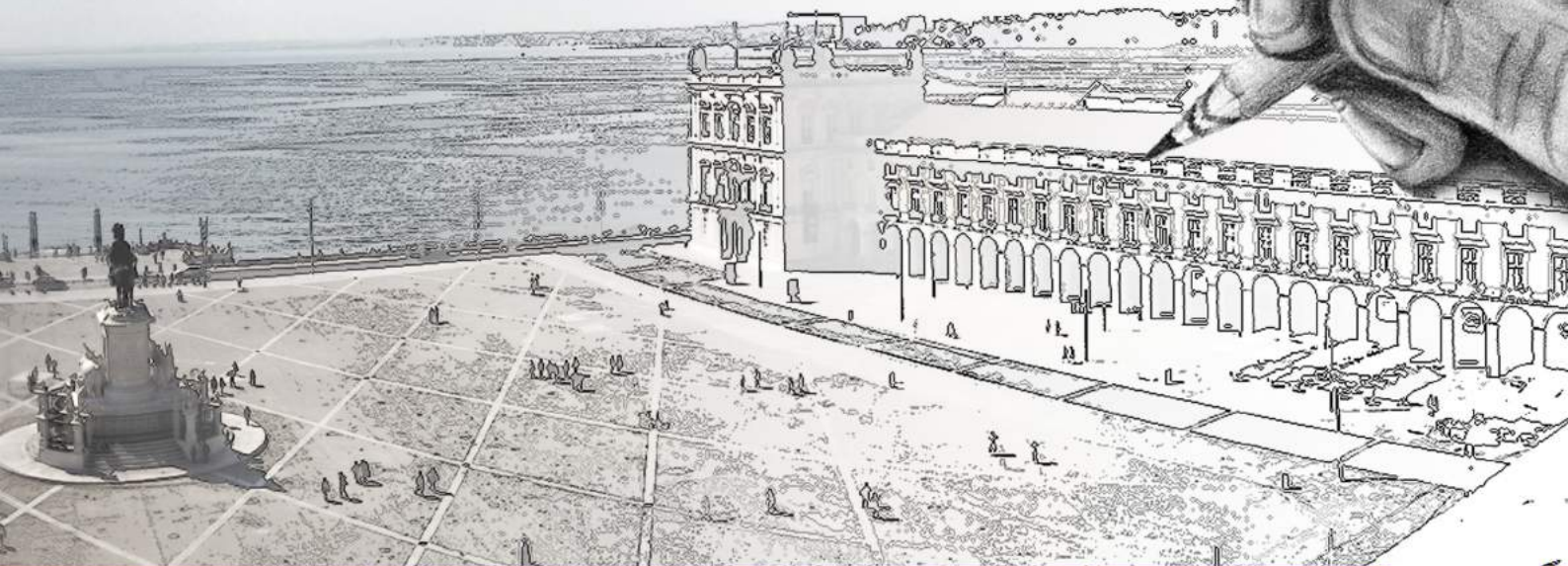


ESTUDOS SOBRE A CIDADE

ESPAÇOS

VIVIDOS • CONSTRUÍDOS



Volume 1 | Número 7 | 2018

ISSN 2183-4644

PERSONALIDADE DA ARQUITETURA

PLANEAMENTO DO ESPAÇO PÚBLICO

PENSAMENTO MULTIDISCIPLINAR E DESIGN

“LA RICERCA È TUTTO”

CIDADE E ARTE PÚBLICA

PELO CAMINHO DO 28

TRABALHO DO ARQUITECTO

“RESIDÊNCIA ARTÍSTICA”

Ficha Técnica

Título

Espaços vividos e espaços construídos: estudos sobre a cidade - Revista nº7,

Organização

Teresa Sá (CIAUD, FAUL)

Edição

Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design/CIAUD

Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Rua Sá Nogueira | Pólo Universitário | Alto da Ajuda

1349-055 Lisboa – PORTUGAL _ Tel.: +351 21 361 5817

E-mail: ciaud@fa.ulisboa.pt _ Sítio: <http://ciaud.fa.ulisboa.pt/>

Conselho de Redação

Maria Manuela Mendes; Teresa Sá; José Luís Crespo; Carlos Ferreira; Jorge Nicolau

Conselho Editorial

Alessia de Biase, Laboratoire Architecture Anthropologie, ENSA Paris La Villette; Elisabete Freire, FAUL; Fernando Moreira da Silva, FAUL; Filipa Ramalheite, UAL; Frank Eckardt, Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Architektur und Urbanistik; Graça Índias Cordeiro, CIES-ISCTE; Graça Moreira, FAUL; Hugo Farias, FAUL; Inês Simões, FAUL; Isabel Guerra, ISCTE-IUL e UCP; Isabel Raposo, FAUL; João Cabral, FAUL; Jorge Macaísta Malheiros, IGOT-UL; Rita Almendra, FAUL; Sofia Morgado, FAUL; Tânia Ramos, FAUL; Tommaso Vitale, Centre d'études européennes, Sciences Po Urban School; Virgílio Borges Pereira, ISFLUP

Diretora

Maria Manuela Mendes

Créditos

Ilustração da Capa

Miguel Rafael

Design gráfico

Samantha Alves Martinho

Edição digital

ISSN: 2183-4644

url: http://biblioteca.fa.ulisboa.pt/images/revistas/espacos_vividos_e_espacos_construidos07.pdf

Apoios

FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Educação e Ciência

CIAUD – Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Apresentação de originais:

Os textos submetidos para publicação terão que respeitar um conjunto de normas formais indicadas em lugar próprio (ver Índice).

ESTUDOS SOBRE A CIDADE

ESPAÇOS

VIVIDOS • CONSTRUÍDOS

Revista número 7
Outubro 2018

ÍNDICE

7

Editorial

9

Lista de Autores

10

Nota de apresentação

» Artigos

12

Personalidade da Arquitetura: *A experiência quasi-humana da obra de arquitetura*, Pedro Marques de Abreu e Rita Ferreira

24

Por uma integração social através do planeamento do espaço público, Diana Silva Almeida e José Pedro Tenreiro

32

Pensamento multidisciplinar e design, Rita Filipe

40

“La ricerca è tutto”: A Wunderkammer de Achille Castiglioni (1918-2002) ou o amor pela temperança dos objetos comuns, Leonor Ferrão

48

Cidade e Arte Pública: Novas Dinâmicas, Novos Significados, Sarah F. Dias

54

Pelo caminho do 28, Rita V. Gomes

» Práticas profissionais | Testemunhos e experiências

61

O trabalho do arquitecto no projecto da casa para uma família burguesa, *Fernando Bagulho*

65

Experiência como designer na "Residência artística" de *Saint-Louis du Senegal*, *Rita Filipe*

» Recensões

70

Confiança e medo na cidade, Lisboa, Relógio D`Água, 2005, *Teresa Sá*

72

Normas para apresentação

75

Referees

Editorial

Este número 7 do ano de 2018 da revista *Espaços vividos, Espaços construídos: estudos sobre a cidade* constitui um importante e persistente contributo para a disseminação dos conhecimentos em especial aqueles que são produzidos no âmbito da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. É, assim, composto por um leque de textos que abordam uma diversidade de temas e questões, sobressaindo por um lado, um conjunto de textos que se situam num registo mais de natureza teórica e multidisciplinar e por outro, alguns textos da autoria de jovens doutorandos e mestres e que se localizam num registo mais empírico.

Para além da habitual seção de artigos e de pequenos textos de reflexão mais livre e criativa sobre “Práticas profissionais, Testemunhos e Experiências”, inaugura-se neste número uma nova seção - a das recensões.

A recensão ao livro *Confiança e medo na cidade, Lisboa, Relógio D'Água, 2005*, publicação emblemática no contexto dos estudos urbanos, é um tributo à obra memorável e que nunca é por demais lembrar de Zygmunt Bauman.

A Direção da Revista agradece aos autores, referees e principalmente à Teresa Sá pela coordenação deste número. Boas leituras!

Maria Manuela Mendes

Lista de Autores

Diana Almeida Silva - Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Pós-Graduada em Direito do Urbanismo, do Ordenamento do Território e do Ambiente pelo CEDOUA, Faculdade de Direito da Universidade do Porto, doutoranda em Urbanismo pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa e investigadora do CIAUD.

Fernando Bagulho - Arquitecto, Diplomado pela ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa) em 1970. Fundador em 1976 com Cristina Salvador do Atelier do Chiado (www.atelierchiado.pt). Professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa de 1995 a 2011 e investigador do CIAUD.

José Pedro Tenreiro - Licenciado e mestre em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e doutorando em Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Leonor Ferrão - Historiadora, licenciada em Arquitetura, mestra e doutora em História da Arte, especialização em História da Arquitetura da Época Moderna na FCSH/UNL. Professora Auxiliar com agregação da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Investigadora do CIAUD.

Pedro Marques de Abreu - Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1990), Mestre em “Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos” (1997), e em Teoria da Arquitectura (2007), também na FAUTL Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Investigador do CIAUD.

Rita Ferreira - Arquitecta, licenciada Faculdade de Arquitectura Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), e pós-graduada no Curso Avançado em Reabilitação e Conservação em Património Construído do Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa (IST-UTL). Frequentemente o Curso de Doutoramento em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa (FAUL).

Rita Filipe - Designer de Equipamento pela FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), Mestrado pré-Bolonha e Doutoramento em Design de Produto pela FAUL, Professora Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Investigadora do CIAUD. Coordenadora do grupo de investigação em Design e Ciências Sociais.

Rita Gomes - Mestre em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, com o Trabalho Final de Mestrado intitulado *Pelo caminho do 28: Imaginar sobre o vazio da Rua da Saudade*.

Sarah Frances Dias - CIAUD, Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, LabCor - Laboratório da Cor da FAUL, Lisboa, Portugal.

Teresa Sá - Socióloga, licenciada em Sociologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE_IUR). Mestre em Planeamento Regional e Urbano e doutorada em Sociologia. Professora Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Investigadora do CIAUD.

Nota de apresentação

O número 7 da revista *Espaços vividos, Espaços construídos: Estudos sobre a cidade*, o primeiro do ano de 2018, apresenta 6 artigos, nas áreas da Arquitetura, do Urbanismo e do Design; 2 artigos sobre práticas profissionais que testemunham experiências de um arquitecto e de uma designer e uma recensão crítica.

Pedro Abreu e Rita Ferreira analisam a questão da ontologia da arquitetura mostrando quer a sua importância, quer o seu papel secundário no âmbito da teoria da arquitetura. Os autores iniciam o artigo com uma pergunta formulada aos estudantes por Christopher Alexander aquando da acreditação de um curso de arquitetura: “Sabe qual a diferença entre um bom edifício e um mau edifício?” — e a partir dela geram toda uma argumentação no sentido de provar a necessidade de um maior conhecimento ontológico da arquitetura.

Passamos de uma visão da arquitetura para uma abordagem do urbanismo em que Diana Almeida e José Tenreiro nos alertam para a falta de intervenção nos espaços públicos exteriores à habitação nos conjuntos habitacionais de intervenção pública. Depois de indicarem algumas razões que ajudam a explicar esse fenómeno, os autores apresentam uma breve história das políticas de habitação pública no Porto, assim como da integração do estudo da paisagem na ideia mais recente de ordenamento do território e de qualidade ambiental. No final, tendo como pano de fundo os concelhos de Porto, Vila Nova de Gaia e Matosinhos, propõem uma série de soluções possíveis para a construção de espaços verdes junto à habitação de iniciativa pública.

No terceiro artigo Rita Filipe parte para uma reflexão sobre o design, defendendo a importância de um pensamento multidisciplinar. A autora analisa a importância para o design da teoria funcionalista, da cultura tradicional e vernacular da produção dos objectos, e das disciplinas de ciências sociais, especialmente a sociologia e a antropologia que permitem uma aproximação das práticas do quotidiano. A seguir, Leonor Ferrão leva-nos ao *atelier* de Achille Castiglioni, mostrando-nos o espaço onde trabalhou, os objectos que construiu, e as suas ideias sobre como projectar em design. Trata-se de um artigo que nos “abre o apetite”, no sentido de também nós querermos estar lá, viver, sentir, olhar, e tocar nos objectos do *atelier* museu. Os dois últimos

artigos têm como centro o espaço público. Sarah Dias defende a importância da arte urbana para a requalificação do espaço urbano, para a integração das populações e até para a criação de um novo sentido de comunidade. Começa por fazer uma breve história das transformações que a arte pública foi tendo ao longo do tempo, referindo depois uma série de exemplos de intervenções no espaço urbano que pretendem mostrar como as novas dimensões da arte pública conseguem de facto atingir esses objectivos. Rita Gomes analisa o caminho do eléctrico 28 em Lisboa, começando por fazer uma breve história do seu aparecimento e centrando-se depois no percurso actual. Para além do registo fotográfico, a autora utiliza o programa *Rhinoceros* para visualizar melhor o território adjacente que ainda é visível do eléctrico.

Sobre as “Práticas profissionais, Testemunhos e Experiências”, Fernando Bagulho desenvolve esse tema por demais caro à arquitetura que é o da interacção entre o cliente e o arquitecto na construção de uma casa. Nos termos do artigo, o arquitecto não imagina um projecto de uma casa, mas sim, uma história com dois actores: uma família burguesa que quer construir uma casa e o arquitecto que a irá construir. Como os leitores terão ocasião de ver, o processo não é fácil... Rita Filipe conta-nos a sua experiência na residência artística de Saint-Louis, no Senegal. O seu interesse pelo conhecimento de uma residência artística em África está ligado à sua postura de designer-antropóloga, dando uma grande importância ao trabalho de campo que lhe permite inserir-se no universo da cultura material local. Termina o seu artigo, utilizando a forma epistolar, com duas cartas escritas a amigos onde relata a experiência vivida.

Terminamos com a recensão de um ensaio de Zygmunt Bauman, sociólogo polaco, que morreu em Janeiro de 2017. Esta recensão é de certo modo uma homenagem ao grande pensador da sociedade contemporânea que foi Bauman. Escolhemos um livro, do qual existe tradução portuguesa, em que o autor problematiza a temática do medo ligado à “insegurança urbana”, analisando não só as respostas sociais e individuais a esse medo, mas também o modo como são retomadas nas respostas da arquitetura.

Teresa Sá

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,

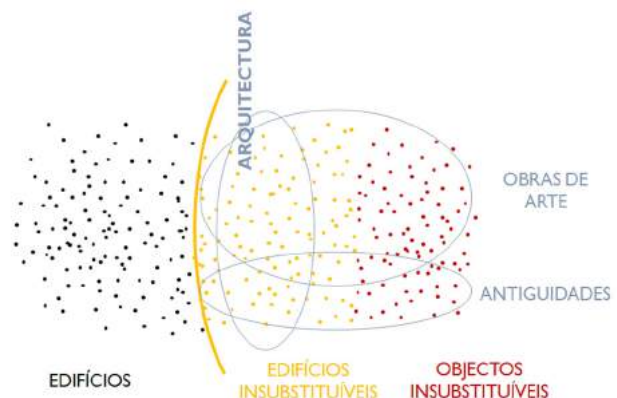


Imagem 1 - Objectos insubstituíveis
Fonte: Pedro Marques de Abreu, 2016

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, descontrair 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 permeio 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

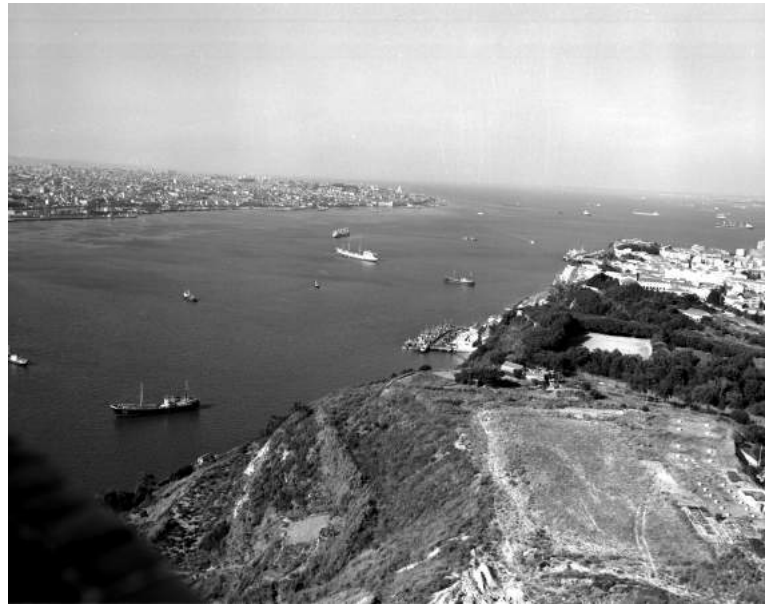


Imagem 2 - Vista panorâmica da margem Sul, Almada (1960-1970)

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

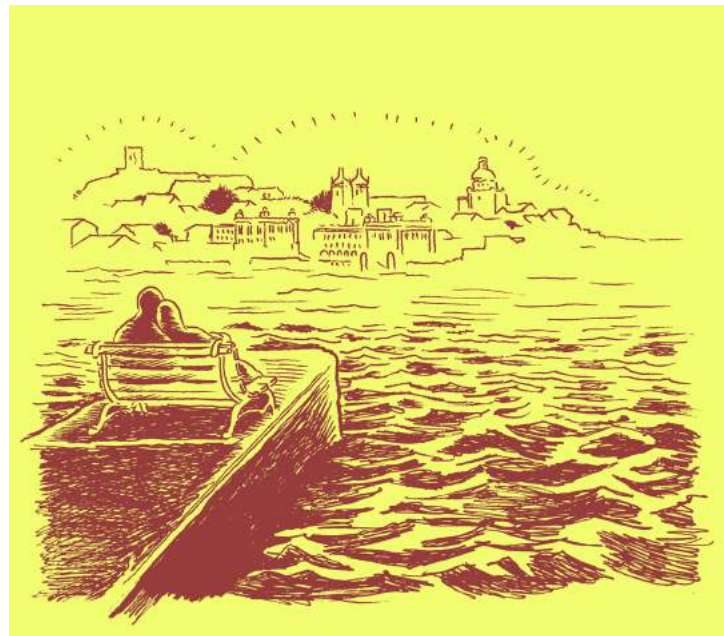
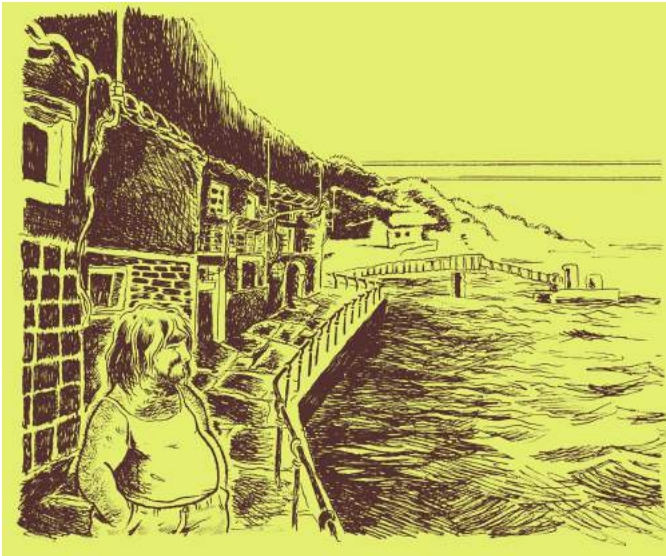


Imagem 7 - *Genius loci* do Cais do Ginjal (1) (esq. sup.)

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”, acessado 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.

Por uma integração social através do planeamento do espaço público – os espaços exteriores na habitação de iniciativa pública nas cidades de Porto, Vila Nova de Gaia e Matosinhos

Diana Silva Almeida^a, José Pedro Tenreiro^b

Resumo

Ao longo dos últimos anos, os conjuntos habitacionais de promoção pública e os problemas decorrentes da forma do seu edificado têm sido considerados por vários domínios disciplinares. Todavia, os espaços exteriores afetos a estes conjuntos tendem a ser negligenciados nas estratégias municipais para o sistema de espaço público e para as estruturas de espaços verdes municipais, especialmente no âmbito dos planos de reabilitação urbana. Propõe-se demonstrar a potencialidade destes espaços para o planeamento urbano e para a integração socioeconómica, tomando como exemplo o caso dos municípios metropolitanos de Porto, Vila Nova de Gaia e Matosinhos. Estes conjuntos representam uma vasta extensão do território e das práticas socioeconómicas urbanas, localizados na transição do centro administrativo para a maior região norte portuguesa.

Palavras-Chave

Habitação social; Espaço público; Estrutura ecológica; Planeamento urbano.

Abstract

Over the past several years public housing and the issues related to its buildings form and construction needs have been considered by many disciplinary fields. The exterior spaces of these developments, however, are usually neglected in local policies for the public space system and the green areas structures, even when rehabilitation programs were promoted. We propose to demonstrate the potentiality of these spaces within urban planning and towards social integration taking as an example the metropolitan cities of Porto, Vila Nova de Gaia and Matosinhos. These territories are a significant extension of urban territory and socio-economic practices and constitute a transition from the administrative center to the largest north Portugal region.

Keywords

Public housing; Public space; Ecological structure; Urban planning.

Introdução

Este artigo problematiza o enquadramento dos espaços exteriores, produzidos em sede de promoção pública habitacional, nas atuais políticas territoriais.

Recentemente têm sido levados a cabo diversos programas de intervenção nos edifícios destes conjuntos habitacionais no sentido de melhorar as condições de vida nos mesmos através das intervenções no edificado. Todavia, os espaços exteriores públicos existentes nos diversos conjuntos habitacionais de promoção pública, constituídos frequentemente por zonas arborizadas, são negligenciados nas estratégias contemporâneas de intervenção nos mesmos. Verifica-se,

por exemplo, que a nível do planeamento urbano estes espaços são considerados como construídos, originando uma representação da cidade que é oposta à realidade existente. Assim, a exclusão destas áreas da rede de espaços públicos urbanos a nível do planeamento urbano origina dois problemas de ordem distinta. Em primeiro lugar, verifica-se que o desinteresse face a estes espaços verdes enquanto tais nos elementos cartográficos, por exemplo nos planos diretores municipais, tem determinado a sua exclusão das estratégias municipais para as estruturas de espaços verdes no âmbito do sistema de espaços públicos. Em segundo lugar, verifica-se que a desarticulação dos espaços exteriores dos conjuntos habitacionais com a restante rede de espaço

^a Licenciada em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Pós-Graduada em Direito do Urbanismo, do Ordenamento do Território e do Ambiente pelo CEDOUA, Faculdade de Direito da Universidade do Porto, doutoranda em Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa e investigadora do CIAUD. E-mail: diana1213@gmail.com

^b José Pedro Tenreiro, Licenciado e mestre em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e doutorando em Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, tendo o apoio financeiro da FCT através da bolsa de doutoramento SFRH/BD/118667/2016. E-mail: jpgtenreiro@hotmail.

público cria uma estigmatização para com estes conjuntos e para com a população aí residente.

Objetivo, método e material empírico

O presente estudo pretende contribuir para uma visão integrada dos diversos espaços públicos urbanos nas políticas municipais, nomeadamente quanto à habitação de iniciativa pública e às estruturas ecológicas, integrando os espaços exteriores existentes nestes conjuntos de habitação.

Este estudo incide sobre os concelhos de Porto, de Matosinhos e área urbana de Vila Nova de Gaia. Estes concelhos apresentam uma população conjunta total de cerca de 715 mil habitantes. No município do Porto conta-se cerca de 28500 habitantes como inquilinos municipais autorizados, em 12800 fogos, distribuídos por 46 bairros, o que constitui cerca de 13% da população concelhia. A Matosinhos Habitat EEM aponta 4330 fogos de gestão municipal. Desde a constituição da Gaia Social o parque habitacional municipal de Vila Nova de Gaia alojou 15 mil habitantes distribuídos por 31 empreendimentos.

A cidade do Porto apresenta no contexto nacional diversos tipos e formas de promoção habitacional pública, com uma estratégia anterior aos dois outros concelhos. É esta cidade que apresenta, no seu contexto regional e nacional, uma acção de planeamento mais antiga quanto ao espaço público. Matosinhos é de entre os concelhos limítrofes do Porto aquele que inicia mais cedo uma estratégia de planeamento urbano do espaço público abrangendo essencialmente as freguesias justapostas ao limite com o município do Porto, precisamente aquelas onde se verifica uma maior existência de conjuntos urbanos de habitação promovida por instituições públicas. Vila Nova de Gaia desenvolve muito tardiamente as suas estratégias concelhias quanto à ordenação do edificado e à estruturação do espaço público e das zonas verdes, apresentando, além disso, casos de habitação de promoção pública com formas e contextos muito díspares entre si.

Os conjuntos de habitação social considerados cobrem cerca de 530 hectares de superfície, aos quais se acrescentam cerca de 125 hectares em zonas habitacionais de características morfo-tipológicas semelhantes. Foram ainda considerados os espaços que estão representados em PDM como pertencentes à EEM, ou a grandes equipamentos públicos, que identificamos não integrarem os espaços exteriores públicos produzidos aquando da promoção daqueles conjuntos.

Políticas de habitação pública nos concelhos de Porto, Vila Nova de Gaia e Matosinhos

A região do Porto verifica um intenso processo de industrialização durante o século XIX que se traduziu num rápido crescimento populacional. Todavia, este aumento não teve reflexos na estrutura do espaço público da cidade durante várias décadas, uma vez que a habitação operária e popular foi realizada por privados no interior do tecido urbano pré-existente através da construção de pequenos bairros designados vulgarmente de “ilhas”.

