de 1990.

² “Do you know the difference between a good building and a bad one?” (Tradução nossa).

sência desse critério radical, como se faz para se aprender arquitectura? Se formos incapazes de distinguir um bom de um mau edifício, como, ao projectar, poderemos evitar conceber um dos últimos...?!

Processo de Projecto

Produzir uma obra de arquitectura é um processo longo e complexo, com muitos intervenientes. Todavia o arquitecto tem o papel principal, sendo sua a tarefa de sintetizar os contributos de todos. O arquitecto gera uma forma considerando as intenções do cliente, os processos de construção, os regulamentos urbanos e de edificação... E deve depois velar para que os construtores respeitem as directivas do projecto. O projecto é a primeira entidade, fora da mente do seu criador, que sintetiza todas essas intenções e soluções construtivas. E apesar do projecto nem sempre ter sido indispensável à geração de uma obra de arquitectura – apenas desde o Renascimento e só em âmbito erudito –, ele é, hoje em dia, o instrumento corrente. O projecto antecipa a obra de arquitectura: qualquer intenção ou preocupação que não esteja materializada em projecto, não estará presente na obra. Além disso o projecto é da exclusiva responsabilidade do arquitecto.

Ao projecto enquanto produto – conjunto de desenhos, maquetes, etc., que comunicam a intenção do arquitecto, quer ao cliente, quer ao construtor – chega-se mediante um processo, chamado, exactamente, processo de projecto, que está cheio de pequenas peculiaridades.

A projectação arquitectónica não é um processo dedutivo, nem um processo totalmente racional, como os processos técnico-científicos. É um processo de tentativa-erro (Pareyson, 2002). Este processo tem duas fases distintas: uma criativa e outra crítica (Hudson, 2007). O momento criativo do projecto é bastante obscuro: o projectista gera uma série de ideias, normalmente na forma de esboços. Não é possível controlar ou interferir voluntariamente nesta génese das ideias. Elas parecem surgir do nada, completamente definidas; e alterações posteriores como que as desagregam, quebrando a sua unidade. O projectista pode apenas aceitar ou recusar cada uma dessas ideias, na fase subsequente: a fase crítica. O projectista examina então aquilo que misteriosamente produziu e faz uma selecção, prescindindo de ideias menos boas e escolhendo a melhor. Mas, para eficazmente levar a cabo esta tarefa, o projectista terá que possuir critérios claros, caso contrário ele fará as escolhas erradas. Muitas vezes,

paradoxalmente, a dificuldade do projectar não está em não ter ideias, mas em não saber bem o que escolher. No momento da escolha, o projectista poderá preferir a solução mais adequada aos objectivos programáticos explicitados – mas acontece frequentemente que, apesar da correspondência de uma ideia aos critérios objectivos avançados, o arquitecto pende para outra que, sem saber muito bem como, lhe parece poder vir a proporcionar maior qualidade arquitectónica. Noutras ocasiões o arquitecto dá preferência a um critério estético – mas nem sempre lhe é claro se a avaliação estética posta em acção se refere ao próprio desenho ou à maquete, ou ao espaço que estes representam; e se esse entendimento estético é propriamente arquitectónico ou está refém de uma perspectiva mais escultórica. Em qualquer dos casos, a essência da arquitectura não foi sequer aflorada.

Por outro lado, é preciso ter consciência de que existe sempre algum tipo de critério activo – não seria possível escolher sem a sua existência. Mas, sem que se torne esse critério explícito, incorrer-se-á no risco de fazer escolhas erradas, segundo razões inapropriadas, sem que tal seja sequer notado. O resultado serão projectos que, após serem construídos, não terão o resultado esperado pelo projectista.

Mais importante do que a qualidade estética, funcional ou construtiva, o critério decisivo será, obviamente, aquele que determina a natureza arquitectónica da obra de arquitectura projectada – esta é a intenção primordial do processo de projecto de arquitectura. O critério decisivo é, pois, aquele que deriva da ontologia da arquitectura. O facto de não se conseguir distinguir uma obra de arquitectura de um simples edifício (ou como Christopher Alexander colocou a questão, um mau edifício de um bom edifício) implica que, também no processo de projecto, no momento de selecção entre diversas ideias e esboços apelativos, na fase de crítica do projecto, não se possuirá a mínima pista sobre qual dessas ideias ou esboços conduzirá à solução mais arquitectónica. De novo, este é um problema relativo à ontologia da arquitectura. A tarefa de trazer à luz a ontologia da arquitectura, apesar de ser do foro da teoria, tem, portanto, consequências directas para a prática da arquitectura, nomeadamente no que se refere ao processo de projecto.

A Crise da Arquitectura

A incapacidade de tomar as decisões certas durante o processo de projecto tem extensas e graves implicações. O paradigma é o acontecimento de Pruitt-Igoe.

O complexo de Pruitt-Igoe foi construído em St. Louis, Estados Unidos da América, entre 1950 e 1956 (Jencks, 1977; Nasar, 1992; Soczka, 2005). Ele dá forma ao entendimento mais sofisticado de arquitectura de meados do século XX. Os seus arquitectos foram galardoados com o prémio da *American Association of Architects* (Rybczynski, 2010). Não obstante, os seus habitantes não conseguiram adaptar-se a ele. Habitar em Pruit Igoe provou ser impossível. Aqueles que puderam abandonar Pruitt-Igoe, os que não tiveram como fazê-lo vandalizaram-no a tal ponto que, apesar das sucessivas campanhas de reabilitação levadas a cabo, a demolição se tornou inevitável. Pruitt-Igoe foi espectacularmente implodido em 1972 (Bristol, 1991)³.

