

Projeto Final de Arquitetura

Vertente teórica e prática

Francisco Freitas

2019

Trabalho para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Vertente teórica

Problemas e Perspetivas:

Um investimento na reflexão crítica da arquitetura

Orientador: Professora Doutor Ana Vaz Milheiro

Vertente prática

Da Trafaria à Cova do Vapor:

Escola Básica 2º e 3º Ciclo da Trafaria, X

Tutor: Professor Doutor Pedro da Luz Pinto

ISCTE-IUL

Instituto Universitário de Lisboa

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Outubro, 2019

Agradecimentos

Este volume é fruto da compilação do trabalho de vertente teórica e prática para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura do Mestrado Integrado em Arquitetura do ISCTE-IUL.

Um primeiro agradecimento é feito aos respetivos orientadores por toda a estimulação do pensamento crítico, para a compreensão e produção do discurso aqui construído.

Um segundo agradecimento é dirigido aos colegas, muitos deles agora amigos, por toda a ajuda e paciência para que os receios intelectuais deixassem lugar a um saudável atrevimento. Sem eles nada disto teria sido possível.

Aos meus pais por me incentivarem a ler, sempre a ler, e a todos aqueles a quem um agradecimento escrito não é suficiente.

Vertente teórica

Problemas e perspectivas:

Um investimento na reflexão crítica da arquitetura

Abstract

The awareness of the crisis that architecture is going through has decoded our heritage: a counterproductive postmodern substance. What happens today is due to the exponentiation effects of postmodernism, on a global and accelerated scale. The moment when everything can be critical, overlaps with the moment when being critical loses its regulatory function and the subject's intellectual thought is ambulatory.

Problems and Perspectives: an investment in the critical reflection of architecture seeks to provide answers to the contemporary and architectural subject about facing and legitimizing the work of architectural project, within the framework of contemporary uncertainties and the great plurality of positions and interpretations to which it is subjected.

Contemporary architecture aims to find an argument of truth, despite its vulnerable state.

Through a process of constructing prejudices, admittedly intrasubjective, it is possible to generate a structure of knowledge and achieve an architectural solution. It is within the project dialogue and the negotiation process between asking and answering, that the architect, contemporary subject, is capable of building a narrative that legitimizes his project.

Key-words

architecture, critical thinking, contemporary subject, debility

Resumo

A consciencialização da crise que a arquitetura atravessa descodificou a nossa herança: uma substância pós-moderna contraproducente. Aquilo que hoje acontece é a exponenciação dos efeitos do pós-modernismo, a uma escala global e acelerada. O momento em que tudo pode ser crítico coincide com o momento em que ser crítico perde uma função reguladora e o pensamento intelectual do sujeito é deambulatório.

Problemas e Perspetivas: um investimento na reflexão crítica da arquitetura procura dar respostas ao sujeito contemporâneo e arquitetónico, sobre como enfrentar e legitimar o trabalho de projeto de arquitetura, no quadro das incertezas contemporâneas e da grande pluralidade de posições e interpretações a que está passível.

A arquitetura contemporânea ambiciona encontrar um argumento de verdade, apesar do seu estado de vulnerabilidade.

Através de um processo de construção de preconceitos, assumidamente intrasubjetivos, é possível gerar uma estrutura de conhecimentos e chegar a uma solução arquitetónica. É no diálogo projetual e no processo de negociação entre pergunta e resposta, que o arquiteto, sujeito contemporâneo, constrói uma narrativa que legitime o seu projeto.

Palavras-chave

arquitetura, pensamento crítico, sujeito contemporâneo, debilidade.

Conteúdos

Notas ao leitor, 1

Introdução, 2

Sujeito contemporâneo, 14

Debate filosófico, 21

Participação crítica da arquitetura no debate, 29

Em jeito de conclusão, 45

Bibliografia, 50

Notas ao leitor

Antes de avançar para o corpo deste ensaio, é necessário apresentar algumas considerações relativamente à sua especificidade.

Em primeiro lugar, pede-se ao leitor que não procure fórmulas nem prescrições. Este ensaio crítico, como o próprio significado indica, surge na tentativa de ganhar a distância que se julga necessário para uma contribuição teórica no debate arquitetónico. O nível de complexidade presente nas diversas abordagens possíveis ao tema, por razões de homogeneidade literária, foi uniformizado, representa assim um esforço para conseguir transmitir aspetos determinantes da problemática considerada. Mergulhar no tema profundamente resultaria numa fraca integridade textual e, conseqüentemente, em alguns desnorreamentos - algo que o corpo de texto pretende evitar. Nesse sentido, não serão feitos aprofundamentos de todos os temas, mesmo que o leitor os ache incontornáveis.

Em segundo lugar, pontualmente são exploradas questões que pertencem ao campo da filosofia. Não obstante, o ensaio dirige-se ao exercício de projeto e não deixa de ser um trabalho circunscrito ao âmbito arquitetónico.

As deambulações feitas nas duas disciplinas referidas terão, após a compreensão de certos fenómenos, sempre a intenção de regressar ao ato de projetar.

Em terceiro lugar, devido à citação de vários autores e de vários temas, o leitor pode ser alvo de uma confusão terminológica. Pensemos, por exemplo, no termo *pós-moderno*. Este é abordado de diferentes formas na arquitetura e na filosofia. Enquanto que, na arquitetura, pós-moderno possui um carácter bastante semiótico, de uma linguagem formal, na filosofia é apresentado como uma forma de pensamento. De modo a não comprometer a leitura, respeitou-se o enquadramento que cada campo e autor fazem de determinado conceito. Ao longo do ensaio, criam-se passagens, nas quais o próprio texto formula um posicionamento terminológico, criando momentos de estabilização.

Marco Ginoulhiac afirma no sua tese, que o projeto de arquitetura é um

“arquétipo processual e intelectual do pensamento projetual. Abordar o projeto enquanto atividade intelectual, que visa predispor os meios para alterar o futuro, e tentar detetar quais as contaminações oriundas das condições filosóficas e matérias contemporâneas. Não parece necessitar, neste registo, de um ulterior aprofundamento ou repartição que contemple cada uma das suas manifestações”.¹

¹ GINOULHIAC, Marco - **O ensino do projeto na Arquitetura: contribuições para um debate crítico em torno da prática contemporânea**. FAUP, 2009. Tese de Doutoramento, p. 26.

Também neste ensaio se aplica o mesmo princípio. Na narrativa são usados conceitos, como o de projeto, propositadamente genéricos, de forma a que o discurso não se torne absoluta tecnicista.

Esta generalização é acompanhado de uma clara redução do horizonte histórico. Os capítulos, nos quais se descreve uma narrativa mais histórica, têm por objetivo dar a conhecer parte de uma realidade intrinsecamente relacionada com os fenómenos a abordar.

Conhecida a multiplicidade e complexidade dos temas relacionados com a disciplina da arquitetura, procurou-se reconhecer e descrever as estruturas intelectuais que determinaram a evolução das posturas arquitetónicas. Este reconhecimento é alargado à sociedade, à filosofia, e, em geral, à história do pensamento, e por isso mesmo, teve que sofrer alguma redução e filtro crítico.

Sendo assim, posteriormente à leitura, recomenda-se ao leitor um aprofundamento das temáticas apresentadas.

Introdução

1.

O escritor John Evelyn (1620-1706), divide o arquiteto em quatro personagens²: o *architectus ingenio*, um homem de ideias, conhecedor da história, da geometria e técnicas do desenho; o *architectus sumptuarius*, que lidera o projeto; o *architectus manuaris*, que representa aqueles que constroem; e o *architectus verborum*, o homem das palavras, hábil na linguagem e cuja tarefa seria falar e interpretar o trabalho dos outros.

Esta classificação expressa um paradigma: que a ação do *architectus verborum* é tão ou mais importante para o resultado final do exercício da arquitetura como a ação dos *architectus ingenio* e *manuaris*. No pensamento moderno padece da pré conceção que a arquitetura se faz valer apenas pelo seu papel criativo, pelas suas ideias, pelo ação do *architectus ingenio*, em detrimento das outras. Ou seja, que a linguagem é incompatível com a experiência mediada pelos sentidos, e que “seeing something bears no relation to being told about it”³. Esta relação entre a linguagem e a arquitetura é explorada pelo autor Adrian Forty (1948-), no livro *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*.

Apesar de ter sido questionado a capacidade das artes serem puramente visuais, o autor crítica o uso da linguagem, verbal ou texto, por funcionar apenas para o registo ou inventariação das obras arquitetónicas, ao invés de

² CHAMBRAY, Roland Fréart - **A parallel of the Ancient Architecture with the Modern**. Estados Unidos: Wentworth Press, 2016. p. 321.

³ FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 2014. p. 12.

contribuir ativamente para o entendimento das mesmas. Constrói a sua narrativa através com argumento de que a linguagem constrói realidades, mesmo que estas realidades não sejam iguais às experienciadas pelos outros sentidos, não lhe são menos equivalentes em valor.

Na obra já referida, o autor analisa os processos de linguagem usados no movimento moderno, inventariando este vocabulário e questionando a sua utilidade para a compreensão do projeto de arquitetura.

“What language gives to architecture - and where language lets architecture down”⁴?

Esta questão é primeiramente colocada na capa do próprio livro, onde é possível identificar o arquiteto Mies van der Rohe (1889-1969), de punho cerrado, claramente descontente, protestando “Build, don’t talk”⁵.

No capítulo *Linguagem e Desenho*⁶, Forty elege o uso da linguagem em relação à imagem, esclarecendo o leitor sobre o seu benefício. Argumenta que a opção do arquiteto pelo desenho, pela sua exatidão, é fruto da “tirania da percepção visual”⁷. A linguagem, por não ser exata, permite a criação de um discurso ambíguo, superando a efetividade do desenho, e permitindo aos arquitetos com os aspetos mais difíceis ou não precisos do projeto, como é o caso das *atmosferas*.

O seminal livro do arquiteto Peter Zumthor (1943-)⁸ é exemplo do que a linguagem escrita pode oferecer à

⁴ FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 2014. p. 7.

⁵ Idem. p. 13.

⁶ Idem. p. 29-41.

⁷ Idem. p. 37.

⁸ ZUMTHOR, Peter - **Atmospheres**. Basileia: Birkhauser, 2018.

arquitetura: conduzir e dar corpo ao leitor para se difundir percepções de *atmosferas* dos espaços. Zumthor encontrou no discurso⁹ a possibilidade de demonstrar reflexões e pensamentos seus, que clarificam o processo de exploração sensorial nos projetos a que faz referência.

“So what moved me? Everything. The things themselves, the people, the air, noises, sound, colors, material presences, textures, forms too forms I can appreciate. Forms I can try to decipher. Forms I find beautiful. What else moved me? (...) the sense of expectation that filled me while I was sitting there”¹⁰.

A escrita sobre estas matérias invisíveis que compõem o espaço, contribui para uma melhor interpretação do mesmo. É a linguagem escrita da arquitetura. Se por um lado o desenho projeta com fidelidade, por outro, a linguagem a permite formação de interpretações e ambiguidades, a base da significação do objeto pelo sujeito.

Funcionando através de metalinguagens¹¹, o discurso não aponta para a linguagem do objeto, nem restringe significados adicionais ou contrários. A lógica principal do sistema de linguagem encontra-se na capacidade de se significar por oposições. Na enunciação de um vocábulo, está justamente implícito o seu significado antagônico. A título ilustrativo, termos como *complexo* e *pesado* têm uma correspondência imediata, *simples* e *leve*.

⁹ O livro é fruto de uma conferência do arquiteto em 2003 na Alemanha.

¹⁰ Idem, p. 17.

¹¹ Uma metalinguagem é, pela lógica, uma linguagem usada para narrar outras linguagens. O exemplo mais claro é a linguagem sobre as estruturas gramaticais e de sintaxe que usamos para fazer um discurso. “what words themselves signify, and the field of meaning that gives one the power to communicate in a given language”. FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 2014. p. 39.

Por sua vez, o sistema diferencial do desenho baseia-se no limite linha/não-linha. Quando colocado perante dois desenhos, ao observador é exigido um primeiro momento de interpretação, de cada um, para que, num segundo momento, os confronte à procura de diferenças. Nesse sentido, a linguagem permite uma significação mais adequada e imediata.

Num dos pontos desta argumentação, o autor compara a forma organizacional do discurso narrativo com as obras arquitetónicas. Está latente na linguagem que as palavras são escritas ou comunicadas, sucessivamente, em sequência linear, ao passo que o desenho apresenta a sua imagem de uma só vez. A este respeito, a experiência de uma obra arquitetónica, possui mais parecenças com as dinâmicas da linguagem do que as características do desenho, uma ideia algo perversa.

O sujeito observador movimenta-se no espaço arquitetónico através de uma sequência espacial que é mais facilmente apreendida e experienciada pela linguagem.

Esta procura, no desenho, de uma capacidade do observador absorver a totalidade da experiência do edifício, numa única imagem, ou seja “all-at-once”¹², tem sido um tema recorrente na representação da arquitetura. Porém, em que medida será o provérbio popular *uma imagem vale por mil palavras*, verdade?

O sistema convencional do desenho, projeção ortogonal ou perspetiva, requer ao observador um conjunto de exigências.

Ambas partem do pressuposto que o sujeito está exteriorizado do objeto, separados convenientemente pela

¹² FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 2014. p. 35

superfície do papel. Porém, para que o sujeito consiga perceber o espaço representado, é necessário um processo de simulação e de interiorização. Este processo dividiu-se em duas partes: a visual, que consiste na identificação dos elementos reconhecíveis do desenho; e a mental, a construção do espaço partindo desses elementos. A linguagem, por sua vez, age diretamente na mente está dividido em duas partes: é primeiramente visual, identificação dos elementos reconhecíveis do desenho, e em segundo lugar mental, onde há a construção do espaço partindo desses elementos. A linguagem, por sua vez, age diretamente na mente, permitindo que a percepção ocorra no sítio certo¹³.

Citando o arquiteto Adolf Loos (1870-1933), a arquitetura pode ser escrita.

“I have no need whatsoever to draw my designs. Good architecture, how something is to be built, can be written. One can write about the Parthenon”¹⁴.

Apesar do tom, quiçá provocatório, das palavras de Loos, não é possível negar a importância, para a arquitetura, da narrativa e da sua estrutura linear.

Na tentativa ainda de um melhor enquadramento, o filósofo e semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) reforça a pertinência do discurso textual. O autor coloca a hipótese: se porventura fossem afastadas disciplinas do ensino e apenas uma pudesse prevalecer, teria de ser a Literatura.

¹³ FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres:Thames & Hudson, 2014. p. 41

¹⁴ FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres:Thames & Hudson, 2014. p. 29.

Referindo-se à “prática de escrever”, acrescenta que é na prosa “que estão disseminadas todas as ciências”¹⁵.

Recorrer à escrita permite-nos trabalhar num território heterogéneo e assinalar paragens homogéneas. A descrição de aparentes singularidades, é na escrita, algo de aglutinação, no sentido que os limites entre o geral e o particular se anulam. A obra literária, enquanto obra criativa e por isso artística, permite um

“bloco de sensações presentes que só devem a si próprias a sua conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra (...), o estado da paisagem anterior do homem, na ausência do homem”¹⁶.

É pela exaltação desde *architectus verborum*, que interpreta e utiliza o registo da linguagem textual, que este ensaio se manifesta. O exercício de projeto de arquitetura é, convencionalmente e metodologicamente, descrito pela sequência “ideia, desenho, construção, experiência e linguagem”¹⁷. Pede-se ao leitor que considere a hipótese de uma passagem sequencial linguagem-ideia-desenho.

Pretende-se verificar se que o uso da linguagem na processo de projeto pode ser tão ou mais participativa que no processo de projeto que o desenho. É nos processos intelectuais do pensamento que encontramos os fundamentos que permitem ao arquiteto mover-se dentro do saber de fazer:

“A atividade mental do arquiteto desenvolve-se num processo intuíto e criativo de incorporação e de síntese,

¹⁵ BARTHES, Roland - **Lição**. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 18.

¹⁶ DELEUZE, Gilles - **O que é a filosofia?**. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p. 148.

¹⁷ FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson, 2014. p. 32.

entre o corpo de conhecimentos disciplinares e o mundo da prática da obra. Nesse sentido, a noção de privado caracteriza a passagem que se dá neste processo. Da massa dos conhecimentos e informações aprendidas é feita a passagem para o conhecido apreendido, que é saber de fazer, feito de reflexão e experiência, e é saber o que fazer. A partir de um saber apreendido e privado forma-se a compreensão dos limites colocados à ação individual de criação e à vontade de artiscidade, na definição da obra, considerando os valores coletivos. Esse saber refletido e pessoal radica numa sensibilidade e num cuidado que se abrem à necessidade de perspetivar valores coletivos e valores de outros. Sentido individual e comum encontram assim o princípio de uma singular articulação”¹⁸.

2.