Durante a primeira metade do século XX verificam-se algumas experiências realizadas pela Câmara Municipal do Porto que não constituem mais do que algumas experiências isoladas com vista à erradicação das ilhas. Por sua vez, os bairros de iniciativa estatal, sobretudo com o programa das casas económicas e das casas para pobres lançado pelo Decreto-Lei n.º 23052 de 23 de Setembro de 1933, durante a vigência do Estado Novo, bem como o Programa de Casas de Rendamentos Económicos, instituído sequencialmente pela Lei n.º 2007 de 7 de Maio de 1945, são ocupados tendencialmente por funcionários municipais e estatais, e por uma população da baixa burguesia que não corresponde à camada social que estava inicialmente destinada a ocupar estes conjuntos habitacionais, os quais cobrem cerca de 85 hectares de superfície.

É apenas após a Segunda Guerra Mundial instituído pelo Decreto-Lei n.º 40616 de 28 de Maio de 1956 o Plano de Melhoramentos, um programa municipal de habitação social, apresentando já a opção preferencial pela organização em edifícios multifamiliares, por oposição à predominante estruturação dos bairros dos programas pré-existentes em casas unifamiliares. Estes bairros, que ocupam cerca de 105 hectares de superfície, vieram a definir uma coroa urbana em torno da zona central da cidade, em torno da prevista Via de Cintura Interna, integrando as ações de planeamento urbano no âmbito do Plano Diretor da Cidade do Porto de 1962, coordenado por Robert Auzelle, o qual definia ainda diversas zonas estruturadas segundo parâmetros idênticos aos dos bairros municipais, como é o caso da zona da Pasteleira-Sul. A aplicação dos critérios de construção e ocupação do solo previstos por este último plano até à década de 1980, permitiu o estabelecimento de uma cadeia contínua de espaços verdes.

Os conjuntos habitacionais edificados por outras instituições públicas no pós-guerra inserem-se dentro desta mesma estrutura, apresentando opções urbanísticas muito semelhantes. É o caso dos

conjuntos afetos às instituições públicas de âmbito nacional para a promoção de habitação, como as Habitações Económicas – Federação das Caixas de Previdência (HE-FCP), criada pelo Decreto-Lei n.º 35611 de 25 de Abril de 1946, ou o Fundo de Fomento da Habitação (FFH), estabelecido pelo Decreto-Lei 49033 de 28 de Maio de 1969 na antecipação da extinção das HE-FCP, em 1972.

A revolução de 1974 vai traduzir-se numa alteração do modo de intervenção do FFH. O Plano de Melhoramentos não conseguia solucionar o problema das ilhas e as estratégias de realojamento eram alvo de críticas. Adicionalmente emergia, desde a década de 1950, o problema paralelo do subaluguer de espaços, como estratégia de especulação imobiliária, criando situações críticas de sobrelotação. É neste contexto que surge inicialmente o programa SAAL - Serviço de Apoio Ambulatório Local, criado por decreto governamental de 6 de Agosto de 1974, ficando a organização deste serviço a cargo do FFH. Todavia, este programa extinto em 1976 edifica apenas um número reduzido de conjuntos residenciais, com pouco reflexo no território. Permanece, porém, a construção de novos conjuntos residenciais por promoção direta do FFH, segundo um modelo próximo do já existente em 1974, cobrindo estes uma área de cerca de 50 hectares.

A ação do FFH assumiu maior amplitude através das Cooperativas de Habitação Económica, cuja criação, pelo Decreto-Lei n.º 734-A/74, permitiu o seu financiamento. Apesar de a ação das cooperativas ser responsabilidade própria, verificou-se o recurso tendencial à construção de edifícios de habitação multifamiliar rodeados de zonas ajardinadas, à semelhança dos bairros do FFH, mas com projetos de arquitetura elaborados oportunamente por jovens arquitetos, que experimentaram novas formas arquitetónicas e urbanas. A maioria destes conjuntos ocupa um território a norte e noroeste do centro do Porto, estendendo-se por uma superfície conjunta superior a 160 hectares. Estes tendem a implantar-se em terrenos vizinhos, criando estruturas urbanas contínuas, chegando, em certos casos, a associar-se entre si para a construção de conjuntos residenciais comuns, como é o caso da Cidade Cooperativa da Prelada no Porto.

Paralelamente, as instituições públicas permitem ainda o financiamento de diversos conjuntos residenciais de custos controlados, dos quais se destaca o Bairro de Vila d'Este, em Vila Nova de Gaia, o maior conjunto residencial construído na região do Porto neste período.

Com a extinção do FFH, em 1982, apenas a atividade das cooperativas subsiste com algu-

ma intensidade até meados da década de 1990. A atividade da nova instituição pública para a promoção de habitação – o Instituto Nacional da Habitação (INH), criado pelo Decreto-Lei n.º 177/84 de 25 de Maio manteve a edificação de diversos conjuntos habitacionais, sobretudo nos concelhos de Matosinhos e Vila Nova de Gaia, mas também de alguns no Porto como o Bairro de Santa Luzia. Estes conjuntos habitacionais ocupam uma superfície de cerca de 110 hectares. A criação do Programa Especial de Realojamento (PER), instituído dentro do INH pelo Decreto-Lei n.º 163/93 de 7 de Maio, que visando a erradicação de barracas e de outros tipos de habitação degradada, promoveu apenas a construção de pequenos conjuntos habitacionais. Alguns destes conjuntos habitacionais constituem, porém, eles entre vários dos bairros construídos anteriormente, o mesmo sucedendo com os vários espaços verdes que surgem neste momento em território urbano.

É o caso do Parque de S. Roque, da Quinta do Covelo, do Parque da Cidade, do Parque da Pasteleira e de outras obras de relevância ambiental, como os diversos equipamentos de ensino cujas instalações integram vastas áreas verdes de grande importância para a cidade. Estes espaços não foram, contudo, planeados dentro de uma estratégia integrada com o restante espaço urbano. Esta estratégia foi apenas considerada aquando da revisão do Plano Diretor Municipal em 2004, negligenciando, todavia, diversos tipos de espaço público, como é o caso daquele integrado nos diversos conjuntos de habitação de promoção pública.

Estrutura verde – dos conceitos à integração nas políticas de habitação

A escola portuguesa de paisagismo, fundada por Francisco Caldeira Cabral e instituída em 1942, contribuiu para estabelecer nacionalmente os conceitos herdados de *continuum naturale* e de *homeostasis* (Cabral, 1980), surgidos no final do século XIX, Araújo (1962), Telles (1996), e mais recentemente Fadigas (1993), Andresen (2004) e Pardal (2006) protagonizaram a interação desta disciplina com os processos de ordenamento do território em Portugal, produzindo um conjunto de estudos sobre a necessidade efetiva de produção de espaços verdes em meio urbano. Estes paisagistas e urbanistas que propuseram o protagonismo das aptidões geográficas para o planeamento urbano e territorial, criando o paradigma da paisagem global (Telles, 1996), veri-

ficam a necessidade de reavaliar a importância dos espaços livres, verdes, públicos e coletivos, exteriores (em geral), no contexto da dispersão e expansão urbana.

Nas últimas décadas, o discurso disciplinar do ordenamento territorial desenvolveu-se segundo os avanços da investigação científica sobre a qualidade ambiental, estabelecendo metas para acordar uma agenda direcionada para a sociedade de risco (Costa, 2013), por forma a, pelo menos, mitigar os efeitos da utilização extrema dos recursos naturais e diminuir as desvantagens associadas à maior concentração populacional nos centros urbanos (Monteiro, 2002). Desde o final do século passado, um crescente número de publicações internacionais tem-se direcionado para a problemática dos espaços verdes em meio urbano, identificando um grupo cada vez mais alargado de relações entre a qualidade do ambiente urbano, os espaços verdes e a saúde dos seus utilizadores (Madureira, 2016), (Ely, Pitman, 2014). Partidário (2000) é pioneira em associar o espaço público aos indicadores de qualidade urbana para efeitos de planeamento territorial em Portugal. Fadigas aponta a hipótese de “criação de quadros de vida urbana ambientalmente equilibrados” (Fadigas, 1993: 82) pela presença de valores naturais.

Em 1966, Aloys Bernatzky (Bernatzky, 1966: 32) apontava uma área de superfície de estrutura verde de 30 a 40 metros quadrados por habitante, considerando que cada ser-humano consome o oxigénio produzido por 150 metros quadrados de superfície foliar. Em 2009, a média europeia deste índice era de 20 metros quadrados habitante, enquanto a da cidade do Porto era de 7 metros quadrados por habitante, com apenas 16% do total linear das ruas com vegetação arbórea plantada. Existem ainda outros indicadores como o de número de árvores por cada 100 habitantes ou o número de parques e áreas de parques por habitante. Nos anos 80 do século XX, o LNEC apresentou os estudos sobre espaços exteriores em novas áreas residenciais (Coelho, 1986), dos quais se concluía sobre a vantagem na diminuição dos custos de manutenção em situações de maiores áreas permeáveis face às áreas pavimentadas.

Desde 1976, a Constituição da República Portuguesa, nos seus artigos 9º e 65º, prevê o conceito de programação da habitação como parte fundamental do ordenamento territorial e do planeamento urbano. O artigo 66º reforça o papel do Estado na preservação do ambiente. Em 1971, surge a figura do Domínio Público Hídrico (DPH). Em 1983, surge a figura da Rede Ecológica Nacional (REN), materializando o conceito

de “continuum naturale” e da condição sistémica do território e seus utilizadores. Em 1989, surge a Directiva Habitats listando áreas protegidas de interesse europeu e, mais tarde, dando origem à Rede Natura. Em 1996, surge a Lei de Bases do Ambiente e, em 1999, através do RJIGT, estabelece-se a definição de estrutura ecológica municipal enquanto atribuição do PDM, e a definição de programas na área habitacional nos seus artigos c) e i). A sobreposição de diretivas europeias, que a regulação nacional integrou abstratamente e com critérios divergentes, torna-se, por vezes, contraproducente de um tipo idealizado de ecologia face às dinâmicas ecológicas e do mercado de solos urbanizável (Pardal, 2006). Impondo-se, centralmente, a nível nacional e europeu, circunstâncias díspares daqueles que são as necessidades e possibilidades de cada unidade de paisagem, verificam-se as frustrações entre as diferentes tutelas e a oposição das responsabilidades institucionais municipais, regionais e estatais.

Nos IGT de Matosinhos, Porto e Vila Nova de Gaia estão contempladas as visões de ecologia, na figura das estruturas ecológicas municipais (EEM) e das avaliações ambientais estratégicas, incluídas ao nível operativo dos planos diretores municipais, ou pelo menos, no seu processo de revisão. Apesar de concebidas e referidas como parte fundamental do funcionamento sistémico urbano, o mapeamento das estruturas verdes ou das EEM, dependendo dos municípios, nos instrumentos de planeamento, na maioria dos casos, não inclui os espaços exteriores dos conjuntos habitacionais, apesar da sua dimensão, da variedade funcional ou do potencial elemento de ligação que apresentam, bem como do conjunto de bens materiais que lhes pertencem, nomeadamente mobiliário urbano e equipamentos coletivos não comerciais. Alguns desses espaços – desenhados, permeáveis, impermeáveis, com ou sem mobiliário urbano, iluminação, integrando linhas de água, massas de vegetação ou passeios – são principalmente espaços planeados pertencentes a uma visão de cidade que acompanhou as diferentes formulações de políticas de habitação em contexto de Estado Social e que, atualmente, resultam em espaços ignorados do planeamento ou de um anunciado sistema de espaços públicos daquelas cidades. Contrariando o disposto nas normas, a realidade física do espaço público urbano apresenta uma segregação efetiva entre as várias áreas exteriores, que pelo seu estado material e desigualdade no investimento na manutenção e gestão demonstram a incompatibilidade das edilidades que detêm responsabilidades jurídicas sobre os mesmos. Por outro lado, e



Manchas a preto – área de implantação dos conjuntos habitacionais de iniciativa pública

Manchas a cinza escuro – área de implantação dos conjuntos habitacionais de características próximas às dos bairros do Plano de Melhoramentos

Linhas a cinza – estrutura viária fundamental

Linhas tracejadas – limites concelhios

Imagem 1 - Mapa de Localização dos conjuntos habitacionais nos concelhos em análise.

Fonte: Elaboração própria, 2018.

considerando a evolução da morfologia urbana, nestas três cidades, enquadrada na transformação das áreas de quinta que caracterizavam o cadastro e a organização da propriedade produtiva (Araújo, 1962), alguns destes espaços exteriores constituem naturalmente unidades biofísicas com os espaços verdes plantados em áreas de propriedade privada que lhes são adjacentes.

No município do Porto não existem áreas afetadas à REN e à RAN. Todavia, no artigo 42º do regulamento do PDM, inclui-se como solo afeto à estrutura ecológica as seguintes áreas: área de equipamento, área verde de utilização pública, áreas verdes mistas, área verde privada a salvaguardar e área verde de enquadramento de espaço-canal. Na revisão do PDM, o processo de avaliação ambiental e sua integração legal, à

semelhança do município de Vila Nova de Gaia, constituiu legalmente a EEM como linha estratégica do planeamento urbano. O município de Matosinhos estabelece como uma das competências, através da divisão de Espaço Verdes na Direção Municipal de Ambiente, Espaço Urbano e Equipamentos, a participação na elaboração da estrutura ecológica municipal, em colaboração com o Departamento de Planeamento Urbanístico. O PDM de Vila Nova de Gaia, na Carta da Estrutura Ecológica inclui em solo urbano as áreas agrícolas, as áreas agroflorestais, as áreas florestais, as áreas de quintas em espaço rural, as áreas de verde urbano, as áreas para equipamentos em área verde, as áreas verdes de enquadramento e as áreas naturais.

Estabelecer as EEM é uma das vertentes de valorização do espaço não construído em solo consolidado ou em consolidação, que, contudo, não pode contemplar usos como o da habitação. Entretanto são incluídas como parte dos espaços verdes urbanos tipologias artificiais canónicas de espaço planeado, além das áreas identificadas como necessárias ao funcionamento biofísico e cultural, que dentro das EEM se diferenciam entre a estrutura ecológica fundamental e a estrutura ecológica urbana. Esta criterização, a nosso ver, e tendo em conta a discrepância entre a realidade física e os IGT, deve ser debatida e esclarecida, uma vez mais porque também Marques (2011:24) integra vários dos espaços verdes, identificados nos conjuntos habitacionais de iniciativa pública referidos, na carta de tipologias de espaços verdes que desenvolveu para a cidade do Porto. Algumas das áreas exteriores planeadas pelos conjuntos habitacionais de promoção pública fazem parte, como no caso de Lordelo do Ouro, no Porto, de áreas contíguas à EEM desenhada.

Comprova-se a necessidade do espaço exterior para realização de atividades várias, nomeadamente as que fomentam economias locais ou possam complementar funcionalmente o programa habitação, nomeadamente espaços de estacionamento, área de circulação pedonal e circuitos alternativos à estrutura viária.

Apesar de uma tendência neopositivista da avaliação política do espaço, que se caracterizou pela promoção da criterização das relações humanas com o espaço, nomeadamente pela análise empírica do uso público do espaço urbano (Gehl, 2010), o planeamento urbano português carece de estudos aprofundados sobre os espaços exteriores que se promoveram em contexto de habitação pública portuguesa, nos vários municípios. Tomando o exemplo do trabalho

realizado pela CABE space (Matos, 2015), e considerando as metodologias de reconhecimento do estado dos espaços verdes no Reino Unido, os espaços exteriores, legados pela habitação de promoção pública estudados, pelas suas características físicas, dimensão e qualidade de vegetação existente podem e devem ser considerados segundos novos critérios de planeamento, uso e gestão em sede de PMOT.

Conclusão

Verifica-se que as relações socioeconómicas de organização territorial e os princípios de estruturação ecológica fundamental e urbana nestes concelhos são consideradas de forma independente, uma vez que as condições que originam as necessidades de habitação parecem ser consideradas distintas, ou promovidas com interesses distintos, das condições que originam as necessidades de conceber ecologicamente o planeamento dos espaços exteriores. Desta forma, dá-se um desencontro de políticas com um possível reflexo na hierarquização de objetivos estabelecidos nas atuais estratégias de planeamento urbano, especificamente quanto às estratégias para com os espaços verdes urbanos dos conjuntos habitacionais.

Através da análise do panorama urbano existente, verifica-se que apesar de existir uma proximidade e semelhança física entre os vários conjuntos habitacionais, que se implantam frequentemente em terrenos contíguos e adotando estratégias urbanas semelhantes entre si, a sua relação é pouco explorada do ponto de vista da estrutura ecológica, bem como do desenho urbano para a utilização humana.

No caso particular da cidade do Porto e de Matosinhos estes conjuntos estabelecem conjuntamente com os parques e equipamentos urbanos existentes uma estrutura pericentral relativamente contínua. Todavia, esta estrutura não transparece nas formas de planeamento desta cidade, não permitindo entender a continuidade morfológica e paisagística observável nestes espaços. Apesar de estas considerarem já uma série de pequenos espaços urbanos na estrutura de espaços verdes, como é o caso das áreas de enquadramento de canais rodoviários e das ruas arborizadas, a estrutura de espaços verdes representa os parques urbanos isoladamente no espaço urbano. Da mesma forma, os equipamentos públicos e os conjuntos habitacionais são apresentados em sistemas urbanos isolados e guetizados.

Na carta de qualificação de solo integrante do PDM do Porto, por exemplo, os espaços ex-



Manchas a preto – área de implantação dos conjuntos habitacionais de iniciativa pública
 Manchas a cinza escuro – área de implantação dos conjuntos habitacionais de características próximas aos bairros do Plano de Melhoramentos
 Manchas a cinza claro – área de implantação dos parques urbanos existentes e previstos, dos equipamentos urbanos com características ecológicas relevantes e da REN
 Linhas a cinza – ruas arborizadas relevantes
 Linhas tracejadas – limites concelhos

Imagem 2 - Mapa de Localização dos conjuntos habitacionais e da estrutura ecológica nos concelhos em análise

Fonte: Elaboração própria, 2018.

teriores dos conjuntos habitacionais de promoção pública não são representados enquanto tal, mas como parte integrante da massa construída, assumindo uma representação idêntica à dos espaços exteriores privados e de acesso restrito de muitos conjuntos residenciais recentes. Esta situação tem originado uma estratégia segregacionista para com os primeiros no âmbito das políticas municipais quanto aos espaços públicos, verificando-se uma diferenciação de natureza socioeconómica no tratamento entre os diferentes espaços exteriores verdes existentes nestes conjuntos habitacionais e noutras áreas da cidade, independentemente da capacidade

financeira dos municípios para a manutenção dos mesmos. Esta diferenciação do tratamento dos espaços exteriores constitui, assim, um dos fatores para a apontada estigmatização social da população residente nestes conjuntos habitacionais, que favorece permanentemente determinadas áreas em detrimento de outras que pertencem à estrutura socioeconómica urbana.

No caso do Porto e de Matosinhos, os espaços onde se implantam a maioria dos conjuntos habitacionais de promoção pública podem permitir a constituição de corredores verdes estruturantes e de ligação funcional entre os vários eixos e espaços urbanos. Estes corredores podem surgir como forma de reintegração do espaço exterior verde destes conjuntos nas estratégias municipais para o espaço público, mas, também, como forma de dinamização da população em geral e dos habitantes destes conjuntos em particular. Como tal, é possível estabelecer uma rede de percursos alternativa e complementar à rede viária existente, considerando o papel urbano dos espaços exteriores locais como parte de um sistema maior acessível a todos os habitantes.

No caso particular de Vila Nova de Gaia, onde os diversos conjuntos tendem a surgir em posições isoladas no território, a sua proximidade às principais estruturas viárias, a alguns equipamentos públicos e zonas salvaguardadas na rede ecológica municipal deve ser considerada na perspetiva da sua integração no sistema de espaços públicos municipal, evitando prolongar situações de ocupação de génese ilegal.

Assim, a valorização programática e material do espaço público existente é determinante para o estabelecimento de uma estrutura de espaços verdes e de usufruto para atividades compatíveis, numa perspetiva de mitigação dos efeitos da opacidade da construção urbana em áreas centrais e da diferenciação social verificadas pelas entidades que gerem e acompanham os alojamentos municipais e estatais.

A programação da habitação é oportuna para a integração dos espaços livres de utilização pública, seja como parte de um sistema de manutenção ecológica, seja pela criação ou reabilitação de condições materiais básicas de habitabilidade exterior. Sob a perspetiva territorial da nova lei de bases do solo, podem e devem corresponder aqueles à tão anunciada coesão regional e intermunicipal, de natureza e interesse económicos, sociais e ambientais.

É uma lacuna desconsiderar que a estrutura ecológica se pode assumir como uma vertente do espaço público enquanto espaço urbano. Um espaço urbano com diferentes características ambientais, confluentes e oportunamente com-

binadas com a estruturação do espaço dedicado a outras atividades compatíveis.

Referências bibliográficas

- Andresen, Teresa (2004), *Estrutura Ecológica da Área Metropolitana do Porto*, Porto: ICETA - Instituto de Ciências e Tecnologias Agrárias e Agro-alimentares.
- Araújo, Ilídio de (1962), *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*, Lisboa: Centro de Estudos de Urbanismo, DGSU.
- Bernatzky, Aloys (1966), “Les espaces verts en tant que facteur climatique et leur fonction en urbanisme”, *Anthos: Zeitschrift für Landschaftsarchitektur - Une revue pour le paysage*, 5, pp. 29-34.
- Cabral, Francisco Caldeira (1980), *O «Continuum Naturale» e a Conservação da Natureza*, Lisboa: Serviços de Estudos do Ambiente, pp. 35-54.
- Cabral, Francisco Caldeira; Telles, Gonçalo Ribeiro (1999), *A Árvore em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Câmara Municipal de Matosinhos (1991), *Plano Director Municipal*, Matosinhos: Departamento de Planeamento – C.M./C.E.F.A.
- Câmara Municipal do Porto - Balcão Virtual (2012), *Regulamento PDM*, disponível em <<http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/cidadaos/guiatematico/PlaneamentoOrdenamento/PDMPlano%20Diretor%20Municipal/Regulamento%20PDM/Paginas/actividade.aspx>> [consultado a 05 de Março de 2015].
- Câmara Municipal do Porto (2009), *Espaços Verdes da Cidade e o PDM do Porto: Reunião do Conselho Municipal do Ambiente do Município do Porto - 30 de Abril de 2009*, disponível em <www.slideserve.com/jayden/espacos-verdes-da-cidade-e-o-pdm-do-porto> [[consultado a 9 de setembro de 2018].
- Coelho, António J. M. Baptista, Cabrita, António M. Reis (1985-1986), *Estudos sobre espaços exteriores em novas áreas residenciais*, Lisboa: LNEC - Laboratório Nacional de Engenharia Civil.
- Costa, João Pedro (2013), *O urbanismo e as alterações climáticas – as frentes de água*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Ely, Martin and Pitman, Sheryn, (2014), “Green Infrastructure Life support for human habitats - The compelling evidence for incorporating nature into urban environments”, Prepared for the Green Infrastructure Project, Botanic Gardens of South Australia, Department of Environment, Water and Natural Resources,

Australia. disponível em https://pdfkul.com/green-infrastructure-life-support-for-human-habitatspdf-_59d7a4a01723dd57270c2058.html [consultado a 9 de setembro de 2018].

- Fadigas, Leonel (1993) A natureza na cidade – uma perspectiva para a sua integração no tecido urbano, Dissertação de Doutoramento em Planeamento Urbanístico, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.

- Fadigas, Leonel (2011), *Ordenamento do Território e da Paisagem*, Lisboa: Edições Silabo, Lda.

- Gehl, Jan (2010), *Cities for people*, Washington: island press, Washington.

- Madureira, Helena, (2016) “Promover os serviços ecossistémicos urbanos com infraestruturas verdes”, em Geografia, paisagem e riscos: livro de homenagem ao Prof. Doutor António Pedrosa, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 141-161.

- Marques, Paulo Farinha (org.) (2011), *Morfologia e biodiversidade nos espaços verdes na cidade do Porto*, Porto: CIBIO.

- Matos, Diogo Manuel Santos (2015), A Metodologia CABA Space de Produção de Planos de Gestão para Espaços Verdes Urbanos Ensaio de Aplicação em dois Parques da Cidade de Santo Tirso, Tese de Mestrado em Arquitetura Paisagista, Faculdade de Ciências do Porto.

- Monteiro, Ana (2001-2002), “Importância dos espaços verdes para a promoção do conforto bioclimático e da qualidade do ar na cidade do Porto”, Estrutura Ecológica Urbana: Carta Verde da Cidade do Porto, Porto: s. n.

- Pardal, Sidónio (2006) Parque da cidade do Porto=Porto city park : ideia e paisagem=idea and landscape, Câmara Municipal do, Porto.

- Pinto, Mariana Abranches; Silva, Vilma (2008). Porto: Câmara Municipal Gaia – Estrutura Ecológica Municipal: memória descritiva, disponível em <www.gaiurb.pt/revpdm/memoria.pdf> [consultado a 05 de Março de 2015].

- Quintas, Andreia V. Quintas; Curado, Maria José Curado (2010), “Estrutura Ecológica Urbana: sistema multifuncional de desenvolvimento urbano”, em Actas do XII Colóquio Ibérico de Geografia, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, disponível em <http://web.letras.up.pt/xiicig/comunicacoes/42.pdf> [consultado a 9 de setembro de 2018].

- Telles, Ribeiro (1996), “Um novo conceito de cidade: a paisagem global”, Conferências de Matosinhos, Contemporânea Editora e Câmara Municipal de Matosinhos

Pensamento multidisciplinar e design

Rita Filipe^a

Resumo

Este texto surge no contexto da investigação de doutoramento em Design com o tema “Vista Alegre, transpor a forma e prolongar o uso”. Um trabalho teórico-prático com a fábrica de porcelana Vista Alegre, pertinente pelo seu legado tradicional e pela excelência das técnicas manufatureiras em risco de abandono.