Eventos semelhantes tiveram lugar por todo o mundo (Salingaros, 2011; Magatti, 2007; Richter, 2011; Hoffmann, 1996): Estados Unidos, Itália, Alemanha... Característica comum em todos estes eventos, para além do facto de os habitantes repudiarem os edifícios, eram os elogios tecidos pela *nomenklatura* arquitectónica. Em Itália, quando o *Nuovo Corviale* em Roma já se encontrava abandonado e a sua demolição estava prevista, uma comissão *ad hoc*, constituída principalmente por arquitectos e académicos de arquitectura, argumentou que os edifícios não poderiam ser destruídos porque eram ícones da arquitectura moderna italiana, e foi proposto que a Faculdade de Arquitectura fosse ali realojada (Serafini, 2010) (!).

Este tipo de eventos põe em evidência a coexistência paradoxal de duas definições de arquitectura – ou de dois entendimentos conflituosos da ontologia da arquitectura –: a dos arquitectos e a dos habitantes. Por outras palavras, o critério principal normalmente utilizado pelo arquitecto, no momento crítico do processo de projecto, não corresponde ao critério usado pelo habitante, no processo de habitar. Além disso, esta série de eventos evidencia também que o critério do habitante não é, como habitualmente se imagina, um critério estético ou funcional, pois, inicialmente, aquando da mudança para Pruitt Igoe, os habitantes elogiaram a sua estética e funcionalidade, apesar de posteriormente recusarem ali habitarem (Freidrichs, 2011). Resultados como este serão inevitáveis enquanto os arquitectos não considerarem as expectativas dos habitantes relativamente à arquitectura como o seu próprio critério de selecção de ideias durante o processo de projecto – a necessidade antropológica dos habitantes relativamente ao ambiente físico como a sua própria definição de arquitectura (Freitag, 1992).

Definições de Arquitectura

Há muitas definições de Arquitectura. Arquitectura é considerada por uns como uma técnica entre outras, com o único propósito de permitir ao homem a execução de certas tarefas. Por outros é considerada uma das Artes – embora uma forma de Arte menos pura, uma vez que também possui uma dimensão prática (Schopenhauer, 1969). Por outros, ainda, chega a ser considerada a mais importante expressão da cultura humana (Ruskin, 1989; Broch, 1986a, 1986b). Mesmo entre arquitectos a definição não é consensual: Hannes Meyer (1928), por exemplo, diz que a arquitectura é um processo biológico e funcional e não estético; pelo contrário, Le Corbusier (1981, p. XXVII) vê a arquitectura como “o jogo correcto e magnífico dos volumes sob a luz”. Ainda assim, estas definições de arquitectura, tal como muitas outras, não designam aquilo que é específico da arquitectura, uma vez que podem indicar objectos não arquitectónicos: a definição de Hannes Meyer não permite distinguir uma obra de arquitectura de uma simples construção – uma vez que ambos respondem a solicitações funcionais; a definição de Le Corbusier também pode designar peças de escultura... E tentar sintetizar ambas as definições, afirmando que a arquitectura deveria responder a exigências funcionais e estéticas (a definição subliminar normalmente veiculada no ensino arquitectura), não permite diferenciar entre uma peça de Design e uma verdadeira peça de arquitectura. Acresce ainda que não considera o facto de frequentemente só nos darmos conta da qualidade arquitectónica de um edifício quando este deixa de ser usado de acordo com o seu *uso* original, demonstrando que a característica *uso* não é essencial a uma obra de arquitectura.

Para uma ontologia da arquitectura

A tarefa de encontrar a ontologia apropriada à Arquitectura, de desocultar a ontologia *da* Arquitectura revela-se, pois, impreterível.

Do que foi anteriormente apresentado decorre que esta ontologia deve ser, simultaneamente, antropológicamente responsável (Lefebvre, 2016) – no sentido em que deve corresponder às expectativas do habitante relativas à arquitectura – e disciplinarmente operativa – i.e. deve poder participar activamente no processo de projecto. Nestas duas premissas está subsumido que a ontologia procurada deve poder ser captada pelo *efeito* que a obra de arquitectura produz nos seres humanos, fenomenologicamente (de outro modo

³ A demolição de Pruitt-Igoe teve lugar entre 1972 e 1976.

não se poderia fazer participar o habitante na definição desta ontologia); por outro lado, para que aspire a desenhar uma ontologia, esse efeito deve ser o bastante para determinar a *finalidade* da obra de arquitectura no contexto da vida humana; este *efeito* e esta finalidade consubstanciarão a *essência* da arquitectura (Aristóteles, 1449b).

A experiência da obra de arquitectura

Insubstituibilidade

Quando nos encontramos perante dois objectos, ambos reivindicando ser arquitectónicos, mas sabendo que um é um mero edifício, sem valor de arquitectura, e apenas o outro é uma obra de arquitectura, como conseguimos distingui-los?

Um edifício executa uma tarefa – a tarefa é a sua razão de ser, age como uma ferramenta, a sua existência é instrumental à realização de outra coisa. Se outro edifício executar essa tarefa melhor, então o primeiro poderá ser substituído pelo segundo; nessa altura é possível afirmar que o primeiro é um mero edifício e não uma obra de arquitectura. Em contrapartida, se estamos perante um edifício cujo valor excede a sua função enquanto ferramenta, cujo efeito não está limitado ao propósito instrumental originalmente determinado, um edifício para o qual não se imagina nada que possa tomar o seu lugar com vantagem, então estamos perante uma obra de arquitectura; ou ainda se um edifício já não tem uso, como acontece frequentemente com edifícios devolutos, mas nele se continua a reconhecer um valor especial, que nos faz sentir que a sua presença continua a ser necessária (apesar de não por razões funcionais), solicitando assim a sua preservação (uma vez que intuímos que nada consegue substituí-lo com vantagem), então estaremos perante uma obra de arquitectura (Arendt, 1970; Milligan, 1998). Em suma, uma obra de arquitectura é insubstituível; um mero edifício não o é.