O ensino de projeto de arquitectura mantêm-se substancialmente idêntico desde as primeiras manifestações modernas. Porém, o contexto intelectual no qual o ensino se insere, assim como as ideias que legitimam e alimentam o projeto, mudaram profundamente. Admitir a estabilização das arquiteturas discursivas entre o projeto de arquitetura e a sua crítica, permite uma leitura das dobras teóricas que caracterizam a ideia de modernidade, para um aceitação de uma pós-modernidade. Assim, o argumento aqui ambicionado, pretende construir uma narrativa linear, ainda que áspera ou superficial, desta passagem

¹⁸ OLIVEIRA, Marta - **Arquitetura Portuguesa dos Tempos dos Descobrimentos**. Porto: FAUP, 2004. Tese de de Doutoramento. p. 267.

modernidade/pós-modernidade como uma renovação do pensamento interpretativo, logo crítico.

Para Barthes, “retomar assim periodicamente os objetos de estudo do passado e descrevê-los de novo, para saber o que fazer com deles (...) são e deveriam ser procedimentos regulares de avaliação”¹⁹. “

Nesse sentido, a atual configuração político-social, a massificação e capitalização da cultura e a aparente crise de pensamento, denunciam os problemas e a forma de pensar da contemporaneidade. Assim, tendo por base que “não pode haver conhecimento do passado senão às luzes do presente”²⁰, é feita uma articulação e descrição de comportamentos e posicionamentos intelectuais, segundo o seguinte enunciado:

A consciencialização da crise que a arquitetura atravessa descodificou a nossa herança: uma substância pós-moderna contraproducente. Aquilo que hoje acontece é a exponenciação dos efeitos do pós-modernismo, a uma escala global e acelerada. O momento em que tudo pode ser crítico coincide com o momento em que ser crítico perde uma função reguladora e o pensamento intelectual do sujeito é deambulatório.

Problemas e Perspetivas: um investimento na reflexão crítica da arquitetura procura dar respostas ao sujeito contemporâneo e arquitetónico, sobre como enfrentar e legitimar o trabalho de projeto de arquitetura, no quadro das incertezas contemporâneas e da grande

¹⁹ BARTHES, Roland - **Crítica e Verdade**. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 25.

²⁰ BARRENTO, João - **História Literário, problemas e perspectivas**. Lisboa: apáginastantas, 1986. p. 12.

pluralidade de posições e interpretações a que está passível.

3.

Efectivamente, a estrutura de uma narrativa depende do modo de como se interpreta o objeto da narrativa e do objetivo do exercício da narração.

O presente ensaio orienta-se linearmente, para que o corpo textual encontre a sua integridade argumentativa. É sabia que o discurso “não é, nem nunca poderia ser, neutro”²¹. Não obstante, cada tema explorado é suscetível a novas interpretações, aprofundamentos, e desenvolvimentos particulares, separados da narrativa aqui proposta. Nesse sentido, verificou-se a necessidade de, no início de cada capítulo, implementar uma contextualização à diegese geral.

Como o próprio título indica, o ensaio está organizado em duas partes essenciais: problemas e perspectivas. No primeiro segmento, a narrativa procura a definição do cenário intelectual do sujeito contemporâneo, confrontando-o com o debate filosófico e arquitetónico, sobre a existência e aceitação de um contexto pós-moderno. De seguida, é explorado o resultado débil do sujeito, apontando modos de operacionalidade e legitimação do sujeito na arquitetura contemporânea.

O primeiro capítulo serve-se da personagem fictícia de Italo Calvino (1923-1985), o senhor Palomar²², como analogia representativa das “aventuras cognitivas e intelectuais do sujeito contemporâneo”²³. O seu olhar torna-se cada vez

²¹ FERNANDES, Francisco Barata - **Transformações e Permanência na Habitação Portuense**. Porto: FAUP Publicações, 1999. p. 78.

²² CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002.

²³ CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 108

mais amplo, exigente e revelador, mais do que a observação ou do objetivo a que se tinha proposto observar. O senhor Palomar ambiciona controlar a sua observação para assim aumentar o seu conhecimento do mundo, mas é o mundo que acaba por se impôr e escapar.

Calvino retrata a inesgotabilidade do mundo, que aparece como uma permanente ameaça ao equilíbrio e às anteriores convictas decisões do senhor Palomar. Desse modo, procura-se a empatia por parte do leitor a esta ficção, para que se possível consciencializar de que ele próprio é o Senhor Palomar, o sujeito contemporâneo.

Por qualquer perda do fio narrativo ou dúvida em relação à pertinência dos conteúdos explorados posteriormente, o leitor deverá recorrer ao senhor Palomar para se ilucidar.

Após o sujeito/leitor estar contextualizado com o seu tempo e a sua condição, o segundo e terceiro capítulos inserem-no no debate sobre a pós-modernidade. A discussão é pertinente na medida em que reformula e clareia o pensamento intelectual do sujeito, diagnosticando, em primeira mão, o “estado a que isto chegou”²⁴. Parte-se de um discurso aplicado ao sujeito contemporâneo, vulgarmente, generalizado em todas as disciplinas, para a sua aplicação no contexto da arquitetura.

Depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), surgem uma série de conjeturas teóricas que levaram à falência as linhas intelectuais, sobre as quais se tinha erguido e reforçado a ideia de modernidade. Diversos autores-escritores teorizaram sobre quais as frentes que poderão constituir o

²⁴ FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-moderno**. Porto: Dafne Editora, 2011, p.7.

posicionamento mais correto em relação à superação, ou não, do projeto da modernidade.

Desse modo, são explorados dois eixos filosóficos que derivam do debate: o esgotamento do projeto da modernidade, explorado por Jean-François Lyotard (1924-1998), e o seu inacabamento, por Jürgen Habermas (1929-).

O confronto destes dois posicionamentos, em primeiro lugar, permite ao sujeito questionar a teorização sobre a passagem do movimento, e em segundo lugar, prosseguir de modo a formular o seu próprio pensamento. Nesta lógica, é abordado o conceito de pensamento débil, do filósofo Gianni Vattimo (1936-), como posição mediadora e resultante do debate.

O debate na arquitetura, segundo a questão da operacionalidade do pensamento crítico, é, de facto, a própria discussão sobre, o *nosso estado das coisas*.

Na pós-modernidade, a crítica prospera, e encontra, paradoxalmente, a sua inoperacionalidade. Sem uma clara lógica de progresso ou retrocesso, no âmbito da arquitetura dominada pelo relativismo cultural, a crítica migrou para territórios incertos e variáveis, pondo em causa o *modus operandi* do sujeito arquitetónico.

É em alternativa ao posicionamento da condição pós-moderna e à resistência reformista da modernidade, que surge um novo pensamento face à condição existencial da fragmentação pós-moderna, que coexiste com a existência de uma multiplicidade de verdades, sempre relativas. Esse enfraquecimento do entendimento, corresponde à “via de

sobrevivência, e transformação, do pensamento nas condições da pós-modernidade”²⁵.

No último momento da participação crítica da arquitetura no debate, é colocado em perspectiva a debilidade do sujeito contemporâneo. A separação do objeto da sua carga moral ou a sua submissão total à carga, que tem vindo a acontecer desde o pós-moderno, dá lugar a uma deambulação, necessariamente débil do sujeito.

Recupera-se o conceito de pensamento débil de Vattimo, e de arquitetura débil do arquiteto Ignasi Solá Morales (1942-2001). A arquitetura contemporânea ambiciona encontrar um argumento de verdade, apesar do seu estado de vulnerabilidade.

Nesse sentido, a contribuição teórica de Solá Morales sustém que “a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes, mas sim tangenciais e débeis”²⁶.

²⁵ CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 59.

²⁶ RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitectura**. Lisboa, Ordem dos Arquitetos, 2010. p. 804.

O sujeito contemporâneo

1.

Devido ao elevado nível de complexidade que a arquitetura carrega, projetar é uma atividade intelectual fortemente condicionada pelo contexto cultural e temporal, no qual se desenvolve o sujeito que a pensa e a faz. Ao longo dos processos cognitivos e de intuição para a formulação de uma hipótese projetual, o sujeito pensa e atua perante um conjunto de qualidades dominantes associadas ao panorama social, territorial, tecnológico e cultura de determinada época. Esta relação permite legitimar a tomada de decisões quanto à materialização, representação e comunicação do projeto de arquitetura.

Desde modo, é possível afirmar que o próprio acto de projeto está dependente da correspondência entre a complexidade projetual a o cenário intelectual do sujeito. O sujeito arquitetónico é, também ele, sujeito contemporâneo e está sujeito à condição de contemporaneidade, revelando-se como personagem principal, na procura da sua legitimação.

Perante este postulado, é imperativo organizar uma estrutura de interpretação da contemporaneidade, na qual o leitor se identifique com o sujeito e estipule um conjunto de pontos, linhas ou superfícies de coerência. É nesta tentativa de dar respostas ao sujeito contemporâneo e arquitetónico sobre como enfrentar e legitimar o exercício de projeto de arquitectura, que surge a necessidade de caracterizar a realidade através de posicionamentos críticos e de um necessário enquadramento epistemológico.

No entanto, a multiplicidade de pontos de vista heterogéneos possíveis, juntamente com a quantidade e o grau de disponibilidade da informação tornam difícil o correto posicionamento do sujeito. Exige-se uma distância crítica, especificamente em relação ao contexto intelectual, sem a qual a caracterização do sujeito contemporâneo não é reconhecível e, acima de tudo, operacional.

2.

Na obra *Palomar* de Italo Calvino (1923-1985), a representação cognitiva e intelectual do sujeito contemporâneo e arquitetónico é personificada, por defeito e de forma generalizada, pelas vicissitudes do senhor Palomar.

Calvino narra uma série de acontecimentos, aparentemente triviais, que desencadeiam emoções e considerações no leitor, deixando-o num estado de mau estar e desconforto intelectual perante a sua parecença ao senhor

Palomar. O livro está organizado em três fragmentos que se movem da descrição para a narração, até ser atingido um estado de meditação no leitor.

Ao longo do seu percurso, o senhor Palomar procura conhecer o mundo através da contínua estruturação e sistematização das suas observações. “Homem nervoso, vivendo num mundo frenético e congestionado”²⁷, mantém uma atitude intelectual, fortemente sistemática, à procura de regras, de classificações, de estruturas subjacentes, de possíveis organizações, de modelos e esquemas analíticos, tentando “tanto quanto possível, manter as suas sensações sob controlo”²⁸. “O universo pode talvez estar tranquilo [mas] por sua conta, ele certamente não”²⁹. Apesar da vontade que o move, nunca consegue chegar a uma classificação menos genérica, vivendo “esta sua ignorância como se fora uma culpa”³⁰.

No primeiro episódio, o senhor Palomar “encontra-se na praia, de pé, e observa uma onda”³¹. Procura observar uma única onda, pelo que estabelece, para cada um dos seus atos, um objetivo limitado e bem definido, a fim de evitar conclusões vagas. Porém, isolar uma única onda torna-se uma tarefa demasiado difícil. É necessário ter em conta os aspetos complexos que concorrem para a sua formação, e outros igualmente complexos, a que a mesma onda dá lugar. Conclui ainda que “estes aspetos variam continuamente [e] assim que se apercebe de que as imagens se repetem, saberá que viu tudo o que queria ver e então poderá parar”³².

Ao começar a registar as suas observações, rapidamente é atingido por uma panóplia de considerações vertiginosas que o deixam desamparado. A crista da onda avança e eleva-se até determinado ponto. Quando esse ponto se encontra a uma distância considerável à costa, “a espuma tem tempo de se enrolar sobre si própria e de desaparecer de novo, como que engolida, para no mesmo momento tornar a envolver tudo, mas desta vez despontando de baixo, como um tapete branco que trepa pela praia acima”³³. Enquanto o senhor Palomar espera que a onde se volta a enrolar, apercebe-se que já não há onda, mas apenas um tapete de espuma, e que esse tende a desaparecer rapidamente.

Simultaneamente, aprende que tem de dar atenção à divisão da onda em duas direções, à ala que avança para o lado esquerdo e à que se lança para a costa à direita. É neste processo de convergência e divergência que a crista encontra a

²⁷ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 13.

²⁸ Idem, p. 12.

²⁹ Idem, p. 124.

³⁰ Idem, p. 32.

³¹ Idem, p. 11.

³² Idem, p. 12.

³³ Idem.

sua força, para no momento seguinte ser alcançada por uma vaga mais forte com os mesmos movimentos, e por uma ainda mais forte, até se desfazer num remoinho.

“Assim, para compreender como é feita uma onda, há que ter em conta estes impulsos em direções opostas, que em certa medida se contrabalançam e em certa medida se vão somando, produzindo uma rebentação generalizada de todos os impulsos e contra-impulsos no rotineiro alastrar da espuma”³⁴.

Na ausência de um método, decide então aplicar um modelo para limitar o seu campo de observação. Decidir restringir-se a uma área de dez metros quadrados de mar, para nele inventariar todos os movimentos de ondas que ali se repetirão, com as várias frequências, intensidade e formas, num dado intervalo de tempo. Encontra o primeiro obstáculo: a dificuldade em fixar os limites no imenso mar.

“Se ele considerar, por exemplo, como o lado mais distante de si a linha mais proeminente de uma onda que avança, esta linha, ao aproximar-se dele e ao elevar-se esconde aos seus olhos tudo aquilo que está por detrás dela; e eis que o espaço tomado em consideração se inverte e se reduz ao mesmo tempo”³⁵.

No entanto, o entendimento global da onda aparece sempre fragmentado, pelas observações que emergem e desvanecem a ritmo acelerado. Quando pensa que já viu tudo aquilo que podiam a partir do seu ponto de observação, eis que surge um novo ponto que não tinha tomado em consideração.

“Não fora esta sua impaciência por alcançar um resultado completo e definitivo através da sua operação visual e mental, o observar das ondas seria para ele um exercício muito repousante”³⁶.

Por não conseguir registar a onda por inteiro, todas as suas particularidades e transformações não pode estender esse seu conhecido ao mundo inteiro.

“Quando mais se olha, mais se vêem despontar”³⁷, pelo que perde a paciência e segue “praia fora, com os nervos tão tensos como quando chegara, e ainda mais inseguro acerca de tudo”³⁸. Infelizmente, a incomensurabilidade e a infinita heterogeneidade não lhe permitem uma modelação da realidade suficientemente abrangente e coerente. Cada vez que procura olhar para a realidade, com o objetivo de encontrar uma regra, acaba por se afastar.

³⁴ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 13.

³⁵ Idem, p. 14.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem, p. 52.

³⁸ Idem, p. 15.

Num segundo momento, apressa-se a observar os pombos do seu terraço. A visão que obtêm do terraço nação lhe permite encontrar nada a não ser tetos mais ou menos densos nem descer o olhar para as ruas da cidade.

Distancia-se e liberta-se “das impaciências juvenis e percebe que a única salvação reside no aplicar-se às coisas que existem”³⁹, procurando questionar a visão do mundo pelo olhar dos pássaros.

“Nada de tudo isto pode ser visto por quem move os seus pés ou as suas rodas sobre as calçadas da cidade. E inversamente, cá de cima tem-se a impressão de que a verdadeira crosta terrestre é esta, desigual mas compacta (...) e não nos ocorre nem sequer perguntar que coisa escondem lá no fundo, porque já tanta e tão rica e variada é a vista que se tem em superfície, que chega e que sobra para saturar a mente de informações e de significados. Assim pensam os pássaros, ou pelo menos assim pensa o senhor Palomar. Só depois de ter conhecido a superfície das coisas - conclui - nos podemos aventurar a procurar o que está por baixo. Mas a superfície das coisas é inesgotável”⁴⁰.

Finaliza a sua observação com o mesmo desconforto intelectual do episódio dos ondas do mar, o senhor Palomar “morde a língua e permanece em silêncio”⁴¹.

No capítulo *O modelo dos modelos*, o leitor assiste a um processo de fluidificação do pensamento do senhor Palomar. A regra costumava ser clara para o protagonista e apenas esta o permitia enfrentar os emaranhados problemas humanos.

“Primeiro, construir na sua mente um modelo, o mais perfeito, lógico, geométrico possível; segundo, verificar se o modelo se adaptava aos casos práticos observáveis na experiência; terceiro, introduzir as correções necessárias para que o modelo e a realidade coincidisse”⁴².

No entanto, esta abordagem, que constituía a sua âncora intelectual, deixou de funcionar. Para construir um modelo é necessário partir de qualquer coisa, um postulados ou axioma, para seja possível deduzir, argumentar e contra argumentar, e construir o nosso próprio raciocínio. A construção de um modelo era, para o senhor Palomar, do equilíbrio entre princípios e experiência, do qual resultaria um conhecimento mais consistente e sólido. Num modelo bem construído, cada detalhe mantém-se em absoluta coerência para que não hajam mudanças e tudo funcione perfeitamente.

³⁹ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 60

⁴⁰ Idem, p. 63.

⁴¹ Idem, p. 110.

⁴² Idem, p. 113.