Faz-se uma reflexão sobre o funcionalismo, procurando rever metodologias projetuais generalizantes. Indo ao encontro do valor simbólico e cultural de cada objeto para prolongar o uso e refrear a produção. Sobre a cultura tradicional e vernacular como termos de linguagem que nos aproximam da diversidade e cosmopolitismo contemporâneos. E finalmente sobre antropologia e sociologia aplicadas ao design, que nos aproximam das práticas do quotidiano de cada um, para trabalhar com materiais e modalidades de diferença cultural.

Palavras-Chave

Design de Produto, Funcionalismo, Antropologia, Sociologia, Diversidade cultural.

Abstract

This text appears in the context of the PhD research in Design with the subject "Vista Alegre, to transpose form and to prolong use". A theoretic-and-empiric work about the porcelain industry of Vista Alegre, pertinent for its traditional legacy, as well as for the excellence of its manufacturing techniques at risk of extinction.

A reflection is made about functionalism, seeking to revise generalizing design methodologies. Meeting the symbolic and cultural value of objects, to prolong its use and curb amount of production. About traditional and vernacular culture, as terms of language that bring us closer to contemporary diversity and cosmopolitanism.

And finally about anthropology and sociology applied to design, which bring us closer to the everyday practices of each one, to work with materials and modalities of cultural difference.

Keywords

Product Design, Functionalism, Anthropology, Sociology, Cultural Diversity.

Introdução

As questões projetuais colocadas por este tema surgiram na sequência da Tese de Mestrado intitulada: “Transposição dos Objetos Tradicionais para a Contemporaneidade” (2007). Na fase final desse trabalho surgiu a questão da apropriação criativa dos objetos, sobre a qual se concluiu que se os objetos não estivessem vinculados a uma função pré-definida poderiam ser apropriados de diferentes maneiras, tempos e culturas, e poderiam manter-se em uso durante mais tempo.

Na sequência desse trabalho foi agora feita uma investigação teórica sobre o funcionalismo, procurando argumentos para refutar a tal relação forma/função e adotar uma nova relação forma/uso.

Design e funcionalismo

O estudo dos antecedentes do funcionalismo procura equacionar questões mais abrangentes relacionadas com as várias perspetivas da funcionalidade, tal como o lugar justo da beleza ou o valor de uso ou da função, da conveniência, utilidade e propósito, cujos significados variam de autor para autor, como princípios orientadores para o projeto de design.

“O Funcionalismo pode ou não envolver uma teoria do Belo. A utilidade e a adequação podem ser vistas como uma medida de excelência ou de perfeição de um edifício, mas não necessariamente como um parâmetro de beleza. Isto é verdade para os teóricos que negam a validade de uma procura consciente do Belo. Para estes Funcionalistas, que investem nesta procura, o princípio ‘a

^a Designer, Professora Auxiliar na Faculdade de Arquitetura de Lisboa e investigadora no CIAUD. E-mail: ritaalmeidafilipe@gmail.com.

forma segue a função' torna-se a condição fundamental da beleza. As teorias funcionalistas na arquitetura são as que fazem da adaptação da forma à função o princípio básico do projeto, e o parâmetro com que deve ser medida a excelência ou a beleza do resultado final” (De Zurko, 1957, p. 4).

Mas deparamo-nos também com textos sobre a vivência autêntica e a fluidez da natureza em constante mudança; a arquitetura orgânica que funciona como um organismo num estado de permanente adaptabilidade, não planeado resultante do contributo de todos; ou a proximidade entre o artesão e o seu próprio trabalho, tal como na Catedral Gótica, associada ao conceito de obra de arte total.

Importa portanto notar que nem todos os que advogam o design orgânico são apologistas de um design puramente funcional. Este equilíbrio formal e ética moral também pode exprimir a perfeição da Natureza, como a origem primordial de todas as coisas, mas também das emoções. Tal como a origem das palavras com que definimos as nossas impressões, como algo que tentamos completar e aperfeiçoar.

Claude Bragdon (1866-1946), que podemos associar com Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, confrontou a arquitetura Gótica (orgânica) com o Renascimento (planeado) e sustentou que na arquitetura orgânica a forma é sempre determinada pela função, mudando quando ela muda. Enquanto a arquitetura do Renascimento representa um ideal na qual a função se deve acomodar a formas e proporções pré-concebidas, tendo menos em vista a sua adequabilidade e expressividade do que a sua beleza inata (modelo). Tal como na produção tradicional da Vista Alegre, em que assistimos à sugestão de formas com funções fixas, como nos serviços ‘à francesa’, numa imensidade de peças obsoletas que interessa diluir em formas mais abertas a vários usos, mais diversos e atuais.

A importância do problema do funcionalismo é premente no contexto deste trabalho, porque é um conceito que no âmbito do design está também associado com o *Modern Style*, ou o *Functional Style*, que parecem ter induzido à globalização das formas e das práticas no quotidiano. Formas modernas mas também com funcionalidades fixas. Existe a noção de que há algo de essencialmente moral sobre as formas simples, eficientes e funcionais. Mas o estudo sobre o funcionalismo revelou aspetos poéticos, simbólicos e sociais que não justificavam a homogeneização das práticas do quotidiano ou sequer a depuração formal que daí resultou, mas pelo contrário sugeriam a verdade numa analogia orgânica com os objetos,



Imagem 1 - Ruskin, Monte Branco, Saint-Martin-sur-Arve, 1874, e estudo para porcelana, 1871

Fonte: Ashmolean Museum, University of Oxford, sem mais referências.

mais próxima da diversidade e cosmopolitismos contemporâneos.

E é curioso como os argumentos que levaram os arquitetos e designers a promover uma estética dita Funcionalista, sem qualquer tipo de decoração, num equilíbrio ou composição puramente racional, que identificamos com o Modernismo, levam hoje a promover a mesma integridade, honestidade e verdade connosco próprios, mas para proclamar a recuperação e manutenção da identidade dos objetos. Feitos de forma íntegra, com a perícia técnica que lhes dá origem, e que porventura em prol dos interesses do capitalismo se podem perder para sempre na Vista Alegre. Procura-se agora restituir e visitar as influências históricas que transportam consigo a noção de orgânico, pelo equilíbrio moral e ético da produção que lhes deu origem.

Mas só os funcionalistas extremos exigem a rejeição absoluta da aplicação da pintura ou da escultura em si. E regressando a De Zurko: “o que é desnecessário (ou estritamente necessário) não é necessariamente disfuncional, ou não-funcional; pode ter valor ou ter uma justificação, e acrescentar alguma coisa ao objeto tornando a sua funcionalidade mais perceptível na forma e no uso, ou ajudar a estabelecer na mente do utilizador ideias apropriadas e emoções para complementar a função do objeto ou celebrar e facilitar o seu uso” (De Zurko, 1958, p. 238). “O problema é interpretar o funcionalismo de uma forma mais vasta, para que seja inspirador e não restritivo e que proporcione um tom de expressão criativa” (De Zurko, 1958, p. 240).

Neste caso propõe-se celebrar e prolongar o uso dos objetos.

Assim, com o intuito de desenhar para os nossos dias, objetos que retratassem a cultura material atual e que simultaneamente respei-

tassem as características da produção da Vista Alegre, sugerindo uma nova leitura sobre o seu legado, investigou-se sobre o pensamento contemporâneo e o espólio da Vista Alegre, a par da tradição mundial da porcelana e suas influências na história da fábrica. E estabeleceu-se um paralelo entre as várias influências formais na Vista Alegre e o cosmopolitismo da diversidade contemporânea. Esta opção induziu-nos a pesquisar sobre as origens das formas e modos de fazer, e sobre o que significa essa apropriação, ou tradução, da cultura tradicional e vernacular para o mundo pós-colonial atual. Hoje constituído pelo somatório de diferentes culturas e práticas híbridas, conectadas por trocas simbólicas que atribuem valor e significado aos objetos.

Tal como afirma João Leal (2013, p. 13), “contra essa visão que tende a fechar, devemos defender uma visão que abra. Uma visão que transforme o Património Cultural não num lugar de exclusiva reclamação de singularidades mas num lugar de rastreamento e montagem de diálogos. Ou num lugar que pelo menos se esforce por articular ambos os registos: singularidades e diálogos. (...) Mas também no sentido em que o Património Cultural deve partir de uma conceção da cultura como algo que se move, que transita, que circula, feita de fluxos, de transformações no espaço e no tempo, em resumo, de mobilidade”.

Trata-se das dinâmicas das apropriações e de traduções culturais como processos de contaminação cultural, a reformular através das práticas híbridas e não tanto das identidades, ou de narrativas históricas, porque nos aproximam uns dos outros da ‘esfericidade do Mundo’, de que fala Homi Bhabha (2013), e não nos afastam ou colidem pela imposição de culturas fixas ou modelos formais impostos, em tudo exteriores à vida das pessoas. Por esse motivo também se questiona o funcionalismo, preferindo deixar o uso em aberto à diversidade dos consumidores.



Imagem 2 - Ceramic Study rooms Victoria and Albert Museum, Londres, e estudos Rita Filipe
Fonte: Elaboração própria, 2015.

Design e sociologia

Uma ideia interessante nas reflexões sobre o funcionalismo no âmbito da sociologia, é a questão sobre como a ordem ou a estabilidade social são mantidas ao longo do tempo através das mudanças sociais, políticas, económicas e culturais. E como as sociedades permitem e promovem as mudanças, sem perda de coesão social. Se por um lado uma sociedade deve manter a sua herança cultural e social para manter a sua memória, identidade e objetivos coletivos comuns, por outro lado é importante que seja capaz de mudança social e inovação tecnológica e cultural, como sinal de progresso, riqueza e sofisticação. Esta é uma questão abordada no âmbito do design e no contexto deste trabalho, e sobre a impermanência do significado e o papel dos objetos na mudança social. Na esteira da ideia da alternância dos usos no mesmo objeto, e portanto do seu significado.

Para Parsons (King, 2004, p. 21), “o Funcionalismo está decisivamente equivocado porque este não conseguiu explicar o facto manifesto da ordem social a partir da sua própria ideia de indivíduos racionais. Se os seres humanos são genuinamente independentes, o funcionalismo não pode explicar o facto de os seres humanos viverem a maior parte do tempo em contextos sociais estáveis e previsíveis”. Esta dualidade é essencial no contexto deste trabalho: Como projetar para indivíduos ‘autênticos’ (independentes) no contexto industrial da produção de massas? Como sugerir a alternância do uso e do significado no mesmo objeto? Como sugerir um uso pessoal (autêntico) num objeto produzido em grande escala? Como ser independente numa sociedade construída por todos, com objetivos comuns?

Isto aplica-se em tudo na apropriação dos objetos, porque as pessoas, ou os atores (termo usado também nos escritos sobre o Existencialismo), embora previamente vistas como livres e racionais, acabam por se coordenar, dentro do contexto do sistema social, para objetivos comuns, nomeadamente no uso que fazem dos objetos funcionais. E portanto o seu comportamento ou estilo de vida será também previamente determinado pelo sistema, porque leva à funcionalidade social e à comunhão de objetivos na construção do facto social, na conceção de Durkheim (King, 2004, p. 21).

Assim, é de facto importante questionar o funcionalismo nas ciências sociais, e propor novas orientações comuns e novos entendimentos, para sugerir uma alternativa real à produção

atual. Se os objetos sem um uso pré-determinado deixam de contribuir para a ordem social, perdem o seu caráter de distinção social, mas não deixarão de ter significado cultural?

Se o funcionalismo é um conceito sociológico e antropológico de manutenção da estabilidade numa sociedade, este é também um conceito proposto e transmitido através dos objetos e da cultura material, no sentido que os objetos utilitários sugerem a manutenção de práticas do quotidiano ou rituais que refletem estabilidade ou diversidade social. O que explica também a necessidade de um ‘preceito’ modernista generalizante que transporta conceitos relacionados com a moral e a ética, e que assim contribui para as práticas homogeneizantes, pelo menos em todo o mundo Ocidental, sem as quais nunca seria possível a atual globalização, no que se refere à circulação de pessoas e bens. E onde nos movemos de acordo com as mesmas regras e princípios, sem qualquer estranheza nos comportamentos sociais nem mesmo éticos, entre as diversas nações com hábitos originais diversos (provavelmente uma mesma sociedade?). “O sistema oblitera o agente individual para as suas necessidades funcionais” (King, 2004, p.37).

Mas a sofisticação da sociedade atual que progride no sentido de atenuar as diferenças sociais entre as pessoas, pode também promover a sua autonomia cultural, fazendo com que todos sejamos produtores de cultura material, de objetos, e de significado. Atenuando-se assim também as discrepâncias culturais, de baixa e alta cultura, tornando-nos todos simultaneamente atores e espectadores de uma cultura construída por todos e para todos.

A ideia da responsabilidade individual na manutenção da sua existência pode também significar o destituir da sociedade de consumo como responsável pelo fornecimento de bens materiais. Assim, cada um, de acordo com a sua cultura, recursos, e do único que há em si, pode contribuir de forma mais significativa para uma existência cultural coletiva partilhada.

Assim, e de acordo com Daniel Miller (1997), as grandes mudanças são operadas dentro de casa, “a partir da porta de entrada”, e não em grandes revoltas ou revoluções, e poderá ser de facto deste modo que surgirá uma mudança na atual sociedade industrial e capitalista. Não é por grandes viragens na indústria, na reciclagem, ou outras iniciativas institucionais que vamos mudar os padrões de consumo e de comportamento, mas na procura, que é hoje uma necessidade real, de novos sistemas produtivos mais individualizados – os tais subsistemas mais so-



Imagem 3 - Think Public, design de serviços, e Imran Qureshi, Blessings Upon The Land of My Love, Sharjah Biennial, Sharjah, <http://thinkpublic.com/ideas/youcankingston>, 2011.

Fonte: Elaboração própria.

fisticados, e novamente mais relacionados com a produção manufatureira, com uma produção mais reduzida ou mesmo com as novas economias domésticas.

Se o funcionalismo como teoria dos sistemas implica o uso dos objetos como fazendo parte de um sistema funcional previamente determinado, e com o pós-modernismo assistimos à recuperação de uma iconografia clássica na arquitetura e no design, hoje assistimos ao dismantelamento dos sistemas funcionais e simbólicos em prol das pequenas comunidades de ideias produtoras de significado, que funcionam em rede, como subsistemas dentro de subsistemas como em Parsons (The Social System, 1951), preenchendo os requisitos funcionais, mas hoje de forma muito mais vasta e globalizada, e portanto também mais fragmentada (organizada mais por grupos culturais do que por territórios ou nacionalidades).

Mesmo o discurso de Baudrillard (1968) sobre o sistema de signos parece já ultrapassado, em que afirma que os objetos já não encontram a sua função primordial na sua utilidade, como era o caso das gerações anteriores, mas na sua materialidade, como símbolo de *status* social, o que constitui uma novidade diretamente ligada à modernização de economia e da sociedade francesa. Porque os interiores tornaram-se fundamentalmente ‘moduláveis’ para permitir ao dono da casa produzir uma mensagem especialmente destinada aos seus convidados: a sua ação torna-se um imperativo no qual concorre a procura do prestígio, mas através de práticas, significados e valores partilhados.

Na relação sobre a funcionalidade dos objetos na manutenção do facto social e sobre o significado que construímos com eles, encontra-se o ‘interacionismo simbólico’ que “se foca na relação entre os agentes humanos”, o que está relacionado com “o modo de que os agentes sociais competentes constroem e produzem sentido no

mundo social no qual operam” (Andrew e Sedgwick, 1999, p.395). Estas explicações são baseadas no registo detalhado do quotidiano, através da observação participada. E encontram-se mais nos fenómenos micro-sociais do que nas macro-estruturas descritas pelo Marxismo e pelo funcionalismo. Este aspeto é importante no contexto deste trabalho porque demonstra que o trabalho de observação participada é importante para averiguar sobre o interesse e uso real dos objetos durante a sua utilização, e não para fazer profecias sobre o futuro, adivinhando sobre o sentido que as pessoas lhe atribuiriam, “ignorando o espírito individual e a sua capacidade poética ou de produzir um significado pessoal, impossível de determinar previamente por um sistema de signos ou por um método pragmático” (Andrew e Sedgwick, 1999, p.397) – que surgiria como um nova ‘narrativa’. E é também importante como reflexão sobre o entendimento que as pessoas farão destes novos objetos a projetar para a Vista Alegre.

A noção de funcionalismo que aqui refutamos aproxima-se do Utilitarismo (Edgar e Sedgwick, 1999, p.425) que “está geralmente associado com a máxima que advoga ‘a maior felicidade para um maior número de pessoas’, ou o princípio de utilidade como fornecendo uma base para entender a vantagem de uma ação. Isto colocamos perante um dilema moral – como deveríamos agir de modo a maximizar a felicidade ou a satisfação do maior número de pessoas que seriam afetadas por esta ação?” E que tipo de ação pode afetar satisfatoriamente um coletivo formado por pessoas autênticas? E como afetaria o restante ‘menor número de pessoas’?

Design e antropologia

A relação entre design e antropologia revela-se aqui pertinente porque tal como afirmam Otto e Smith (2013, p. 3) “o seu sucesso é medido pelo



Imagem 4 - Coreia BBQ, e imagens de contexto.
Fonte: Elaboração própria, 2015

impacto material e social de soluções específicas, mais do que pela validação de soluções generalizantes”. E este é o processo próprio da antropologia e da observação participada. Segundo Dori Tunstall (2013), o Design associado à Antropologia, tem a possibilidade de desenvolver metodologias descolonizadoras e comprometidas socialmente, contribuindo para uma transformação genuína das relações sociais. Procura-se aqui investigar sobre qual o papel da cultura material no mundo atual e como pode traduzir valores em experiências tangíveis entre as pessoas.

Este trabalho procura investigar as questões que se colocam no âmbito da Antropologia, evitando interpretações perigosas ou conotações ideológicas do passado que possam surgir no trabalho com a cultura tradicional.

E não se trata de aferir metodologias ou regras práticas de investigação *step-by-step*, ou prever ou antecipar a vida das pessoas, tal como foi refutado por Anthony Dunne (2013). Porque a vida e as práticas das pessoas nada têm de previsível, antecipável, lógico ou matemático.

O mundo mudou. Não é plano nem é estático. Se anteriormente, procurávamos individualmente ou em pequenos ‘grupos de gosto’ construir um sentido com os objetos de produção de massas na sociedade capitalista, procurando demarcar-nos do *aparatus* do consumo, recorrendo também por isso ao artesanato e à cultura local, para nos situarmos ou nos reencontrarmos na aridez do panorama globalizado - hoje essa realidade ‘emancipou-se’ e a cultura material já é de facto constituída pelos contributos locais e vivências diversas para uma realidade global, porque é partilhada por todos.

E assim, tal como a apropriação criativa dos objetos de que nos falava Pierre Bourdieu (1984), e que antes era “uma realidade só para alguns” como nos fazia notar Daniel Miller em “*Design Discourse*” (1989), hoje é já uma realidade.

Também Sheldon Pollock (1998) nos indica a tal terceira via de resistência pela ligação e preservação afetiva dos objetos e das experiências vernaculares, ‘mesmo que a estrutura tenha mudado’ - ou porque a estrutura mudou (dizemos nós, e em plena consciência da impossibilidade da construção renovada de narrativas generalizantes) o nosso trabalho fica desinstrumentalizado, o que será aqui libertador.

O que nos leva novamente ao ‘design e antropologia’ e ao ‘design e etnografia’, porque são estes os instrumentos de estudo da cultura material através das práticas de um povo - o estudo dos objetos usados - na esteira de Leite de Vasconcellos (1933).

Existe aqui também uma preocupação em distinguir entre antropologia e etnografia, como uma sendo a narrativa sobre o projeto - pela análise da cultura de um povo através da sua relação com os objetos, e a outra a observação e análise da vida real das pessoas e das práticas associadas aos objetos - perscrutando novos usos.

Mas como os objetos neste projeto foram destituídos de funções pré-determinadas, o método etnográfico para a observação de novas necessidades, antes da conceção dos objetos não se aplica porque não se referem especificamente a novas funcionalidades. Servindo aqui a antropologia então para interpretar os objetos já produzidos e em uso, inseridos no contexto social e cultural.

No entanto, interessa lembrar que a ideia de desenhar objetos não funcionais partiu das conclusões da minha Tese de Mestrado, e da observação de que as pessoas podem fazer usos diferentes dos objetos da função que lhes estava previamente determinada. E foi esse estudo que me sugeriu que mesmo que os objetos não sejam concebidos para funcionalidades específicas, são apropriados em função da sua escala, forma ou cuidados com o material de que são feitos. E que embora tenham sido concebidos com maiores preocupações formais e culturais, a preocupação da possibilidade da sua apropriação se mantém. E que esta pode ser uma forma de prolongar o seu tempo de vida, porque não se tornam obsoletos.

Talvez por isso tenha intuitivamente recorrido a formas e desenhos que perduraram no tempo, e que podem ainda fazer sentido por muito mais tempo.

Na mesma perspetiva, Otto e Smith (2013) falam do termo ‘estilo de conhecimento’ para referir que a produção de conhecimento envolve mais do que pensar e raciocinar, sendo também importantes as práticas de ação no mundo que geram formas específicas de conhecimento, e referem que estas práticas estão a mudar. Distinguindo-o das questões do ‘estilo’ (*styling*), de carácter temporário ou sazonal. Esta observação é muito importante para validar este trabalho como designer no âmbito de um trabalho prático de investigação, e não como um ‘exercício de estilo’.

Embora a antropologia se interesse pela mudança social e pela capacidade de imaginação das pessoas para enquadrar o futuro, ela sozinha não tem instrumentos para intervir, porque por predefinição deve minimizar o impacto da sua presença nas sociedades observadas. O papel dos designers é o de intervir ativamente no contexto sobre o qual se interessam e operam, portanto quando interligadas ambas as disciplinas, o design oferece ferramentas e práticas integra-



Imagem 5 - Taça com tampa, Miura Koheiji, 1985 Ceramic Study Rooms, Victoria and Albert Museum, e taças Lótus para a Vista Alegre
Fonte: Elaboração própria, 2016

das para colaborar efetivamente com as pessoas na projeção dos seus futuros. Assim, simplificando, a antropologia produz teoria e o designer é treinado para intervir.

E enquanto a observação etnográfica me dá instrumentos para observar as minhas próprias práticas e no meu grupo de gosto localmente, a antropologia proporciona-me agora a possibilidade de teorizar ou estabelecer categorias que estão inevitavelmente associadas aos objetos, e que os designers não podem ignorar na abordagem contemporânea a artefactos de produção longínqua, sob o risco de cair novamente no exotismo ou no recriar de abordagens universalistas. Ou de transformar tudo em ícones Pop, como produções ‘aparatosas’ ou apropriações menos respeitadoras do vernacular por parte da cultura urbana.

No mesmo sentido Gatt e Ingold (2013) argumentam que a ‘antropologia-atraves-da-etnografia’ deve ser substituída pela ‘antropologia-atraves-do-design’. Vêm a etnografia como estando sobretudo interessada em descrições retrospectivas, enquanto a antropologia-atraves-do-design deve ser entendida como uma prática de correspondência, em sintonia com o fluxo dos acontecimentos, avançando a par das pessoas que seguem os seus sonhos, em vez de lidarem com acontecimentos que assim que acabam de acontecer já pertencem ao passado. Esta correspondência faz-se mais sobre improvisação do que sobre inovação, e mais sobre antevisão do que sobre predição. É um processo próprio da observação participada mas no momento do trabalho de campo projetado para o futuro, nas relações sociais, no conhecimento prático, em diálogo com os artefactos antropológicos, contribuindo para os efeitos transformadores como observantes participantes (Otto e Smith, 2013).

Em 2010 Bruce Nussbaum coloca a questão: “será o design humanitário o novo imperialis-

mo?” (Tunstall, 2013, p. 238). Colocando questões éticas como os designers sendo os novos missionários ou antropólogos, que chegam às populações com o intuito de as ‘compreender’ e torná-las melhores, ao seu modo moderno. Esta reflexão parece pertinente no sentido em que a intervenção Ocidental parece muitas vezes contribuir para o desaparecimento das construções locais em prole de uma vida ‘melhor’, não contribuindo para a recuperação do legado da cultura material tradicional, mas substituindo-o por artefactos ‘modernos’.

Segundo Tunstall o ‘Design e Antropologia’ constitui mais uma metodologia do que um método. Porque o que lhe interessa são os princípios e as regras para regular ambas as disciplinas e evitar um neocolonialismo e o imperialismo. Por descolonizado entende-se o independente e o autogovernado. E para Tunstall o design tem as ferramentas para operar esta transformação.

Como metodologia descolonizada o ‘design e antropologia’ debruçam-se sobre um sistema de valores, através do consenso e da transmissão para o futuro, num processo a que podemos chamar de transculturação. Num sistema dinâmico, em que cada geração negocia os elementos que compõem os sistemas de valores e de cultura; pelo reconhecimento do empréstimo mútuo entre culturas, mitigando e eliminando circunstâncias desiguais neste processo de empréstimos mútuos.

Assim a minha ideia inicial de destituir os objetos de funcionalidades pré-determinadas coincide de facto com uma atitude não colonialista ou descolonizadora porque os objetos não carregam hábitos associados ou práticas impositivas de um estilo de vida ou uma conceção da cultura material infligida às pessoas. Porque a tal observação participada feita em determinado ‘grupo de gosto’ não deve ser extrapolada para outro grupo – não se sugerindo com este trabalho uma atitude universalista através do design pela generalização do consumo intrínseco ao processo do design.