Uma obra de arquitectura não pode ser substituída por outra, mesmo admitindo que a outra a ultrapassaria em qualidade construtiva, funcionalidade ou estética. O desaparecimento de uma obra de arquitectura resulta numa sensação de perda, numa “mágoa” (Fried, 1963). Uma obra de arquitectura “é significativa” para o habitante, tem um significado existencial – de certo modo, participa no eu. Pode-se alvitrar que uma obra de arquitectura – tal como uma obra de arte ou uma antiguidade – possui uma qualidade *quasi-humana* – tem sobre nós um efeito semelhante ao

que uma pessoa teria – e, por isso, vale pelo que *é* e não pelo que *faz*. (Um simples edifício vale exclusivamente por aquilo que *faz*.) Vem a propósito recordar as palavras de Wittgenstein: “Lembra-te da impressão deixada pela boa arquitectura, que exprime um pensamento [trata-se, portanto, de um acontecimento de autoconsciência, análogo ao de um ser humano]. Gostaríamos de lhe responder com um gesto [como se de uma pessoa se tratasse]”⁴ (Wittgenstein, 1932-34).

Não é possível identificar uma obra de arquitectura usando critérios objectivos, porquanto qualquer critério objectivo (qualquer critério passível de utilização por uma máquina ou por um animal) é insuficiente para a distinguir de um mero edifício. Deverá então ser a repercussão da obra de arquitectura no *eu* interior do sujeito-pessoa que a experimenta, que permitirá tal identificação⁵. Esta repercussão existencial apresenta-se como a apreensão do “sentido” (ou em inglês “*significance*”) da obra de arquitectura (Langer, 1953). Há uma correlação directa entre a repercussão existencial de uma obra de arquitectura e o reconhecimento da sua qualidade insubstituível (Abreu, 2008). Infelizmente, uma vez que o reconhecimento da natureza insubstituível da arquitectura se funda numa experiência subjectiva, é por vezes difícil saber com certeza o que é e o que não é arquitectura. Frequentemente só nos damos conta da natureza arquitectónica de um edifício ou lugar após o seu desaparecimento, devido à mágoa que deixa nos que com ele conviveram – apenas então teremos a certeza de que era de facto arquitectura.

Teremos assim que conhecer esses objectos na sua individualidade, descobrindo o seu sentido específico, se não queremos arriscar manipulações indevidas. Qualquer generalização (idade, tipo,

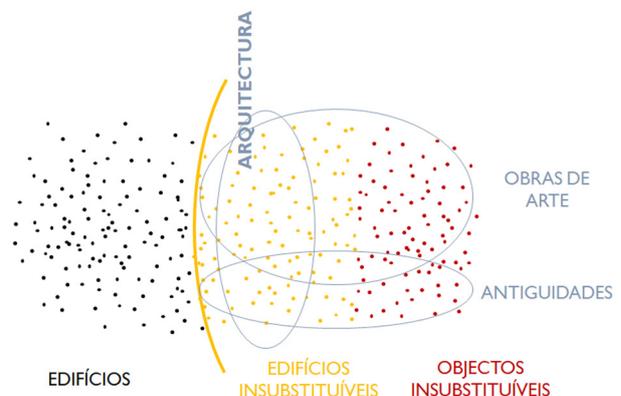


Imagem 1 - Objectos insubstituíveis
Fonte: Pedro Marques de Abreu, 2016

⁴ Tradução nossa de: “Erinnere dich an den Eindruck guter Architektur, daß sie einen Gedanken ausdrückt. Man möchte auch ihr mit einer Geste folgen.”

⁵ “The real worry, and with this I conclude, may well be that the ontology of buildings suggested here on behalf of the architect, that of (ultimately) physical properties, could be rejected by architects as inadequate and as not capturing how they engage with their work in the first place.”

estilo...) falha em identificar a sua razão de ser e incorre na possibilidade de alterações aviltantes.

A Insuficiência do conceito de Insubstituibilidade

Contudo é ainda necessário descobrir como a experiência da arquitectura se distingue da experiência de outros objectos insubstituíveis, tais como as obras de arte e as antiguidades – encontrar o que caracteriza unicamente a arquitectura; para além do *como* se descortina a insubstituibilidade de cada obra de arquitectura, em particular.

Poder-se-á argumentar que o que separa os objectos arquitectónicos dos restantes objectos insubstituíveis é o facto de aqueles possuírem um espaço interior. Segundo Bruno Zevi “a definição mais precisa que se pode dar actualmente da arquitectura é a que tem em conta o espaço interior. Arquitectura bela será a arquitectura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente [...]. Mas o importante é estabelecer que tudo o que não tem espaço interior não é arquitectura” (Zevi, 1977 [1948], pp.23-24). Mas, e como se poderá distinguir uma obra de arquitectura de, por exemplo, uma escultura com espaço interior, como uma “instalação”? A questão do seu uso não é suficiente – uma obra de arquitectura não tem necessariamente um uso, tal como o caso dos monumentos demonstra –; e não há razão para que não seja atribuído um uso prático a uma “instalação”. Para além de que, se um arquitecto tivesse os mesmos objectivos que um escultor que produz uma “instalação”, aquando do projecto de algo que pretende ser arquitectura, o ensino de arquitectura seria desnecessário (estudos em engenharia civil e em escultura seriam suficientes, ou até mais adequados). É, portanto, necessária uma característica que distinga as “instalações” da arquitectura – o que é que a arquitectura dá que nenhum outro tipo de objecto proporciona e que confere à arquitectura um propósito dentro do contexto da vida humana enquanto humana?

Acolhimento

No primeiro parágrafo da Lâmpada da Memória (nas *Sete Lâmpadas da Arquitectura*), Ruskin dá-nos um indício do que poderá ser essa característica propriamente identificativa da arquitectura (Ruskin, 1989).

Ele descreve a sua experiência de uma bela paisagem alpina. De repente o pensamento de que essa paisagem poderia localizar-se no Novo

Continente – num território não humanizado – assalta a sua mente, causando-lhe um “calafrio”. Ruskin dá-se conta de que toda a beleza se desvanece imediatamente, tudo se tornando soturno e frio. E só quando avista ao longe a muralha de Joux e o castelo de Granson consegue recuperar a experiência inicial, de beleza da paisagem. O que Ruskin pretende traduzir com esta narrativa é a tomada de consciência de que o Homem não é capaz de uma experiência de beleza fora de um território de algum modo humanizado.