Contudo, o Senhor Palomar facilmente verifica que os modelos não funcionam em relação à realidade, visto que “se escapa por todos os lados. Portanto, nada mais resta do que obrigá-la [à realidade] a tomar a forma do modelo, a bem ou a mal”⁴³.

Finalmente é atingido o momento de crise. Quando o senhor Palomar se esforça para recolher apenas o resultado de uma serena harmonia das linhas do pensamento, deixa de conseguir fixar essa harmonia. As linhas apresentam-se deformadas e destorcidas.

O grau de dutibilidade do senhor Palomar, e por conseguinte da natureza humana, não é limitado, pois até mesmo o modelo mais rígido pode dar provas de uma elasticidade inesperada. Então, conclui “que se o modelo não consegue transformar a realidade, a realidade deveria conseguir transformar o modelo”⁴⁴.

Nesta altura, pouco resta ao senhor Palomar que não libertar a sua mente dos modelos, e dos modelos dos modelos. De mente vazia, opta por “manter as suas convicções no estado fluido, verificá-las caso a caso e fazer delas a regra implícita do seu próprio comportamento quotidiano, no fazer e no não fazer, no escolher e excluir, no falar e no calar-se”⁴⁵.

Contudo, este processo de fluidificação do pensamento acontece com o enorme receio de que com esta nova sistematização, pudesse resultar, outra vez, um modelo. E com este, retomar tudo ao princípio.

Num momento final, na sequência de uma série de adversidades intelectuais narradas pelo autor, o senhor Palomar decide comportar-se como se estivesse morto, para descobrir como é que o mundo correria sem a sua presença.

“Há já algum tempo que se apercebeu de que entre ele e o mundo as coisas já não correm como antigamente; se antes lhe parecia que esperavam ambos alguma coisa um do outro, ele e o mundo, agora já não se lembra do que havia de esperar, de mal ou de bem, nem porque é que este esperar o mantinha numa perpétua agitação ansiosa”⁴⁶.

Procura experimentar uma sensação de alívio, sem se questionar sobre o que lhe prepararia o mundo, e sentir o alívio do mundo, que por sua vez não teria de se preocupar com ele. Habitua-se à ideia de que estar morto significa “habituar-se à desilusão de sentir igual a si próprio, num estado definitivo que já não pode esperar modificar”⁴⁷.

⁴³ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 114.

⁴⁴ Idem, p. 115.

⁴⁵ Idem, p. 116.

⁴⁶ idem, p. 125.

⁴⁷ Idem, p. 127.

Após reconhecer a sua condição de morto e o seu conseqüentemente mal estar, fantasia uma última saída. Com o fim cada vez mais iminente, prepara-se para descrever, instante a instante, a sua vida, “enquanto não os tiver descrito a todos, deixará de pensar que está morto”. Espera por ver estender-se diante de si uma paisagem finalmente nítida e clara, sem nevoeiros, na qual poderá ressuscitar e mover-se com gestos precisos e seguros.

"Naquele momento morre"⁴⁸.

3.

Qualquer manifestação comportamental ou mental do Senhor Palomar é inevitavelmente acompanhada por uma atividade intelectual. A realidade que antecede os nossos comportamentos dificilmente pode ser compreendida quando estudada numa perspectiva a-histórica. As formas de pensamento inserem-se numa linha temporal do passado para o futuro, formando um conjunto de fundamentos que sustentam qualquer processo crítico que padeça de determinação e organização.

Não querendo aprofundar o debate sobre o problema da história, a construção de artifícios historiográficos⁴⁹ permite o reconhecimento de um conjunto de pontos que formam um plano de pensamento. O plano não se baseia numa leitura de causa-efeito, contém também algo de reacionário quanto à ação do sujeito contemporâneo.

Uma vez fixados estes pontos, é possível afirmar que o paradigma intelectual sofreu uma mudança. O debate entre o moderno e pós-moderno ditou o aparecimento de novos posicionamentos, que procuram construir uma narrativa representativa face a um território. O resultado deste debate poderá potenciar o desenvolvimento de ferramentas intelectuais para que o leitor se consiga posicionar e compreender-se no presente.

O sujeito encontrou, no contexto da modernidade, uma possível linha segura de pensamento e posicionamento intelectual, a partir da qual podia derivar e inferir o seu conhecimento. Com a transição para um tempo, aparentemente pós-modernidade, assistiu a um progressivo processo de flexibilização e de esboroamento das certezas em que se tinha apoiado até então. As estruturas de conhecimento, fortemente hierarquizadas, que tinham garantido a pureza e a organização do pensamento moderno, foram substituídas por uma heterogeneização epistemológica, onde toda e qualquer mínima unidade de

⁴⁸ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 130.

⁴⁹ "actos de redução da múltipla inatingível para o unitário compreensível". FUSCO, Renato de - **Trattato di architettura**. Bari: Editori Laterza, 2001. p. 37.

nexo pode ser relacionada, a partir de estrutura hipertexto, com todo o restante saber.⁵⁰

O horizonte filosófico, conseqüente desse conflito, configurou um novo conjunto de pressupostos intelectuais. A tentativa de responder e rebater diante de vontade do projeto da modernidade ou de aceitar o seu enfraquecimento, sem deixar de defender uma possível continuação, surge como assunto principal do pensamento do sujeito. A pós-modernidade, seja ela aceite ou não como condição contemporânea, foi um momento de charneira histórica, “uma transição histórica ainda longe de ser completa”⁵¹, em todo o âmbito do conhecimento humano.

“A procura e a construção de âncoras intelectuais, onde fosse possível agarrar as linhas de pensamento em que recai a rede do conhecimento e da ação humana, deixaram lugar a uma nova forma de pensamento, distribuído e disseminado na inesgotabilidade das experiências do sujeito no mundo. Esta multiplicidade de posicionamentos intelectuais conduz o sujeito para a necessidade de aceitar a possibilidade de ter que operar uma mudança de atitude intelectual face à realidade”.⁵²

⁵⁰ CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989

⁵¹ HARVEY, David - **La crisi della modernità**. Milão: Il Saggiatore, 2002. p. 217

⁵² GINOULHIAC, Marco - **O ensino do projeto na Arquitetura: contribuições para um debate crítico em torno da prática contemporânea**. FAUP, 2009. Tese de Doutorado. p. 125

O debate filosófico

1.

O cenário intelectual, no qual o debate sobre a pós-modernidade se insere, é composto por diversos autores que construíram as suas linhas narrativas e críticas, que tornaram o debate possível e plausível. O discussão interessa, essencialmente, como espaço de cogitação sobre as linhas de leitura crítica que permitiram uma narrativa favorável à compreensão da contemporaneidade.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), lançam-se uma série de conjeturas teóricas que levaram à falência das linhas intelectuais, sobre as quais se tinha erguido e reforçado a ideia de modernidade.

Em 1967, é lançado o filme *Two or Three Things I Know About Her* realizado pelo cineasta Jean-Luc Godard (1930-). O narrador, o próprio Godard, que com uma voz confessional e áspera, reflete sobre a sua visão crítica do mundo, partilhando com a audiência, a angústia e a arbitrariedade das suas escolhas, num mundo marcado por crise na cultura e ascensão de uma sociedade de consumo.

O guião apresenta-se como um relato de vinte e quatro horas na vida de uma mulher, que se depara com o significado das palavras e objetos a uma intensa velocidade. Godard gera um conjunto de metáforas e paradoxos que refletem a dialética das relações. A ação atinge o seu apogeu no plano aproximado da superfície de uma chávena de café. Nesse monólogo, o narrador lamenta a falha de comunicação enquanto aguarda o advento da consciência.

“Maybe an object is what serves as a link between subjects, allowing us to live in society, to be together. But since social relations are always ambiguous, since my thoughts divide as much as unite, and my words unite by what they express and isolate by what they omit, since a wide gulf separates my subjective certainty of myself from the objective truth others have of me, since I constantly end up guilty, even though I feel innocent, since every event changes my daily life, since I always fail to communicate, to understand to love and be loved, and every failure deepens my solitude, since...since... since I cannot escape the objectivity crushing me not the subjectivity expelling me, since I cannot rise to a state of being nor collapse into nothingness... I have to listen, more than ever I have to look around me at the world, my fellow creature, my brother. The world alone...

Today, when revolutions are impossible and bloody wars bloom, when capitalism is unsure of its rights and the working class is in retreat, when the lightning progress of science makes future centuries hauntingly

present, when the future is more present than the present, when distant galaxies are on my doorstep. My fellow creature, my brother.

Where do we start? But start what? God created heaven and earth, sure, but that's too easy. We should put it better: say that the limits of language are the world's limits, that the limits of my language are my world's limits, and that when I speak, I limit the world, I finish it. And one inevitable and mysterious day, death will come and abolish these limits, and there will be no questions nor answers. It will all be a blur. But if by chance things come into focus again, it may only be with the advent of conscience. Everything will follow from there".⁵³

Godard partilha o fatalidade do senhor Palomar:

“Talvez porque o mundo que existe à sua volta se move de uma forma desarmónica e ele continua a esperar descobrir nele um designo, uma constante. Talvez porque ele próprio sente que avança levado por impulsos não coordenados da mente, que parecem não ter nada que ver uns com os outros e que são cada vez mais difíceis de fazer enquadrar num qualquer modelo de harmonia interior”.⁵⁴

Interpretando o monólogo de Godard, a pós-modernidade teve a função, que ainda hoje mantém, de um ponto vista historiográfico, de pausa reflexiva sobre a condição humana em todos os aspectos filosóficos e da sociedade. É o *blur* do projeto artístico. As década de 60 a 80, foram um período propício à problematização tanto dos aspetos teóricos, como materiais, do pensar e do fazer. Os seus efeitos não só galgaram os limites disciplinares, como alcançaram o tempo longo, visto que a manifestação e o aumento de amplitude dos seus vestígios permanecem visíveis e fortemente ativos na atualidade⁵⁵.

No âmbito da arquitetura, o momento de charneira entre movimentos corresponde, conseqüentemente, à “dispersão das posturas arquitetónicas”⁵⁶, marca da arquitetura contemporânea. Leonardo Benevolo (1923-2017), arquiteto e historiador, lança a primeira afirmação de alarme.

“um prolongado período de desenvolvimento em condições estáveis e de sólidas condições intelectuais, uma sucessão de eventos de várias amplitudes, começou um período de oscilações, de riscos e de reconsiderações”⁵⁷.

⁵³ GODARD, Jean-Luc - **Two or Three Things I Know About Her**. França: Les Films du Carosse, 1967. 1h27min.

⁵⁴ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 88.

⁵⁵ FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-Moderno**. Porto, Dafne Editora, 2011, p. 7. A pós-modernidade move-se como um comboio fantasma.

⁵⁶ MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014. p. 180-258.

⁵⁷ BENEVOLO, Leonardo - **O último capítulo da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Edições 70. p. 133.

É esta a matéria que interessa para a reformulação intelectual e do pensamento crítico do sujeito - um diagnóstico “ao estado a que isto chegou”⁵⁸ à espera do advento da consciência de Godard.

2.

Sob várias designações - pós-modernismo, pós-modernidade, pós-moderno - publicaram-se, incessantemente, desde finais da década de 60, textos e “ensaios apologéticos ou críticos”⁵⁹ em torno do debate. Assistiu-se a uma abertura para um estado de heterogeneidade ontológica⁶⁰ e de grande complexidade, pela dissolução ou revisão da lógica moderna, considerada como super-estrutura de pensamento e de legitimação. É segundo este princípio que vários autores tentaram preencher o vazio resultante desta perda.

“A escolha de uma ou de outra posição depende da forma através da qual explicamos o lado escuro da nossa historia recente”⁶¹.

Em particular, o debate filosófico tem sido fundamentalmente balizado pelas ideias de três autores: Jean-François Lyotard (1924-1998), Jurgen Habermas (1929-) e Gianni Vattimo (1936-)⁶². O conjunto das três posturas teóricas traduzem os movimentos no qual o pensamento contemporâneo irá se consubstanciar.

Apesar das diferenças resultante das três posições, existe, de facto, uma linha de pensamento que se pode assemelhar a uma ideia comum. Os conceitos dos autores estudados partem do entendimento de que o conceito de pós-modernidade depende intrinsecamente de uma condição de modernidade.

O eixo partilhado assume-se como um meridiano, um círculo máximo que passa pelos pólos e divide o mundo em duas parte. No entanto, para além de dividir, é capaz de localizar e ligar dois pontos equidistantes, orientando o que dessa distância resulta.

Também assim, o âmbito teórico, no qual os autores vão se alinhar com a sua perspectiva de contemporaneidade, pede clarificação da infra-estrutura que sustenta o debate e que se move entre dois pontos antípodas, diametralmente opostos.

⁵⁸ FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-moderno**. Porto: Dafne Editora, 2011, p.7.

⁵⁹ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Porto: Caleidoscópio, 2014. p. 157

⁶⁰ Ontologia é o ramo da filosofia que estuda a natureza do ser, da existência e da própria realidade. É a teoria metafísica do sujeito e um conjunto estruturado de termos e conceitos que representa um conhecimento sobre o mundo.

⁶¹ HARVEY, David - **La crisi della modernità**. Milão: Il Saggiatore, 2002. p. 27.

⁶² CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 57

Nesse sentido, a modernidade deve ser entendida, à semelhança da visão do mundo do filósofo René Descartes (1596-1650), de onde o empreendimento do método cartesiano⁶³ inaugura o percurso da autonomia da Razão. Caracteriza-se pela aceitação de regimes totalitários como legitimação, assente num constante progresso e sobrelevação do saber e das ações do sujeito.

A operacionalidade de uma visão historiográfica manifesta-se através de uma progressividade teológica, capaz de derrubar ambivalências e possibilidades de sentidos para um saber *apriori*.

A pós-modernidade, por sua vez, suporta o seu discurso na contraversão dos pressupostos acima mencionados. Apresenta-se assim como um movimento de refutação e descrença quanto à experiência indisputável da Razão, de um saber totalitário capaz conceber um mundo passível de ser racionalizado e plenamente apreendido. O discurso assente na tradição é recuperado, em prol de um discurso não progressista e de emancipação humana. É o novo estado das coisas.

3.

O filósofo francês Jean-François Lyotard inaugura o termo que veria a ser usado, coloquialmente, para o conjunto de características distantes da então corrente concepção de modernidade. Na obra *A condição Pós-moderna* (1979), o autor desmonta o projeto da modernidade e insiste que este segue em direcção a “um momento muito pós-moderno”⁶⁴. O termo expõe uma nova forma de relacionamento entre o sujeito e realidade, marcada por um desencantamento pelas “narrativas das Luzes, onde o herói do saber trabalhava para uma boa finalidade ético-política, a paz universal”⁶⁵.

Num dos seus primeiros ensaios, *Discurso/figuras* (1971)⁶⁶, procura confronta o visível com o legível, argumentando que todo o pensamento racional ou crítico é discursivo, que as obras de arte devem ser compreendidas como simbólicas e figurativas. Da relação do *eros* com o *logos*, espaços textual e figural, respetivamente, conclui que o significado artístico estará sempre fora do alcance da razão. O “estado de cultura após as transformações que afectaram as regras do jogo da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX”⁶⁷, fundamenta a desilusão do autor para com a razão e a verdade.

Na condição pós-moderna, a condição de cultura passa a ser descrita pelo ceticismo em relação aos metadiscursos filosóficos, “com as suas pretensões

⁶³ DESCARTES, René - **Discurso sobre o Método**. Lisboa: Edições 70, 2016.

⁶⁴ LYOTARD, Jean-François - **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009. p. XVIII.

⁶⁵ Idem, p. 12.

⁶⁶ LYOTARD, Jean-François - **Discourse, figure**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

⁶⁷ LYOTARD, Jean-François - **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009. p. 12.

atemporais e universalizantes”⁶⁸. O termo moderno, para Lyotard, refere-se sempre a qualquer ciência que procura a sua legitimação numa narrativa circunspeta a si mesma. As formas de legitimação da modernidade, que o autor descreve como fortemente relacionadas com as meta-narrativas, e que se encontravam, de forma geral confluentes, enfraqueceram e deram lugar a “muitos jogos de linguagem diferentes”⁶⁹. Nesse sentido, a modernidade é um projeto que se encontra mais que concluído, está esgotado.

O início do desdobramento do saber, em saber científico e narrativo, esboça o seu posicionamento crítico: “uma ausência persistente de [uma] solução relativa”⁷⁰ para os problemas do mundo.

Acrescenta que o “saber científico não é todo o saber”⁷¹, visto competir com um conhecimento narrativo capaz de criar um conjunto de legitimações sem que o sujeito fique alienado nem sofra um processo de “exteriorização”⁷². Os atos de linguagem presentes no saber não científico, e por isso narrativo, encontram três intervenientes principais: o saber do interlocutor, o saber do ouvinte e o saber do “qual se fala”⁷³.