Notas conclusivas

O trabalho de investigação multidisciplinar elaborado com recurso a várias disciplinas do conhecimento serviu, por um lado, para enunciar questões pertinentes no panorama da cultura contemporânea, e transpô-las para a área de investigação do design. E para cruzar conhecimentos e estabelecer paralelos conceituais e filosóficos sobre assuntos sensíveis num mesmo

momento histórico ou contexto produtivo. Porque é da natureza do Design investigar sobre os vários aspetos que contribuem para a compreensão da relação que estabelecemos com os objetos - física, emocional e cultural.

A imagem de um designer como um artista isolado no seu atelier a produzir o seu próprio trabalho parece-nos estéril e sem sentido. Por mais utópico ou crítico que seja o conceito da sua produção. Esta é uma perspetiva de projeto que se procura afastar de uma tendência de um funcionalismo universalizante, tentando aproximarmo-nos da vida real das pessoas e das suas práticas no quotidiano. Assim, o designer inserido na sociedade para a qual desenha antevê necessidades do seu próprio grupo de gosto, ao invés de propor novas necessidades que levam a mais consumo, ou de propor objetos cuja funcionalidade fixa vai modelar ou formatar artificialmente a vida das pessoas.

Assim surgiu o método etnográfico, de observação dos comportamentos no uso dos objetos. Averiguando sobre o que temos e o que nos faz falta, ou o que deixámos de usar e porquê. Ou eventualmente, o uso que fazemos de objetos que não foram desenhados para a atual função e que revelam uma nova necessidade, pela alteração do seu uso.

Assim como na antropologia, ‘o objeto antropológico é o objeto usado’ (Silva, 2003) porque é o objeto que transporta a cultura dos costumes e rituais sociais, coletivos ou privados, e nunca generalizáveis de cultura para cultura. E o interesse pela tradição cultural revela muitas vezes objetos que ‘foram deixados para trás’ e que podem fazer novamente sentido, quer pelo uso como pelo seu valor simbólico.

Mas também o recurso à filosofia ou à estética, questionando-nos sobre o valor dos objetos, o seu significado conceitual e sobre os parâmetros da apreciação estética. Como no Belo e no Sublime. Porque quando nos afastamos da ditadura do funcionalismo, e de parâmetros rígidos na classificação dos objetos sentimos necessidade de encontrar novos parâmetros, como novos paradigmas, que expliquem o seu valor visual e simbólico, e a forma de o comunicar.

Os Estudos Culturais serviram também para contextualizar as ideias e perceber um pensamento transversal contemporâneo, que reconhecemos em cada área estudada, e na cultura emergente ou alternativa, que transpiram as mesmas inquietações.

Mas são sistemas por vezes muito complexos e intrincados para os designers, que temos porventura uma sensibilidade mais abstrata e

emotiva. Interessa-nos portanto aprofundar conhecimento teórico e prático que dê argumentos àquilo que intuímos, motivando e justificando os projetos de forma mais concertada.

Este estudo levou-nos também a questionar ideias fixas e instituídas, que constituem as bases da disciplina do design, como o funcionalismo e a forma/função, rever o contexto que lhes deu origem e averiguar da sua atualidade. As ideias originais eram mais abertas e fluídas do que pareciam, mas o tempo conduziu-nos a ideias feitas e a leituras redutoras, a nosso ver.

Questionar o modo produtivo foi aqui também premente, no que se refere à sustentabilidade humana e ambiental. Humana no sentido do valor que atribuímos ao trabalho manual e à excelência das técnicas tradicionais em vias de desaparecimento, e ambiental no que se refere ao consumo e à substituição compulsiva dos objetos. Recuperando a proximidade do autor ou artesão ao produto do seu próprio trabalho, que acrescenta valor simbólico e significado no uso dos objetos. No final deste estudo e do projeto prático podemos afirmar que a beleza destes objetos se refere à adequação da produção e do consumo.

Referências bibliográficas

- Andrew e Sedgwick (1999), *Key Concepts of cultural theory*, Londres: Routledge Key Guides.
- Baudrillard, Jean (1968), *Le Systeme des Objects*, Londres: Verso.
- Bourdieu, Pierre (1984), *A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard: University Press.
- De Zurko, Edward R. (1957), *Origins of functionalist theory*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- Filipe, Rita (2007), *Transposição dos objetos tradicionais para a contemporaneidade*, Tese de Mestrado em Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/4412>.
- Filipe, Rita (2016), *Vista Alegre, transpor a forma e prolongar o uso*, Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Ingold, T.; Gatt, C. (2013), From Description to Correspondence: Anthropology in Real Time. In: Gunn, Wendy; Otto, Ton; Smith, Rachel (eds.), *Design anthropology: theory and practice*, Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, pp. 139-158.
- Leal, João (2013), *Agitar Antes de Usar: A Antropologia e o Património Cultural Imaterial*,

Revista Memória em Rede, Pelotas, v.3, n.9, Jul./Dez. Lisboa: Universidade Nova.

- Miller, Daniel (1997), *Material Culture and Mass Consumption*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Miller, Daniel (1989), *Design Discourse*, Chicago: University Press.
- Otto, T. e Smith, R. (2013), Design Anthropology: A Distinct Style of Knowing. In: Gunn, Wendy; Otto, Ton; Smith, Rachel (eds.), *Design anthropology: theory and practice*, Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, pp. 1-29.
- Parsons, Talcott (1951), *The Social System*, Londres: Routledge.
- Pollock, Sheldon (1998), Cosmopolitan and Vernacular in history. In: Breckenridge, Carol et al. (eds.), *Cosmopolitanism*, Londres: Duke University Press, pp. 209-228.
- King, Anthony (2004), *The Structure of Social Theory*, Londres: Routledge.
- Silva, Sónia (2003), *A Vez dos Cestos*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Tunstall, Elizabeth, (2013), Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. In: Gunn, Wendy; Otto, Ton; Smith, Rachel (eds.), *Design anthropology: theory and practice*, Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, pp. 232-250.
- Vasconcelos, José Leite de (1933), *Etnografia Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Conferências assistidas na net:

- Bhabha, Homi K. (2013), *The Age of Insecurity*, in Former West: Documents, Constellations, Prospects - Lecture, Disponível em: <http://vimeo.com/68372144>. Consultado em 10/04/2017.
- Dunne, Anthony (2013), *Speculative Everything*, Londres: Resonate. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QbVHXrCB-FBE>. Consultado em 10/04/2017.

“La ricerca è tutto”: A *Wunderkammer* de Achille Castiglioni (1918-2002) ou o amor pela temperança dos objetos comuns

Leonor Ferrão

Resumo

Neste artigo fala-se do *atelier* do designer Achille Castiglioni, de alguns objetos que nele habitam, da sua *Wunderkammer* e da sua prática em design, que designou de “poética implícita”. É, essencialmente, o produto de uma experiência sensível, que decorre de uma única visita em abril de 2008 e por isso, não pretende constituir doutrina ou teoria, apenas refletir sobre um modo particular de abordar o projeto, firmemente ancorado na cultura material, numa época de esplendor da indústria italiana.

Palavras-Chave

Investigação aplicada em design; *Wunderkammer*; Achille Castiglioni; Design industrial – século XX; Cultura material.

Abstract

This article is about designer Achille Castiglioni's office, some objects that dwell within it, his *Wunderkammer*, and his design practice, which he called “implicit poetics”. It is mainly the result of a sensitive experience, which took place on a single visit in April 2008. Therefore it is not my intention to formulate a doctrine or a theory, but simply to present and discuss a design process firmly anchored in material culture at a time of splendour for Italian industry.

Keywords

Research for design; *Wunderkammer*; Achille Castiglioni; Industrial design – 20th century; Material culture.

Introdução

«Metam nas vossas cabeças que o trabalho de pesquisa é tudo. [...] Um objeto de design é fruto do esforço colaborativo de muitas pessoas com competências diversas (técnicas, produtivas, comerciais, estéticas). O trabalho do designer é a síntese expressiva deste labor coletivo.»
(Castiglioni, 1992)¹

Nas raras intervenções públicas, escritas ou faladas, dos irmãos Livio (1911-1979), Pier Giacomo (1913-1968) e Achille Castiglioni (1918-2002), o trabalho de pesquisa e a total liberdade poética foram, explicitamente, assumidos como o fundamento da sua atividade profissional, centrada no design industrial. No caso de Achille, acrescenta-se, ainda, a sua docência na área de projeto nos

politécnicos de Milão e de Turim². A prática dos Castiglioni – culta, inconformista, bem-humorada, socialmente comprometida (mas não panfletária nem politicamente correta), contida, mesmo nos momentos de glorificação – é um marco fundamental da história do design para a Indústria na 2^a metade do século XX. A morte do mais novo dos três irmãos Castiglioni determinou o encerramento do *atelier* sito no número 27 da Piazza Castello (Milão). Em 2005, o alto patrocínio da *Triennale de Milão* permitiu a musealização do *atelier* e suspendeu, por um período de 5 anos, o risco de se perder um lugar extraordinário e um espólio valioso, reunido ao longo de 60 anos de intensa atividade profissional³. Findo aquele período e vencidos alguns meses de incerteza, surgiu a Fundação Achille Castiglioni, o que permitiu dar continuidade ao processo de inventariação e de salvaguarda (Rawsthorn, 2011; Fondazione Achille Castiglioni, s.d).

¹ «Mettevi in testa che il lavoro di ricerca è tutto [...] Un oggetto di design è il frutto dello sforzo comune di molte persone dalle diverse specifiche competenze (tecniche, industriali, commerciali, estetiche). Il lavoro del designer è la sintesi espressiva di questo lavoro collettivo.» Excerto das recomendações de Achille Castiglioni a alunos de design, publicadas na revista semanal *L'Espresso* (5 abr. 1992).

² Livio deixou a atividade profissional em 1952. O *atelier* continuou com Pier Giacomo e Achille, entre 1952 e 1968 e entre 1968 e 2002 só com Achille.

³ O protocolo entre a *Triennale* e os herdeiros foi noticiado pela revista *Domus* em dezembro de 2005 e foi assinado em janeiro do ano seguinte (Domus, 2005).

Visita ao Studio museo Achille Castiglioni

Neste espaço criteriosamente musealizado, aos objetos desenhados pelos irmãos Castiglioni juntam-se outros que testemunham o seu processo de design: protótipos, amostras, modelos, maquetas, *trouvailles*, livros, revistas, catálogos, desenhos e instrumentos de desenho, dispostos com parcimónia e (bom) gosto. As salas estão, praticamente, como Achille as deixou, subtilmente encenadas, porque este ambiente de trabalho foi, também, um espaço de representação, um exercício de sageza no aproveitamento das áreas disponíveis e da luz natural, e nas estruturas de arranjo e de ambiência. O “sortido fino” exposto é fértil para a investigação e desenvolvimento em design e proporciona experiências de visita ímpares e muito prazerosas.

Apesar da musealização, as peças podem mudar de sítio, como acontece nos ambientes habitados. Tocar, embora com o recato que se observa

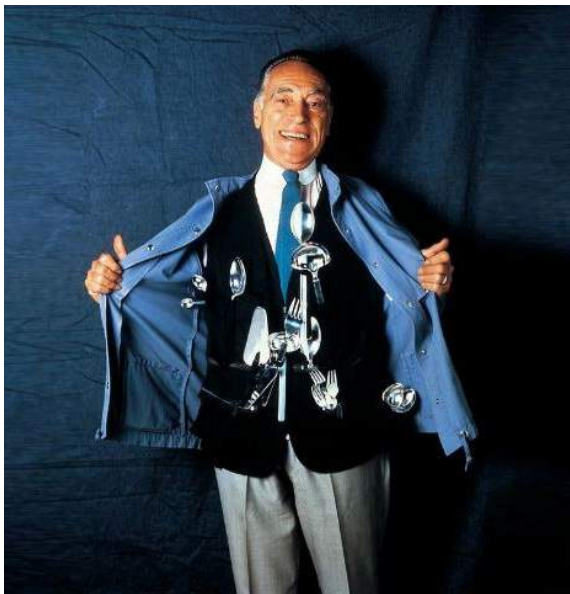


Imagem 1 - Retrato de Achille Castiglioni vestido com a bata de operário metalúrgico e exibindo diversos utensílios que desenhou para a marca Alessi

Fonte: Questo design, 2000

com os objetos de culto, fez parte da minha experiência de visita em abril de 2008, por ocasião da *Design Week*. Bastou fazer fila à porta, junto a um pequeno lanço de escadas com vista para o pátio interior do número 27 da Piazza Castello, e esperar vez, num ambiente tipo “Erasmus”, porque os outros visitantes eram muito jovens e de muitas nacionalidades. Finalmente, a porta abriu-se. O grupo foi dividido para seguir duas visitas guiadas, em italiano, conduzida por Irma, viúva de Achille, e em inglês, pela filha, Giovanna Castiglioni. Foi um privilégio fazer a visita em italiano. Houve tempo para conversar com Irma Castiglioni e para experienciar o espaço. Transpira a *joie de vivre* dos irmãos Castiglioni (Imagem 1) que contaminou a sua obra, mesmo a que realizaram no tempo da ortodoxia do “bom design”, porque, tal como outros designers italianos, souberam contornar os rigores racionalistas do “estilo Ulm.”⁴

Na primeira sala expõem-se diversos protótipos e modelos; na segunda, acham-se estiradores, luminárias, instrumentos de desenho, desenhos técnicos, amostras e vários objetos (Imagens 2 e 3); na quarta, a antiga sala de reuniões (Imagem 4), dispõem-se diversas cadeiras e luminárias que desenhou em parceria com Pier Giacomo ou sozinho (depois da morte do irmão), marcos da paisagem doméstica de muitos interiores do século XX, produzidos e/ou editados pelas mais prestigiadas marcas italianas (Flos, Zanotta, Knoll, Kartell, Alessi, Danese, Cassina).

Para caracterizar o processo de design do *atelier* Castiglioni é essencial o que se encontra na terceira sala do *atelier*, o armário com muitos objetos anónimos, partilhados por diversas culturas nacionais (ou com pequeninas diferenças) (Imagem 5 e 7). Surge refletido no espelho que permitia a Achille saber quem se aproximava sem se levantar do seu posto de trabalho (Imagem 6).

É uma “câmara de maravilhas”, tradução literal de *Wunderkammer* porque é mais poética do que a tradução codificada em diversas línguas – *cabinet of curiosities* (inglês), *cabinet de curiosités* (francês), “gabinete de curiosidades” (português e espanhol). Ao contrário das *Wunderkammern* a partir do Renascimento⁵, a que

⁴ Tradução literal de *good design*, conceito emergente em finais da década de 30, usado a partir da década seguinte como tema central de diversas exposições no MoMA de Nova Iorque. Na Europa, o conceito surgiu em 1949, por importação, com a designação de *boa forma*, tradução literal da expressão *gute Form* na língua alemã. Foi introduzido por um ex-aluno da Bauhaus, o arquiteto Max Bill (1908-1994) (Maldonado, 1992) e aplicou-se em outras áreas do design que não apenas de *produto* ou *industrial*, nomeadamente em design de comunicação – todavia, neste contexto disciplinar surge com a designação de *Swiss style* (“estilo suíço”), dada a sua origem na Escola de Basel, ou de *International style* (Estilo Internacional), porque foi a partir dela que se disseminou e internacionalizou o estilo suíço. O equivalente da Escola de Basel para o design industrial foi a HfG de Ulm (daí as expressões “estilo Ulm”, ou “estilo Braun” para classificar o good design alemão). No design industrial italiano, o conceito de *good design* teve uma outra designação, *Bel design*, refletindo uma conceção de design mais próxima do *good design* norte-americano. Sob este chapéu conceptual enquadrou-se uma produção industrial muito sofisticada do ponto de vista formal-funcional-tecnológico, bem-humorada, focada na democratização prazerosa do consumo e nas ligações com a arte e o artesanato (Branzi, 1999, pp. 121 ss.). A produção dos irmãos Castiglioni fez parte desta extraordinária cultura de projeto tipicamente italiana, que teve em Gio Ponti (1891-1979) o seu expoente máximo (também porque abordou as mais diversas escalas do projeto) (Pratesi, 2016).

⁵ O interesse de colecionar objetos antigos e raros não é uma invenção da época moderna, mas tornou-se uma prática comum das elites culturais a partir do século XV e daqueles que pretenderam guindar-se a esse estatuto. Denotam a paixão pelo maravilhoso e por objetos de origem longínqua ou rara (artefactos de civilizações antigas ou extintas, animais exóticos embalsamados, relíquias, obras de arte, aparelhos científicos, livros, dentes, chifres, múmias, pedras e metais preciosos, conchas, corais, etc). O deslumbramento que estas raridades suscitaram nos colecionadores que as recolheram e nos seus círculos sociais atravessou várias gerações, justificando o seu aumento pelos descendentes e, em alguns casos, a sua transformação em museus abertos ao público.



Imagem 2 e 3 - *Studio museo Achille Castiglioni*, duas vistas da segunda sala (1ª fila, esq. e central)

Fonte: Maldonado, 2012, p. 264

Imagem 4 - *Studio museo Achille Castiglioni*, quarta sala, ou sala de reuniões com dois bancos *Sella* (à esq., em primeiro plano) e *Mezzadro* (o terceiro objeto à esq. com o assento cor-de-laranja) (1ª fila, dir.)

Fonte: Maldonado, 2012, p. 264

Imagem 5 e 6 - *Studio museo Achille Castiglioni*, duas vistas da terceira sala; em frente ao espelho que reflete o “gabinete de curiosidades” estacionam os bancos *Mezzadro* (à esq.), *Sella*, ao centro, e *Primate* (centro) (2ª fila, esq. e central)

Fonte: Maldonado, 2012, pp. 264-265

Imagem 7 - A *Wunderkammer* dos Castiglioni (detalhe) (2ª fila, dir.)

Fonte: Le AMeBE, s.d.

se encontra no *atelier* dos Castiglioni é integralmente preenchida com *trouvailles* da cultura material do quotidiano. As notas de “exótico”, “extraordinário”, “incomum”, “raro”, “valioso” e “único” que se associam aos objetos das *Wunderkammern* aplicam-se a uma panóplia de objetos. Apesar de serem banais e ingênuos, na sua maioria, foram especiais para os Castiglioni. Para quem não conhece a estória de cada um, constituem apenas um conjunto díspar de artefactos que cumpriram as mais diversas funções de uso, tiveram o seu valor de troca e que se “desmercadorizaram”⁶ quando entraram naquele armário-vitrina. A maioria são produtos industriais de preço reduzido, que poderiam servir para fazer

uma exposição temporária num museu de antropologia ou numa galeria de arte. Foram adquiridos nos mais diversos locais, como lojas de ferragens, de brinquedos, drogeries, lojas de utilidades do tipo “Brás & Brás”. O acervo é aparentado com o elenco da exposição *Low budget*⁷, embora com uma intencionalidade muito diferente, dado que o elenco dos Castiglioni não pretende heroizar nem valorar aqueles objetos de uso como objetos de fruição pura: para isso teriam de estar expostos de outra maneira e de passarem a ser apenas objetos de contemplação. Na exposição *Low budget* incluíram-se os nomes de alguns dos convidados dos curadores que participaram na escolha dos objetos expostos. Vejam-se algumas escolhas:

⁶ Neologismo inspirado em “mercadorização” (Vilar Rosales, 2000) e no artigo de Evans (2011).

⁷ Esteve patente no Centro Cultural de Belém, em 1997. Tratava-se de uma coleção de objetos de uso comum, reunida por Mathias Dietz (n. 1957) e Mats Thesilius (n. 1956), exposta primeiro em Roterdão, depois em Hamburgo e em Frankfurt. Ao acervo inicial, o curador da exposição em Lisboa, Miguel Vieira Baptista (n.1968), juntou as escolhas dos artistas, designers e arquitetos que convidou para colaborarem na constituição do elenco a expor (Baptista, 1997, p. 15).

o saco de pregos de Jasper Morrison (n.1959), o mata-moscas de António Cerveira Pinto (n.1952), a pilha de azulejos brancos de Manuel Graça Dias (n. 1953), as dedeiras em borracha de amanuense de Miguel Vieira Baptista (n. 1968), a tesoura de tosquiar ovelhas de Filipe Alarcão (n. 1963), a caneta Bic de Eduardo Souto Moura (n. 1952), o martelo de carpinteiro de José Viana (n.1960). Ao contrário desta exposição, a “câmara de maravilhas” dos Castiglioni não procura estetizar os objetos de uso: amontoam-se sem critério aparente, disputando o pouco espaço disponível, talvez por ordem de entrada ou de reentrada no armário, dado que costumavam acompanhar Achille Castiglioni na sua didática de projeto nos politécnicos de Milão e de Turim. Cada um tinha a sua estória e constituía pretexto para discutir formas e usos. Serviram, também, para sugerir analogias produtivas no desenvolvimento de projeto. Por isso, não servem para *falar* de Castiglioni, como diria António Cerveira Pinto⁸ – em primeiro lugar, porque não é possível aceder às narrativas que informaram a sua aquisição e incorporação na coleção; em segundo, porque o foco dos Castiglioni eram os objetos considerados no seu valor de uso e de troca e não como uma extensão das suas experiências de vida ou das suas personalidades autorais. Por isso, falam, sobretudo, de uma das suas estratégias de abordagem ao projeto. Neste sentido, são ferramentas, arrumadas num armário para estarem disponíveis sempre que necessário. O facto de o armário ser todo envidraçado é, suponho, uma alusão irónica às *Wunderkammer* do Renascimento. De facto, o valor que damos aos objetos está em nós, em primeiro lugar, e só depois pode incorporar o que os outros lhe reconhecem (ou não)⁹. Permanecem hoje como cápsulas silenciosas de um processo de trabalho, à espera que alguém consiga despertá-los, como no conto *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault (1628-1703). Não bastará saber os nomes, os materiais, as cores, as texturas, os usos (nomeadamente a função prática), as tecnologias, as dimensões, as formas, as performances ... e tudo o mais que é preciso para caracterizar sumariamente cada um, partindo da observação direta e do coitejo com outras listas semelhantes (Bassi, 2007). Mas nada disto é suficiente para traçar a biografia

de cada um, perspectivada pela diversidade de contextos de circulação e de acomodação (Appadurai, 1986), tão pouco é esse o meu propósito.

Desta coleção escolho o banco de ordenha exposto fora do armário-vitrina (porque não cabe lá) (Imagem 8). O cinto amarra-se à cintura e o assento fica pronto a usar. O pé (único) de madeira equilibra-se com os dois pés de carne e osso do ordenhador. É, por isso, mais do que “um objeto de companhia”¹⁰, é um assento “de mãos-livres”, verdadeiramente colaborativo, porque o utilizador e o artefacto completam-se. Este pequeno objeto inspirou o banco *Sella*¹¹ (Imagem 4, 6 e 8), mas não é uma transposição literal – o cinto foi “descartado”, mantendo apenas o elemento único de suporte do assento; o banco *Sella* admite interações diferentes do banco de ordenha e o contexto de uso é diferente. Este exemplo mostra



Imagem 8 - Exemplar da monografia de Polano (2001, pp. 122-123) mostrando a interação com os bancos *Mezzadro* e *Sella* (em baixo); oferta-recordação da visita ao *Studio museo Achille Castiglioni* em abr. 2008 (em cima): reutilização de um rolo de cartão (de peça de papel vegetal)¹² como contentor de uma tira de papel, impressa a preto sobre papel branco com os objetos mais icónicos desenhados por Pier Giacomo e Achille Castiglioni

Fonte: Coleção da Autora

⁸ “Na relação que estabelecemos com as coisas simples, úteis, funcionais, anónimas e bem desenhadas, mais do que uma intrínseca afinidade estética há, sobretudo, a incorporação virtual das mesmas na estruturação da nossa identidade.” (Idem, p. 35).

⁹ A lista de autores que corrobora esta afirmação é muito extensa – desde os autores da “hermenêutica de suspeita” (revistos por Paul Ricoeur, 1970) até aos pós-estruturalistas franceses.

¹⁰ A expressão é de Achille Castiglioni, a propósito dos objetos de uso doméstico, com os quais se estabelecem afetos, como se fossem animais de estimação.

¹¹ Projeto de 1957 de Achille e de Pier Giacomo. O selim de bicicleta de corrida é em couro preto; haste regulável em aço envernizado na cor rosa e base em ferro fundido, h=71cm, produzido em série pela Zanotta, a partir de 1983, aproveitando o *record* de velocidade do ciclista italiano Francesco Moser e aludindo ao jornal desportivo de Milão, a *Gazzetta dello sport* (que é impresso em papel cor-de-rosa) (Polano, 2001, p. 123; Zanotta, 2012a).

¹² Em bom rigor, a intenção é simular a “alma” de um rolo de papel higiénico: num comentário que fez numa entrevista publicada no *Corriere della sera* (1997), quando lhe perguntaram se havia um estilo Castiglioni, ao que respondeu: «Per una conferenza negli Stati Uniti dovevo mostrare il senso del mio lavoro, però non conosco una parole d’inglese e non sapevo come fare. Così ho pensato all’anima della carta igienica. Ho raccolto tutto dentro a questo rotolo [...] non c’è uno stile Castiglioni. C’è un metodo Castiglioni.» (Castiglioni, 1997, p. 460).



Imagem 9 - *Primate* (1970)

Fonte: Polano, 2001, p. 270

que qualquer coisa ou situação, por mais prosaicas que sejam podem ser operativas em projeto e mostra também que o trabalho de projeto de Achille Castiglioni continuou a ser muito sofisticado, contornando a citação ou a mera transposição contextual.