Se de alguma maneira nos sentimos ameaçados, o instinto de sobrevivência torna-se dominante (não nos permitindo baixar as nossas defesas, descontraír e usufruir). Nessa situação, não estamos disponíveis para a experiência estética – simplesmente não somos capazes dela. Note-se ainda que este tipo de cegueira não se limita às experiências estéticas, mas afecta todas as relações intrinsecamente humanas – a reflexão sobre si ou algo de si, a tomada de consciência e/ou manifestação de afecto por outro...

Uma obra de arquitectura manifesta-se, portanto, como uma transformação material do ambiente físico de tal forma que o ser humano possa viver nele uma vida especificamente humana. É uma circunscrição de território resgatado ao caos e modelado de tal forma que nos permitimos ser nós próprios dentro dele: podemos estar conscientes de nós mesmos e, por isso, relacionarmo-nos apropriadamente connosco, com os outros e com os objectos significantes. Levinas, falando da *morada* – mas poderíamos aplicar as suas observações a toda e qualquer obra de arquitectura ou lugar Crippa (1998) –, afirma que essa é um objecto entre objectos, porém opera como pré-condição para a existência humana (Levinas, 1988). Ao fornecer um acolhimento, uma experiência de hospitalidade, permite o recolhimento, ou seja, a actividade especificamente humana de adquirir consciência de si próprio, o acontecimento da auto consciência (Levinas, 1988). Esta é uma distinção muito relevante relativamente a outro tipo de obras de arte, na medida em que estas chamam a atenção sobre si próprias, enquanto que a obra de arquitectura serve sobretudo para que o habitante possa prestar atenção a si próprio, ou a outras coisas às quais queira dedicar a sua atenção. A obra de arquitectura é sentida como uma outra presença humana, mas uma presença discreta— “[uma] presença [que é] discretamente uma ausência”, diz Levinas (1988, p. 138) – muito como se de uma mãe se tratasse (Levinas atribui à morada uma identidade feminina), quando permite que a criança brinque sozinha sem interferir; se a mãe se ausentasse, a criança já não se sentiria

à vontade para continuar a brincar. Este seria o segundo nível de correlação entre o conceito de “persona” e o conceito de arquitectura.

Sem um ambiente em que nos sintamos protegidos, de maneira a que nos sintamos em paz e à vontade, e assim, nos permitamos ser nós próprios (Heidegger, 2001), a vida plenamente humana não seria possível. (Heidegger, distingue em “Construir Habitar Pensar”, três *facies* semânticas do conceito de habitar. Ao habitar, sentimo-nos fisicamente protegidos, seguros; o que leva a um bem-estar, um sentimento de paz e liberdade; e finalmente podemos ser efectivamente nós próprios – penetrar em nós próprios, mergulhar no recolhimento, usando a expressão de Levinas). Sem um tal lugar, ter uma experiência – no sentido de tomar posse e assimilar algo de diferente daquilo que já possuímos, algo com o potencial de alterar o nosso *eu*, a nossa personalidade – não seria possível, porque apesar da realidade ter a capacidade de gerar estímulos nos seres humanos, não haveria a possibilidade de reflexão, que corresponde ao acto de encaixar a nova aquisição no *corpus* sistematizado das aquisições anteriores, a memória, tornando-a disponível a futuras solicitações. (Isto também está subentendido na afirmação de Ruskin: “Arquitectura é a arte que dispõe e adorna os edifícios erigidos pelo Homem, sejam quais forem os seus usos, de modo a que o seu avistamento possa contribuir para a seu *poder, prazer e saúde mental*” – o homem não pode ser Homem sem arquitectura) (Ruskin, 1989, p. 8. Tradução e itálicos nossos).

Poderíamos talvez definir esta experiência, típica da arquitectura, como uma experiência de conforto ou *cosiness*, mas não exclusivamente física. Seria possível designá-la como *compreensão* num sentido duplo: sentirmo-nos envolvidos e percebidos. Gonçalo M. Tavares (2008), partindo de um verso de René Char, diz que arquitectura é um lugar onde nos curvamos apenas por amor – não por obrigação ou sujeição, mas por gratidão ou afeição.

Devemos acentuar, contudo, que os efeitos descritos são veiculados, feitos acontecer, exclusivamente pela forma física da obra de arquitectura, porquanto a arquitectura fala apenas através da forma (Pareyson, 2002 e 2009); apenas a forma arquitectónica, captada pelos sistemas perceptivos, gera o abraço, típico da arquitectura.

A conceptualização apresentada explica a necessidade existencial da arquitectura e, por isso, a sua razão de ser no espectro das actividades humanas; mas, por outro lado, permite também incluir, no domínio da arquitectura, os espaços exteriores – como jardins, praças e ruas –, assim

como os objectos sem espaço interior – como os menhires e obeliscos (na exacta medida em que estes gerarem um efeito como que de um campo de forças, dentro do qual tenhamos a experiência de habitar) (Gregotti, 1996; Norberg-Schulz, 1996).

Poderemos, pois, dizer que, para além da experiência da *insubstituibilidade*, os objectos arquitectónicos veiculam uma outra espécie de experiência: um *acolhimento* que leva ao *recolhimento*. Este efeito de acolhimento que permite o recolhimento corresponderia à qualidade distintiva de uma obra de arquitectura em relação, por exemplo, a uma peça de escultura com espaço interior.