Para o estudo da linguagem e do seu pragmatismo, Lyotard recorre a Ludwig Wittgenstein (1889-1951)⁷⁴ e às suas categorias de enunciados, que conferem algum relativismo ao saber científico. No saber narrativo:

“misturam-se as ideias de saber-fazer, saber-viver e saber-escutar. Trata-se então de uma competência que excede a determinação e a aplicação do critério único de verdade, e que se estende às determinações e aplicações dos critérios de eficiência (qualificação técnica), de justiça e/ou felicidade (sabedoria ética), de beleza sonora, cromática (sensibilidade auditiva, visual), entre outros. Assim compreendido, o saber é aquilo que torna alguém capaz de proferir “bons” enunciados denotativos, mas também “bons” enunciados prescritivos, avaliativos,... Não consiste numa competência que abranja determinada espécie de enunciados à exclusão de outros. Ao contrário, permite “boas” performances a respeito de vários objetos de discursos: a se conhecer, decidir, avaliar, transformar... Daí resulta uma das suas principais características: coincide com uma formação considerável de

⁶⁸ LYOTARD, Jean-François - **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009. p. 15.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem, p. 11.

⁷¹ Idem. p. 12.

⁷² Idem, p. 15.

⁷³ Idem, p. 40.

⁷⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig - **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

competências. É a forma única encarnada num sujeito constituído pelas diversas espécies de competência que o compõem.”⁷⁵

É na ideia de vínculos sociais⁷⁶, de influências culturais, do uso de processos da linguagem, da história que o conhecimento científico contemporâneo encontra a sua validação. A utilidade do uso de jogos de linguagem no pensamento permite gerar ideias.

É pela falência das grandes narrativas - ideias abstratas que desde o período iluminista foram construídas para legitimar as ideias nucleares do pensamento - que a humanidade mantém um estado de incredulidade face, não só às antigas narrativas, como às tentativas de as substituir. O sujeito vive então uma encruzilhada onde procura uma legitimação própria, “após os metarrelatos, onde se poderá encontrar a legitimidade?”⁷⁷.

Inicia-se então uma era de experimentação, na qual a filosofia e as artes operam “sem outros critérios que não sejam os da auto-avaliação e do interesse das suas próprias realizações e virtualidades”⁷⁸.

Por sua vez, o filósofo alemão Jürgen Habermas posiciona-se na antípoda que o diagnóstico do estado da cultura de Lyotard é um longo erro que surge por influência dos pensamentos de Immanuel Kant (1704-1804) e Friedrich Hegel (1770-1831). O seu raciocínio é marcado por um reposicionamento em prol da continuidade do projeto da modernidade. Esforçando-se para reconstruir “passo a passo o discurso filosófico da modernidade”⁷⁹, procura detetar as vias erradas que se tomaram, repensando-as à luz das novas condições da cultura e da sociedade. É nesta procura de legitimação da ideia de pós-moderno, que se desmonta o próprio termo, moderno.

No discurso profetizado na receção do Prémio Adorno, em 1980⁸⁰, assume a sua posição quanto ao debate, na linha da frente do movimento antagonista ao pós-moderno. O argumento apoia-se na afirmação que o projeto da modernidade não foi verdadeiramente compreendido. Partindo de uma tradição autocrítica, o “pós-moderno cultiva uma abordagem escapista, afirmativa sobre o que pode ser mudado, ao ponto de tudo o resto ficar como está”⁸¹.

O posição de Habermas avança no sentido de uma revisão reflexiva e crítica do projeto de modernidade, isto é , o próprio significado de ser moderno indica um

⁷⁵ LYOTARD, Jean-François - **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009. p. 36.

⁷⁶ Idem, pp. 20-34.

⁷⁷ Idem. p. XVII.

⁷⁸ CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 57.

⁷⁹ HABERMAS, Jürgen - **Discurso filosófico da Modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1998. p. 11.

⁸⁰ HABERMAS, Jürgen - A modernidade, um projeto inacabado (1980), in FOSTER, Hal (edit.) - **The Anti-Aesthetic: essays on post modern Culture**. Washington: Bay Press, 1983. p. 3.

⁸¹ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Porto: Caleidoscópio, 2014. p. 151.

sentido de superação, que possibilita o progresso, mas que não ignora um passado. É neste sentido que afirma:

“deveríamos, em vez de renunciar à modernidade e ao seu projeto, tirar lições por descaminhos, que marcaram esse projeto, e dos erros cometidos por programas abusivos da superação”⁸².

O valor desta da oposição entre o esgotamento e inacabamento do projeto da modernidade, é sobretudo proveitoso quando abordado em articulações com o conjunto de teorias que resultam, “no que está para além dele”⁸³. Em alternativa à conceção dissoluta da modernidade, que Lyotard coloca na base da sua teorização, sobre a condição pós-moderna, e à conceção reformista da modernidade, que Habermas opõe à pós-modernidade, surge uma nova conceção “*crespecular-matinal* em que as oposições procuram ser menos rígidas sem serem menos claras”⁸⁴.

Em 1983, Gianni Vattimo toma posição medidora no debate. O filósofo evidencia a nova condição do saber, a “chance de um novo, francamente novo, começo”⁸⁵. Contrapondo um pensamento forte, que tanto caracterizou a modernidade, defende um posicionamento intelectual face à condição existencial da fragmentação pós-moderna.

O autor defende que a procura de uma verdade absoluta pode ser reformulada, para a tomada de consciência de que esta não existe e, conseqüentemente, impulsionar um pensamento capaz de, na sua procura de legitimação, coexistir com a existência de uma multiplicidade de verdades sempre relativas.

Nesse sentido, para Vattimo, a pós-modernidade não representa uma superação nem uma retirada da modernidade. Não argumenta um posicionamento necessariamente contrário, uma vez que isto implicaria forçosamente a substituição de uma universalidade por outra igualmente abrangente. Defende sim a compreensão da historicidade do sujeito e do seu percurso filosófico.

Teoriza, ainda, uma compreensão que é erguida da hermenêutica, ramo da filosofia que estuda a teoria da interpretação, como libertação das vinculações morais e ideológicas do sujeito moderno. A aceitação de interpretações permite assimilar as diferenças e as linguagens resultantes de um processo inevitável do passar dos tempos. É neste contexto que se desenvolve a tese de Vattimo: o pensamento débil⁸⁶.

⁸² HABERMAS, Jürgen - A modernidade, um projeto inacabado (1980), in FOSTER, Hal (edit.) - **The Anti-Aesthetic: essays on post modern Culture**. Washington: Bay Press, 1983. p. 13.

⁸³ RORTY, Richard - **Lyotard and Habermas on Post-Modernism**. In BERNSTEIN, Richard J. (ed.), **Habermas and Modernity**. Massachusetts: MIT Press (1985). pp. 161-175.

⁸⁴ CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 58

⁸⁵ VATTIMO, Gianni - **O fim da modernidade**. São Paulo: Mil Fontes, 1996. p. 190.

⁸⁶ VATTIMO, Gianni - **Il pensiero debole**. Bologna: Feltrinelli, 2010.

“Se considerarmos como, e porque acabou a modernidade, talvez seja possível encontrar indicações para o futuro (...). Creio que é preciso encontrar exactamente, naquilo que conduziu ao fim da modernidade, uma perspectiva para continuarmos. É aquilo que tento dizer com a noção de pensamento frágil ou, ultimamente, de secularização: uma tendência para a dissolução que é também uma linha de emancipação. Se tomarmos a sério o enfraquecimento do pensamento, não apenas como um facto que ocorreu mas algo que talvez não tenha acabado, que poderá estar a dissolver-se; se se estudar essa dissolução das estruturas racionais da modernidade, temos o programa do nosso pensamento. Ainda não se realizou, como pretende Lyotard; e deve ser realizado, ao contrário do que pretende Habermas”.⁸⁷

O pensamento frágil a que se refere, é o pensamento que assume o fracasso das múltiplas, funcionalistas e sistemáticas, tentativas da tradição filosófica em torno da razão. Ao invés das duas frentes referidas anteriormente, a operacionalidade desse pensamento não procura responder ou solucionar, mas sim uma significativa mudança de plano. Distancia-se, de modo a permitir o desenvolvimento de perspectivas enfraquecidas, locais, oscilantes, sobre temas sobre temáticas e as suas implicações práticas. Esse enfraquecimento será, no entendimento do autor, “a via de sobrevivência, e transformação, do pensamento nas condições da pós-modernidade”⁸⁸.

⁸⁷ Entrevista expresso revista, 30-5-1987 in CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 58.

⁸⁸ CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 59.

Participação crítica da arquitetura no debate

1.

Em 1978, numa conferência na Sociedade Francesa de Filosofia, Michel Foucault (1926-1984), conhecido pelo seu forte atitude crítica, esboça aquilo que se poderia chamar de pensamento crítico na nossa sociedade. Desse discurso, ressalva-se que:

“Parece-me que, entre o alto empreendimento kantiano⁸⁹ e as pequenas atividades polémico-profissionais que têm o nome de crítica, houve uma certa maneira de pensar, de dizer e de agir, uma certa relação com o que existe, com o que se sabe, com o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação também com os outros a que poderíamos chamar de atitude crítica. Poderão também ficar admirados por ver que se tenta procurar uma unidade para essa crítica, quando parece votada por natureza, por função, diria até por profissão, à dispersão, à dependência, à pura heteronomia.

Afinal de contas, a crítica só existe em relação a outra coisa: é instrumento, meio para o futuro ou uma verdade que ela não saberá e não será, é um olhar sobre um domínio que quer policiar e onde não é capaz de fazer a lei. Tudo isto faz com que a crítica seja uma função subordinada em relação àquilo que constituem positivamente várias disciplinas como a filosofia, a literatura e as artes. E ao mesmo tempo, sejam quais forem os prazeres ou as compensações que acompanham esta curiosa atividade da crítica, parece não só que mostra regularmente, quase sempre, um certo valor de utilidade de que se reclama, mas também é sustentada por uma espécie de imperativo mais geral - ainda mais geral que o de afastar os erros. Há qualquer coisa na crítica que se assemelha à virtude.”⁹⁰

Nesse sentido, nenhuma atividade crítica pode prescindir de uma base teórica da qual se deduzam os juízos, nos quais se sustenta a interpretação. Ao mesmo tempo, nenhuma teoria pode prescindir da experiência de se colocar à prova e de se exercitar na crítica. A crítica não é mais que uma teoria colocada em prática, e é isso que conforma o seu amplo valor cultural.

A crítica expressa “um modo de pensar para o qual as formas artísticas materiais, produzidas por artistas, filósofos, entre outros, são momentos privilegiados de reflexão. [É] na crítica uma possibilidade de sistematização e

⁸⁹ DELEUZE, Gilles - **A Filosofia Crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 2017.

⁹⁰ FOUCAULT, Michel - **O que é a crítica? Seguido de A cultura de si**. Lisboa: Edições texto&grafia, 2015. pp. 31-32.

conhecimentos”⁹¹. No caso específico da arquitetura, a crítica está necessariamente relacionada com as teorias que provêm do mundo da metafísica, das ideias, da ciência e da arte.

Desta forma, a crítica exige um certo julgamento estético, consistindo numa legitimação e validação (ou não) individual da obra arquitetónica, exercida pelo crítico, e tendo em conta “bagagem de conhecimentos [de] que dispõe, da metodologia que utiliza, da sua capacidade analítica e sintética, bem como da sua sensibilidade, intuição e gosto”⁹². De forma algo tendenciosa, Oscar Wilde (1854-1900) refere que “without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name”⁹³.

O crítico, “the interpreter”⁹⁴, coloca-se de forma central num espectro que se define, nos seus extremos, por um posicionamento excessivamente racional e metodológico, que admite interpretações totalmente confiáveis e comprováveis sobre toda a obra criativa; e por um posicionamento irracional e até arbitrário, que declara a inutilidade de toda a crítica diante de criações ubíquas, impenetráveis cuja essência é insondável⁹⁵. Numa posição central, encontra-se o “campo da interpretação”⁹⁶, no qual o pensamento crítico procede.

A crítica toma por instrumento a própria linguagem e, é através desta mesma linguagem, que consegue ir para além daquilo que a criação artística aparentemente encerra, procurando no inconsciente do autor “aproximar-se do movimento de construção do nexo”⁹⁷.

A operacionalidade da crítica consiste na capacidade de contextualizar e interpretar toda a produção artística, inserindo-a nas correntes, tradições, posições e metodologias pré-estabelecidas. Capacitada por esta operacionalidade, a crítica enfrenta inimigos, incluindo o seu próprio conceito, que se traduz num “estado de supervigilância, que a obriga à exigência de uma reconstrução permanente”⁹⁸.

Escrever sobre crítica é, no caso deste ensaio, escrever sobre a própria prática do exercício da arquitetura. A ideia de operacionalidade proveniente do pensamento crítico, do sujeito que critica, ou ainda do sujeito que projeta, e que se move no contexto arquitetónico, é, de facto, a discussão sobre o estado das coisas.

⁹¹ CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. p. 11

⁹² MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 11.

⁹³ WILDE, Oscar - **Intentions**. Nova Iorque: Brentano's, 1905. p. 120.

⁹⁴ SONTAG, Susan - **Against Interpretation and others essays**. Londres: Penguin Group, 2009, p. 5

⁹⁵ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 11.

⁹⁶ RICOEUR, Paul - **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2019.

⁹⁷ CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 153.

⁹⁸ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 26.

2.

A evolução do cenário intelectual transformou-se num discurso crítico como construção de uma topografia incerta⁹⁹, na qual a prática da arquitetura contemporânea se localiza. Também Nuno Crespo (1975-) o confirma no texto introdutório à obra *Arte, Crítica e Política* (2016), afirmando que “o campo disciplinar da crítica não só foi alvo de um fechamento político como se deixou circunscrever”¹⁰⁰.

A crítica da arquitetura adquiriu um papel primordial nos progressos vanguardistas e no movimento moderno. O teórico e investigador de arquitetura, Josep Maria Montaner (1954-), refere que “a ruptura com a mimesis, as diversas géneses da abstração, o desejo de uma nova arquitetura, exigiu uma teoria, uma crítica, uma historiografia que acompanhassem a difusão da obra de arte e da arquitetura moderna até hoje”¹⁰¹. Com o decorrer e a aceitação da arquitetura moderna, a teoria e a crítica não só não perderam a sua pertinência, como continuaram a evoluir, encorajadas pela instabilidade avistada na crise do próprio movimento moderno.

Também o arquiteto e crítico de arquitetura, Jorge Figueira (1965-) contribui para esta discussão, sustendo as suas investigações numa possível revisitação do pós-moderno, uma discussão que surge sempre “se quer apimentar a conversa sobre o relativismo”¹⁰².

O tema resgata do “esquecimento e da inatualidade, que a contemporaneidade”¹⁰³, o debate da pós-modernidade sobre um conjunto de problemas da arquitetura. O aprofundamento da crítica ocorrido entre os anos 60 e 90, conferiu à arquitetura uma prosperidade, “face à fragilização dos modelos dominantes do movimento moderno”¹⁰⁴. As transformações resultantes do abandono dos modelos e das características fundadoras da nova postura pós-moderna, “ainda hoje estão presentes, ou cada vez mais presentes”¹⁰⁵, resultando naquilo que pode ser considerada a “matriz da experiência contemporânea”¹⁰⁶.

De um ponto de vista historiográfico, é possível afirmar que os motores cruciais da evolução e crise da arquitetura moderna, podem ser resumidos em

⁹⁹ SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **Diferenciais, topografia de la arquitetura contemporânea**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 1995.

¹⁰⁰ CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 12.

¹⁰¹ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 12.

¹⁰² FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-moderno**. Porto: Dafne Editora, 2011. p. 7.

¹⁰³ CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. p. 11.

¹⁰⁴ FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-moderno**. Porto: Dafne Editora, 2011. p. 15

¹⁰⁵ BAÍA, Pedro (coord.) - **Anos 80: com a cumplicidade de Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira**. Porto: Circo de Ideias, 2012, p. 17

¹⁰⁶ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 15.

três períodos, já balizados por Montaner. São eles a *continuidade ou crise*, 1945-1965; a *condição pós-moderna*, 1965-1977; e a *dispersão das posturas arquitetónicas*, 1977-1992.¹⁰⁷A revisão das matérias produzidas e publicadas nestes períodos permite-nos elaborar uma historiografia operacional, na qual, de forma sucinta, são explorados as posições de alguns dos seus autores de referência.

3.

A ortodoxia, rigor e metodológica, do movimento moderno encontra nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), decorridos entre 1928-1956, a sua manifestação máxima¹⁰⁸. Apesar de, ao longo dos dez encontros, o discurso se ter vindo a modificar, resultou num acordo internacional no qual vários arquitetos, representativos de vários países, coadjuvaram os métodos de análises e explicações sobre questões e soluções semelhantes, para a operacionalidade da arquitetura.

É em 1959, em Dubrovnik, que o grupo se renova, fruto do surgimento de uma nova geração de arquitetos que submeteram os princípios da então ortodoxia, a uma revisão crítica. A passagem de CIAM para Team 10 resultou na “recuperação de uma linha de frente para arquitetura, ao encontro de problemas emergentes, com uma abordagem necessariamente mais tentativa, menos taxativa, mais ainda assim moderna”¹⁰⁹.