Tanto o banco Mezzadro¹³ (Imagem 4, 6 e 8) – que glosa o assento de condutor de trator agrícola –, como o banco Sella inspiraram-se em objetos de uso que circularam em contextos de trabalho. Ambos proporcionam duas versões imprevistas e algo irônicas da função sentar. O banco *Primate*¹⁴ (Imagem 6 e 9) procede de outra linha de pesquisa: parte de um modo de sentar e não de um objeto. Inspira-se numa posição que é natural para os povos orientais, muito desconfortável para os adultos ocidentais (que desaprenderam as posições de brincar da infância, quando permaneciam prazerosamente sentados no chão ou em cima dos joelhos por longos períodos de tempo).

O banco *Primate* inclui um estofa para os joelhos – como os bancos de genuflexão de igreja – e um assento que reduz o peso do corpo sobre as pernas, criando um ângulo de conforto entre a bacia e os calcanhares.

Estes três objetos compõem três novos arquétipos de assento¹⁵. Preconizam (ou pressupõem) modos de sentar menos formais que surgiram em algumas “tribos” urbanas, a partir do segundo pós-guerra e que se disseminaram para outras geografias culturais. Fazem parte de uma extensa lista de objetos formalmente surpreendentes, editados entre as décadas de 50 e 70, que configuram ou interpretaram estilos de vida descomplicados e anti-burgueses (pese embora a burguesia tenha acabado por os absorver e adotar)¹⁶. A internacionalização do design italiano contribuiu para a transformação da paisagem doméstica das elites culturais do mundo ocidental, facilitando a acomodação de objetos do design radical italiano em ambientes de outras culturas materiais (Ambasz, 1972; Bosoni, 1986; Sparke, 1986).

Epílogo

A morte de Pier Giacomo em 1968 foi um duro golpe para Achille, cuja personalidade autoral funcionava em simbiose perfeita com o irmão. No entanto, a regularidade, a diversidade e a qualidade da produção que saiu do *atelier* Castiglioni após a perda do seu último parceiro de projeto continuaram ao mais alto nível. O processo de trabalho manteve-se atento às dinâmicas sociais e culturais e assente na pesquisa esforçada, abordando cada encomenda como se fosse a primeira e, tal como antes, envolvendo a colaboração de muitos outros profissionais (de diferentes áreas disciplinares ou de atividade).

No escrito que preparou para a audiência seleta da Conferência Internacional de Design em Aspen (14-19 jun. 1989) (Castiglioni, 1989) explicitou, de modo exemplar, os motivos porque foi, e continua a ser, uma referência para os designers de ontem, de hoje e de amanhã, abordando as balizas que enquadravam, à época, a prática profissional em design industrial (*de autor*, de pequenas séries e ou de grandes séries), recusando a

¹³ Projeto do mesmo ano do banco *Sella*. A perna é em aço cromado, o assento envernizado nas cores laranja, vermelho, branco e preto; base em faia na cor natural, h=51cm, produzido em série pela Zanotta, a partir de 1971 (Polano, 2001, p. 122; Zanotta, 2012b).

¹⁴ Projecto de 1970 de Achille Castiglione. O apoio de joelhos é constituído por uma base de poliestireno rígida à prova de choque em preto, estofada e forrada a pele natural ou artificial (dim. 50x80cm); dela parte uma perna em aço inox 18/8 que recebe o pequeno assento (h=47cm). Os estofos podem ser na cor natural da pele, em preto ou em branco (para qualquer dos materiais de revestimento). Existe a opção em pele sintética (Polano, 2001, p. 270; Zanotta, 2012c).

¹⁵ “Sentar” é um ato civilizacional muito antigo, complexo e codificado (Rykwert, 1969). Para além do preenchimento da função prática (sentar), é parte essencial da comunicação não verbal, na definição de papéis sociais, de atividades, de relações com os outros e com outros objetos. O objeto de assento é um dos mais falantes da cultura à qual pertence (Rapoport, 1980).

¹⁶ No limite dessa extraordinária capacidade de invenção (formal e funcional) escolho dois objetos de assento da mesma época, o *Pratone*, desenhado pelo Gruppo Sturm (1966) para a marca italiana Gufram (em produção a partir de 1971) (Gufran, s.d.; Bosoni, 1986), e a *Living tower* (1969) de Verner Panton (Vitra, s.d.), mas não faltam muitos outros exemplos extraordinários, acrescentando – para além da forma, da posição de sentado e das interações que permite – a cor, as texturas, o toque e a temperatura dos materiais. Para a crítica às estruturas de arranjo e de ambiência tipicamente burguesas é essencial releer Jean Baudrillard (1968), embora a sua conceção de design (como um mero subproduto da arte, acessível aos escassos recursos críticos da burguesia) seja demasiado datada.

busca de um estilo e desconfiando da sua própria experiência:

Trabalhei com prazer. Projetei muito. Enfrentei, com entusiasmo, os mais diversos problemas, dos mais variados tipos e partindo de encomendas muito diversas. Considerei cada uma como uma nova experiência para desenvolver um produto que fosse entendido – não importa se apenas por alguns ou se por muitos; não com a ambição de deixar um marco [na história], mas de estabelecer uma relação, ainda que ténue, com o ignoto utilizador do objeto que projetei. Cada encomenda de projeto deu origem a um novo processo de investigação [...], que deveria continuar sem limites de tempo e do qual o objeto produzido é um “stop” momentâneo, uma fase [do processo de investigação] e não a sua conclusão. [...] Quanto mais passa o tempo, mais difícil se torna projetar melhor! [Por isso] é preciso começar do início, com humildade, porque a experiência é susceptível de se transformar em “esperteza.”

No mesmo texto, esclarece o papel da história no projeto, que não é o mesmo para o designer e para o utilizador, embora se entrelacem para que o objeto produza sentido para todos aqueles que de algum modo são parte interessada no processo de design:

A relação [do projeto] com a memória pode ser reconhecível de várias maneiras: memória como componente principal do projeto (a recordação); memória como recuperação de objetos e de funções, resolvidas com uma atuação técnica ou expressiva (redesign) o uma recomposição em novos modelos objetuais e comportamentais; memória como alusão a comportamentos individuais ou coletivos, inspiradores de novos projetos e [novos] objetos. A relação com a memória confere, ao projeto, o sentido de continuidade com a história e dá sentido de normalidade ao objeto [porque facilita a integração de um objeto novo na experiência anterior do utilizador].

Por fim, sumaria o que entende por *forma*, tema crucial para os designers do 2.º pós-guerra, empenhados em evidenciar a superioridade moral do design (i.e. da *boa forma*) relativamente ao *styling*¹⁷:

A pesquisa plástica não é um quociente estético, apenso ao projeto: é o sistema de intenções que se modificam ao longo do arco da projeção, que procuram tornar reconhecíveis os comportamentos que cada objeto propõe [aos utilizadores]. Na definição da forma expressiva prevalece, por vezes, uma sugestão temporal, mas ela tem, apenas, o propósito de fazer nascer uma relação intelectual–afetiva entre o designer, o objeto e o utilizador.¹⁸

Convidado a caracterizar a sua poética, apelidou-a de “implícita”, porque a sua obra não teve qualquer suporte programático, como teve a de alguns grupos radicais italianos, como os *Alchimia* ou os *Memphis*. O trabalho de explicitar a poética, como disse, cumpria, no seu entender, aos críticos, aos historiadores, aos “analistas” e aos utilizadores interessados. A sua pesquisa formal não se fixou em fórmulas, nem em recorrências visualmente identificáveis. Mesmo nos objetos mais irónicos (e icónicos), o sorriso que provocam depende muito mais dos recursos interpretativos do lado da receção do que das “externalidades” do objeto. O arrojo formal de muitas peças que desenhou serviu, apenas, para tornar reconhecíveis os comportamentos de cada objeto, não para fazer ruído ou para disputar protagonismo. Este modo de abraçar a prática de projeto e de conceber os objetos foi uma constante na sua vida, embora não tenha recusado dialogar com os sinais do tempo. Citando um texto que escreveu com Pier Giacomo para a *Edilizia moderna* em 1965 (Castiglioni, 1983, p. 453),

As competências interpretativas [do designer] aplicam-se, principalmente, à identificação das funções/objetivos (tecnológicos, de uso, comer-

¹⁷ Os processos de *styling* concentram-se na inovação formal e no apelo visual, sem acrescentar melhorias de uso e apenas para suscitar o desejo de consumo. A questão é complexa e persiste como uma das mais importantes no campo disciplinar do design de produto. Para uma abordagem fina e atualizada sobre os conceitos de *necessidade e desejo* aplicados ao consumo (Vilar Rosales, 2011).

¹⁸ Para o leitor poder rever a tradução, juntam-se os três fragmentos na língua original, respeitando a sequência do texto original e assinalando os cortes: «Ho lavorato con piacere. Ho progettato molto. Ho affrontato con interesse problemi delle più svariate tipologie, committenze molto diverse tra loro: ogni volta una nuova esperienza per realizzare un prodotto. Un prodotto che fosse capito non importa se da pochi e da tanti; non con l'ambizione di lasciare un segno, ma con la volontà di avere un scambio anche piccolo con l'ignoto personaggio che userà l'oggetto da me progettato. In realtà, ogni nuovo tema di progettazione proposto ha avviato un nuovo processo di ricerca. [...] Processo che dovrebbe proseguire senza limiti di tempo e di cui l'oggetto prodotto è un momentaneo “stop”, una tappa più che una conclusione. [...] Più passa il tempo, più difficile diventa progettare meglio! Occorre ogni volta ricominciare da capo, con umiltà, perché l'esperienza rischia di tramutarsi in “furbizia”. [...] Il rapporto con la memoria si può riconoscere in diversi modi: memoria come componente principale di progettazione (il ricordo); memoria come recupero di oggetti e di funzioni, risolte con una attuazione tecnica o espressiva (redesign) o una ricomposizione in nuovi modelli oggettuali e comportamentali; memoria come allusione a comportamenti individuali o collettivi, ispiratori di nuovi progetti e oggetti. Il rapporto con la memoria dà il senso di continuità del progetto nella storia, dà il senso di consuetudine con gli oggetti. La ricerca espressiva non è un quoziente estetico, aggiunto al progetto, ma è il sistema di intenzioni che, in tutto l'arco della progettazione, si modificano, cercando di dare qualità di riconoscibilità ai comportamenti che ogni oggetto vorrebbe proporre. Nella definizione della forma espressiva, a volte prevale invece una suggestione temporale, ma sempre con l'obiettivo di far nascere un rapporto intellettuale-affettivo fra progettista, oggetto, utente.»

ciais, económicas, etc.), mas a parte mais importante para o designer reside no exercício da sua liberdade de escolha das funções subjetivas. Quando nós, por exemplo, escolhemos uma forma que pode “aparecer” ligada aos significados tradicionalmente adquiridos e lhe atribuímos requisitos que nada têm que ver com aqueles significados, então não há nada a fazer; nesse caso, procuramos estabelecer uma relação de comunicação com o observador, tendente a instar as suas capacidades de compreensão na sua tomada de consciência do objeto, para além da sua aparência formal. Poderemos, talvez, dizer [que procuramos provocar] uma relação de curiosidade mútua [entre o sujeito e o objeto]. Por outro lado, o uso despreconceituoso de uma qualquer expressão [aqui no sentido de “representação”] pode conduzir-nos à descoberta da racionalidade original de certas formas, as quais, por causa de terem sido adquiridas muito cedo, através da nossa educação, acabam por não ser submetidas a discussão. Neste caso, entender uma forma já conhecida significa descobrir o seu significado [mais profundo] e comunicar o que esta descoberta significa, em última análise, [significa] carregar o objeto de uma expressividade racional. Parece-nos importante este jogo de “aparências”, também porque nele reside a margem de liberdade do designer para comunicar os significados mais amplos do “sentido do próprio tempo”, suscetíveis de dar valor de cultura a manifestações de gosto.¹⁹

No fragmento sublinhado reside a utilidade da recolha de objetos de uso comum que constam da *Wunderkammer* dos Castiglioni. Se hoje pode parecer redundante, preconceituosa ou elitista a frase “dar valor de cultura a manifestações de gosto” – embora tudo seja *cultura* –, a intenção de Pier Giacomo e Achille Castiglioni parece ter sido, apenas e só, interpretar o que é perene e o que é efémero, sem reservas à partida, para enformar, de modo significativo, um novo objeto.

Se a sua prática de projeto denota um processo de trabalho, pois certamente. Se esse processo é partilhável, certamente que também foi, é e será, mas apenas em parte: haverá sempre muito mais a extrair das suas explicações sobre cada projeto e sobre cada objeto que projetaram, como é própria das obras abertas (Eco, 1971). Porém, o seu con-

texto de trabalho não é mais replicável, nem são clonáveis as suas personalidades autorais, embora tenham partilhado um modo *italiano* de criticar e interpretar os contextos de circulação dos artefactos, de lhes conferir sentido(s), até inesperado(s), e de lhes atribuir poder para inspirar o desenvolvimento de outros. *Chapeau bas!*

Referências

- Ambasz, Emilio (eds.) (1972), *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, New York: The Museum of Modern Art.
- Annicchiarico, Silvana; Branzi, Andrea (org.) (2008), *Che cosa è il design italiano? Le sete ossessioni*, Milano: Triennale-Electa.
- Bassi, Alberti (2007), *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito*, Milano: Electa.
- Baudrillard, Jean (2002 [1968]), *O sistema dos objetos*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bosoni, Giampiero (1986), 1946-1980, In: Gregotti, Vittorio *et al.*, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, Milano: Electa, pp. 231-355.
- Branzi, Andrea (1999), *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*, Milano: Baldini & Castoldi.
- Castiglioni, Achille (1992), Come si diventa un bravo designer, In: Polano, Sergio, *Achille Castiglioni: tutte le opere, 1938-2000*, Milano: Electa, 2001, p. 458.
- Castiglioni, Achille (1992), Non c'è uno stile Castiglioni. C'è un método Castiglioni, In: Polano, Sergio, *Achille Castiglioni: tutte le opere, 1938-2000*, Milano: Electa, 2001, pp. 459-460.
- Castiglioni, Achille (1983), Poetiche del design, In: Polano, Sergio, *Achille Castiglioni: tutte le opere, 1938-2000*, Milano: Electa, 2001, pp. 452-454.
- Castiglioni, Achille (1989), Progetto e ricerca, In: Polano, Sergio, *Achille Castiglioni: tutte le opere, 1938-2000*, Milano: Electa, 2001, pp. 457-458.
- Domus (2005), *The Castiglioni studio becomes a museum* [em linha], consultado em 28 jun 2017, disponível em <http://www.domusweb.it/en/design/2005/10/28/the-castiglioni-studio-becomes-a-museum.html>.

¹⁹ «Le capacità interpretative si applicano essenzialmente alla identificazione delle funzioni/oggettive (tecnologiche, di uso, commerciali, economiche, ecc.) ma la parte più importante, per il designer, sta nell'esercizio delle proprie libertà nella scelta delle funzioni soggettive. Quando noi, per esempio, scegliamo una forma che può “apparire” legata a significati tradizionalmente acquisiti mentre in realtà le attribuiamo requisiti che non quei significati non hanno nulla a che fare, cerchiamo un rapporto di comunicazione con l'osservatore, tendente a sollecitare le sue capacità di penetrazione, nella conoscenza dell'oggetto, al di là delle apparenze formali. Potremmo forse dire un rapporto di reciproca curiosità. D'altra parte, l'uso spregiudicato di qualsiasi espressione può condurci a riscoprire la razionalità originale di certe forme che, proprio per essere state acquisite da sempre nella nostra educazione, finiscono col non essere più messe in discussione. In questo caso, capire una forma già nota significa scoprirne il significato e comunicare questa scoperta significa, in ultima analisi, caricare l'oggetto di un'espressività razionale. Ci sembra importante questo gioco di “apparenze”, anche perché è entro questo margine di libertà che il designer può esprimere certi più larghi significati di “senso del proprio tempo”».

- Eco, Umberto (1971 [1962]), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 3ª edição, Milano: Bompiani.
- Evans, David (2001), Commodification, In: Southerton, Dale (eds.) *Encyclopedia of consumer culture*, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 212-214.
- Fondazione Achille Castiglioni (s.d.), *The Foundation* [em linha], consultado em 12 jun 2017, disponível em <http://fondazioneachillecastiglioni.it/en/the-foundation/>.
- Gufram (s.d.), *Iconical collection: Pratone* [em linha], consultado em 3 jul 2017, disponível em <http://www.gufram.it/it/gufram-pratone-cerretti-derossi-rosso.php>.
- Keifer-Boyd, Karen (1992), Deep-seated culture: understanding sitting, In: *Journal of Social Theory in Art Education*, n.º. 12, pp. 73-99.
- Le AMeBE (s.d.), *La magnifica giornata "a sorpresa" dele AMeBE* [em linha], consultado em 2 jul 2017, disponível em <http://studioamebe.blogspot.pt/2011/12/la-magnifica-giornata-sorpresa-delle.html>.
- Maldonado, Paulo (2012), *Inovação, design et cetera*, Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Maldonado, Tomás (1992), *Disegno industriale: un riesame*, seconda edizione, Milano: Feltrinelli.
- Polano, Sergio (2001), *Achille Castiglioni: tutte le opere, 1938-2000*, Milano: Electa.
- Pratesi, Mauro (2016), *Gio Ponti: vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo. Introduzione di Cesare De Seta*, Pisa: Pisa University Press.
- Questo design (2000), *Alessi dry ladle* [em linha], consultado em 6 jul. 2017, disponível em <http://www.questodesign.com/alessi-4180-13.html>.
- Ricoeur, Paul (1970), *Freud and philosophy*, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Sparke, Penny (1986), *An introduction to design and culture in the twentieth century*, London: Allen & Unwin.
- Rawsthorn, Alice (2011), *Dropping by Castiglioni's Studio* [em linha], consultado em 24 jun 2017, disponível em <http://www.nytimes.com/2011/04/11/arts/11iht-designside11.html>.
- Rykwert, Joseph (1969), La posición sedente: una cuestión de método, In: Jencks, Charles e Baird, George (eds.), *El significado em arquitectura*, Madrid: H. Blume, pp. 256-268.
- Rapoport, A. (1980), Cross-Cultural Aspects of Environmental Design, In: Altman, I.; Rapoport, A.; Wohlwill, J. F. (eds), *Environment and Culture. Human Behavior and Environment (Advances in Theory and Research)*, vol. 4. Boston, MA: Springer, pp.7-46. DOI: 10.1007/978-1-4899-0451-5_2.
- Vilar Rosales, Marta, (2011), Needs and wants, In: *Encyclopedia of consumer culture*, ed. Dale Southerton, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 1029-1034.
- Vilar Rosales, Marta, (2010), The domestic work of consumption: materiality, migration and home-making, In: *Etnográfica*, vol. 14, n.º. 3, pp. 507-525.
- Vitra (s.d.), Living tower Verner Panton, (1969), [em linha], consultado em 10 jul. 2017, disponível em <https://www.vitra.com/en-pt/living/product/details/living-tower>.
- Zanotta (2012a), Complementi: Sella [em linha], consultado em 5 jul. 2017, disponível em http://www.zanotta.it/it/prodotti/complementi/200_sella.htm.
- Zanotta (2012b), Complementi: Mezzadro [em linha], consultado em 5 jul. 2017, disponível em http://www.zanotta.it/it/prodotti/Complementi/220_Mezzadro.htm.
- Zanotta (2012c), Complementi: Primate [em linha], consultado em 6 jul. 2017, disponível em http://www.zanotta.it/it/prodotti/Complementi/240_Primate.htm.

Cidade e Arte Pública: Novas Dinâmicas, Novos Significados

Sarah Frances Dias^a

Resumo

O espaço urbano, palco da vida colectiva, é atualmente transformado através da arte com o intuito de promover novos níveis de satisfação, integração, re-qualificação e até de re-criação de um novo sentido de comunidade e de espaço criativo. Analisando de forma breve a evolução da arte urbana de modo a clarificar o seu lugar na contemporaneidade, percebe-se que esta tem o potencial de criar diversos sistemas de significados, promovendo um bem estar colectivo e uma integração do ser humano em dimensões culturais, emocionais, poéticas e espirituais. Pretende-se assim, através desta breve análise, reforçar a sensibilização para o uso da arte como ferramenta significativa que dota o espaço urbano (e o ser) de qualidades essenciais, que de outra forma, estariam em falta. Através da análise de múltiplos exemplos, percebe-se como as novas dimensões da arte pública constroem relações entre a arte, o espaço vivido e o ser, definindo-se novos imaginários e novas cidades.

Palavras-Chave

Espaço Urbano, Cidade, Arte, Arte Pública, Significado.

Abstract

Urban space, the stage of collective life, is transformed through art in order to promote new levels of satisfaction, integration, re-qualification and even re-create a new sense of community and creativity with the self. Briefly analysing the evolution of urban art in order to clarify its contemporary place, it is perceived that it has the potential to create diverse systems of significances, promoting a collective well-being and an integration of the being within emotional, cultural and poetical dimensions. The research, thus, aims to reinforce awareness of the use of art as a significant tool that endows urban space with essential qualities that would otherwise be lacking. Through the analysis of multiple examples, one can see how the new dimensions of public art build relationships between the art, the lived space and the self, defining new imaginaries and new cities.

Keywords

Urban Space, City, Art, Public Art, Significance

Introdução

Os novos discursos nos domínios artísticos questionam o modo como a arte e arquitetura podem promover uma maior sensibilização cultural e articular um meio ambiente mais sustentável. Repensando as interações entre o espaço público, a arte, as emoções e os significados que podem advir de uma determinada espacialidade, tem permitido que o espaço público evolua além de um mero espaço de convivência e socialização, no sentido de se tornar um espaço de reflexão e compreensão de valores, sensibilidades e significados. Deste modo, não se pretende definir o estado da arte pública nas cidades contemporâneas, mas sim refletir sobre as suas componentes significan-

tes que contribuem para um bem estar colectivo e individual mais sustentável.

Bem-estar: Sustentabilidade

Vivemos numa época, que como Juhanni Pallasmaa (1996) acentua, provoca a fragmentação dos sentidos em parte devido a uma crescente preocupação com a 'Fig.' que promove apenas o sentido da visão provocando uma " (...) fragmentação e alienação." (Pallasmaa, 1996, p. 26)¹, que conduz a uma dissociação corpórea e a uma redução do uso da imaginação. De modo semelhante, Dillon (1999) relaciona esta característica da contemporaneidade com a cultura dos *mass media* e com a

^a CIAUD (Centro de Investigação em Arquitectura Urbanismo e Design), Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, LabCor - Laboratório da Cor da FAUL, Lisboa, Portugal. E-mail: sarah.frances.dias@gmail.com

¹ Tradução livre de: " (...) reinforcing a sense of detachment and alienation." (Pallasmaa, 1996, p. 26)

afluência de informação (visual) na cidade. Giller Lipovetsky e Jean Serroy (2014) salientam ainda que a cultura contemporânea é caracterizada pelo capitalismo artístico (a adoção de princípios, sensibilidades e ideias estéticas na cultura de consumo), que confunde o ser relativamente ao que realmente é significativo ou não.

Neste contexto, emerge a necessidade de definir os nossos espaços públicos de modo sustentável, de modo a responder não só às nossas necessidades físicas, mas também à nossa existência psíquica (emocional, intelectual e espiritual), promovendo valores, significados, bem-estar e definindo um sentido de comunidade.

Atualmente, diversos estudos definem o conceito de bem-estar subjetivo como algo fundamental para o crescimento sustentável da humanidade, compreendendo-o como algo resultante tanto de valores cognitivos como de significados emocionais. São exemplos o autor Erik Angner² (2010), que explica que apesar de ser um conceito de difícil definição, sabe-se que inclui tanto julgamentos cognitivos como relações afetivas (relacionado com o prazer e com a criação e compreensão de sentidos de significado). E o autor Zidanksek (2007), que, de igual modo, acentua a importância do foco em valores não materialistas, emocionais e significantes, que promovem um sentido de liberdade pessoal.

Este sentido de bem-estar subjetivo define-se como uma das componentes da sustentabilidade, cujos discursos contemporâneos ultrapassam a sustentabilidade física para incorporar aspectos de sustentabilidade psicológica e subjetiva.

Um dos papéis da arte e da arquitetura é precisamente, o de restabelecer relações essenciais para este bem estar sustentável do ser humano, promovendo uma vivência mais integrada e agindo como um factor determinante deste bem-estar subjetivo.

A Cidade como Palco da Vida

Perceber a cidade como um palco que é significativa para o ser, é compreender que a própria cidade não é uma entidade fixa mas sim um produto vivo e dinâmico, tal como o próprio ser. Daniel Willis (1999), no seu livro *A Cidade Esmeralda*, explica que a cidade é o espaço de possibilidades, um reflexo tanto dos seres que a habitam como das leituras imaginativas que a compõem: a cidade não é apenas um produto dos seus espaços construídos, mas sim, um conjunto de redes invisíveis de significados que resultam das suas vivências. Malcom Miles (2010) de modo semelhante explica, que opondo-se ao conceito de



Imagem 1 - Escultura clássica em Lisboa, Portugal.

Fonte: Figura do autor

cidade ideal (cidade visual com uma forte distinção entre as esferas públicas e privadas), emerge o conceito de cidade real, que permite a espontaneidade da vida e a vivência de experiências multissensoriais. Carlos Almeida Marques (2010) acrescenta ainda um terceiro factor fundamental quando enfatiza que a cidade, sendo produto da natureza humana, deve refletir representações ‘místicas’ e ‘emocionais’ do conhecimento humano. O espaço público é, deste modo, reflexo da era contemporânea: algo aberto, mutável e dinâmico, que é transformado e construído pela própria comunidade. É neste contexto que a arte pública interage e cresce: numa cidade viva que procura novos sistemas de relações e significados.