A Insuficiência do conceito de Acolhimento

Mas a tarefa de delinear uma ontologia da arquitectura ainda não se pode considerar terminada. A noção de “acolhimento” relacionada com o território e o espaço identifica as experiências arquitectónicas naquilo que é comum a todas elas e não pode ser associada a outros tipos de objectos (nem mesmo às obras de arte e antiguidades). Ainda assim, a individualidade destas experiências não é ainda captada por esta noção, na medida em que a condição de insubstituibilidade não é totalmente satisfeita pela noção abrangente de “acolhimento”. Apenas se cada obra de arquitectura possuir uma espécie de “acolhimento” particular – um “acolhimento” próprio da arquitectura, mas que é diferente de qualquer outro produzido por qualquer outra obra de arquitectura – apenas assim poderemos afirmar que cada obra de arquitectura em si não é substituível por outra. Consequentemente não há um tipo de “acolhimento” genérico: cada lugar proporciona um *abraço topológico* específico, que só pode ser experimentado em relação a cada particular obra de arquitectura (exactamente como em qualquer relação humana) e cuja especificidade não pode ser determinada *a priori*.

Poder-se-ia denominar esta noção como o “sentido” ou “significado” da obra de arquitectura. Como é que poderemos compreender esta noção?

Sentido

“Sentido” de uma obra de arquitectura traduz o significado existencial desta, a componente em que a obra participa no *eu*, transformando, pou-

co ou muito, a consciência de si, dos outros e das coisas. A descoberta do sentido da obra emerge à consciência como uma experiência de se ser compreendido, abraçado, como uma sim-patia; como se sobre uma parte mais nebulosa do *eu* fosse vertida luz e essa parte se clarificasse, daí brotando um sentimento de liberdade, resultante da noção de nada ter a esconder perante esse outro, de ter encontrado alguém que me compreende profundamente. Heidegger ilustra esse acontecimento de sentido, dando por exemplo um templo grego: “O templo, no seu estar-aí (Dastehen) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos” (Heidegger, 2000, p. 33)⁶. É como se o objecto, através das especificidades da sua forma física, emitisse uma peculiar aura envolvente – uma atmosfera ou uma ambiência – que não pode ser veiculada por qualquer outro da mesma maneira. Na descoberta do sentido, parte do *eu* – mas uma parte estrutural, de tal modo que se sente como o todo – vê-se na obra; a obra é vista relativamente ao *eu* como um *tu*, algo cujo ser decorre de uma interferência como que salvífica no *eu*. Não só a captura do sentido da obra faz descobrir uma afeição da obra pelo *eu*, mas também é percebida como a aquisição de uma verdade: uma verdade não-intelectual, existencial, uma verdade *quente*, que tem o poder de nos fazer sentir acompanhados, lançando-nos num movimento interior de ulterior realização de si – algo comparável ao que Aristóteles descreve como *catharsis*.⁷

A apreensão de um significado a um nível de consciência primário, básico e não puramente abstracto não é inédita. Cassirer, ao caracterizar o processo do conhecimento humano⁸, define o ser humano como um ser simbólico: mesmo numa fase inicial da consciência, as experiências humanas possuem um significado. Este significado está presente em actos da percepção e da intuição, quando está relacionado com a intuição do próprio corpo (Cassirer, 2010). No processo da aquisição do sentido da obra de arquitectura tem lugar uma diferenciação qualitativa que afecta todas as áreas do ambiente envolvente. Acontece uma “polarização” da obra de arquitectura, em que alguns dos seus elementos parecem cativar a atenção do ser humano e atrair o foco da sua acção coordenada, enquanto outros permanecem indiferentes. Novamente, seguindo a noção de espaço mítico de Cassirer, a polarização do espaço

gera um diálogo, um jogo de para cá e para lá entre momentos expressivos, no qual o ser humano se vê envolvido (Cassirer, 2010). Os movimentos do corpo através da obra de arquitectura e por ela gerados, as acções humanas coordenadas do andar, tocar, contemplar, escutar... *sentir*, contém já implicitamente o sentido do objecto. O sentido (também com esta palavra se traduzindo uma *orientação*) evidencia-se por um certo comportamento. Este comportamento, carregado de sentido, que flui do diálogo entre humano e obra de arquitectura, é o que poderemos designar por “gesto”. O *gesto* é o encadeamento ordenado dos *movimentos* – do andar e do olhar – e dos *sentimentos* – que resultam da afecção que nos é comunicada pelo carácter *quasi*-pessoal que, misteriosamente, anima um ambiente (carácter leve ou pesado, sombrio ou luminoso, alegre ou triste, ...) – com que a obra, mediante a sua forma, se imprime no sujeito que a experimenta⁹.

Destas experiências de ordem mítica, surge um ser com uma “unidade de carácter” (Cassirer, 2010) (o sentido de uma obra de arquitectura é a-tómico). O sentido corporificado, personificado, da obra de arquitectura é gradualmente revelado na sua *persona*. Nas palavras de Cassirer, é uma encarnação de uma totalidade, uma multiplicidade e uma abundância de “caracteres fisionómicos” (Cassirer, 2010, pp. 75-76). Encontramo-nos na presença de uma entidade cujo valor reside na sua natureza *quasi*-humana e cujo conhecimento é necessário, cuja existência tem de ser incorporada na nossa vida. Para além disso, tal como no processo de conhecer outro ser humano, o reconhecimento desta *persona* – a aquisição do sentido da obra de arquitectura – é um processo activo iterativo e auto-consciente que implica um teste crítico. Este teste crítico é uma operação intelectual e envolve um pensamento empírico de natureza dialéctica (Cassirer, 2010). O teste tem início com a colocação da questão se existe a confirmação da experiência (da obra de arquitectura) como um todo. A busca de resposta é feita através da iteração entre dois tipos de momentos: momentos em que os conteúdos são analisados e o “o quê” das formas é procurado; e momentos em que o “porque” dessas formas é sintetizado e explicado por uma lei genética. Adquirir o sentido da experiência total é um processo progressivo de determinação em que apenas aquilo que possui uma garantia de constância se admite como

⁶ Original em alemão: “Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.”

⁷ Aristóteles, *Poética*, (1449b 29); “Mais la *catharsis* n’a cet effet moral que parce que d’abord elle exhibe la puissance de la clarification, d’examen, d’instruction exercée par l’œuvre à la faveur de la distanciation par rapport à nos propres affects.” Ricoeur, Paul (1985), *Temps et Récit, Tome III, Le Temps Raconté*, Paris, Seuil, 323.