A ideia de continuidade que predominava até ao fim da Segunda Guerra mundial, é, a partir dos anos 60, substituída pela consciencialização da crise do movimento moderno. As hesitações da década anterior, dão lugar a novas propostas, de carácter metodológico, que compreendem novos sistemas de interpretar, entender e projetar a arquitetura. Surgem novas alternativas¹¹⁰ que, por sua vez, abrem novos caminhos face à debilitação do racionalismo, evidenciando a forte influência das metodologias estruturalistas e semiológicas.

Paralelamente às vias científicas, à sociedade e ao debate ideológico, a arquitetura encontra na tecnologia a possibilidade de emancipação do homem comum. É na tentativa de aproximar o moderno e do senso comum através de um diálogo com o contexto cultural da época, que se forma, em 1961, o grupo Archigram. A propaganda do grupo funcionou através de impactantes imagens que denunciavam a “adesão à cultura dos *mass media*, seguindo a humanização

¹⁰⁷ MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014. p. 8.

¹⁰⁸ FRAMPTON, Kenneth - **Modern Architecture: a critical history**. Londres: Thames&Hudson, 2014. p. 269

¹⁰⁹ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 47.

¹¹⁰ FRAMPTON, Kenneth - **Modern Architecture: a critical history**. Londres: Thames&Hudson, 2014. p. 280

da arquitetura tecno-pop, que a ficção científica transforma em algo verosímil, popular e partilhável”¹¹¹.

Esta aproximação a uma cultura pop, facilmente comunicável, é também resultado das explorações de uma arquitetura comunicativa produzida por Robert Venturi (1925-2018) e Denise Scott Brown (1931). As premissas que fundamentam o seu pensamento alicerçam-se na negociação entre a arquitetura e o senso comum, um “passo entendido como necessário para uma experiência inteligível e apropriável da arquitetura”¹¹².

Lançando em 1972, *Aprendendo com Las Vegas*, torna-se de imediato no manifesto pós-moderno mais significativo da sua génese, na medida em que promove um olhar interrogativo e positivista para a realidade existente: o vernáculo comercial dos letreiros e edifícios de Las Vegas. Vinculando a observação e a linguagem comunicativa como parte da questão arquitetónica, é estudado o papel semiótico dos anúncios publicitários na paisagem como criação de lugar. Como Venturi e Scott Brown afirmam, “se tiramos os letreiros, não existe o lugar”¹¹³. Esta obra sintetiza a antítese entre o vernáculo e o universal, celebrada numa cultura pop que “não chama o arquiteto do seu estado de alta cultura, mas pode mudá-lo para o tornar mais sensível às necessidades e problemas atuais”¹¹⁴.

Nesse sentido, é defendido o retorno do uso da história apologista do “barroco decorado”¹¹⁵, como operador desta complexa ambiguidade, que rejeita, por completo, as motivações e o protagonismo atribuídos aos espaços do movimento moderno, em prol de um olhar popular. É na imposição dos conceitos de complexidade e da contradição, que Venturi exalta uma arquitetura baseada na riqueza e na ambiguidade da experiência moderna.

“a calculada ambiguidade da expressão baseia-se na confusão da experiência, refletida no programa arquitetural, (...) isto promove a riqueza de sentido sobre a clareza de sentido”¹¹⁶.

¹¹¹ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 76.

¹¹² Idem, p. 96.

¹¹³ VENTURI, Robert, BROWN, Denise Scott, IZENOUR, Steven - **Aprendiendo de Las Vegas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016. p. 25.

¹¹⁴ Idem, p. 24.

¹¹⁵ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 99.

¹¹⁶ VENTURI, Robert - Complexidade e Contradição (1966), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 547.

À semelhança de Venturi, também o posicionamento de Aldo Rossi (1931-1997) incita “o potencial iconográfico da arquitetura, a metodologia da citação e da colagem e a adoção de um historicismo de fruição livre”¹¹⁷. Rossi teoriza sobre o termo cidade análoga, como operação lógica e formal, que utiliza o mecanismo da memória, e é capaz de revelar a essência de uma cidade com imagens¹¹⁸.

A sua obra, teórica e construída, opera sobre uma colagem de elementos combinados entre si, num declarado apego ao “fragmento e pela coisa que nos liga a objetos aparentemente insignificantes a que atribuímos à mesa, a [mesma] importância que habitualmente se atribui à arte”¹¹⁹. Constrói um léxico de formas, imagens, objetos e sensação com base em fragmentos do mundo rural, citadino e histórico, “aproximação ao mundo da analogia”¹²⁰. O diálogo entre a arquitetura e o indivíduo é restabelecido, funcionando através da memória, ou seja, através da tradição e da história. Para o sujeito o novo passa a ser algo que, na verdade, já lhe é conhecido.

Com a crítica ao funcionalismo ingénuo¹²¹ dos elementos estruturais do movimento moderno, Rossi afirma que não existe uma relação unívoca, causal e linear entre a função e a forma arquitetónica, visto que “a função não é mais que um instrumento face à experiência da arquitetura”¹²², e que é nas “relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas”¹²³, que surgem significados novos. É este impulso, na junção de fragmentos, de “pedaços de mecanismos cujo sentido geral se perdeu” que, segundo Rossi, se pode encontrar sentido de um desenho global, apenas possível na “soma de lógicas e biografias”¹²⁴ à arquitetura.

É também na desordem das coisas, “limitada e em certa medida honesta”, que o projeto de arquitetura satisfaz o seu próprio estado de espírito e o da sociedade. O culminar da sua posição é expressa quando admite que lhe agrada a ideia da “citação do objeto ou também da minha vida, e uma descrição ou estudo, ou levantamento, daquilo de que não sei em que medida entrará diretamente na minha obra”¹²⁵.

¹¹⁷ FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 102.

¹¹⁸ ROSSI, Aldo - **Arquitetura e cidade**. Lisboa: Edições 70, 2016. p. 48-50.

¹¹⁹ ROSSI, Aldo - **Autobiografia científica**. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 23.

¹²⁰ MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014. p. 191.

¹²¹ ROSSI, Aldo - **Arquitetura e cidade**. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 51.

¹²² Idem, p. 54.

¹²³ ROSSI, Aldo - **Autobiografia científica**. Lisboa: Edições 70, 2015. p. 45.

¹²⁴ Idem, p. 33.

¹²⁵ Idem, p. 96.

Neste sentido, a cronologia começa a enredar-se numa temporalidade pós-moderna, tanto pela valorização consciente da tradição como do senso comum. Em 1977, com publicação de *A linguagem da arquitetura pós-moderna*, Charles Jencks (1939-2019) anuncia morte da arquitetura moderna:

“A arquitetura moderna morreu por volta das 15:32, do dia 15 de Julho, em St. Louis, Missouri, quando o projeto infame de Pruitt-Igoe, melhor dizendo, várias das suas lajes de cimento foram misericordiosamente dinamitadas. (...) Não há dúvida de que as ruínas deviam ter sido preservadas (...) para que pudéssemos reter na memória este falhanço da arquitetura”¹²⁶.

Nos anos 70 e 80, a principal discussão no panorama da arquitetura desenvolveu-se em torno da rutura com o projeto original da modernidade.

Dentro do debate arquitetónico pós-moderno, tomaram-se duas posições: a de Lyotard, de recusa do legado da modernidade, que proponha a defesa de um novo tipo de classicismo; e a de Habermas, de resistência, de retoma do projeto da modernidade por terminar.¹²⁷

Surgem, então, múltiplas e variadas posições que, inclusivamente, se contrapõem entre si, como é o caso das exposições *Strada Nuovissima* (Bienal de Veneza, 1980)¹²⁸ e *A modernidade, um projeto inacabado* (no Festival de Outono, Paris, 1982). Da análise dos trabalhos apresentados em cada uma destas exposições chave, é possível construir um mapa crítico¹²⁹ sobre o posicionamento deste conjunto de arquitetos na discussão¹³⁰.

Nas seguintes décadas, inicia-se um período de transformação radical do pensamento, com o objetivo de aproximar a história à teoria de arquitetura e a filosofia à crítica de arquitetura, e assim fundamentar novos preceitos interpretativos. O panorama da arquitetura encontrava-se, nestas décadas, marcado pelo questionamento dos temas gerais da disciplina, como o lugar, a materialidade e a possibilidade de criação ou continuação de uma identidade.

Relativamente à dialética entre local/global, são abordados os posicionamentos de Kenneth Frampton (1930-), Peter Eisenman (1932-) e Rem Koolhaas (1944-). Todos ambicionaram encontrar “uma autenticidade relativa à

¹²⁶ JENCKS, Charles - *A linguagem da arquitetura pós-moderna* (1977), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 677.

¹²⁷ GRANDE, Nuno - Anos 80: (Re/des)construindo a modernidade, in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 745.

¹²⁸ PORTOGHESI, Paolo - **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹²⁹ MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014. p.176.

¹³⁰ A mesma discussão pode ser observada no contexto português pela exposição *Depois do Modernismo* (1983). FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 1960-1980**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 190.

figuração pós-modernista, em parte por constrangimentos culturais ou especificidades ao nível da tecnologia e da encomenda”¹³¹.

Contrariamente aos posicionamentos apresentados pelos outros arquitetos. em que a teoria encontrou fundamentação na própria prática, a posição de Kenneth Frampton, o regionalismo crítico¹³², é exclusivamente teórica, munindo-se essencialmente de exemplos de obras construídas por outros arquitetos. O pensamento do autor foi revogado por se contrair a si próprio “a sua atitude de resistência diante da condição contemporânea, época de complexidade e do caos, o conduz, paradoxalmente, a uma regressão: recuperar o pensamento positivista e determinista do século XIX”¹³³.

Não obstante, a sua posição não deixa de ser importante para o debate da pós-modernidade.

“Um dos aspetos que identifica este novo panorama é a questão da arquitetura do local, a articulação de uma afirmação crítica em termos de forma e espaço sobre a comunidade, num mundo de mobilidade e integração global. O regionalismo crítico surge como movimento seriamente comprometido com este problema. O que nos dá terreno suficiente para reclamar o que surge como uma das abordagens mais interessantes da arquitetura atual”.¹³⁴

O discurso de Frampton tem por base as problemáticas levantadas pelo filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), que compara o regresso à modernidade ao regresso às origens, acrescentado ainda que é “como reavivar uma civilização antiga e adormecida e fazer parte de uma civilização universal”¹³⁵. O termo regionalismo crítico surge então como alternativa a um movimento moderno envelhecido e a “um prematuramente doente do pós-modernismo, a desconstrução”¹³⁶. O termo regionalismo mediou o impacto, com elementos derivados indiretamente das qualidades de um lugar específico; e o termo crítico, refere-se à capacidade de manter uma auto-consciência crítica elevada. Assume-se como uma vontade de assegurar a continuidade histórica, sem cair em revivalismos, ou ecletismos. nem no ecletismo,

¹³¹ CARVALHO, Ricardo - Anos 90, in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 915.

¹³² FRAMPTON, Kenneth - Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance (1983), in FOSTER, Hal (edit.) - **The Anti-Aesthetic: essays on post modern Culture**. Washington: Bay Press, 1983. p. 16.

Foster. p. 16.

¹³³ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 137.

¹³⁴ TZONIS, Alexander, LEFRAIVE, Liane - Porquê o regionalismo crítico hoje?, in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 922.

¹³⁵ RICOEUR, Paul - **History and truth**. Evanston: Northwestern University Press, 2007, p. 276.

¹³⁶ TZONIS, Alexander, LEFRAIVE, Liane - Porquê o regionalismo crítico hoje?, in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 917

“em mediar o impacto da civilização universal com elementos indiretamente derivados de um determinado lugar. (...) A sua inspiração pode ser encontrada em aspetos como a extensão e a qualidade da luz local, ou de derivados de uma estrutura peculiar, ou na topografia de um determinado local”¹³⁷.

Na passagem dos anos 80 para 90, o debate perde a sua continuidade, em prol da consolidação de correntes neovanguardistas que voltaram a demonstrar a validade da experimentação, desconstrutivismo e o pós-estruturalismo. Esta recusa em tomar posições extremas, procura “descontrair a modernidade, recusando quer a via clássica, quer a via contextualista”¹³⁸, assumindo a sua condição de crise permanente.

O arquiteto Peter Eisenman, no ensaio *O fim do clássico: o fim do início, o fim do fim*¹³⁹, expõe os três valores que fundamentam o seu posicionamento: a arquitetura intemporal, sem origem sem fim; a arquitetura não representacional, sem objeto; e a arquitetura artificial, arbitrária, desprovida da razão. Acrescenta que é na razão dedutiva que encontra a produção do objecto arquitetónico verdadeiro, sustendo que à arquitetura, apenas resta, a busca de por um discurso independente.

Adotando os mecanismos de arte conceitual, baseados na negação da obra como produto final e inacabado, Eisenman insiste na ideia de que o “leitor de arquitetura, [está] consciente da sua própria identidade de leitor, mais do que como utente ou observador”¹⁴⁰. E ainda que a competência desta nova arquitetura não clássica, isto é “sem ficção”¹⁴¹, é condição do saber como ler, não necessariamente interpretar a arquitetura como um texto.

“O novo leitor já não tem de saber a natureza da verdade contida no objeto, nem como representação de uma origem racional nem como manifestação de um conjunto de regras universais que governem a proporção, a harmonia e a ordem. Mais, saber como descodificar já não é importante; neste contexto, a linguagem já não é um código para designar sentidos (que isto significa aquilo). A actividade de ler está, primeiro e acima de tudo, no reconhecimento de algo como uma

¹³⁷ FRAMPTON, Kenneth - Em direção a um regionalismo crítico: seis pontos para uma arquitectura de resistência, (1983) in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 771.

¹³⁸ GRANDE, Nuno - Anos 80: (Re/des)construindo a modernidade, in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 745.

¹³⁹ EISENMAN, Peter - O fim do clássico: o fim do início, o fim do fim (1984), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 787.

¹⁴⁰ Idem, p. 795.

¹⁴¹ Idem, p. 794.

linguagem (aquilo que é). Ler, neste sentido, torna disponível um nível de significação ou expressão”¹⁴².

Esta posição de pós-modernidade crítica ,remete para a doutrina filosófica do niilismo, “visão cética em relação às interpretações da realidade”¹⁴³.

Defende uma arquitetura com significado nela própria¹⁴⁴, sem pretensão pragmática ou semântica, e conseguida pela neutralização estilística. Ao derrubar todos os mitos e ficções, ao negar a tradição histórica, topografia do lugar¹⁴⁵ e o contexto, Eisenman retira da cidade a realidade a interpretar. e conferindo-a uma arbitrariedade, “que complica absurdamente”¹⁴⁶ a crítica e a arquitetura.

O pensamento teórico e crítico de Rem Koolhaas vem no seguimento e, porventura, da causalidade do caos levantado pelo posicionamento de Eisenman. Movido pelas transformações e diferenças que caracterizam a cidade contemporânea, afirma que

“a crise da arquitetura moderna, na contramão das habituais acusações de autoritária, heróica e onipotente (...) [é a sua verdadeira] limitação: um refúgio formalista para negar-se a enfrentar com ambição o desafio colocado pela metrópole real”¹⁴⁷.

A amálgama de elementos formais e informais, de ordem e desordem, é a condição intrínseca da cidade são também as suas fraquezas. Contudo, podem ser enquadradas num movimento de recuperação para reforçar a realidade contemporânea.

Em 1975, em conjunto com outros arquitetos, funda o atelier OMA (Office for Metropolitan Architecture) com o intuito de aí aplicar novos mecanismos projetuais e novas formas, marcadas pela multiplicidade de referências, um método fundamentalmente pós-moderno¹⁴⁸.

Nos OMA, procura interpretar formas modernas, sem a pretensão de recuperar a ordem e os critérios racionais, por estar consciente de que os acontecimentos históricos se encarregarão de dissimular essa ordem. O resultado é uma arquitetura de novas formas, desprovida de nostalgia, e uma

¹⁴² EISENMAN, Peter - O fim do clássico: o fim do início, o fim do fim (1984), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 796.

¹⁴³ VATTIMO, Gianni - **O fim da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 6

¹⁴⁴ O entendimento da postura de Eisenman é antecedido pela crítica de Susan Sontag, no ensaio *Against Interpretation* (1964). “Transparence is the highest, most liberating value in art - and in criticism- today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are. (...) In a place of hermeneutics, we need an erotics of art”. SONTAG, Susan - **Against Interpretation and others essays**. Londres: Penguin Group, 2009, pp. 13-14.

¹⁴⁵ FRAMPTON, Kenneth - **Modern Architecture: a critical history**. Londres: Thames&Hudson, 2014. p. 312

¹⁴⁶ MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014. p. 233.

¹⁴⁷ KOOLHAAS, Rem - **Nova lorque Delirante**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. p.10.