O lugar da Arte Pública

A cidade transforma-se, e em simultâneo, a sua arte também se transforma.

Compreende-se arte pública como a arte que utiliza o espaço público (à qual se opõe a arte que se localiza em lugares privados como é o caso das galerias). O próprio papel da arte pública tem-se vindo a alterar significativamente, redefinindo-se a sua relação com o espaço urbano e com o ser humano. Tradicionalmente, encomendadas, como forma de celebrar acontecimentos históricos, as esculturas públicas estavam associadas a uma ideia de permanência e de dignificação cultural, predominantemente materializadas em bronze, localizadas numa praça ou noutro local de relevância da cidade. Contudo, a partir dos anos sessenta, a arte pública, acompanhando as expansões artísticas da altura, expandindo-se também numa procura de novos significados, novas materializações e novas dinâmicas.

Enquanto tradicionalmente a arte estava associada a domínios de representação, foi com Arthur

² Define o bem estar colectivo como o resultado da satisfação de três esferas ou domínios: o primeiro sendo ‘estados mentais’, seguindo-se da ‘satisfação de desejos’, e por fim a execução de ‘objectivos-lista’, tradução livre do original: ‘mental-state accounts, preference-satisfaction or desire-fulfilment accounts, and objective-list accounts’ (Angner, 2010, p.2).

³ Tradução livre de: “The embodiment of ideas, or I would say, of meanings is perhaps all we require as a philosophical theory of what art is.” (Danto, 2014, p. 128).

C. Danto, igualmente nos anos sessenta, que se redefiniu um novo entendimento de arte, em resposta à pluralidade conceptual que se manifestava na altura, nomeadamente com as obras de Marcel Duchamp e Andy Warhol. Para Danto (2014) em *What Art is* (2014), a arte é o que encorpora significados. Afirma: “A incorporação de ideias, ou de significados, é talvez tudo o que precisamos para uma teoria filosófica do que é a arte.” (Danto, 2014, p. 128)³. Cynthia Freeland (2015), acentuando e desenvolvendo as ideias de Danto, afirma que atualmente a arte apenas precisa de expressar, manifestar e incorporar mensagens e significados, sendo que a diferença entre a boa arte e a má arte é apenas o significado que estas contêm e se o conseguem transmitir ao observador ou não.

Neste contexto, a arte pública, como explica Pedro de Andrade (2001), passou a ser mais generalista, variando tanto em natureza como em função, promovendo novas ligações entre a indivíduo, a comunidade e o meio ambiente. Um dos exemplos destas novas formas de arte pública é a *‘site-specific art’*, que surgiu nos anos sessenta em oposição ao crescente universalismo cultural, defendendo uma arte inseparável do local onde se insere. Sustém-se uma ligação conceptual e significativa ao local, do qual a obra é indissociável. É de salientar também os movimentos artísticos feministas, também emergentes nos anos sessenta, que pretendiam transformar não só um panorama artístico que era predominantemente masculino e não criava novas interações sociais. Assim, surgem novos diálogos entre a arte e o observador.

Um marco de relevância na transformação do domínio da arte pública foi definido pela obra *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra. Uma escultura desenhada especificamente para o sítio, composta por uma parede em aço córtex, com 37 metros de comprimento e 3,7 de altura que atravessa a praça, dividindo-a em dois, com o intuito de promover novas dinâmicas espaciais. Desenhada especificamente em resposta ao local, o artista promove uma ruptura da vivência espacial da praça, re-criando novos diálogos e novas questões significantes existenciais.

Hoje, o termo arte pública pode definir e englobar todo o tipo de intervenções artísticas: performances, instalações efémeras ou ainda projetos virtuais, que utilizam o palco da cidade como parte integrante da criação. Jane Rendell (2006) enfatiza um novo tipo de arte pública através da criação de arte que combina e interage com a arquitetura, criando o que define como *‘a space in between’*. Afirma: “Os artistas valorizam a arquitetura pela sua função social, enquanto os arquitetos valorizam a arte como uma forma



Imagem 2 - Cloud Gate by Anish Kapoor.

Fonte: [<http://www.publicdomainpictures.net/view-image.php?image=198595&picture=chicago-cloud-gate>: Fig. de domínio público.

de criatividade.” (Rendell, 2006, p.3)⁴, e destas combinações resultam novos significados. Assim, a arte pública continua a se desenvolver em novas e diversas materializações, explorando novos meios de comunicação, questionando a sua própria essência e o seu próprio lugar na cidade.

Deste modo, a arte pública manifesta-se como uma ferramenta fundamental para o bem-estar colectivo, pois é a arte que pode ser utilizada como uma ferramenta que satisfaz múltiplos propósitos e que pode ser acionada em qualquer espaço da cidade, requalificando-o, regenerando-o, promovendo novas interações sociais, encorajando novos desenvolvimentos económicos e novas formas de existência mais sustentáveis.

Exemplos contemporâneos

Através da arte, o espaço público tornou-se uma ferramenta de integração, renovação, associação e potencial ferramenta de unificação cultural. Estabelece-se uma plataforma de comunicação e interação, reconhecem-se valores culturais e promove-se o bem estar colectivo promovendo um futuro mais sustentável. Mas como exatamente? De modo a compreendermos a forma como a arte materializa estas alterações, de seguida analisam-se alguns exemplos.

Um primeiro exemplo deste tipo de intervenções, pode ser encontrado na arte que envolve a comunidade na sua própria criação. É o caso da instalação artística *‘Before I die’* da autoria de Candy Chang (artista americana), implementado primeiro em Nova Orleans e hoje reproduzido em inúmeros países pelo mundo. A instalação, destinada a ser colocada em edifícios abandonados, é composta por

⁴ Tradução livre de: “Artists value architecture for its social functions, whereas architects value art as a way of expressing creativity.” (Rendell, 2006, p.3).

⁵ Como objetivo, ela explica: “É fácil ficar preso no dia-a-dia e esquecer o que realmente importa para você.” (Chang, 2011)

uma placa de ardósia (aproximadamente 10 metros de comprimento) com as palavras *'Before I die'* escritas no topo seguindo-se de uma série de linhas em branco prontas a serem preenchidas ao longo de um determinado tempo pela comunidade. Tentando despertar novos níveis de consciência e sensibilização⁶, a instalação não só promove um sentido de integração entre os participantes, mas também permite uma auto reflexão sobre os desejos, sonhos, e a própria fragilidade da vida. Um outro exemplo pode ser encontrado nos diversos trabalhos do artista JR (fotógrafo e artista francês de identidade desconhecida), cujas intervenções artísticas consistem na impressão de fotografias em grandes dimensões de caras de pessoas que passam por locais urbanos e na colagem destas em fachadas de prédios circundantes, em pavimento, ou em praças, compondo-se assim um 'grande' retrato colectivo da comunidade. Pretende-se promover reflexões sobre identidade, liberdade, e limites humanos. Deste modo, em ambos os exemplos, através da interação da comunidade, desenvolvem-se emoções e pensamentos colectivos, estabelecem-se relações sociais e cria-se um sentido de identidade local (e universal), promovendo um sentido integrado de comunidade dentro de um determinado contexto urbano. Expressam-se valores cognitivos e emocionais, permitindo ao ser humano uma melhor harmonia consigo mesmo.

De modo semelhante, alguma arte pública envolve a participação do usuário, através da mobilização e interação com o objecto artístico, onde o observador precisa de reconstruir e recriar o próprio objecto artístico. É exemplo as escadas projectadas por dRMMM de Rijke Marsh Arquitetos Morgan e Arup para o London Design Festival⁶ (2013), cuja instalação é composta por umas escadas 'infinitas' (inspiradas em Escher), compostas de uma estrutura que permite ser infinitamente reconfigurada, adaptando-se e alterando-se de acordo com o lugar e com os desejos do participante utilizador. Promovendo a interação do público que por elas sobe, contempla e desce, estabelecem-se novas relações entre o rio, o céu, a arquitetura circundante e o ser. Um outro exemplo de referência é a instalação *'A prática da liberdade II'* (2013) na Polónia, do artista Adam Kalinowski, que criou uma caixa de areia de grandes dimensões, com objetos coloridos, encorajando a criação pelo observador, que o completa e define livremente. É ainda exemplo a instalação *Enteractive* (2006) por Electroland, composta por um conjunto de painéis (tipo azulejo) de LED que respondem à presença do visitante, acendendo e desligando conforme o seu passo. Nestes exemplos, valores de jogo, de interação, de informalidade e de liberdade são acentuados, onde o próprio humano constrói o objecto artístico e a cidade.



Imagem 3 - Instalação de de Candy Chang, *Before I die*.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/infomatique/28925860174/>;

Fig. sem direitos de autor.

Imagem 4 - Instalação de Sarah Frances Dias, no Aura Festival. Sintra, 2016.

Fonte: Figura do autor.

(leitura de cima para baixo)

Outro tipo de arte pública, pretende criar um momento de contemplação (em vez de participação ativa), promovendo uma interação mais profunda e introspectiva. É exemplo o artista Robert Montgomery, que cria instalações com os seus poemas, em luz ou em papel, colocando-os em lugares urbanos degradados ou de movimento (como praças ou ruas). Com temas introspectivos, emocionais e anti-capitalistas, as instalações pretendem criar um momento de contemplação e poesia, tanto no espaço como no observador. Outro exemplo pode ser encontrado no Brasil, na favela Boa Mistura (nos arredores de São Paulo), onde um grupo de cinco artistas através de uma colaboração com os moradores, pintou zonas e ruas sinuosas da favela com cores, sobrepondo as palavras 'beleza', 'firmeza' e 'amor' em diferentes dos seus momentos. O projeto faz parte de uma série de intervenções de arte

⁶ Os Festivais de Arte e Design realizam-se em diversas capitais Europeias, instalações artísticas são espalhadas pela cidade em locais estratégicos, criando-se uma rede integrada de locais e percursos, dos quais são exemplo significativo a Bienal de Veneza e o London Design Festival.

urbana participativa em favelas, pela promoção de valores e significados. Ainda outro exemplar, pode ser anunciado pela instalação artística desenvolvida pela autora, em Sintra para o Aura Festival, em Agosto 2016, cuja frase iluminada pretendia ser um momento de contemplação que acentuasse valores mágicos e poéticos. Este tipo de intervenções poéticas, envolvem o observador a um nível emocional, por um lado enfatizando a reflexão e a contemplação e por outro permitindo o sonho, potencializando assim a imaginação do ser.

É de salientar que este novo tipo de objeto artístico utiliza componentes que permitem uma maior interação física e psicológica com o observador. Física não só pela promoção de uma interação (de um agir) mas também pelo uso de componentes fenomenológicas que despertem os sentidos e apelem à sensibilidade como a luz, a cor, as texturas, os padrões, entre outros. Psicológica pelo significado que incorporam e transmitem. Deste modo, percebe-se que definir a arte pública como ferramenta de transformação da sociedade é identificar esferas de ação que promovem determinados objetivos e espelhem significados específicos.

Salienta-se ainda mais dois exemplos, que pretendem introduzir considerações metafísicas e

cosmológicas ao espaço público. É o caso do Cloud Gate (2004) de Anish Kapoor (Imagem 1), localizado em Chicago. A obra, colocada no centro de uma praça, promove uma interação não só corporal (permitindo e instigando movimentos) mas também psicológica, cognitiva e até espiritual. Os espelhos curvados, refletem o próprio mundo e o ser que o observa de volta a si mesmo, fazendo o observador questionar a sua própria Fig. distorcida e o seu lugar no mundo. A obra, silenciosamente, afirma não só que o 'mundo é um reflexo de nós mesmos', mas que novas formas, existências e dinâmicas podem promover novas questões, compreensões e significados. Desde modo promove-se novos sentidos de consciência.

Outro exemplo que pretende o mesmo tipo de significação, é encontrado nas várias obras de Antony Gormley. Uma das suas obras, composta por dezasseis homens nus de bronze, espalhados pela cidade de Bordeaux (França) em locais emblemáticos da cidade, pretende criar a presença de um elemento estranho que desperte o observador para novos níveis de significação. Entitula-se de *Paysages* (2017), e pretende, através do silêncio e da estabilidade promover um diálogo entre o observador e o espaço que o rodeia; cria-se uma interação (física, emocional e espiritual) que permite a emergência de novos níveis de consciência e significado.

Considerações finais

Através da arte pública comunicam-se valores, questionam-se ideias e retratam-se ideais, tornando o palco da cidade num portal que possibilita um novo bem estar colectivo através da criação de novos significados. Promove-se uma interação complexa entre o objecto artístico, a sua espacialidade, o contexto onde este está inserido e o ser humano que o observa. Definem-se componentes significantes da arte no espaço da cidade, que permitem que o ser, enquanto ocupante do espaço público, seja confrontado com dimensões que lhe remetem para a sua própria interioridade, definindo-se assim um ser humano mais sensível, menos impermeável aos discursos da imaginação, mais integrado e em harmonia consigo mesmo. É assim, recorrendo a interações, a novos discursos e a novas potencialidades, através de elementos poéticos, emocionais, que provocam a ação ou que despertam a contemplação, que a arte pública tem a capacidade de gerar a transformação e de mostrar caminhos mais sustentáveis (fisicamente, psicologicamente e até espiritualmente).



Imagem 5 e 6 - Paysages, de Antony Gormley, Bordeaux, França.

Fonte: Figura do autor



Imagem 7 - Fossar de les Moreres memorial em Barcelona, significados espirituais numa chama que nunca se extingue acompanhada de um poema de Frederic Soler

Fonte: Figura do auto

Imagem 8 - Sana, 2013, de Jaume Plensa em Bordeaux, França. Pretende-se promover a consciência pessoal e a introspecção

Fonte: Figura do auto

Referências bibliográficas

- Angner, E. (2010), Subjective well-being. *The Journal of Socio-Economics*. [Online] 39 (3), pp. 361–368.
- Chang, C. (2011), *Before I Die by Candy Chang* [online]. Disponível em <http://candy-chang.com/before-i-die-in-nola/> (consultado em 27 Outubro 2013).
- Danto, A.C. (2014), *What Art Is*, New Haven and London: Yale University Press.
- De Botton, A. (2008), *The architecture of happiness*, Random House Digital, Inc.
- Freeland, C. (2002), *But Is It Art?: An Introduction to Art Theory*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2014), *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*, Lisboa: Edições 70.
- Miles, M. et al. (2010), *Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa*, Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas S.A.
- Montgomery, Robert (2016), *Biography* [online]. Disponível em <http://www.robertmontgomery.org/bio/> (Consultado em 07 Janeiro 2017).
- Pallasmaa, J. (2011), *The embodied image: imagination and imagery in architecture*, Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (1996), *The Eyes of the Skin: The Architecture and the Senses*, London: Academy Editions.
- Rendell, J. (2006), *Art and Architecture: A Place Between*, I.B.Tauris.
- Review, P. A. (2013), *The Practice of Freedom II | Public Art* [online]. Disponível em <http://forecastpublicart.org/public-art-review/current-projects/2013/09/practice-freedom-ii-adam-kalinowski/> (Consultado em 26 Novembro 2013).
- Shaw, N. (2013), *We Don't Just Build Buildings: The Importance of Public Art in London* [online]. Disponível em http://www.huffingtonpost.co.uk/nicola-shaw/london-public-art_b_3549677.html (Consultado em 29 Abril 2014).
- Titus, J. E., Sinacore, A. L. (2013), Art-making and well-being in healthy young adult women. *The Arts in Psychotherapy*. [Online] 40 (1), pp. 29–36.
- Willis, D. (1999), *The Emerald City: And Other Essays on the Architectural Imagination*, New York, N.Y: Princeton Archit.Press.
- Zidanšek, A. (2007), Sustainable development and happiness in nations, *Energy*. [Online] 32 (6), pp. 891–897.

Pelo caminho do 28

Rita Varela Gomes^a

Resumo

Lisboa conta a ligação que possui entre as várias partes que a constituem com o seu suporte de singular topografia. Por entre o construído, os percursos enlaçam-se no território, formando um jogo sensorial de espaços, ora comprimidos ora desafogados, representado num trajecto em particular: o do eléctrico 28. Este articula lugares, memórias, tecidos urbanos e relevos distintos, porque é de articulações que fala a cidade. Transporta ainda a carga simbólica de modernidade e progresso que significou, adquirindo novos sentidos aliados à imagem urbana de Lisboa. Elegendo tal percurso como mais significativo no plano simbólico, cultural e representativo das dinâmicas da cidade e da sua fisionomia, fez sentido reflectir sobre a envolvente que o acompanha.

Palavras-Chave

Cidade; Eléctrico 28; Percursos.

Abstract

Lisbon tells the story of the connection between its numerous parts and a support of singular topography. Amongst the built spaces, its paths intersect in the territory, creating an either compressed or decompressed sensory game of spaces, which represent a particular route: tram 28.

It articulates places, memories, urban fabric and distinct relief, revealing a city made of articulations. Also transports the symbolic meaning of modernity and progress which meant, acquiring others associated with Lisbon urban image.

In this context, and electing this path as the most significant of the city's dynamics and physiognomy, it makes sense to reflect on its surroundings.

Keywords

City; 28 tram; Paths.

Introdução

Actualmente, o 28 é o eléctrico mais notável da cidade de Lisboa e o seu percurso constitui memória, tanto das linhas eléctricas antigas já inexistentes, como de todo o património histórico e artístico por onde passa.

O seu enleio por entre a topografia específica da urbe e pelas numerosas ruas estreitas, inconveniente até para os autocarros mais pequenos que não circulam em muitos dos troços do trajecto, atribuem-lhe valor. Acaba por constituir um serviço insubstituível, sendo mesmo o único transporte para os habitantes das zonas mais antigas da cidade.

Origens e antecedentes

Em 1914 uma nova linha eléctrica aparece, ligando a Calçada da Estrela à Praça Luís de Camões.

Esta corresponde ao percurso inicial do eléctrico 28, que veio substituir o ascensor ali localizado, popularmente intitulado de “*maximbombo*”, desde 1890¹.

Afirmado-se como um pequeno serviço de bairro era muito estimado pelos seus habitantes, pois ligava (e continua a ligar) dois lugares a cotas semelhantes que se encontram separados por uma depressão de aproximadamente 30 metros.

Contudo, os seus primeiros tempos de circulação foram atribulados devido ao íngreme caminho que percorria com dificuldade, obrigando à substituição do modelo do carro eléctrico por outro, especialmente concebido para circular neste tipo de morfologias. Os novos carros, de outra série, acabaram por se tornar típicos da carreira 28.

Rapidamente, o terminal do Camões é transferido para o Largo das duas Igrejas e começa-se a planear uma extensão da linha à Baixa². A po-

^a Mestre em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, com o Trabalho Final de Mestrado intitulado *Pelo caminho do 28: Imaginar sobre o vazio da Rua da Saudade*, apresentado em 2016. E-mail: varelagomesrita@gmail.com

¹ Em 1913 é suspenso o serviço do ascensor da Estrela, para se iniciarem obras de electrificação da linha e de alteração de parte do trajecto, tendo como finalidade eliminar o troço em via única (Cruz-Filipe, 2016).

² A partir da Rua Garrett, no sentido Rua Nova do Almada, Rua do Ouro e Rossio; e noutro, pela Rua do Carmo.

lémica gerada por tal ideia deu muito que falar durante os catorze anos que se seguiram³, até ao momento dos primeiros eléctricos entre o Rossio e a Estrela (passando pelo Camões e Chiado) serem postos em movimento. Veja-se que, dois anos antes, existiu uma ligação alternativa do 28 que se prolongava ao Largo do Corpo Santo, a partir da Rua do Alecrim. O objectivo era fazer corresponder o seu trajecto a outras carreiras que, desde a Rua do Arsenal, partiam até ao Rossio (Cruz-Filipe, 2016).

O trajecto em questão foi ampliado mais três vezes, sempre na mesma lógica de articulação de lugares que se situam a cotas superiores, com outros distintos a cotas inferiores. Assim, em 1936 chegou aos Prazeres (Campo de Ourique), em 1973 à Graça, e em 1984 ao Martim Moniz (na sequência da eliminação das linhas de eléctrico 10 e 11).

Veja-se o momento decisivo do prolongamento da linha do 28 à Graça, passando pela colina do Castelo, que surgiu da hipótese de ligar as duas colinas adjacentes à Baixa, passando apenas pela Rua da Conceição. Fruto de um mero acaso, esta articulação acaba por unir a cidade pombalina com o seu traçado planeado e geometrizado, a uma cidade de matriz islâmica e relevo irregular, bastante prejudicada em termos de infra-estruturas de mobilidade.

Percorrendo a História

Actualmente, o eléctrico 28 parte dos Prazeres deslocando-se pela Calçada da Estrela até São Bento; sobe a Calçada do Combro chegando à Praça Luís de Camões; passa pelo Teatro São Carlos e pelas Belas-Artes; volta a descer à Baixa, onde alcança a Sé e os miradouros de Santa Luzia e Portas do Sol; depois de São Tomé e das Escolas Gerais transita por São Vicente e Graça, descendo lentamente ao Martim Moniz e achando, no entretanto, a Igreja dos Anjos.

O caminho oferece, por si só, um programa cultural riquíssimo, do que é e do que foi esta cidade e os diversos lugares que a compõem, perfeitamente descrito por José-Augusto França na obra *28: crónica de um percurso*.

Na imagem seguinte, consegue-se perceber a abundância de espaços históricos e artísticos que são desvendados por este percurso, contribuindo assim para o seu valor intrínseco. Pelo que se contraria a opinião do autor referido acima, em relação ao trajecto descrito na obra *A Sétima Colina*, que defende que o roteiro compreendido entre o Cais do Sodré e o Largo do Rato é o mais

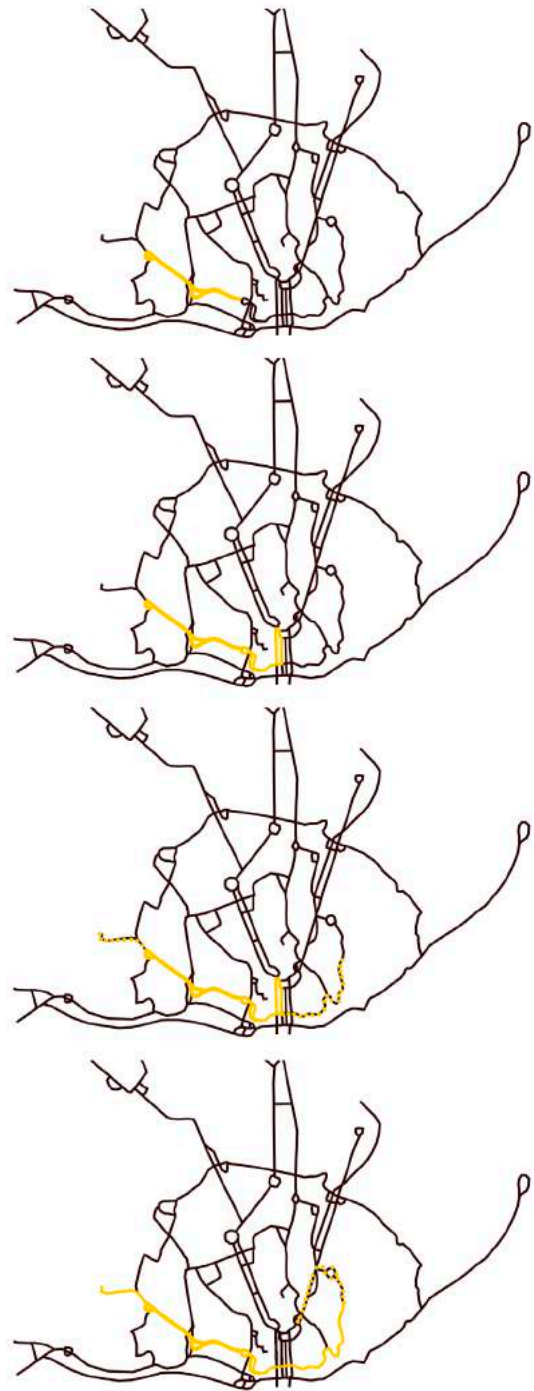


Imagem 1 - Crescimento da linha número 28

Fonte: elaborado pelo autor a partir de esquemas disponíveis em Cruz-Filipe, 2016.

³ Os comerciantes tinham receio de acidentes com os eléctricos, visto que a rua era bastante íngreme e movimentada. Acrescente-se que, com o início da Primeira Guerra Mundial, a evolução da rede estagnou (Cruz-Filipe, 2016).



interessante: “(...) e, de ciência de historiador de Lisboa, outro percurso não há mais do que este, rico de informação (...)” (França, 1994, p. 30).

Este eléctrico permite o cruzamento da cidade consolidada, mostrando alguns aspectos do tecido urbano que a compõe. Note-se, que tal percurso foi fulcral até para a própria dinâmica lisboeta do século XX, quando surgiu, pois criou quase que uma matriz, definindo o alargamento, a expansão e a consolidação dos bairros envolventes. Pelo que a linha nº 28 é desde longa data, parte integrante da estrutura da urbe.

De colina em colina

A cidade de Lisboa apresenta imagem que assenta num repositório simbólico e identitário contrastante, em termos altimétricos, de vazios estruturantes e edificado, cores e luz, entre outros. O recurso ao contraste como forma de estimular a reacção é mencionado na obra *Paisagem Urbana*, de Gordon Cullen, demonstrando que duas imagens muito diferentes causam mais impacto relativamente a imagens sem contrastes entre elas (Cullen, 2010).

Pode-se dizer que Lisboa corresponde a cidade mais dramática de contrastes e mais visível. A viagem no 28 mostra-nos isso, mostra-nos a cenografia de grande parte da cidade revelada por entre as colinas que, de quando em vez, se posicionam para o observador apreender os admiráveis panoramas proporcionados, que seduzem a sua imaginação⁴.