⁸ A obra de Ernst Cassirer *A Filosofia das Formas Simbólicas* foi publicada originalmente em três partes em 1923 (*Die Sprache – A Linguagem*), 1925 (*Das mythische Denken – O Pensamento Mítico*) e 1929 (*Phänomenologie der Erkenntnis – Fenomenologia do Conhecimento*). A versão em língua alemã publicada em 2010 pela editora Felix Meiner Verlag GmbH foi usada como referência no presente texto.

⁹ Para um desenvolvimento da noção de “gesto”, consultar o relatório final do projecto de investigação Gesto disponível no *website*: “Gesture Project: An Empirical Process to Assess Meaning in a Piece of Architecture”, acedido a 17 Novembro 2017. <http://home.fa.ulisboa.pt/~gesto.proj/index.html>

objectivo. O sentido aparece como uma verdade, embora não uma verdade absoluta, mas provisória, que é construída progressivamente e nunca está terminada. A objectividade depende da clareza com que a lei do todo está expressa e reflectida na forma (Cassirer, 2010).

A noção de *persona* sintetiza a de sentido do objecto e torna-o operativo. É comparável ao conceito de Norberg-Schulz (1980) de “*genius loci*” – espírito do lugar. Um exemplo do seu carácter sintético e operativo será apresentado em seguida. Alerta-se, contudo, para que, na busca do “*genius loci*”, o discurso sai do âmbito lógico e perde a substância fenomenológica. As imagens que se seguem têm uma natureza intrinsecamente poética, querendo com isto dizer que são funcionais ao processo de projecto (Pareyson, 2009). Poderíamos admitir a possibilidade de imaginar o “*genius loci*” deste lugar de qualquer outra forma, mas esta é suficientemente eficaz para explicar a experiência trans-subjectiva do lugar.

Um exemplo poético

O Cais do Ginjal é um lugar na margem sul do rio Tejo, frente a Lisboa (Imagem 2). Até finais de 1960 era um lugar pululante de vida, uma vez que recebia a produção agrícola do Sul de Portugal, que era transportada por barco para Lisboa (Imagem 3 e 4). Com a construção da ponte sobre o rio Tejo (inaugurada em 1966), o cais perdeu o seu propósito e caiu em ruínas (Imagem 5). Ainda assim, é um lugar cheio de poesia: sempre em sombra por causa da alta e íngreme escarpa voltada a norte que o sobrepuja, mas sempre a olhar para uma Lisboa brilhante e soalheira, tendo de permean apenas as amplas e serenas águas do Tejo (Imagem 6).

Encontrar o “*genius loci*” do lugar possibilitou a aquisição de parâmetros intersubjectivos para uma intervenção sobre ele. O “*genius loci*” foi imaginado como um tanoeiro desempregado de 50 anos (Imagem 7).

O tanoeiro era muito competente e estava no seu auge quando ficou desempregado em finais da década de 1960 (Imagem 8).

Por isso ele é um indivíduo melancólico: envarga roupas de trabalho manchadas e velhas, tem cabelo e barba compridos, assemelha-se a um velho *hippie* (afinal era a década de 60 quando o tanoeiro estava nos seus vinte). Há, contudo, nele um resquício de esperança que resulta da consciência do seu valor; a melancolia resulta da sensação de injustiça e impotência perante as circunstâncias da vida (essa esperança é dada



Imagem 2 - Vista panorâmica da margem Sul, Almada (1960-1970)

Fonte: Júlio Diniz (CMA - Museu da Cidade de Almada), 1960-1970.

Imagem 3 - Vista do Cais do Ginjal, Cacilhas (meados do séc. XX)

Fonte: Doação Família Teotónio Pereira (CMA - Museu da Cidade de Almada), Meados do século XX



Imagem 4 - Actividade quotidiana no Cais do Ginjal, Cacilhas (meados do séc. XX) (esq.)

Fonte: Doação Família Teotónio Pereira (CMA - Museu da Cidade de Almada), Meados do século XX

Imagem 5 - Aspecto do Cais do Ginjal (2016) (drt. sup.)

Fonte: Rita Ferreira, 2016

Imagem 6 - Vista sobre Lisboa (2016) (drt. inf.)

Fonte: Rita Ferreira, 2016

pelo horizonte luminoso de Lisboa para onde olha sempre). Este personagem – este lugar – compreende e abraça a nossa própria melancolia, especialmente aquela que resulta de problemas laborais – frustração, por exemplo, por o superior hierárquico desconsiderar o nosso trabalho... O lugar percebe, é solidário com esta melancolia e, a partir dessa experiência de solidariedade, é possível ganhar a esperança para começar de novo – este é o efeito “salvífico”, que torna o lugar atraente (Imagem 9).

Se algo tivesse de ser projectado para este lugar – por exemplo, um banco num dos cais, para dele se poder contemplar Lisboa (Imagem 10) diríamos que não deveriam ser utilizados materiais naturais – nem madeira, nem entrelaçados vegetais, nem sequer cerâmica artesanal – mas materiais industriais, embora não modernos ou cintilantes – nem vidro, nem aço inoxidável, nem sequer metal oxidado (tipo aço Corten). Dever-se-iam aplicar materiais naturalmente envelhecidos, como

ferro fundido enferrujado, madeira oxidada cinzenta, ou mesmo cacos de mosaico hidráulico. Se tivéssemos de projectar um banco, ele seria algo redondo e ferrugento, como uma barra de chumbo deformada pelo peso, com semelhanças com o próprio tanoeiro, algo apropriado à persona do lugar (Imagem 11).