¹⁴⁸ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 312.

conceção de cidade definida por espaços plasticamente programáticos. Assim, o lugar é estático e resulta do encontro de fluxos, possibilitando o desenho de volumes descontextualizados capazes de absorver o que a cultura pede.

Contudo esses fluxos não dependem do movimento ordenado de corpos, “cada trajetória é estritamente singular, (...) uma teia sem aranha”¹⁴⁹. O lugar é interpretado e gerado por todos os tipos de energia, “o caos (...) converte-se em fonte de criação e beleza”¹⁵⁰, e toda a colagem de elementos e frações, legitima o projeto de arquitetura. No seu ensaio *Espaço-lixo, da modernização e suas consequências* (2000), o autor referenda que a cidade:

“é um emaranhado império de confusão, que funde o público e o privado, o direito e o torto, o saciado e o faminto, o sublime e o insignificante, para oferecer um mosaico sem suturas do permanentemente desconexo. Aparentemente apoteótico e especialmente grandioso, o efeito da sua riqueza é um vazio terminal, uma depravada paródia que resgata sistematicamente a credibilidade da arquitetura, possivelmente para sempre. (...) já não se trata de um encontro orquestrado da diferença, mas de um ponto morto, do final brusco do sistema. Só os cegos, ao ler com os dedos estas linhas defeituosas, compreenderão as histórias do espaço-lixo”¹⁵¹.

De maneira definitiva, as esperanças de uma visão contínua e homogeneizada foi perdida. A partir daqui, o sujeito contemporâneo, ou seja, o arquiteto, entra no universo intelectual do pluralismo e da descontinuidade. Com o iniciar do novo milénio, o debate sobre a arquitetura pós-moderna tornou-se cada vez menos relevante. Para isso,

“foi muito frutífera a diferenciação entre um pós-modernismo filosófico, moral e social como crítica humanista e feminista ao modernismo universalizado, justificada especialmente pelo pós-estruturalismo ainda mais vigente, bem como pelo pós-modernismo estético, mais estilístico e superficial, conjuntural e efêmero”¹⁵².

Josep Maria Montaner, na sua mais recente obra *A condição contemporânea da arquitetura*, apresenta possíveis saídas do debate da pós-modernidade, a que chama de “faróis da arquitetura contemporânea”¹⁵³. O conjunto das posturas é

¹⁴⁹ KOOLHAAS, Rem - O espaço-lixo - da modernização e suas consequências (2000), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 997.

¹⁵⁰ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 132

¹⁵¹ KOOLHAAS, Rem - O espaço-lixo - da modernização e suas consequências (2000), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 995-997

¹⁵² MONTANER, Josep Maria - **A condição contemporânea da arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016. p.7.

¹⁵³ FIGUEIRA, Jorge - Houston, We have a problem. O fim da crítica de arquitetura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. p. 137.

fruto do relativismo cultural. A arquitetura não só se dispersou, como representativa de um coletivo, como “enlouqueceu o exercício da crítica”¹⁵⁴.

O exercício da crítica de arquitetura encontra, no contexto da crise das metodologias e posicionamento ideológico, grandes dificuldades. A crítica, por não conseguir eleger apenas uma direção, e por ver refutadas as suas principais interpretações, corre o risco de ser sempre positivista e, conseqüentemente, superada.

4.

A crítica move-se dentro de três planos: o político, o metodológico e o mediático. Para que possa ser operacional necessita de estabilidade democrática, de metodologias sólidas, e, essencialmente, de um espaço onde seja permitida a sua expressão e comunicação, ou seja, de “ter um público”¹⁵⁵. Nesse sentido, o estado atual da arquitetura contemporânea é reflexo de uma audiência visivelmente marcada pela corpulência do *starsystem*¹⁵⁶ e da sua mediatização na cultura dos media de massas.

“Quando o sistema tem a espessura da generalidade das *star-architects*, a crítica não é evidente e o maldizer tem os seus limites”¹⁵⁷.

O arquiteto e curador Pedro Gadanho (1968-) explora, na sua obra *Arquitetura em Público*, os processos de mediatização generalista da arquitetura como instrumento para a análise crítica do campo arquitetónico e construção da respetiva imagem pública. Apesar de restringir a sua análise ao contexto português, mais especificamente ao jornal *Público*, as deduções decorrentes podem ser generalizadas e aplicadas ao contexto da arquitetura.

“A arquitetura caminhou para a visibilidade extrema no âmbito dos media de massa, passando a enfrentar um dilema perante os modos de receção a que aspirava. Pôde continuar a controlar os aspetos da autonomia da sua produção - e até controlar ou afirmar quais os modos de produção que detinham uma visibilidade preferencial - mas deixou de poder exercer o controlo sobre os fenómenos do seu consumo alargado. Se, como se percebeu, o campo da arquitetura, como o da arte, são extremamente ciosos a ditar os modos apropriados da sua receção especializada, com a sua emergência na esfera pública essa imposição torna-se bastante mais difícil de manter. A entrada na esfera pública e,

¹⁵⁴ FIGUEIRA, Jorge - Houston, We have a problem. O fim da crítica de arquitetura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. p. 135.

¹⁵⁵ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p.22.

¹⁵⁶ BELOGOLOVSKY, Vladimir - **Conversations with Architects: In de Age of Celebrity**. Berlin: Dom publisher, 2015

¹⁵⁷ FIGUEIRA, Jorge - Houston, we have a problem. O fim da crítica de arquitetura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 137.

particularmente, o acesso a uma esfera pública que assumia plenamente os seus mecanismos de produção de opinião, fez emergir uma realidade diferente”¹⁵⁸.

A autonomia da arquitetura torna-se na questão central, visto que a legitimação da atividade da disciplina se deslocou para o território mediático e pelas impressões que a esfera pública proferia. A reflexão crítica sobre o exercício e a obra de arquitetura passou, no seu sentido lato, a “omnipresente opinião e comentário”¹⁵⁹, ou seja, de um quadro teórico expandido e encorpado, para uma comunicação instantânea sujeita aos perigos do “democrático escrutínio público”¹⁶⁰.

A manifestação prática deste paradigma, ou seja, o projeto de arquitetura, destaca-se pela mistura incoerente de referências heterogéneas, tipologias, materiais, imagens, poéticas e ideologias, chegando mesmo a contradizer-se a si própria. Por desconhecer ou dar pouca importância aos autores, às implicações e às raízes de cada teoria, forma e linguagem utilizadas. É no caos, consequente de um ecletismo disseminado, sem métodos, que se configura a arquitetura atual.

“Hoje, na arquitetura escrita, as novas gerações de críticos vêm-se inundados de dados, mas parecem carecer cada vez mais de estruturas teóricas (e historiográficas) capazes de os filtrar, classificar criteriosamente, e, sobretudo, operacionalizar”.¹⁶¹

Encontra-se no conceito de pós-modernidade, a chave para a reconstrução intelectual do sujeito debilitado. Nas últimas duas décadas tem-se assistido a uma “constante troca de lugares, sem que seja clara uma lógica de progressão (ou retrocesso)”¹⁶². Gerou-se matéria mediática que, para o bem e para o mal, reflete a indiferença global face a uma ideia de atuação coletiva.

Arquiteturas acontecimento¹⁶³ proliferam-se devido a uma relação não crítica, de que a arquitetura não pode abdicar, presenteando o sujeito contemporâneo com insegurança na compreensão do seu lugar na sociedade e do seu papel ao longo da história. A separação do objeto da sua carga moral e do sujeito sem ideologias, resultado do debate do pós-moderno, dá lugar a uma deambulação

¹⁵⁸ GADANHO, Pedro - **Arquitetura em público**. Porto: Dafne Editora, 2010. p. 264.

¹⁵⁹ Idem, p. 329.

¹⁶⁰ Idem, p. 326.

¹⁶¹ Idem, p. 330.

¹⁶² FIGUEIRA, Jorge - Houston, we have a problem. O fim da crítica de arquitetura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 136

¹⁶³ CARVALHO, Ricardo - Incerteza, crítica e arquitetura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 235.

necessariamente débil¹⁶⁴ deste mesmo sujeito, e confere à crítica a “topografia de uma cratera, incerta, variável”¹⁶⁵.

Refletir sobre as possibilidades da crítica de arquitetura no nosso século, é imperativo. Qual é a percepção da crítica que o sujeito contemporâneo pode ter em relação ao *modus operandi* no exercício de projeto? Como poderá o sujeito legitimar as suas opiniões? E de que pressupostos deverá partir o seu método de projetar?

A resposta a estas perguntas, poderá estar na elaboração de novas sínteses sobre o pensamento do sujeito e ao exercício de projeto, que têm como “denominador comum a atividade crítica que o fazer arquitetura implica”¹⁶⁶, essa virtude como Foucault referiu¹⁶⁷.

5.

A problemática sobre a falta de legitimidade no ato de projetar encontra-se enquadrada pela conjectura filosofia e intelectual explorada no debate anteriormente descrito. Através das diferenças resultantes dos posicionamentos face a uma ideia de modernidade ou de pós-modernidade, identificou-se e descreveu-se o *estado das coisas*, para poder determinar os processos cognitivos que levam o sujeito contemporâneo a tomar decisões.

A descrença no conhecimento através de enunciados prescritivos teve um efeito paradoxal no exercício de projeto. A multiplicação de interpretações e a flutuação sucessiva do pensamento intelectual, permitiu fortalecer o conhecimento derivado de circunstâncias individuais. Enunciar que a crítica perdeu a sua validade é encerrar um ciclo vicioso, do qual o sujeito não tem saída possível.

O poeta Cesare Pavese (1908-1950) alega que a incerteza é essencial ao seu processo criativo. Refere que, num primeiro momento, se move “em torno de uma informe situação sugestiva, entoo para mim próprio um pensamento, incarnado num ritmo aberto, sempre o mesmo. As várias palavras e os diversos ligamentos são coloridos à nova concentração musical, individualizando-a. E o mais importante está feito”¹⁶⁸. Num segundo momento, procura interrogar a própria obra, e até descobrir o tom justo, “mantêm-se vigilante, disponível, livre de toda e qualquer certeza”¹⁶⁹.

¹⁶⁴ VATTIMO, Gianni - **Il pensiero debole**. Bologna: Feltrinelli, 2010.

¹⁶⁵ FIGUEIRA, Jorge - Houston, we have a problem. O fim da crítica de arquitetura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 134.

¹⁶⁶ CARVALHO, Ricardo - Incerteza, Crítica e arquitectura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. p. 233.

¹⁶⁷ Ver página 29.

¹⁶⁸ PAVESSE, Cesare - **O Ofício de viver**. Diário (1934-1950). Lisboa: Relógio d'Água, 2004. p. 35.

¹⁶⁹ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 55.

Nesse sentido, a busca de uma verdade projetual durante o processo criativo pode ser:

“considerada como algo fruto de uma interpretação, por isso não aleatória ou absolutamente arbitrária, onde a derradeira responsabilidade do crítico reside, portanto, na abertura de espaços de legitimação, construídos de forma circunstancial, onde o percurso projetual possa solificar-se e ganhar sustentação teórica para a sua prossecução”¹⁷⁰.

O arquiteto detém a capacidade de tornar o conceito de dúvida, fundamento epistemológico da crítica, operativo em relação a um horizonte de “absoluta pulverização de posicionamentos, conceitos e sistemas de trabalho”¹⁷¹, pelo que “a incerteza em que se está sobre a realidade de um facto constitui por si um princípio”¹⁷². O próprio Frampton, com o regionalismo crítico, dá ênfase à importância dos conceitos de interpretação e diálogo, como acerto de uma modernidade fracassada.

Do processo de construção de preconceitos, assumidamente intrasubjetivos, é possível gerar uma estrutura de conhecimentos válidos que potenciem uma solução do problema arquitetónico. Trata-se de um processo de negociação entre pergunta e resposta, que permite ao arquiteto construir uma narrativa que legitime o seu projeto.

É esta operação pragmática, de racionalização, de organização e de clarificação, resultante de um constante problematização, que o crítico tem responsabilidade de iniciar e de alimentar constantemente. O papel do crítico de arquitetura é o “de representar um terceiro elemento dialético, activo no projeto do arquiteto e acompanhando [o arquiteto] na construção de uma verdade projetual”¹⁷³.

“Trata-se de uma multidão aérea, que parece estar constantemente a ponto de se rarefazer e de se dispersar, como os grãos de poeira em suspensão num líquido, mas que, ao contrário, se torna cada vez mais densa, como se o caudal de partículas em suspensão continuasse a fluir de uma conduta invisível, sem nunca chegar a saturar a solução”.¹⁷⁴

Compreender o ato do exercício de projeto é, em suma,

¹⁷⁰ GINOULHIAC, Marco - **O ensino do projeto na Arquitetura: contribuições para um debate crítico em torno da prática contemporânea**. FAUP, 2009. Tese de Doutoramento, p. 398.

¹⁷¹ CARVALHO, Ricardo - Incerteza, Crítica e arquitectura, in CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016. p. 233.

¹⁷² Idem, p. 233.

¹⁷³ GINOULHIAC, Marco - **O ensino do projeto na Arquitetura: contribuições para um debate crítico em torno da prática contemporânea**. FAUP, 2009. Tese de Doutoramento, p. 398.

¹⁷⁴ CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 70.

“ensinar a viver e a pensar com os outros, mantendo a própria identidade e conservando a honestidade intelectual necessária à complexidade da ação arquitetónica, considerada como ação individual, inseria numa dinâmica histórica e num pensamento coletivo”¹⁷⁵.

Nesse sentido, o encontro entre a arquitetura e a hermenêutica oferece um espaço de trabalho capaz de enfrentar a atual condição contemporânea da disciplina. Aplicar um enquadramento filosófico hermenêutico à arquitetura, é aplicar uma filosofia hermenêutica ao pensamento intelectual do sujeito

“É a força da debilidade. Aquela que a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes, mas sim tangenciais e débeis”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ GINOULHIAC, Marco - **O ensino do projeto na Arquitetura: contribuições para um debate crítico em torno da prática contemporânea**. FAUP, 2009. Tese de Doutoramento, p. 403.

¹⁷⁶ SOLÁ-MORALES, Ignasi - *Arquitetura débil* (1987), in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitetura do século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 803.

Em jeito de conclusão

Problemas e Perspetivas: um investimento na reflexão crítica da arquitetura é um ensaio crítico.

O objetivo principal foi compor e estimular a discussão em torno da condição contemporânea da arquitetura¹⁷⁷ e identificar quais os mecanismos de legitimação do exercício de projeto, isto é, o pensamento crítico do arquiteto. Investiu-se na reflexão aberta e, sobretudo, crítica, da evolução do cenário intelectual e arquitetónico do sujeito contemporâneo, que poderá despertar dúvidas no leitor.

A colocação desta dúvida é propositada, para que o leitor possa, por si mesmo, acrescentar, esboçar ou aguçar novos problemas e simular, conseqüentemente, novas perspetivas. Isto é o investimento do sujeito/leitor na reflexão do autor.

O próprio conceito de debate e de crítica retrata essa vontade, uma agitação violenta para que o sujeito se desprenda e desenvolva a sua opinião.

“Suponhamos que o movimento do pensamento se encontra subitamente bloqueado - produzir-se-à então uma constelação sobrecarregada de tensões, uma espécie de choque em retorno; um abalo que levará a imagem a organizar-de de improviso, a construir-se como uma monade”¹⁷⁸

A organização do conteúdos, e o uso quase abusivo, da citação e da referência, neste ensaio, potencia a abertura de fissuras provisórias ou permanentes.

¹⁷⁷ MONTANER, Josep Maria - **A condição contemporânea da arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

¹⁷⁸ Citação de Walter Benjamin. Fonte desconhecida.

A investigação e o estudo das obras literárias referidas na bibliografia, construíram a definição de uma sólida base de argumentação e dedução, não sendo por isso objectivo desde ensaio a elaboração de um enunciado prescrito, nem de qualquer raciocínio que se possa identificar como axioma.

Procurou-se sim fazer uma aproximação à problemática, que parte de metodologias da dúvida sistemática, para continuar o ciclo vicioso da crítica.

O filósofo e professor Bruno C. Duarte debate-se com a procura de uma essência da crítica. Não porque a questão da origem do termo tenha desaparecido, mas antes porque, sob muitos aspetos, passou a ser irreconhecível no sujeito contemporâneo.

“Há uma diferença entre dar-se conta da onnipresença (soletrada ou implícita) da noção de crítica no pensamento contemporâneo - dito assim, mais uma vez, por falta de um melhor ou pior termo - e tentar apreender essa noção como um conceito unido a si mesmo. Inversamente, há uma diferença entre procurar a crítica e dar de caras com ela. É precisamente na tensão trazida por essa diferença que se torna necessário encontrar a coragem ou a imprudência de enfrentar a questão: que experiência é possível ter da “própria crítica”? É nesse ponto que é preciso recuar, por um instante que seja, e, antes de enunciar ou lançar qualquer juízo sobre a relevância e a necessidade, isto é, sobre o presente e sobre a presença da crítica, tentar encontrar ou reencontrar a percepção que é ainda possível ter desse conceito por si mesmo e junto a si mesmo, na sua individualidade.