Ao atravessar numerosos tecidos urbanos muito diferentes uns dos outros, mas articulados entre si, e topografias distintas associadas a estes, faz com que o 28 cruze quatro colinas de Lisboa. Assim, afirma-se que este ícone tem ligação intrínseca ao relevo da cidade e aos seus percursos, constituindo um elemento urbano indissociável à própria dinâmica quotidiana.

Imagem 2 - Edifícios com importância histórica ao longo do percurso do 28

Fonte: elaborado pelo autor a partir de informação disponibilizada em <http://lx12.cm-lisboa.pt>, 2016.

Imagem 3 - Eléctrico na Estrela. Postal ilustrado posterior a 1910

Fonte: Dias, 2005, p. 95.

(leitura de cima para baixo)

⁴ “Nothing is so beautiful as great horizons (...). Great spectacles reinvigorate man’s forces, stir his heart and seduce his imagination. It is only from on high that one apprehends the masses of great monuments, reads their true dispositions and real character, and recognizes the general arrangement of their parts...” (DALY, C., in BOYER, 1996, p. 15).

São assim revelados os diferentes cenários, que constituem a cidade, traçados pelo mesmo percurso. Deste modo, e uma vez que tal meio percorre grande parte de Lisboa (de Campo de Ourique ao Martim Moniz) como já se referiu, optou-se por eleger, com base no factor histórico, nas próprias dinâmicas entre bairros e, nomeadamente, nas questões topográficas, um troço específico deste percurso que começa na Praça Luís de Camões e acaba na Graça.

Em termos morfológicos está-se a lidar com uma zona baixa da cidade e outras a cota superior, pelo que será interessante analisar as variações altimétricas na perspectiva do viajante (de eléctrico). Note-se ainda que, sendo um transporte histórico, a sua transversalidade não se verifica apenas ao longo do tecido urbano, mas também ao longo da própria evolução da mobilidade na cidade em questão.

Visão em Movimento⁵

A visão é o sentido principal para a apreensão da sequência espacial, que o viajante de eléctrico pode experienciar, como se de uma peça dramática se tratasse⁶.

Este sentido de sequência, de carácter quase cinematográfico, vai revelando a cena urbana pontuada por grande riqueza de situações, resultantes da diversidade perspéctica do próprio caminho. A paisagem revela-se assim, para o observador, como “(...) *um vasto ecrã que desvenda um quadro efémero. Enquanto estas indiscriminadas vistas em sucessão rápida passam pelo olho do espectador, o espaço torna-se simplesmente uma série contínua de mudanças de cena*”. (BOYER, 1996, p. 41. Tradução livre do autor).

A visão em movimento mudou a maneira de ver as cidades. Assim, em vez de se adoptarem panoramas estáticos, o espectador beneficia de perspectivas multidimensionais⁷.

Tal sucessão de movimento e espaço no percurso do eléctrico 28, num seguimento contínuo e linear incorporado no território, atribui-lhe características cénicas. Os elementos remarcáveis que vão surgindo, capturam a atenção do observador aparecendo em distintas perspectivas. Veja-se o caso de São Vicente de Fora, padroeiro de Lisboa, que é revelado continuamente por entre o casario marcando a sua importância na estruturação visual e simbólica da cidade.

Com base no troço do trajecto do eléctrico 28 em estudo, entre o Camões e a Graça, achou-se



Imagem 4 - O contraste como efeito dramático.

Rua das Escolas Gerais

Fonte: fotografia do autor, 2015.

Imagem 5 - Perfil pelo trajecto do 28

Fonte: elaborado pelo autor, 2016.

(leitura de cima para baixo)

relevante analisar as permeabilidades visuais estabelecidas com o território, para se perceber a sua zona de influência. O mero registo fotográfico não servia o propósito de clarificar, num todo, a imagem do observador. Assim, o auxílio a mo-

⁵ “(...) *the view in motion is the most important way of seeing a city (...)*” (LYNCH in KEPES, 1970, p. 124).

⁶ “*The view from the road can be a dramatic play of space and motion, of light and texture, all on a news scale.*” (APPLEYARD et al., p. 3).

⁷ A visão é um processo dinâmico e não estático. “*O processo visual é activo e criador.*” (HALL in KEPES, 1970, p.54).

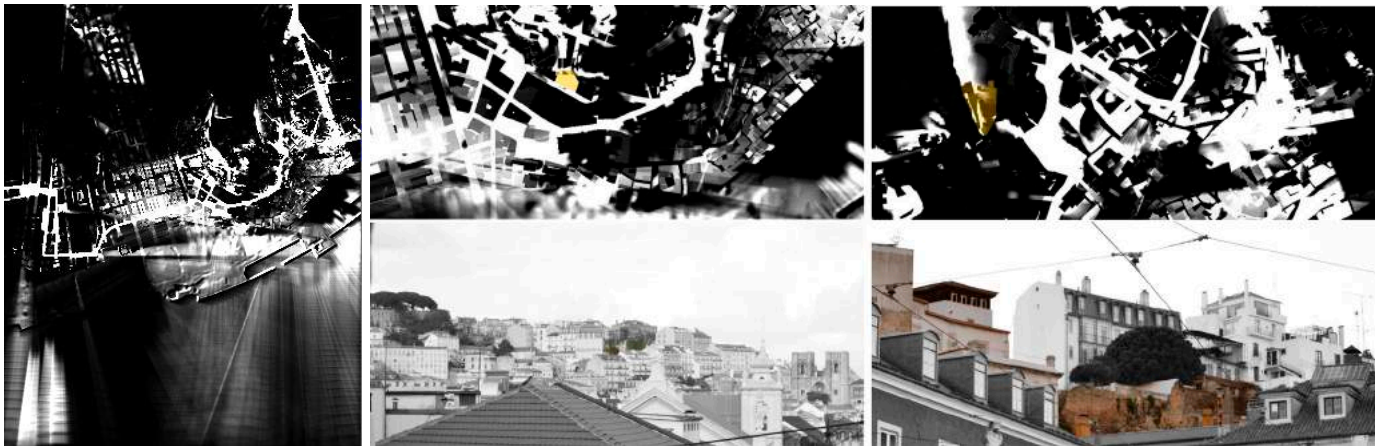


Imagem 6 - Modelo digital cuja parte iluminada (a branco) traduz a zona de influência visual do percurso do 28

Fonte: elaborado pelo autor, 2016.

Imagem 7 - Vazios urbanos ao longo do percurso do 28.

À esquerda: vazio da Rua da Saudade, visto a partir da Rua da Conceição.

À direita: vazio do Pátio de Dom Fradique, visto a partir das Portas do Sol

Fonte: elaborado e fotografado pelo autor., 2016.

(leitura de esquerda para a direita)

delo tridimensional⁸, de tal parte da cidade, com a marcação do percurso em questão com luzes⁹, foi fulcral para compreender os caminhos ramificados a partir do principal e as bacias visuais abrangidas por entre o edificado.

Ao analisarem-se, com cuidado, as imagens resultantes do método utilizado, percebe-se que os desvios nos alinhamentos, as reentrâncias, a largura sempre variável do caminho e os desníveis, proporcionam pontos de vista incríveis e dramáticos. A noção de escala encontra-se em constante alteração, devido às quebras no tecido urbano desta parte da cidade: ruelas estreitas que trazem uma sensação mais individual e doméstica, miradouros dispostos em anfiteatro sobre o rio revelando um nível quase metafísico à visão, ou elementos de forte urbanidade cheios de vida quotidiana.

Notou-se ainda, que o troço que atravessa a colina do Castelo, apesar de mais rico visualmente, constitui um lugar onde proliferam alguns vazios urbanos e edifícios degradados. Tais espaços constituem uma oportunidade valiosa, da cidade consolidada, de serem cosidos ao tecido urbano tendo como pretexto o caminho do eléctrico 28 e a sua riqueza intrínseca.

Notas conclusivas

Curiosamente, o 28 é o eléctrico por excelência da cidade de Lisboa, porque durante anos não passava de uma simples carreira de serviço de bairro, pouco distinguível do antigo ascensor do Camões à Estrela. Apesar do excessivo turismo de que tem sido alvo ultimamente, o seu percurso ainda constitui uma lição histórica, arquitec-

tónica e urbana, beneficiando da cultura que a rua tem para oferecer.

Nesta “arquitetura móvel” descobrem-se as vistas dos bairros históricos e as suas gentes. O mero viajante tem a tarefa facilitada pelos edifícios icónicos, que não só povoam a envolvente, como também assinalam a paragem do eléctrico.

A sua importância é transversal, pelo que se considera indispensável regenerar e consolidar alguns espaços desprovidos de significado, que acabam por pontuar o território de influência do 28.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1985), “O eléctrico e a cidade”, *Arquitetura Portuguesa*, número 1, pp. 19-45.
- AA.VV. (1994), *Lisboa em Movimento (1850-1920)*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Appleyard, Donald; Lynch, Kevin; Myer, John R. (1964), *The view from the road*, Massachusetts: MIT Press.
- Boyer, M. Christine (1996), *The city of collective memory. Its historical imagery and architectural entertainments*, Massachusetts: MIT Press.

⁸ Para a modelação dos edifícios foi utilizado o programa *Rhinoceros*. O terreno foi obtido através de código em *Grasshopper*, tendo por base nuvem de pontos (resultante de voo efectuado em 2008) cedida pela Direcção-Geral do Território.

⁹ Para esta etapa foi utilizado o programa *Rhinoceros*, assim como para a *renderização*.

- Cullen, Gordon (2010), *Paisagem Urbana*, Lisboa: Edições 70.
- Dias, Marina Tavares (2005), *História do eléctrico da Carris*, Lisboa: Quimera.
- França, José-Augusto (1998), *28. Crónica de um percurso*, Lisboa: Livros Horizonte.
- França, José-Augusto (1994), *A Sétima Colina. Roteiro histórico-artístico*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Harvie, Jen (2009), *Theatre & the city*, London: Palgrave Macmillan.
- Kepes, Gyorgy (1970), *Arts of the environment*, Nova Iorque: George Braziller.
- Lynch, Kevin (2011), *A imagem da cidade*, Lisboa: edições 70.

PRÁTICAS PROFISSIONAIS |
TESTEMUNHOS E EXPERIÊNCIAS

O trabalho do arquitecto no projecto da casa para uma família burguesa.

Comunicação com o cliente e sua participação no desenvolvimento do projecto.

Observações e comentários na correspondência ficcionada entre dois universitários.

Fernando Bagulho^a

E-mail de 01 de Novembro

Entra um arquitecto por uma família a dentro

Querido primo Marco,

Estou desejava de que terminem as aulas e venha o Natal em casa dos avós, para meter as mãos no alguidar dos paios, enfiar as febras em paus de louro e assá-las no fumeiro carregado com varas de matança e odor intenso. O intangível e a busca do cristal perfeito pelo teu lado e um entendimento mais visceral das coisas pelo meu, leva-nos a partilhar as raízes naquele glorioso alguidar de matança da Avó.

Aqui por casa cumprem-se as rotinas diárias de casa/faculdade/casa, com tudo na mesma e o tempo parado, não fora a chegada de um arquitecto amigo do meu pai que vai fazer o projecto da nossa casa na Ericeira, junto aos moinhos de vento e casa da vela onde íamos apanhar caracóis e me punhas areia pelas costas abaixo.

Se a arquitectura for, como se ouve dizer, coisa ligada às emoções que serve para emocionar, então estarei a jogar em casa com o meu modo visceral de entender. Estando muito à vontade com o meu pai o arquitecto investiu na relação com a minha mãe e comigo, tentando prevenir a desconfiança ou até mesmo a rejeição, que por vezes ocorre na relação arquitecto/cliente. Da etimologia do meu nome Luzia (da Luz), veio a luz como base de toda a arquitectura. À minha mãe referiu a arquitectura e a música como únicas artes abstractas (não representativas) e recordou a frase de Goethe, que designa a arquitectura como “música congelada”.

Quanto à logística do acompanhamento do projecto impôs restrições às “conversas em biombo” exigindo diálogo aberto com toda a família, assim numa espécie de psicoterapia de grupo, pensei eu. O meu pai sai tarde do consultório e a minha mãe volta cedo dos ensaios, ficando então acordado o jantar semanal à terça-feira. Pensar uma casa entremeada com borrego assado não é lá muito curial mas a ideia foi da minha mãe que terá companhia no atraso do meu pai pelo

consultório. O meu pai fica desculpabilizado e dono do seu tempo e a contrapartida, benéfica para todos, é que assim trará para o jantar prendas do mundo rural, que lhe levam os doentes agradecidos por não serem abandonados à sua triste sorte, enquanto ele mantiver o consultório na Azóia, que já vem do tempo do meu avô e pai dele.

Quando leres as novidades, vais classificar-nos de pinocas novos-ricos a fazer uma casa na praia com arquitecto e tudo. Por estas bandas da família, arquitecto é ave que nunca se viu, não sei como iremos reagir mas estou curiosa sobre o que será o trabalho de projectar a casa para uma família (burguesa como dirás) e muito vamos ter que puxar pela cabeça e pelas emoções, se o resultado do que vamos tratar sempre for para emocionar quem lá viver e quem lá entrar (ou até passar de roda).

O meu outro e nosso avô, guarda-livros na morgue de Lisboa, desenhava e pintava paisagens, levava-nos a dar grandes passeios no campo e ensinava-nos a apreciar o “ruído” intenso das manifestações da natureza e a musicalidade do “silêncio” imposto durante a caminhada. Assim me encontro eu agora dividida entre a força e exuberância de uma paisagem que me é muito querida e familiar, onde vai ser construída uma casa e o silêncio da intimidade de uma família que à procura de um abrigo, um espaço feito por medida, chama um arquitecto para a ajudar a pensar (será a arquitectura uma forma de pensamento ou método de pensar? Haverá alguma razão para se dizer “construir uma frase” e não “frasear uma construção”?).

E-mail de 29 de Novembro

Quais são os seus instrumentos de trabalho?

Querido primo Marco,

Gostei de te ver no fim-de-semana passado mas, com a confusão de tanta gente à mistura não deu

^a Arquitecto, Diplomado pela ESBAL. Foi Professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa de entre 1995-2011. Investigador do CIAUD.

para falar do tema, a que regresso agora no sossego da escrita.

Terça-feira o meu pai veio carregado de peiscos e o principal era bucho de Braga. O arquitecto referiu-se ao repasto como sendo uma verdadeira ode ao palato e lançou a dúvida se seria capaz de compor uma arquitectura com a mesma sabedoria do cozinheiro do bucho, que mais não fez do que uma casa com casco em tripa do boi, porta fechada a cordel e componentes interiores mais espaciais (o arroz) ou mais substanciais (a carne). Claro está que o meu modo visceral de entender a vida e o mundo veio logo à flor da pele e deu para ficar a saber que o pensamento metafórico podia ser um ponto de apoio na comunicação entre nós. Casa casa e bucho bucho, pão pão e queijo queijo, faz mais o teu género de que se danem as metáforas, mas a mim colhe. Coma o bucho e arquitecte a melhor casa para a Luzia que for capaz, é a linha do teu pensamento intelectual. Veio o tema das quantidades, em que tu estarias como peixe na água, entrando por áreas e volumes, entidades abstractas, que sei lá eu quanto mede a superfície da minha pele ou o volume do meu corpo, como poderei identificar a área ou o volume para um quarto na Ericeira? De cada vez que sinto haver linhas de comunicação verifico, alternadamente, que a imaginação de um resvala no éter e a do outro fica presa ao chão. Como será possível a comunicação?

Quantidades são quantidades; quanto mede, quanto custa, quanto vai valer a casa como mercadoria em que se tornar quando estiver pronta? Necessito de ti para me ajudar a entender esta linguagem dos números, para me enquadrar nestas coisas sem me dispersar, pois o meu mundo é o das qualidades, entidades cuja grandeza não se pode exprimir em números, ou seja, que não tem correspondência numérica (ao contrário de comprimento, temperatura, etc.). Prefiro o pensamento poético, serei capaz de medir, ou tão só imaginar, a altura do silêncio das pedras?

A tua mentalidade funcionalista e quadrada, pouco sensível a nuances e arreigado que estás a uma linguagem binária do tipo acende/apaga sem cambiantes, não seria capaz de entrar numa aventura destas de trabalhar com um arquitecto mas já não digo nada, pois a revelação das pessoas é sempre um deslumbramento (o deslumbramento de um novo dia é coisa que não se pode cortar à faca, como diz o já citado poeta do silêncio). Tenho feito esforço para entender o fazedor de casas e o meu problema consiste em sentir que, nas coisas que verdadeiramente importam (que por vezes estão escondidas dentro de outras coisas), estou diante de um muro

(cujo silêncio não terá altura), mas que bloqueia o meu entendimento e a comunicação do utilizador (eu, projectada no futuro) com o fazedor (o arquitecto).

Voltamos a ver-nos nas férias do Natal e peço-te, caso chegues primeiro a casa dos avós, que não ataques o alguidar dos paios para podermos fazer o ritual juntos.

E-mail de 25 de Janeiro

Visita ao terreno num dia glorioso
de Inverno com Sol

Querido primo Marco,

Lá fomos então todos visitar o terreno que eu conheço como a palma das mãos e que foi um deslumbramento inesperado. Vi coisas que nunca tinha visto (olhava mas não via), fosse o minúsculo enfiamento visual que faz “cantar” o convento de Mafra, situado do lado Nascente quando batido pelo Sol, ou o modo aberto e plural de “ver” e apreciar sofisticadamente a relação com o mar e o infinito a Poente.

Estará o arquitecto treinado para olhar e “ver” as coisas e o entorno de modo mais sofisticado do que todos nós? Então muito teríamos a ganhar se tal “dom” estivesse aberto ao serviço de todos e não só da torre fechada aos eleitos da arquitectura.

Um problema do projecto será o de conseguir implantar a casa naquele lugar sem retirar protagonismo ao alto da vela e aos moinhos de vento. Terá que criar um modo de ocupação que transmita o sentido de que a casa sempre existiu naquele sítio ermo e alto, antecedendo até a vela e os moinhos, pela perfeição do diálogo com todos os componentes fortes daquela paisagem: o morro, a vela e os moinhos.

Trouxe um novelo de corda e começou a desfiliá-lo sobre a terra enquanto falava connosco, fazendo uma espécie de teia onde a casa seria urdida a subir e a descer para as várias plataformas do terreno e a definir uma primeira estrutura primária de distribuição e de relacionamento entre os diferentes espaços da casa. Depois conjugou toda esta informação empírica (lógico/visceral) com as contingências do local, em matéria de acessos, constituição do solo pejado de fragas corroídas pelo ar marítimo, regime de ventos, solarização dos espaços e deu para entender que haveria muito que puxar pela cabeça, muito esquiço e muito desenho esquemático de organização da casa que teria como destino o cesto

dos papéis, até conseguir chegar a uma solução negociada entre pesos e medidas de várias variáveis. Para grande espanto meu, o estilo de construção da casa na fabricação da sua imagem nunca foi tema ouvido nem achado nesta abordagem que tem sido feita, como se fosse qualquer coisa ou que está fora das preocupações ou foi assumido à partida que o arquitecto fará uma casa ao mesmo modo, plural e sem estilo pré-definido, como fez as que antecederam este projecto e que os meus pais tanto apreciam.

Depois da ida ao terreno parecia que tudo melhorava em termos de comunicação entre nós mas foi Sol de pouca dura. Entrando pelo desenho das coisas, de novo tudo se complica, tanto mais que há coisas que antecedem o desenho das coisas e a explicação do arquitecto à minha mãe de que o desenho é uma espécie de pauta (como a de música) na qual, pela aposição de códigos de representação, se pode ler o espaço e a forma, ao modo como se lê a escrita musical, escapa ao meu entendimento. Não consigo deixar de ver o desenho como um objecto restrito à sua própria dimensão e não a tal pauta que representa a musicalidade do espaço, por simetria à espacialidade da música. Olho com gosto para uma planta, um corte, um alçado ou uma perspectiva mas não vejo aquilo como a mediação para o edificado que o código representa. Todos temos limitações e as minhas são estas. Dirás que isto é uma forma de iliteracia. Terei, em relação ao espaço, os olhos desafinados? Seja, mas que posso fazer? Há pessoas que não têm ouvido para a música.

E-mail de 18 de Fevereiro

Poderá inscrever-se a casa ideal nos nossos sonhos?

Querido primo Marco,

Do meu analfabetismo para a escrita desenhada derivámos para o sonho, para eu falar da casa dos sonhos. Sonho mais com gente do que com coisas e não sei construir o futuro a partir do sonho. Quais casas? As da “Hola” com marquesas e toureiros? As das revistas dos arquitectos? Sonhará um arquitecto com casas? Poderá imaginar o que está a projectar (em sentido literal), mas essa capacidade de fabricar imagens ocorre na vigília do sono e não no sonho. Os sonhos têm fundo ambiente do tipo “blue screen” onde a cena encaixa. Andamos, corremos, voamos, ou estamos encurralados no cenário com a sensação

de voar, ficar livre ou preso.

Um dia sonhei que passava voando por baixo do arco da Rua Augusta e sem que ninguém estranhasse. Poderá este sonho levar-me a formular um pedido de que se transmita um sentido de voar ao passar por baixo de um portal da casa? Os sonhos projectam ansiedades, medos, desejos, mas deles é ausente o humor e não entendo que algo de humano se fundamente e estruture, de modo consciente, no inconsciente do sonho, de onde o humor está ausente. Apoiamo-nos no humor para chegar ao Amor (diz um escritor argentino) e Le Corbusier dizia não ser a arquitectura uma “mise en scène” mas um acto de amor. Se a casa que desejamos estivesse inscrita nos nossos sonhos, seria uma grande seca e sem graça alguma. Será a casa dos sonhos um lugar onde domina a sensação de voar (e daí a preferência por casas altas com vistas largas), onde se anda livremente como num sistema de vasos comunicantes (daí o sentido de transparência onde tudo está relacionado), ou onde nos sentimos encurralados, seja em espaços de transição ou de passagem que nos fixam e impedem de progredir, ou em espaços do tipo “gruta” (daí o sentido de toca ou ninho onde exprimimos a nossa intimidade)? Duvido que pelo caminho dos sonhos se consiga chegar a algum resultado, pelo lado do real.

Saltámos dos sonhos para uma espécie de realidade modelada em caixas, do tipo do caixote do sabão azul da mercearia do Sr. Isaías, de que fazias carrinhos com rolamentos e descíamos a rua dos avós a toda a velocidade. Parecem caixotes mas são “maquetas” que me fazem lembrar os carros de sabão. Serei troglodita visual? Depois vieram perspectivas, do tipo daquelas feitas pelo avô a lápis de cor, mais as imagens 3D a cores e um filme que permite andar na casa por dentro e por fora, passeando através dos olhos de uma câmara de filmar, mas tudo tão irreal, tão visual puro, tão desprovido de tacto e cheiro que não dá para apreciar. Consiste tudo isto numa espécie de encantamento tecnológico que retira todo o mistério ao acto de erigir, compactando o intervalo entre imaginar e construir a casa que desejamos e, o intervalo entre o desejo e o real, que queremos e devemos saborear devagar.

E-mail de 27 de Fevereiro

Epílogo disruptivo, com faísca e tudo a toda a volta

Querido primo Marco,

Pedi aos meus pais que dispensassem o meu en-

volvimento no projecto, invocando a desculpa da necessidade de dedicação ao estudo, o que eles aceitaram mas, na verdade, não passa de um acto de cobardia da minha parte. Mais um, dirás. Seja cobardia, ou iliteracia visual fruto da incapacidade em trabalhar com instrumentos de comunicação que não são “a coisa” mas “uma parte do carácter da coisa”, tão só uma imagem, um “media”, do desenho ao modelo, do escrito poético sobre o espaço, ao filme a cores. A pintura que representa uma maçã não é uma maçã.

Desenhos e diagramas, textos seminiais, modelos à escala, imagens ou filme virtual 3D, tudo modos visuais ou literários de descrever o espaço e a forma, contigo mais próximo dos primeiros e eu dos segundos. Reconheço ao teu mundo um carácter mais apropriado quando se trata de grandezas quantificáveis, mas acredito que o meu é mais forte e adequado quando lidamos com qualidades, grandezas que não têm expressão numérica. Sendo a arquitectura um fenómeno ligado às emoções, esperamos do arquitecto aquele golpe de magia, qual salto trapézio voador, que faz das grandezas e suas relações (proporções) um todo que supera e é mais do que as partes, na sua unidade, na sua expressão e na sua leitura por quem olha e vê.

Não se trata de cobardia mas da constatação de que a comunicação é difícil, se não mesmo até impossível e que nos devemos limitar a pedir ao arquitecto que nos oiça, entenda as nossas grandezas e as nossas limitações e depois arquitecte o espaço em toda a liberdade, sem ter que nos agradar em cada fascículo da composição, pois a nós só nos vai interessar o todo e o seu equilíbrio próprio e não a parte. Isto não é cobardia mas, pelo contrário, um acto de lucidez e de coragem.

Questiono-me sobre até que ponto deve funcionar o compromisso do cliente com o projecto? Não será apenas e tão só o de que “tenho X€ para gastar” e sei do que necessito funcionalmente? Tudo o resto é com o arquitecto e não se procure mais consenso ou quaisquer modos de “democraticamente” atingir os fins pretendidos, que o sistema não vai funcionar.

Às urtigas a treta da participação do cliente no âmago do acto de projectar uma casa. A importância da sua presença reside no facto do arquitecto não estar a projectar para um cliente genérico, que não tem pontes de comunicação com o arquitecto, mas o cliente real, de carne e osso, que lhe pode transmitir os seus anseios, aspirações, desejos e modos de viver na coisa (na casa) projectada.