Conclusão

O problema da ontologia da arquitectura é um assunto decisivo e impreterível, uma vez que interfere com o processo de projecto dos arquitectos e com a vivência humana.¹⁰

Uma obra de arquitectura possui uma *personalidade* característica que a torna insubstituível, que é veiculada numa espécie de abraço topológico. Em consequência, para lidarmos com ela adequadamente é preciso conhecer a individualidade da obra de arquitectura. É por isso que a busca do

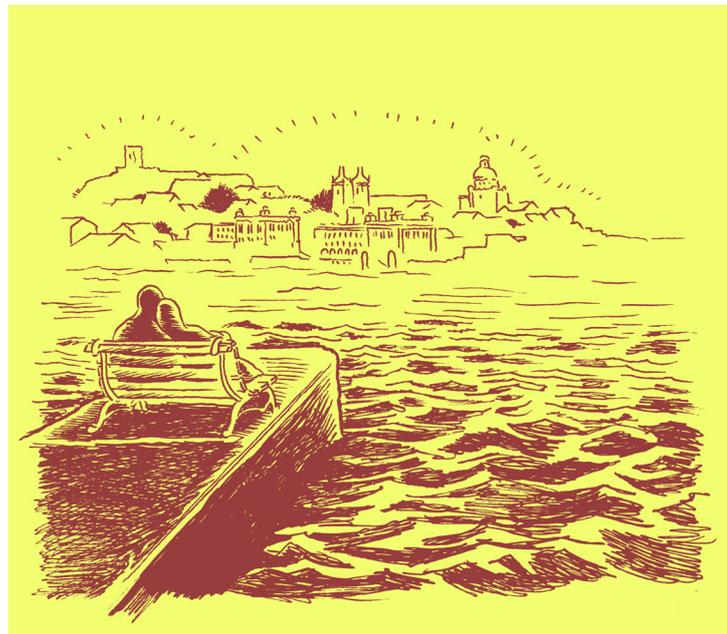
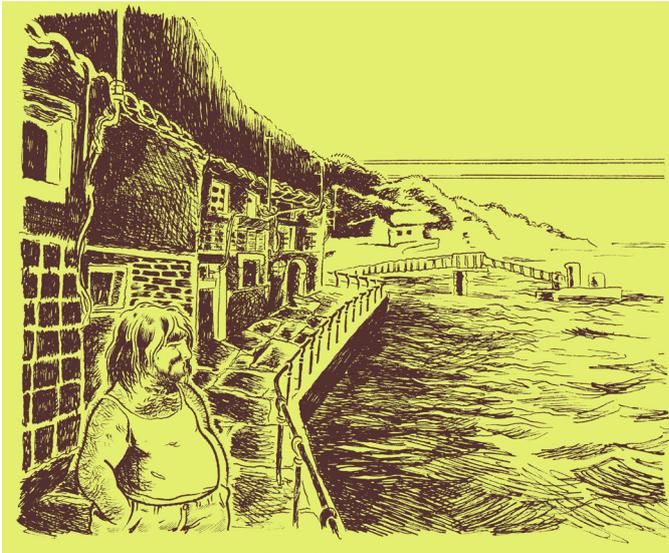


Imagem 7 - *Genius loci* do Cais do Ginjal (1) (esq. sup.)

Fonte: André Pereira, 2016

Imagem 8 - *Genius loci* do Cais do Ginjal (2) (esq. inf.)

Fonte: André Pereira, 2016

Imagem 9 - *Hope* – Cais do Ginjal (2016) (drt. sup.)

Fonte: Rita Ferreira, 2016

Imagem 10 - *Genius loci* do Cais do Ginjal (3) (drt. centro)

Fonte: André Pereira, 2016

Imagem 11 - Projecto de proposta de banco para o Cais do Ginjal (drt. inf.)

Fonte: Hannah Reusser, 2016



¹⁰ "It seems, therefore, that an ethics of architecture requires, as a preliminary, a better theoretic grasp of its ontology," Koller (2013, p. 72).

“*genius loci*”, ou da *persona* da obra de arquitetura, não é meramente uma estratégia de projecto de arquitectura entre tantas outras. Ela evita formas egotistas de projectar, atendendo ao carácter do lugar. A finalidade perseguida por esta estratégia é a de tornar esse carácter operativo no acto de projectar.

Porque esta é uma condição crucial para intervir adequadamente em lugares mais ou menos arquitectonicamente qualificados: apenas adquirindo um conhecimento deste tipo podemos abraçar a atmosfera própria do lugar, sem imitações ingénuas ou superficiais. Percebendo a ontologia da arquitectura e identificando o sentido de cada lugar, o arquitecto ultrapassa as suas idiossincrasias profissionais, escapando à tentação de estigmatizar a obra de arquitectura com formas potencialmente incongruentes e fugazes. Agindo assim, o arquitecto satisfaz a necessidade antropológica do habitante perante o ambiente físico, a própria “*raison d’être*” da arquitectura.

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer a André Pereira por permitir a utilização das imagens retratando o *genius loci* do Cais do Ginjal, a Hannah Reusser pelo projecto da proposta de um banco para o Cais do Ginjal, assim como à Câmara Municipal de Almada, Museu da Cidade de Almada (CMA – Museu da Cidade de Almada) por permitir o uso das imagens “Vista do Cais do Ginjal, Cacilhas (meados do séc. XX)” e “Actividade quotidiana no Cais do Ginjal, Cacilhas (meados do séc. XX)”, da colecção doada pela Família Theotónio Pereira, e a imagem “Vista panorâmica da margem Sul, Almada (1960-1970)” da Colecção Júlio Diniz.

Refrências Bibliográficas

- Abreu, Pedro Marques de (2008), “The Vitruvian Crisis, or Architecture: The Expected Experience, on aesthetical appraisal of architecture”, em Bordens, Kenneth (eds.), *Proceedings from the 20th Biannual Congress of the International Association of Empirical Aesthetics* (August 19-22), Chicago. [edição em CD Rom]
- Alexander, Christopher (2001), “Arriving at Knowledge: A Fundamental Change in Architectural Education”, em Caglar, Nur (eds.), *Re-Integrating Theory & Design in Architectural Education* (Proceedings from the 19th Conference of the European Association for Architectural Education, May 23-26), Ankara, Faculty of Engineering

and Architecture, Gazi University, pp. 71-89.