É muito provável que o problema central da crítica, não seja, em primeira instância, o de definir qual o seu conteúdo, a sua função ou a sua finalidade, mas sim o de discernir o limite concordo com a composição e decomposição formais do seu núcleo. De uma forma ou de outra, a constituição do conceito enquanto conceito regressa continuamente do sentido partitivo e reflexivo do nome, descobre na crítica algo que volta da crítica - e aí reside a sua maior dificuldade”¹⁷⁹.

Nesse sentido, o arquiteto encontra no processo de projeto a estratificação do conjunto de posicionamentos críticos, o “sistema da crítica é o seu processo”¹⁸⁰. Tudo se mistura no átrio da crítica. No horizonte de uma aplicação da teoria à prática, ou de mediação de uma na outra, a crítica é chamada a depor, a pronunciar-se quanto à culpa da sua passividade ou quanto à inocência presumível da sua ação - é a representação da crítica no exercício de projeto.

“Precisamente pela crítica não ser um conceito didático fechado, mas revelar antes de um género mais indeterminado e inteiramente livre, torna-se evidente que um só indivíduo não seria capaz de a abranger completamente, ou de estabelecer um cânone imutável da mesma; que, em vez disso, ela tem de ser exercitada por muitos, de modos distintos, e desenvolvida em todas as direcções”¹⁸¹.

A narrativa apresentada em pouco tem haver com a estrutura facilmente entendida da prosa. Não pode ser subdividida em introdução, desenvolvimento e conclusão,

¹⁷⁹ DUARTE, Bruno C. - *Da crítica*. Lisboa: Documenta, 2016. Contracapa.

¹⁸⁰ Idem, p. 12.

¹⁸¹ Idem, p. 12.

porque não fecha nenhum raciocínio, nem o pretende. Esta fragilidade, reflexo da debilidade do próprio leitor, sofre com o peso enorme que o gigante Sísifo carrega continuamente ao cimo da montanha. A personagem de Albert Camus (1913-1960) sofre do mesmo que o senhor Palomar.

“Numa época e num país no qual todos se pelam por proclamar opiniões ou juízos, o senhor Palomar ganhou o hábito de morder a língua três vezes antes de fazer qualquer afirmação. Se, à terceira dentada na língua, ainda está convencido daquilo que estava para dizer, di-lo; se não, fica calado. Com efeito, passa semanas e meses inteiros em silêncio.”¹⁸²

Foi com grande esforço que todo este processo se desenrolou, “sem a esperança que pedra se solte das mãos e role pela encosta abaixo”¹⁸³. No entanto, pela procura da operacionalidade da crítica, encontrou-se a crítica. É a condição existencial do sujeito contemporâneo.

“A crítica presta-se a tudo, porque tudo se presta à crítica. A regra de alternância entre um e outro movimento mantêm-se em curso, e serve simultaneamente de repetição e adenda. (...) O objeto é pois ao mesmo tempo, o seu tema e a sua variação”¹⁸⁴.

A crítica regula-se como uma máquina de movimento perpétuo - o hipotético vaso de Boyle. A regra é relativamente simples: o líquido que está no vaso é mais pesado que o líquido contido no tubo, agindo de modo a compensar esta diferença. Quando a compensação é suficientemente forte, o líquido do tubo sobe e volta para o

¹⁸² CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002. p. 109.

¹⁸³ CAMUS, Albert - **O Mito de Sísifo**. Porto: Porto Editora, 2016. p. 109.

¹⁸⁴ DUARTE, Bruno C. - **Da crítica**. Lisboa: Documenta, 2016. p. 235.

vaso. Volta a haver uma diferença e uma compensação em curso, continuamente. É um sistema de comportamento contínuo.

Foi com este pressuposto, que o ensaio alcançou a sua utilidade:

“O ensaio, entendido como uma indagação livre e criativa, não exaustiva, nem especializado, destituído de um carácter rigorosamente sistemático, é a mais genuína ferramenta da crítica (...). Toda a crítica é determinada pela ação sobre um objeto e só no reflexo desse objeto sobre ela, lhe permite entrar no seu próprio agir”¹⁸⁵.

Deste modo, qualquer tentativa de concluir este ensaio nunca poderá resultar em algo mais que uma síntese dos problemas levantados, e das perspectivas apresentadas anteriormente pelos autores já mencionados, encaminhando o leitor para a formulação de uma interpretação sua, o mais viável possível, sem que lhe seja negada a possibilidade de vir a formular outras.

¹⁸⁵ MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 13.

Bibliografia

1. BAÍA, Pedro (coord.) - **Anos 80: com a cumplicidade de Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira**. Porto: Circo de Ideias, 2012.
2. BARRENTO, João - **História Literário, problemas e perspectivas**. Lisboa: apáginastantas, 1986.
3. BARTHES, Roland - **Crítica e Verdade**. Lisboa: Edições 70, 2007.
4. BARTHES, Roland - **Lição**. Lisboa: Edições 70, 1997.
5. BAUMAN, Zygmunt - **Liquid Modernity**. Cambridge: Blackwell Publishing, 2000.
6. BELOGOLOVSKY, Vladimir - **Conversations with Architects: In de Age of Celebrity**. Berlim: Dom publisher, 2015
7. BENEVOLO, Leonardo - **O último capítulo da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Edições 70.
8. BERNSTEIN, Richard J.(ed.), **Habermas and Modernity**. Massachusetts: MIT Press (1985).
9. BREISCHMID, Markus, OLGIATI, Valerio - **Non-Referential Architecture**. Suíça: Park Books, 2019.
10. CALVINO, Italo - **Palomar**. Lisboa: Editorial Teorema, 2002.
11. CARRILHO, Manuel Maria - **Elogio da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
12. CAMUS, Albert - **O Mito de Sísifo**. Porto: Porto Editora, 2016.
13. CHAMBRAY, Roland Fréart - **A parallel of the Ancient Architecture with the Modern**. Estados Unidos: Wentworth Press, 2016.
14. CRESPO, Nuno - **Arte. Crítica. Política**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016.
15. DELEUZE, Gilles - **A Filosofia Crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 2017.
16. DELEUZE, Gilles - **O que é a filosofia?**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
17. DUARTE, Bruno C. - **Da crítica**. Lisboa: Documenta, 2016.
18. DESCARTES, René - **Discurso sobre o Método**. Lisboa: Edições 70, 2016.
19. FERNANDES, Francisco Barata - **Transformações e Permanência na Habitação Portuense**. Porto: FAUP Publicações, 1999.
20. FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-Moderno**. Porto, Dafne Editora, 2011.
21. FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita**. Porto: Caleidoscópio, 2014.

22. FORTY, Adrian - **Words and buildings, a vocabulary of Modern Architecture.** Londres: Thames & Hudson, 2014.
23. FOSTER, Hal (edit.) - **The Anti-Aesthetic: essays on post modern Culture.** Washington: Bay Press, 1983.
24. FOUCAULT, Michel - **O que é a crítica? Seguido de A cultura de si.** Lisboa: Edições texto&grafia, 2015.
25. FUSCO, Renato de - **Trattato di architettura.** Bari: Editori Laterza, 2001.
26. FRAMPTON, Kenneth - **Modern Architecture: a critical history.** Londres: Thames&Hudson, 2014.
27. GADANHO, Pedro - **Arquitetura em público.** Porto: Dafne Editora, 2010.
28. GINOULHIAC, Marco - **O ensino do projeto na Arquitetura: contribuições para um debate crítico em torno da prática contemporânea.** FAUP, 2009. Tese de Doutorado.
29. GODARD, Jean-Luc - **Two or Three Things I Know About Her.** França: Les Films du Carosse, 1967. 1h27min.
30. HABERMAS, Jurgen - **Discurso filosófico da Modernidade.** Lisboa: Dom Quixote, 1998.
31. HARVEY, David - **La crisi della modernità.** Milão: Il Saggiatore, 2002.
32. KOOLHAAS, Rem - **Nova lorque Delirante.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
33. LYOTARD, Jean-François - **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.
34. LYOTARD, Jean-François - **Discourse, figure.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
35. MONTANER, Josep Maria - **A condição contemporânea da arquitetura.** São Paulo: Gustavo Gili, 2016.
36. MONTANER, Josep Maria - **Arquitetura e crítica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
37. MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX.** São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014.
38. OLIVEIRA, Marta - **Arquitetura Portuguesa dos Tempos dos Descobrimientos.** Porto: FAUP, 2004. Tese de de Doutorado.
39. PAVESSE, Cesare - **O Ofício de viver.** Diário (1934-1950). Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

40. PORTOGHESI, Paolo - **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
41. RICOEUR, Paul - **History and truth**. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
42. RICOEUR, Paul - **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2019.
43. RODRIGUES, José Manuel (coord.) - **Teoria e crítica de arquitectura**. Lisboa, Ordem dos Arquitetos, 2010.
44. ROSSI, Aldo - **Arquitetura e cidade**. Lisboa: Edições 70, 2016.
45. ROSSI, Aldo - **Autobiografia científica**. Lisboa: Edições 70, 2015.
46. SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **Diferenciais, topografia de la arquitetura contemporánea**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 1995.
47. SONTAG, Susan - **Against Interpretation and others essays**. Londres: Penguin Group, 2009.
48. VATTIMO, Gianni - **Il pensiero debole**. Bologna: Feltrinelli, 2010.
49. VATTIMO, Gianni - **O fim da modernidade**. São Paulo: Mil Fontes, 1996.
50. VENTURI, Robert, BROWN, Denise Scott, IZENOUR, Steven - **Aprendiendo de Las Vegas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
51. WILDE, Oscar - **Intentions**. Nova Iorque: Brentano's, 1905.
52. WITTGENSTEIN, Ludwig - **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
53. ZUMTHOR, Peter - **Atmospheres**. Basileia: Birkhauser, 2018.

Vertente prática

Da Trafaria à Cova do Vapor

Escola Básica 2º e 3º Ciclo da Trafaria

Conteúdos

Introdução, 3

Estratégia de grupo Intervenção à escala urbana:

Novo eixo da Trafaria à Cova do Vapor,

Elementos gráficos,

Estratégia individual Intervenção à escala do edifício:

Escola Básica 2º e 3º Ciclos da Trafaria,

Elementos gráficos,

Introdução

Situada na margem sul do rio Tejo e a poente da ponte 25 de Abril, a zona de estudo incide na área ribeirinha desde Porto Brandão à Cova do Vapor, caracterizada por um forte contraste entre estruturas popular e industriais de grande porte. O lugar da Trafaria surge no momento em que a arriba fóssil da Caparica vira-se para o rio e encontra o seu plano de água. É a rótula de transição entre o oceano e o rio, de frente para Lisboa.

Outrora um local balnear para a comunidade da outra margem e um local de veraneio devido à sua proximidade de Belém, era expectável ser a alternativa à linha de Cascais. No entanto, não ultrapassou o estigma de ser na outra margem, num local de topografia escarpada, *“inacessível, de antigos areais improdutivos, junto a fortalezas onde ficaram degredados, doentes de quarentena ou contrabandistas”*. Lugar de alojamentos precários e populares, a escala de um pequeno aglomerado contrasta com a romântica paisagem e a escala excessiva de infra-estruturas portuárias, que ocuparam e modificaram não só grande parte da margem como subiram pela encosta acima.

Da informalidade entre a grande indústria, o porto e as pequenas zonas habitacionais, consolidadas ou não, da presença de uma cultura piscatória, de uma tradição de veraneio e de colónia balnear e até mesmo de um certo ativismo por parte da população, resulta um sentimento de melancolia.

A pressão urbanística, o plano diretor municipal e toda a atividade turística que está a gentrificar a capital antevê muito rapidamente transformações pela grande atratividade

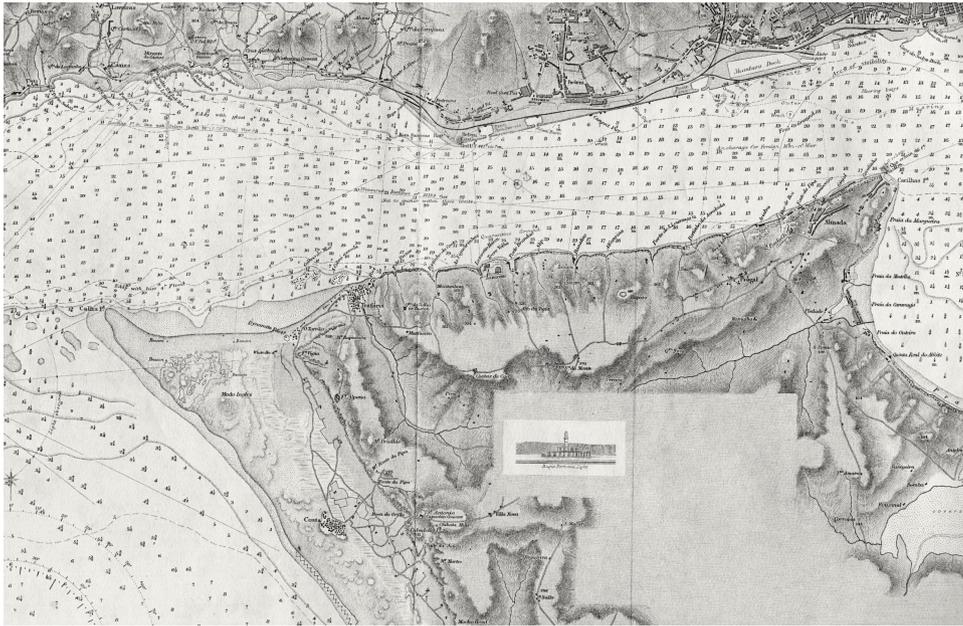
paisagista do lugar. Não só existem zonas de PER por consolidar como a ausência de transformação fez com que algum do património se mantenha adormecido, e por isso expectante.

Nesse sentido, o exercício de projeto vem construir um conjunto de ações estruturantes, refletindo sobre uma ideia de transformação e construção atenta às condições económicas, sociais e do património arquitetónico do local.

Partindo primeiramente de uma análise do território em grupo, elaborou-se uma estratégia de intervenção capaz de consolidar uma condição de lugar para este território.

Construiu-se uma narrativa através de análise dos documentos históricos e de planeamento estratégico municipal oferecendo matéria para uma ideia de consolidação e regeneração. A proposta parte de pressupostos de correção paisagística, territorial e arquitetónica, assente no espaço público como infraestrutura.

A materialização dos artefactos arquitectónicos propostos na estratégia de grupo ganham importância no projeto individual. O projeto individual propõe uma solução de transformação e de consolidação da Escola Básica 2º e 3º ciclo da Trafaria, de acordo com a estratégia definida na fase anterior.



Sem data, fonte Câmara Municipal de Almada.

Estratégia de grupo de Intervenção à escala urbana

1.

A etimologia da palavra “Trafaria” refere-se à palavra “tarrafa”, que significa em rede de pesca com o vocábulo “arena” de areia. A evolução fonética, com o passar dos tempos, acabou por substituir “Trafarena” por Trafaria. A sua origem, portanto, esteve num pequeno aglomerado de pescadores que se estabeleceram neste território por razões de atividades económicas e ocuparam um primeiro núcleo.

Devido à topografia acentuada a Norte e a Poente do centro, pelos pinhais que desciam a falésia, e à atratividade dos areais que rumavam às praias da Costa, o movimento de expansão do aglomerado seguiu a mesma direção, para Nascente. Pelo que é notável uma segunda ocupação junto à antiga costa areal, que tinha ligação ao forte do Bugio. Possivelmente devido aos aterros feitos na margem Norte e as contínuas dragagem feitas a meados do século passado, o areal recuou e a ligação deixou de ser possível estabelecer-se, resultando na perda de milhares de hectares de praia e pinhal.

Porventura uma paisagem marcada pelos pinhais adjacentes às dunas que caracterizavam toda a frente ribeirinha, a industrialização do País também originou profundas alterações na ocupação e no ordenamento deste território.

Em 1873 é implantada na região a fábrica de pólvora com três pólos ligados e distribuídos a nascente da vila, sendo um deles na década de 70, em 1973, demolido para erguer a Escola Básica 2º e 3º ciclos da Trafaria, em funções até hoje. Nos anos 60 foi construído o depósito da Nato e o pontão militar, atualmente desativado. E por fim, com o maior impacto a nível de paisagem, na década de 70 a vila apesar de algum sinal de atividade piscatória, ganha, ou não, um novo pano de fundo marcado pela escala da grande indústria. Na frente onde um aglomerado de casas populares de pescadores se implantava, é construído o Terminal Cerealífero. Uma infraestrutura de grande porte composta por um dos maiores silos da Europa e com um porto-cais para a distribuição e comercialização dos respetivos cereais. A vila, apesar de algum sinal de atividade piscatória, ganha, ou não, um novo pano de fundo marcado pela escala da grande indústria.