Assim, cada lado da história, a família e o arquitecto, terão que assumir as suas responsabilidades.

A família definindo um programa com volu-

me de construção compatível com as suas necessidades e os seus recursos (culturais, financeiros, sociais e outros).

O arquitecto provando, em toda a liberdade, que está apto a dar o salto no trapézio voador e fazer daquela casa um lugar mágico onde se “vive” bem, com satisfação, com prazer e orgulho em repartir com o outro, na sociabilização do “entorno” da família, aberta à cidade e ao mundo e de que a casa de cada um é um instrumento.

Vale?

Fernando Bagulho
Outubro de 2015

Experiência como designer na "Residência artística" de Saint-Louis du Senegal

Rita Filipe^a

O meu interesse em fazer uma residência artística em Africa surgiu como uma oportunidade de contactar com artesãos e com uma cultura local diferente, inserida num ambiente criativo propício, orientada por pessoas que conhecem bem o lugar e os autóctones, num contexto de trabalho onde interagem artistas fotógrafos e eu como designer em total disponibilidade, interesse pelas questões levantados por uns e outros, em ambiente de comunicação e entreaajuda.

Jarmo, um finlandês doutorado em línguas africanas, e dono da residência, conhece bem a cidade e a comunidade local. E tem contactos com artesãos, tendo-se apressado a apresentar-me alguns com oficinas ali perto, como no caso do serralheiro que fez a mesa com os cestos que comprei no mercado de Mpal, uma oficina têxtil onde me falaram sobre a influência dos portugueses que no séc. XVII pediam tecidos mais vistosos para vender no Brasil, e conduzindo-me pela primeira vez pelos labirintos dos mercados de rua, entre tecidos, frutas, peixe ou painéis de alumínio.

Comecei portanto por visitar os mercados e conheci alguns artesãos, evitando no entanto os mais dados ao ready-made - como crocodilos feitos com correntes de bicicleta ou peneiras com latas de alimentos. Porque estava mais interessada nas formas e usos da cultura tradicional e não na reciclagem de produtos industriais.

Consciente do método etnográfico e do papel de interlocutora cultural a que me tinha proposto, entrei pelos mercados a dentro, desinibida pelos conselhos do Jarmo, de que ninguém me faria mal nenhum, e que não tivesse receio de entrar pelos labirintos adentro.

Assim, o trabalho começou com a identificação de formas e técnicas locais, costumes tradicionais e práticas que se pudessem revelar pertinentes novamente nos dias de hoje, como designer-antropóloga, a fazer trabalho de campo inserida no universo da cultura material local, com vista a novas possibilidades produtivas. Tentei estabelecer cumplicidades e trocas de trabalho com artesãos locais, e produzir objetos que reflitam preocupações e usos comuns. Estabelecer relações culturais e uma vivência em comum através dos objetos. Conversei com muitos artesãos e feirantes, indagando sobre os usos, for-

mas de fabrico ou origem dos produtos. Cheguei mesmo a ter uma discussão interessante com um artesão sobre a função dos talheres em madeira escura, hoje excessivamente decorados, e já sem uso portanto.

Foi também o dono da residência que providenciou a visita guiada ao mercado de Mpal, por minha sugestão. Aí encontrei uma jovem mulher que vendia cestos leyu, feitos com fibras naturais e fio de plástico com cores vivas. Um cesto impecavelmente feito, com bordos amarelos, que me custou 3.000 francos CFA, (4,50 €). Trata-se de um mercado numa aldeia do interior, onde vendem gado, painéis de alumínio fundidas ali na areia, cerâmica em barro vermelho pintada com cores vivas para queimar incenso, tecidos, roupa usada, ou ferramentas agrícolas. Uma aldeia com casas de tijolo e ruas em terra batida, e sempre a cheirar à árvore de Baobá. Da beleza e da perfeição do cesto plano e do contacto com o serralheiro Monsieur Lamin, rapidamente surgiu a ideia da mesa Leyu.

De regresso a Saint-Louis visitei a *Village des Artisans*, que se compõe de um terreno murado com cubatas em adobe e coberturas em palha construídas pelo governo, destinada a promover o artesanato tradicional em ateliers de artesãos a trabalhar com técnicas tradicionais, como adereços para o corpo em prata, cerâmica, mobiliário e objetos em madeira maciça, tecidos tingidos tipo indigo, ou pintados em batik, e modistas estilistas. A propósito, toda a gente se veste com roupas feitas por medida. Existem quarteirões inteiros de oficinas com costureiros e máquinas de costura, junto a lojas de tecidos e aplicações para roupa, onde escolhendo o modelo do catálogo se fazem os fatos por medida. Há muito pouca indústria. Mesmo nas cidades o mobiliário é feito em madeira maciça, com gravações e embutidos, ou copiando os modelos industriais ocidentais, mas sempre feitos em madeira maciça.

O interesse pela cabaça surgiu com a leitura de um livro¹ existente na residência sobre os povos nómadas onde se descreve a cultura, o quotidiano e os objetos que transportam, e para que servem. Só então reparei nas pilhas de cabaças que se vendiam no mercado, com vários tamanhos e algumas cosidas porque se tinham partido. Pareceram-me um ótimo substituto para os

^a Designer, Professora Auxiliar na Faculdade de Arquitetura de Lisboa e investigadora no CIAUD. E-mail: ritaalmeidafilipe@gmail.com.

¹ Nomades du Niger, fotos Carol Beckwith, texto Marion van Offelen, Londres: Harvill Press, 1993).

sacos de plástico pretos que me impingiam constantemente no mercado.

Em duas semanas tinha dois projetos concluídos, uma exposição marcada na galeria na última semana de estadia na residência, e estava ansiosa por partir para o norte do Senegal, numa viagem ao longo do Rio Senegal, até Podor. Onde visitaria finalmente o verdadeiro Senegal, longe de uma cidade colonial maltratada. Só mais tarde o antropólogo Filip De Boeck² me explicou o porquê desta estranheza que eu sentia: é que a ocupação destas cidades pelas mulheres e crianças nativas é bastante recente. Só os homens ali tinham emprego, portanto a cidade não lhes pertencia. Daí parecerem pessoas sem ligação afetiva àquelas casas e sobretudo ao espaço público.

Guédé e Ngawlé são aldeias tradicionais construídas em adobe, situadas junto ao Rio Senegal, que cheiram a fresco, em contraste com o cheiro por vezes nauseabundo dos mercados nas cidades. E onde o espaço público parece traçado a régua e esquadro, com uma grande praça e estruturas de sombra onde cabem famílias inteiras. Em Podor chamou-me à atenção uma panóplia de mobiliário em varão de ferro em estilo anos '50, e foi também onde viveu o fotógrafo Oumar Ly que tinha morrido recentemente, e ainda inspira muitos fotógrafos africanos contemporâneos.

Cartas de viagem

03/08/2016

Está tudo bem, os donos da residência são super simpáticos e acompanham-nos imenso. A residência é na 'ilha norte' de Saint-Louis, quer dizer que é entre o continente e a ilha sul. A ilha Sul é junto ao mar, de pescadores, e onde são as

praias e os hotéis turísticos onde ainda não fui. A ilha norte onde estou é a antiga cidade colonial e capital do Senegal até ao início do séc. XX, mas que hoje em dia está muito degradada. Há muitas lojas, mercearias, pequenos bares, várias mesquitas, edifícios do Estado colonial e residências. Aqui não tomam conta do espaço público, não pagam impostos porque ninguém passa recibo (nem no aeroporto para trocar dinheiro), e não fazem reciclagem de nada! (a não ser o artesanato com caricas, crocodilos com correntes de bicicleta, e outros re-usos) O resultado são as estradas rodeadas de plásticos, a cidade e o rio também, e lixo e moscas por todo o lado. E como são pescadores e deixam as entranhas do peixe nos passeios onde os vendem, o cheiro á vezes é agonizante. Algumas ruas são alcatroadas, outras estão degradadas e assim vão ficar (a cidade foi construída há muito tempo... é que eles respondem). Nem pensam na possibilidade de fazer obras.

Ontem estava um bocado em choque, mesmo tendo ido tomar um copo a uma esplanada linda com piscina sobre o rio.

Mas hoje fui á Village Artisanale, onde estão alguns artesãos a trabalhar em remakes de palhotas, parece uma obra 'português suave', mas foi uma surpresa porque são todos híper simpáticos, fizeram-me sentar com eles em cada oficina e quiseram saber do meu projeto e todos querem ajudar. Falam muito sobre o que fazem e porquê e gostam da ideia que os objetos hoje vistos como decorativos voltem a ser usados. Vamos a ver.

Um deles ofereceu-se para me acompanhar a aldeias onde os seus pais e pessoas que conhece constroem mobiliário, e taças feitas com cabaças. Outros trabalham em prata, alumínio, tapetes incríveis com cabedal e palha ou plásticos com cores. Os artesãos são legítimos e têm um trabalho interessante, a 'aldeia' é que é a fingir.

Mas quando a cidade não cheira a lixo, tem um cheiro adocicado que ainda não descobri de onde vem. Talvez das madeiras e dos frutos?

A viagem de Dakar para cá foi muito bonita, o campo (quando não tem lixo) é lindo! Cheio de mangueiras e palmeiras selvagens, que eu nunca tinha visto!

O tempo é realmente muito húmido, estou quase sempre a suar ou peganhenta, tomo vários duches por dia e mudo de roupa. E vou ter que me habituar aos bichos...

Mas a casa é linda, muito rudimentar tipo algarve tradicional, com 2 andares + terraços. E bem decorada também.

Os senegaleses são muito bonitos e bonitas, muito altos, e andam sempre muito bem vestidos e muitas vezes têm um ar moderno. Há muitos



Imagem 1 e 2 - Foto de Oumar Ly (1943-2016), e do seu estúdio de fotografia atualmente em Podor.

² Sammy Baloji e Filip de Boeck estiveram em Lisboa a apresentar a exposição Urban Now: City Life in Congo, na Galeria Municipipla da Av. da Índia em Lisboa, Março 2018



com um ar normal, tipo classe média, que ainda não percebi onde moram. Há um bairro com estradas em terra mas com vivendas muradas, que ainda não fui também. Ainda tenho que perceber o 'esquema', as minhas observações ainda devem ser muito europeias! vou tentar perceber como vivem os que aqui vivem razoavelmente bem, sem se afastarem muito da tradição.

22/08/2016

Aqui vão algumas fotos da viagem a Guédé e a Ngawlé na região de Podor.

O caminho foi lindo, a savana está completamente verde! E a terra é vermelha, algumas vezes aparecem grandes zonas de areia. É uma área extraordinariamente plana. Há muitas pequenas aldeias e sempre muitos pastores com animais. Muitas acácias cheias de ninhos de pássaros. Mas mamíferos selvagens só me falaram nos facocheros.

Aqui as aldeias são limpíssimas e cheiram bem! As construções em terra são lindas, maciças e com arestas arredondas. As casas são frescas por dentro e constroem também alpendres exteriores para estarem durante o dia, também em 'banco' e madeira. Banco é nome que dão aqui às construções em terra. As cozinhas são construções em banco á parte das casas e isoladas no meio da aldeia – de certeza por causa dos incêndios.

Quando chegamos os miúdos invadem-nos e chamam-nos 'tubabe tubabe' (turistas brancos) e riem-se muito quando perguntam o meu nome e digo Rita. Querem ficar nas fotos e ver-se nelas. Os homens mantêm-se á distância e repreendem os filhos, com algum alívio para nós. E as mulheres convidam-nos para o pé delas, com quem me sinto melhor. Mostram-nos as casas e os filhos, e o que cultivam e que vendem nas feiras. Comprei-lhes umas beringelas com ótimo aspeto. E elogiamo-nos os vestidos e os cabelos. Conversa de mulheres. Mas são todos de facto muito bonitos! Tenho algum pudor em fazer fotos, para não fazer de turista, e portanto das pessoas mais bonitas e interessantes não tenho fotos... porque estabeleço uma relação normal com eles, não invasiva portanto... até do interior das casas, agora tenho pena de não ter feito mais fotos. Tenho que me habituar á minha condição de antropóloga-designer!

A primeira foto é do caminho para Guédé e a segunda da mesquita, que foi construída por um arquiteto do Mali ainda no séc. XVIII. As fotos seguintes são da aldeia de Ngawlé. Todas estas aldeias estão á beira do Rio Senegal, que faz a fronteira com a Mauritânia. Aliás, Ngawlé está metade no Senegal, metade na Mauritânia, é a mesma aldeia e pertencem á mesma família. Têm dupla nacionalidade portanto, e atravessam constantemente o rio numas pirogas lindas, compridas e estreitas.



O retrato de família em frente ao alpendre foi o meu elogio ao arquiteto. Porque eu estava convencida que estas construções eram antigas, mas não, foi ele que construiu a sua casa!!!

Dois projetos

Mesa Leyu

Esta é mais uma mesa dobrável inspirada nas mesas de café de Hans Wagner. Elas tornaram-se num arquétipo suficientemente anónimo para deixar brilhar a beleza e o significado de um objeto tradicional tão conhecido como os cestos senegaleses.

A ideia é transpor, traduzir e cruzar heranças culturais que enriqueçam e restituaam significado ao cosmopolitismo da cultura material contemporânea.

Pode ser usada como mesa de café, para pou-sar jornais, crochet, como vide-poche ou mesa-de-cabeceira, como usos sugeridos por mesas com cestos de diferentes diâmetros e funduras. Este projeto é atualmente comercializado pela 'Blindesign - Ethical Solutions' em Portugal.

A Cabaça

O regresso do mercado com uma cabaça cheia de frutas e legumes encostada à anca, e de ter expe-

rimentado os olhares de novos e velhos, homens e mulheres, que sorriam para mim ao ver-me com uma cabaça usada da forma tradicional, resolvi atualizá-la.

Fechei a cabaça com tecido para que os frutos não caíssem no transporte e as minhas compras não fossem tão evidentes. As cabaças são também tradicionalmente usadas para guardar



produtos frescos em casa. Também sevem para beber água ou leite.

O tecido foi comprado no mercado e tradicionalmente serve para trazer as crianças às costas, por isso só se vende em tiras de 10 metros.

A senhora de vermelho é quem coze as cabaças partidas e quem coseu o tecido às cabaças que lhe comprei. No fim do projeto apertámos a mão como sócias. Este projeto ficou depositado numa loja de artesanato de senegaleses, como o meu contributo para a atualização do uso da cabaça, a contaminar (ou não...) a cultura material local.

REVISÃO

RECENSÕES

Confiança e medo na cidade, Lisboa, Relógio D'Água, 2005, 92 páginas

Teresa Sá

Confiança e medo na cidade, de Zygmunt Bauman, editado em Inglaterra no mesmo ano da edição portuguesa - Relógio D'Água, tradução de Miguel Serras Pereira, 2005 -, contém três ensaios escritos entre 2003 e 2005: Confiança e medo na cidade; Em busca de refúgio na Caixa de Pandora; Viver com estranhos.

Ao longo dos três ensaios, Bauman procura mostrar quais as causas do crescimento do medo na vida urbana, que soluções estão a ser adoptadas e quais se deveriam adoptar. Estamos face a uma sociologia politicamente comprometida em que está em causa não só compreender a realidade, mas também transformá-la. O sociólogo enquanto observador da cidade, embora não aja directamente sobre ela, aproxima-se do urbanista e do arquitecto enquanto actores dessa transformação.

Neste livro Zygmunt Bauman analisa um conjunto de temas que percorrem toda a sua obra, e que reflectem bem o seu pensamento sobre a sociedade contemporânea, ou, como lhe chama, a *modernidade líquida*, associada às Novas Tecnologias de Informação, ao desmoronar do Estado Providência, ao surgimento da nova organização do trabalho flexível e da sociedade de consumo. Esta nova sociedade que se vai construindo “produz” um novo espaço – a cidade globalizada, onde o medo de viver o espaço público, o medo de viver na cidade, se transforma num problema social e político.

Mas como explicar esse novo medo na cidade, numa sociedade que nunca foi tão segura? “[V]ivemos, sem dúvida – pelo menos nos países desenvolvidos -, nalgumas das sociedades mais seguras [sûres] que jamais existiram.” (Robert Castel, in. Bauman, p.9).

Bauman dá-nos duas razões para este fenómeno. A primeira resulta do “reflexo” da economia global no espaço urbano. Segundo o autor, na sociedade globalizada as cidades “convertem-se no depósito de lixo de problemas de origem mundial” (p.28). Trata-se do «lixo» ambiental: poluição da água, poluição do ar, resíduos sólidos; e do «lixo» social: migrantes, imigrantes, refugiados, indivíduos «supérfluos» ou «inúteis» (desempregados de longa duração sem lugar na economia); a segunda resulta das consequências da economia global na organização social. Bauman refere três aspectos que explicam os actuais

medos: a incerteza em relação ao futuro, a vulnerabilidade da posição social e a insegurança da existência (p.37-38). Ou seja, a causa principal deste medo da cidade advém de uma certa insegurança social, contra a qual é mais difícil lutar.

As cidades foram sempre lugares cheios de desconhecidos que convivem em estreita proximidade (p.33 e p.66), lugares onde o mistério, a aventura e o perigo, estão presentes. Lugares que nos atraem e nos repelem. A cidade provoca simultaneamente, segundo Bauman, dois movimentos contrários, duas emoções opostas: a *mixofobia* (o receio de se estar em co-presença física com desconhecidos), e a *mixofilia* (a obtenção de prazer através da experiência de convivência com estranhos).

A tendência na cidade globalizada vai no sentido de reforçar a mixofobia: “A atracção exercida pela comunidade de semelhantes é a de uma apólice de seguros contra os múltiplos perigos acarretados pela vida de todos os dias num mundo multilingue” (p.41).

É assim que a nova economia globalizada cria um novo espaço urbano cada vez mais segregado. S. Paulo, a maior conurbação do Brasil, aparece como um exemplo de uma cidade de muralhas. Bauman refere-se a uma “arquitectura do medo”, cuja palavra-chave é a segurança. Nos três ensaios, o autor apresenta uma série de exemplos que mostram a importância crescente desta forma de arquitectura, tornada cada vez mais fácil com as Novas Tecnologias de Informação.

Os condomínios residenciais fechados – a que Bauman chama - o *gueto voluntário* - têm aumentado muito nos últimos anos. Nos Estados Unidos são mais de 20.000, e os seus habitantes ultrapassam os 8 milhões de pessoas. Trata-se de espaços urbanos “nos quais não se pode entrar a não ser por convite expresso, que dispõem de vigilantes armados durante 24 horas por dia e de circuitos de televisão fechados, são o reflexo invertido como num espelho dos ghettos involuntários para onde foram empurrados os desclassificados, os refractários e os imigrantes recentes.” (p.81). Erguem-se fronteiras físicas na cidade, que separam os espaços habitacionais em função das diferentes classes sociais, raças e culturas. Mas é no Espaço Público que esta «arquitectura do medo» é mais visível. Aí o objectivo principal é fazer com que as pessoas não parem, não per-

maneçam nos locais, não estabeleçam qualquer tipo de interação umas com as outras. Bauman recorre aos arquitectos Steven Flusty e Nan Ellin para dar alguns exemplos: nos parques de Los Angeles, os bancos em forma de barril, «à prova de vagabundos» dotados de «aspersores»; na gare central de Copenhaga foram retirados todos os bancos para as pessoas não se sentarem. Para além desta arquitectura do medo, as populações também se organizam criando organismos de vigilância no espaço público. Em Inglaterra existem os “vigilantes de bairro” que estão de serviço várias horas por dia, controlando as ruas, vigiando os estrangeiros, os estranhos (imigrantes, desempregados, «desclassificados» (p.74).

É exactamente esta arquitectura do medo que Bauman critica defendendo que é necessário aprender a viver com os desconhecidos. Se não enfrentarmos esse risco, tornar-nos-emos cada vez mais vítimas de uma sociedade que nos arrasta, “(...) O risco não pode existir sem um certo temor de sofrer danos ou derrotas, mas, do mesmo modo, não há também sem risco qualquer possibilidade de ganho ou de vitória.” (p.66)

A principal questão que coloca aos arquitectos e urbanistas é a de saber como é possível eliminar o medo e a insegurança sem criar o tédio. A cidade sempre foi um espaço de liberdade, surpresa, aventura, ao transformá-la num espaço em que o objectivo principal é a «segurança», perde-se a cidade: “O que se substitui à insegurança não é o êxtase da calma mas a maldição do tédio. Será possível eliminar o medo suprimindo igualmente o tédio?” (p.65).

Ao longo dos três ensaios, Bauman reflecte sobre as consequências da globalização económica na vida urbana defendendo uma posição aparentemente contraditória. Reconhece por um lado que não é possível responder localmente a questões globais, mas por outro, defende que “O caminho que deveríamos seguir, agrade-nos ou não, terá de começar pela casa e pela cidade de cada um de nós, agora mesmo.” (p.87). Ao definir a cidade não só como depósito de resíduos da globalização mas também como um “campo de batalha” e um “laboratório”, dá aos seus habitantes o poder e a possibilidade, de lutar individualmente contra essa globalização, e de experimentar novas formas de vida urbana, que destruam um caminho que parece já definitivamente traçado. Parece haver no pensamento de Bauman uma desconfiança profunda perante as instituições existentes, mas ao mesmo tempo ainda uma esperança na condição humana: “As cidades contemporâneas são os campos de batalha sobre os quais convergem, por um lado, os poderes mundiais, e, por outro,

as razões de ser obstinadas de cada um dos seus habitantes, “ (p.31).

Teresa Sá (CIAUD, FAUL).

SPRA
VIVIDOS .

RMMAS

NORMAS

Normas para apresentação de originais da E-Revista:

ESTUDOS SOBRE A CIDADE

ESPAÇOS

VIVOS • CONSTRUÍDOS

Requisitos para a apresentação de originais:

1. Os artigos propostos deverão ser originais, comprometendo-se os autores a não os candidatarem em simultâneo a outra publicação.

2. Os textos devem ser formatados a espaço e meio (inclusive as notas e bibliografia) e corpo de letra 12. Devem ser enviados por e-mail (cidade.convive@gmail.com), com o ficheiro de texto em Word for Windows.

3. O limite máximo de dimensão dos artigos é de 30.000 caracteres (com espaços), incluindo notas, bibliografia, quadros e figuras. Cada artigo deve ser acompanhado de um resumo com um máximo de 650 caracteres, se possível traduzido em inglês. A seguir ao resumo devem ser acrescentadas três ou quatro palavras-chave. Cada artigo não deve ultrapassar um total de sete quadros ou figuras. Deve apresentar também um reduzido número de notas de rodapé.

4. Nos artigos, sugere-se a utilização de, no máximo, dois níveis de titulação, preferencialmente sem numeração, ou com numeração árabe.

5. As transcrições deverão abrir e encerrar com aspas. Os vocábulos noutras línguas devem ser formatados em itálico.

6. Os elementos não textuais nos artigos devem ser organizados em quadros e figuras, identificados com numeração árabe contínua para cada um destes tipos de elementos.

7. Nas chamadas de nota de rodapé devem utilizar-se apenas números, sem parêntesis. A numeração das notas deve ser contínua do princípio ao fim do artigo.

8. As referências bibliográficas das obras citadas devem obedecer às seguintes orientações:

a) Livro – Apelido, Nome Próprio (ano, ev. ref. da primeira edição),

Título do Livro: subtítulo, Local de edição: Editor.

b) Artigo em publicação periódica – Apelido, Nome Próprio (ano), Título do artigo: subtítulo, Nome da Revista, volume (número), páginas.

c) Textos em coletâneas – Apelido, Nome Próprio (ano, com ou sem ref. à primeira edição), Título do texto: subtítulo, em Nome Próprio e Apelido (org.), Título da Coletânea, Subtítulo, Local de edição: Editor, páginas.

9. Todos os trabalhos enviados devem:

a) conter a versão final do texto, pronta a publicar, devidamente revista de eventuais gralhas;

b) quando incluírem materiais gráficos, fazer-se acompanhar dos respetivos – no programa em que foram construídos – com indicação, no texto, dos locais onde devem ser inseridos. Todos os materiais gráficos devem ser concebidos em preto e branco ou em tons de cinzento. Os elementos extratexto (gráficos, mapas, gravuras ou fotografias) devem ser entregues em ficheiros autónomos devidamente identificados: os gráficos num só ficheiro Excel; outras figuras, em formato ‘.png’, ‘.jpg’ ou ‘.tif’, em ficheiro próprio único.

c) assinalar claramente as expressões a imprimir em itálico, ou a destacar por outra forma gráfica;

d) vir acompanhados de breve currículo do(s) autor(es), com indicação da formação académica e da situação profissional do(s) autor(es), bem como das instituições em que desenvolve(m) atividade e elementos de contacto (endereços(s) de e-mail).

10. Os artigos propostos para publicação serão submetidos a parecer de especialistas das áreas científicas em causa, em regime de anonimato. A decisão final de publicação é da responsabilidade do conselho de redação.

REFEREES QUE PARTICIPARAM

Alexandra Quintas, CIAUD, FAUL

David Vale CIAUD, FAUL

Francisco Providência, UA

João Paulo Martins, CIAUD, FAUL

Jorge Cancela, CIAUD, FAUL

José Luís Crespo, CIAUD, FAUL

Luísa Abreu Costa, CIAUD-ISMT (Instituto Superior Miguel Torga)

Marta Prista, CRIA, FCSH da UNL

Marta Rosales, ICS, UL

Paula Reaes Pinto, CIAUD, FAUL

Pedro Monteiro, CIAUD, FAUL

Sílvia Jorge, GESTUAL - CIAUD, FAUL