- Arendt, Hannah (1970), *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Aristóteles, *Poética* (1449 b).
- Bristol, Katharine G. (1991), “The Pruitt-Igoe Myth.”, *Journal of Architectural Education*, 44 (3), pp. 163–171. doi:10.1080/10464883.1991.11102687.
- Broch, Hermann (1986), *The Sleepwalkers*, Londres: Quartet Books.
- Cassirer, Ernst (2010), *Philosophie der symbolischen Formen: Dritter Teil - Phänomenologie der Erkenntnis*, Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- Cassirer, Ernst (2010), *Philosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil – Das mythische Denken*, Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- Crippa, Maria Antonietta (1998), “La dimora tradizionale del Trentino: attualità di un paradigma”, em Bonapace, Ivo (eds.), *Dimore Rurali della Tradizione nel Trentino*, Trento e Milão: Luni Editrice, 29-44.
- Freidrichs, Chad (2011), *The Pruitt Igoe Myth: An Urban History* (filme documentário).
- Freitag, Michel (1992), *Architecture et Société*, Bruxelas : Éditions Saint-Martin.
- “Gesture Project: An Empirical Process to Assess Meaning in a Piece of Architecture”, acedido a 17 Novembro 2017. <http://home.fa.ulisboa.pt/~gesto.proj/index.html>.
- Gregotti, Vittorio (1996), “Territory and Architecture”, em Nesbitt, Kate (eds.), *Theorizing, a new agenda for Architecture*, Nova York: Princeton Architectural Press, 340-344.
- Heidegger, Martin (1977), *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970, Band 5, Holzwege*, Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2000), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, Martin (2001), *Poetry, Language and Thought*, Nova York: Harper Collins.
- Hoffmann, Alexander von (1996), “High Ambitions: The Past and Future of American Low-Income Housing Policy”, *Housing Policy Debate*, 7 (3), pp. 423-446. doi:10.1080/10511482.1996.9521228.
- Hurson, Tim (2007), *Think Better: An Innovator's Guide to Productive Thinking*, Nova York: McGraw-Hill.
- Jencks, Charles (1977), *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres: Academy Editions.
- Jones, John Chris (1992), *Design Methods*, Nova York: John Wiley & Sons.
- Koller, Stefan (2013), “Architects on Value: Reducing Ethics to Aesthetics?”, em Basta, Clau-

dia e Moroni, Stefano (eds.), *Ethics, Design and Planning of the Built Environment*, Dordrecht: Springer Netherlands, pp. 57-75.

• Langer, Susanne K. (1953), *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Nova York: Charles Scribner's Sons.

• Le Corbusier (1981, [1923]), *Por uma Arquitetura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

• Lefebvre, Pauline (2016), "From Autonomy to Pragmatism: Objects Made Moral", *Architecture Philosophy*, 2 (1), pp. 32-33.

• Levinas, Emmanuel (1988), "A Morada", em *Totalidade e Infinito*, Lisboa: Edições 70.

• Magatti, Mauro (2007) (eds.), *La città abbandonata: Dove sono e come cambiano le periferie italiane*, Roma: Edizioni Il Mulino.

• Meyer, Hannes (1928), "bauen", *bauhaus*, 2 (4), 12 [Tal como publicado em Schnaidt, Claude (1965) (eds.), *Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften*, trad. D. Q. Stephenson, Nova York: Architectural Book Publishing Co.]

• Nasar, Jack L. (1992), prefácio de Jack L. Nasar (eds.), *Environmental Aesthetics: Theory, Research, and Application*, Nova York: Cambridge University Press, xxi-xxvii.

• Norberg-Schulz, Christian (1980), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Nova York: Rizzoli.

• Norberg-Schulz, Christian (1996), "Heidegger's thinking on Architecture", em Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing, a new agenda for Architecture*, Nova York: Princeton Architectural Press, pp. 430-439.

• Pareyson, Luigi (2002), *Estetica: Teoria della formatività*, Milão: Bompiani.

• Pareyson, Luigi (2009), *Problemi dell'Estetica*, I. Teoria, Milão: Mursia.

• Proshansky, Harold M, Fabian, Abbe K e Kaminoff, Robert (1983), "Place-identity: physical world socialization of the self", *Journal of Environmental Psychology*, 3, pp. 57-83.

• Richter, Horst-Eberhard (2011), prefácio de Christiane F., *Os Filhos da Droga*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 9-15.

• Ricoeur, Paul (1985), *Temps et Récit, Tome III, Le Temps Raconté*, Paris : Seuil.

• Ruskin, John (1989), *The Seven Lamps of Architecture*, Nova York: Dover Editions.

• Rybczynski, Witold (2010), *Makeshift Metropolis*, Nova York: Scribner.

• Salingaros, Nikos A. (2011), "La Geometria Contro Gli Ecomostri", online, Arianna Editrice, http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=38162, consultado a 05/04/2016.

• Schopenhauer, Arthur (1969), *The World as Will and Representation*, vol. I, livro III de *The World as Representation. Second Aspect*, Nova

York: Dover Publications.

• Serafini, Stefano (2010), "L'egemonia artistica di Corviale", online, Arianna Editrice, https://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=33648, consultado a 24/09/2018.

• Soczka, Luís (2005), "Viver (n)a cidade", em Soczka, Luís (org.), *Contextos Humanos e Psicologia Ambiental*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 91-131.

• Speller, Gerda M. (2005), "A importância da vinculação ao lugar", em Soczka, Luís (org.), *Contextos Humanos e Psicologia Ambiental*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 133-167.

• Tavares, Gonçalo M. (2008), *Opúsculo 14: Arquitectura, Natureza e Amor*, Porto: Dafne Editora.

• Wittgenstein, Ludwig (1932-34), *Culture and Value* (MS 156a 25r), Malden: Blackwell Publishing.

• Wright, Frank Lloyd (1953), *The Future of Architecture*, Nova York: Horizon Press.

• Zevi, Bruno (1977 [1948]), *Saber ver a arquitetura*, Lisboa: Arcádia.