É no perímetro desta área industrial que surgem, na mesma época, dois assentamentos informais de dimensões significativas sobre solo dunar, conhecidos por 1º e 2º Torrão. Dois bairros marcados pelo não ordenamento sem infra-estruturas condignas e em condições insuficientes.

Atualmente, a discussão sobre o território da Trafaria tem fundamento na erosão e no avanço das águas na orla costeira. Devido ao crescimento do edifício informal e formal mesmo junto à frente ribeira e com o recuo das areias



Sem data, fonte Câmara Municipal de Almada.

que protegiam a orla, a zona da Cova do Vapor e do Segundo Torrão é frequentemente alvo de destruição pela inclemência do mar.

No entanto, com a construção do Terminal Cerealífero, o aterro feito criou uma barragem ao movimento das águas e grandes quantidades de areia provenientes do movimento das marés oceânica acumularam-se, no que é hoje a Praia da Trafaria. Ao contrário da erosão que as praias da costa têm sofrido e da não reposição natural das areias, a Praia da Trafaria continua a crescer protegida.



Década de 60, fonte Câmara Municipal de Almada.



Década de 80, fonte Câmara Municipal de Almada.

2.

A estratégia de intervenção tem como objetivo inverter a atual situação de uma ocupação precária, descaracterizada e desadequada face aos valores ambientais e naturais da frente ribeirinha entre a Cova do Vapor e a Trafaria. Procurou-se valorizar o sentido ecológico e de paisagem deste território, através de um processo de renaturalização do sistema dunar, recuperação e ligação da zona de pinhal existente e reabertura do troço final da vala de drenagem da mata de São João da Caparica, fechado entre as décadas de 60 e 70 pelo bairro do Segundo Torrão.

Nesse sentido, como mote de ordenamento do território, retoma-se um caminho que antigamente ligava os três polos da fábrica de pólvora, estruturador para o crescimento a poente do centro histórico da Trafaria.

Esse novo eixo surge então reestruturação. Para além de uma nova via rodoviária, alberga um meio de transporte público ferroviário resultante do prolongamento e melhoramento do atual Transpraia, que opera desde a Fonte da Telha. Isto permite que haja uma continuação de mobilidade até ao porto de embarque de passageiros no centro. A posição do eixo representa também o recuo da massa de edificado da orla costeira para o interior e a sua substituição por paisagem dunar, protegendo assim os novos assentamentos.

Junto à nova infraestrutura implanta-se o realojamento habitacional do Bairro do Segundo Torrão, ocupando uma nova pegada central orientada pela vala. É também proposto, como complemento ao bairro, um novo Centro Comunitário. Um espaço cívico agrupador de programas de apoio ao bairro, tais como a assembleia de moradores, atelier para crianças, oficina comunitária e espaços de convívio.

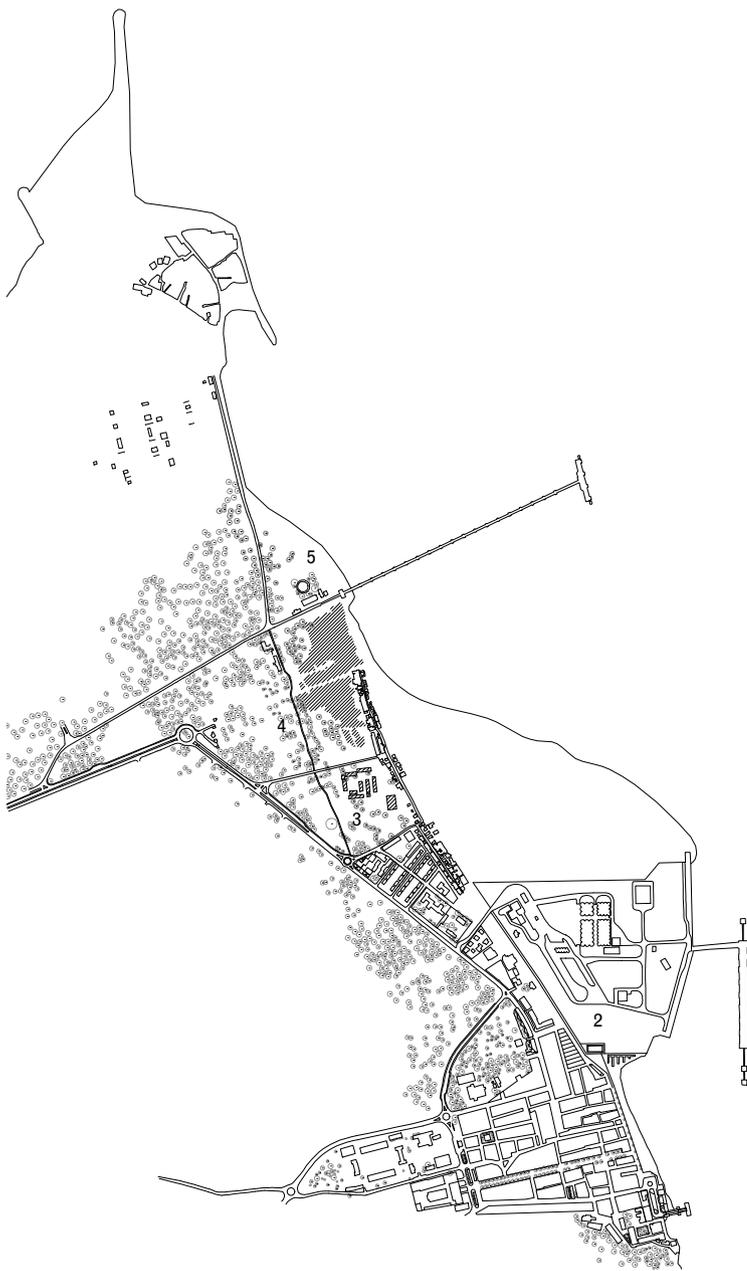
Com o desenho de uma nova malha, a articulação com a existente é feita pelo reposicionamento da Escola Básica da Trafaria junto à avenida principal. A escola vem estabelecer a transição, quer urbana quer programática, pela a abertura dos seus espaços para a comunidade.

A demolição e recuo da mancha edificada existente para o novo eixo, permite a continuidade do pinhal e a reposição do sistema dunar. No entanto, como mote de valorização, o primitivo assentamento de pescadores junto à linha de costa é requalificado, através de um desenho cuidado do espaço público, assim como a criação de percursos de lazer e de infraestruturas leves de acesso à praia. Esses percursos procuram também dar continuidade à linha pedonal que começa na marginal do centro.

Esta interpretação sugere três zonas programáticas. Com o objetivo de pontuar os limites do assentamento, a nascente surge o redesenho do recreio da Escola primária da Trafaria com um novo campo de jogos em relação estreita com atividades de apoio, e a poente é proposta uma estância balnear

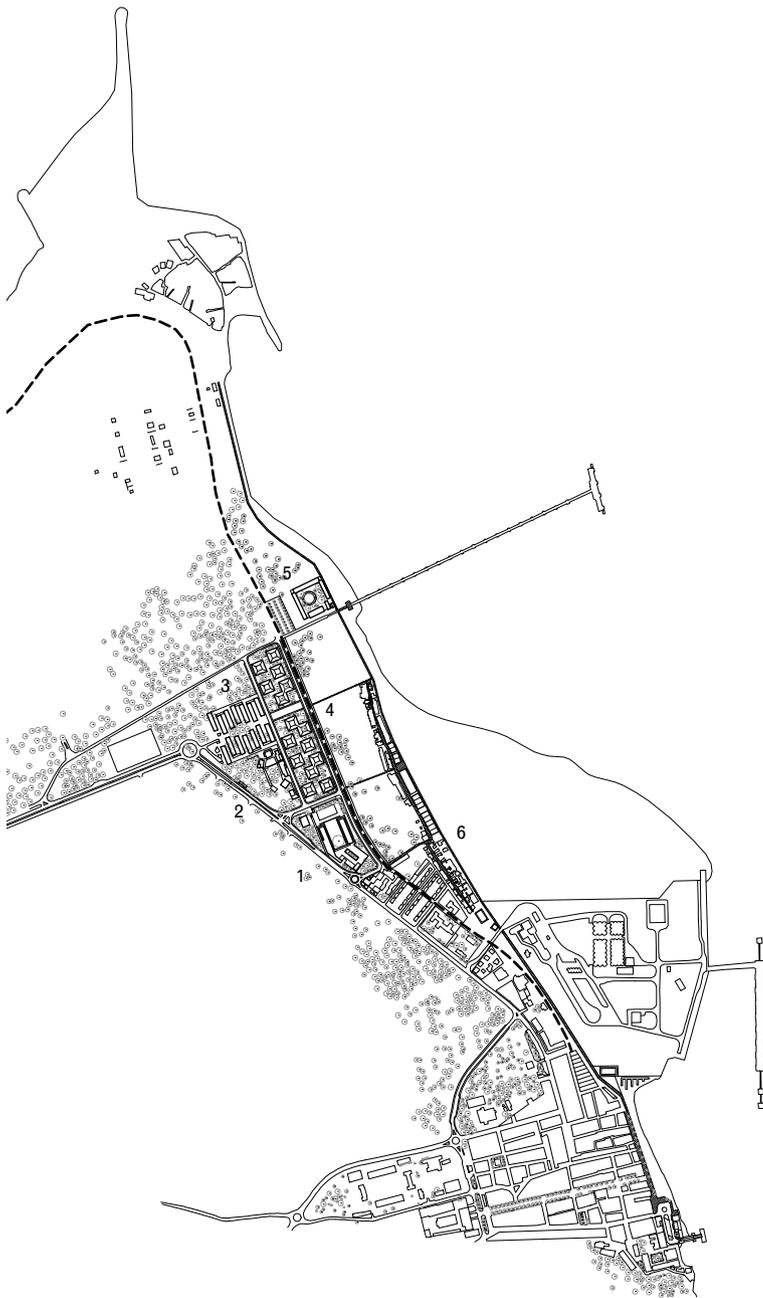
através da recuperação e integração dos depósitos desativados e do pontão de abastecimento da Nato. Uma terceira intervenção é feita com a proposta de construção habitacional, procurando colmatar alguns dos vazios existentes na morfologia.

As quatro zonas ou programas aqui apresentados são fruto de uma reflexão e interpretação deste lugar, procurando projetar uma possibilidade de transformação desta realidade, cujas expectativas, potencialidades e perigos de transformação são emergentes.



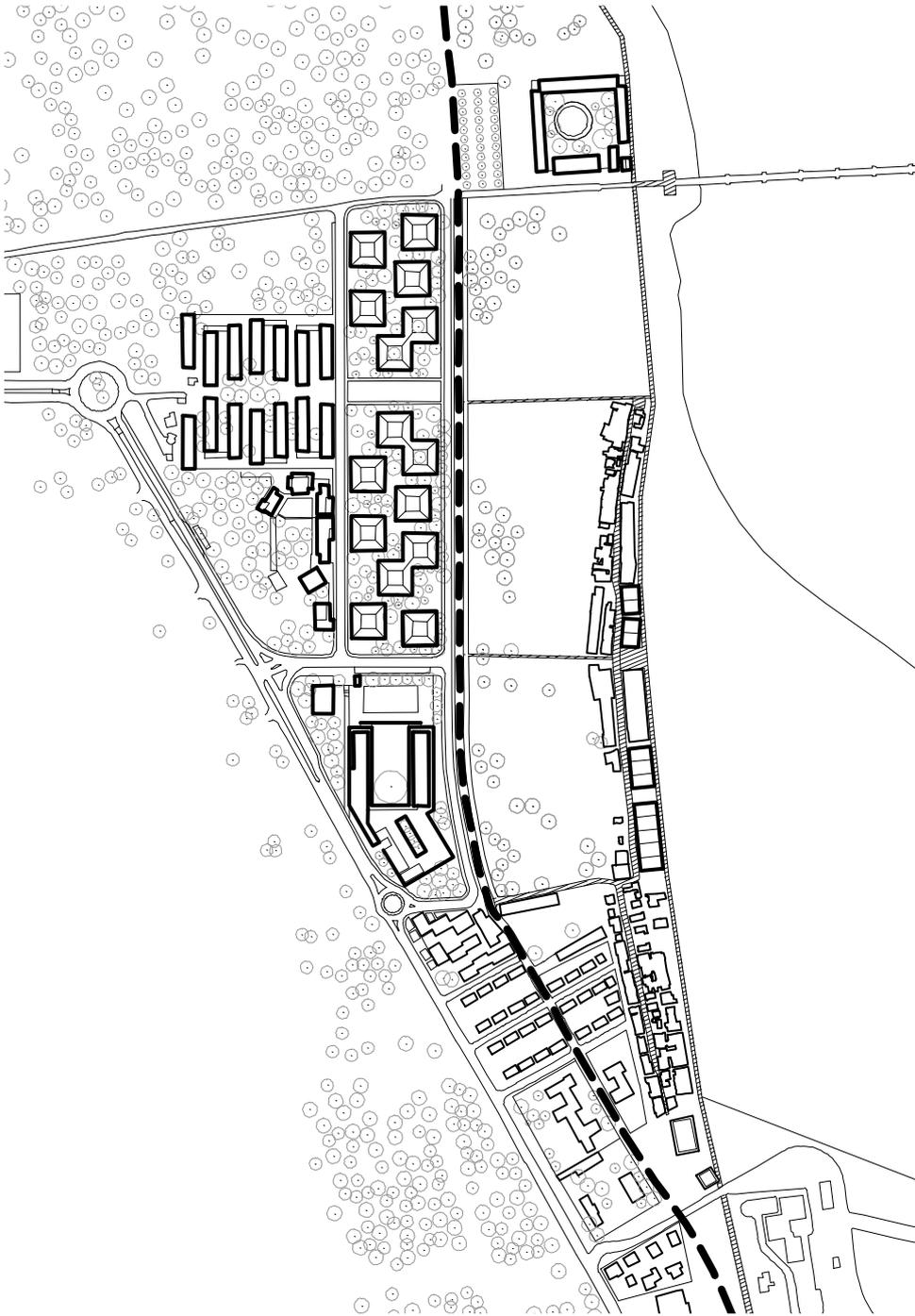
Planta da proposta de grupo.

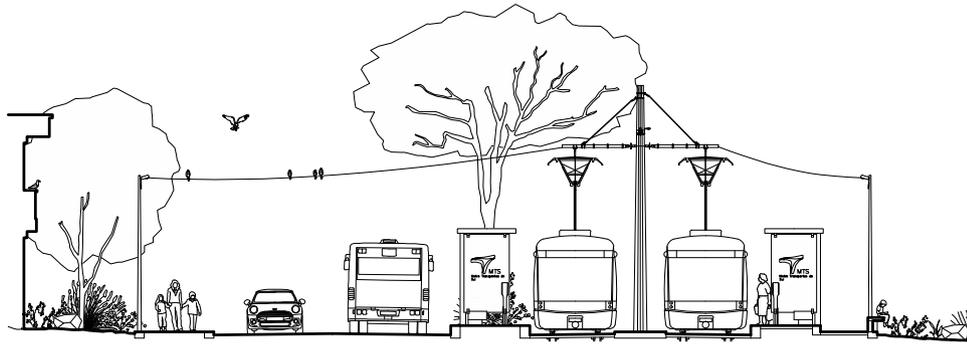
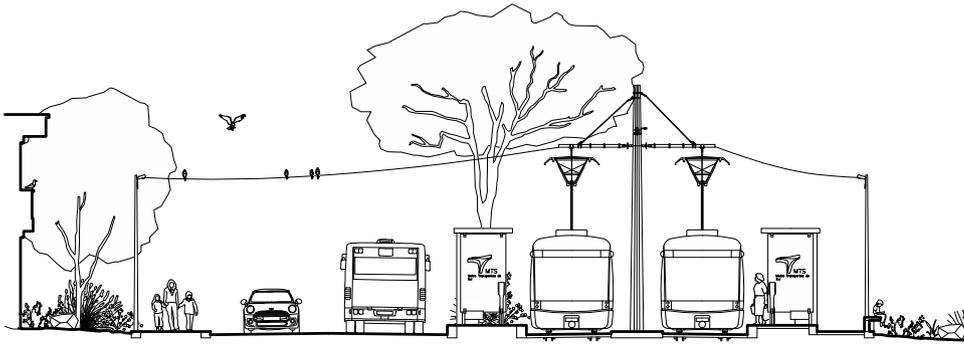
1 Centro da Trafaria; 2 Silopor; 3 Escola básica 2º e 3º ciclo da Trafaria; Torrão; 4 Bairro do Segundo Torrão; 5 Depósito e pontão da NATO.



Planta da proposta de grupo.

1 Escola básica 2º e 3º ciclo da Trafaria; 2 Centro comunitário da Trafaria; 3 e 4 Conjunto habitacional do segundo Torrão; 5 Complexo Balnear; 6 Regeneração urbana da frente ribeirinha.





Corte e alçado pelo paragem no novo eixo criado.

