

CIDADE.TIPO **LOGIAS, CULTURA,** **VIRTUAL.**

Metamorfoses do Espaço Urbano Contemporâneo.

CIDADE.TIPO **LOGIAS, CULTURA,** **VIRTUAL.**

Metamorfoses do Espaço Urbano Contemporâneo.

Aluno:

MÁRIO JORGE DA FONSECA RODRIGUES

Orientador: Prof. Doutor

MIGUEL JOÃO MENDES DO AMARAL SANTIAGO FERNANDES

Dissertação de Mestrado em Arquitectura

Universidade da beira interior - Covilhã, Agosto de 2009.

AGRADECIMENTOS

Ao longo de um, embora curto, período de preparação desta dissertação de mestrado, acumulei algumas dívidas de gratidão;

Estou grato ao Professor Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes, orientador desta dissertação, pelo esforço e disponibilidade que demonstrou ao longo do período de preparação do trabalho, bem como pelas interessantes conversas, de grande contributo para a consolidação de conhecimentos.

Estou grato à minha família, por todo o apoio manifestado ao longo dos últimos cinco anos, pela compreensão, incentivo e suporte incondicional, em especial à minha mãe, por ter sido a principal responsável pela conclusão desta etapa importante.

Estou grato à Cátia, pela compreensão, amor, dedicação e estabilidade emocional, que tiveram um significado especial, e contribuição, para que realizasse um sonho que é nosso.

Estou grato a todos os amigos e colegas de curso, pelos momentos de partilha social e intelectual, pela contribuição activa para aquilo que sou.

Estou grato ao G.E.C. e à Arq.^{ta} Liliana Pinto pelas oportunidades de trabalho proporcionadas ao longo dos últimos anos.

Estou grato ao Professor José Domingues pela disponibilidade e orientação em alguns temas mais específicos e desde já pelo contributo, através da arguência para que este trabalho possa vir a ser melhorado.

Estou grato a todos os que, de uma ou outra forma, manifestaram interesse pelo tema em estudo.

ÍNDICE

Parte I	Introdução	9
1.1.	Tema	9
1.2.	Metodologia	12
1.3.	Nota prévia	16
1.4.	Notas Bibliográficas	18
1.2.	Índice de Imagens	19
Parte II	Utopias Urbanas	21
2.1.	Mulher, Casa, Cidade - sobre a origem do urbanismo	23
2.2.	Grécia e Roma	25
2.3.	Renascimento	31
2.4.	Neoclássico	35
2.5.	Moderno	41
2.5.1	Urbanismo <i>ou</i> <i>Revolução?</i>	44
2.5.2.	Espaço e Lugar	46
2.5.3.	Tradição Racionalista	50
2.5.4.	O fim do Racionalismo	53
2.5.5.	Máquina - da casa à cidade	56
2.5.6.	Broadacre City	65
2.5.7.	Plan Voisin	76
2.6.	Contemporâneo	82
2.6.1.	Pós-Moderno	82
2.6.2.	Neovanguardas	99
2.6.3.	<i>O fim do principio e o fim do fim?</i>	102
2.7.	Notas Bibliográficas	106
2.8.	Índice de Imagens	112
Parte III	Cidade Contemporânea	117
3.1.	Simbologia da Cidade	117
3.2.	Tipologias	123
3.3.	Cultura	131
3.4.	Virtual	135
3.5.	Ecológico	143
3.6.	Notas Bibliográficas	155
3.7.	Índice de Imagens	158
Parte IV	Conclusão	161
4.1.	Notas Bibliográficas	168
4.2.	Índice de Imagens	169
Parte V	Bibliografia	171
5.1.	Escrita	171
5.2.	Digital	178

PARTE I INTRODUÇÃO

1.1. TEMA

A reflexão presente nesta dissertação de mestrado, diz respeito a uma temática que nos tem acompanhado ao longo dos últimos anos - o lugar da arquitectura na cidade - surgindo pautadamente, quer a nível académico e profissional, quer na experiência quotidiana, esse ponto de exposição particular, onde a arquitectura se nos mostra de forma clara, numa medida difícil de alcançar por outras expressões artísticas.

Desde o ingresso no percurso académico, que nos questioná-nos sobre as capacidades e os limites da intervenção arquitectónica ao nível de um contexto urbano, bem como as intenções projectuais que devem estar presentes para que se possa alcançar propósitos, que vão muito além, da mera função e objectivo singular, mas, que encontra um reflexo não-linear ao nível de um ambiente natural (edificado) que nos sugere Gilles Deleuze¹, e que contém e expõe grande parte da população mundial: A CIDADE.

Para uma compreensão do contexto urbano contemporâneo, anuncia-se necessário um estudo, apoiado em dois aspectos fundamentais: o processo histórico e cultural de formação da cidade, um dado que deve ser tido em conta aquando de qualquer estudo urbano, representado este numa dimensão física ou teórica; o desenho urbano, em si próprio, isto é na criação de uma morfologia urbana, mas também ao nível da percepção, e apreensão por parte dos seus maiores visados - os cidadãos - que representam por um lado o “conteúdo” da cidade, e que por outro têm sobre uma perspectiva social, a capacidade, umas vezes inocente outras especulativa, de modelar o “contentor” metafísico em que se inserem - a Cidade.

É com base numa primeira dimensão, sobretudo analítica que se procura uma (re)interpretação das formas urbanas, das metamorfoses constantes ao longo das últimas décadas que a cidade tem vindo a ser palco, de uma multiplicidade de alternativas de organização do espaço urbano, da razão do fracasso da maior parte delas, e das repercussões dessas estratégias de urbanismo ao nível da cidade, que nos seus limites a tecnologia diluiu,

cada vez mais assumindo-se com uma dimensão de território.² A arquitectura cada vez mais se assume como parte integrante de um todo - o urbanismo - que à semelhança da parte, procura um objectivo que é a criação de um ambiente propício à vida e conforto humanos, porém com uma ênfase mais acentuada sob o ponto de vista político, social e económico dado o carácter genérico e plural que lhe está cada vez mais associado. Sobre esta matéria das dimensões espaciais da morfologia urbana, e as diversas escalas em que se inserem, existem vários estudos de grande préstimo, sobretudo quando às questões se tornam de menor abrangência.

É sobretudo nas questões mais amplas, ao nível global e territorial, que pensamos residir um maior défice de teorização e análise crítica, como tal, é neste sentido, que é direccionada grande parcela do presente escrito. A presença de disciplinas tão distintas como a política, a economia, a filosofia e a estética mostram-se aos nossos olhos como factores integrantes de um esquema urbano para a contemporaneidade e futuro, contendo em si algumas das respostas para a criação de um urbanismo de ruptura, que se assuma como resultado de uma época, mas que compreenda as qualidades da relação espaço-tempo actual, as suas origens e o seu percurso, para que possa especular o mais correctamente possível sobre a direcção para onde se dirige, anunciando assim um urbanismo de consciência e dinamismo. Esta é uma tarefa à escala global, têm sido vários os alertas lançados por pensadores como Rem Koolhaas ou Daniel Libeskind, e ampla tem sido a sua colaboração para um regresso a uma forma consciente e desassombrada de interpretar a realidade, mantendo uma autonomia criativa, mas assumindo uma posição teórico-crítica comum no que respeita à necessidade urgente de requalificação da modernidade.

Segundo nós, é a vertente intelectual comum de construção de um corpo teórico, que é necessária na contemporaneidade - e que existia à poucas décadas atrás, quando havia movimentos artísticos; nessa época pensava-se em comum, havia espaço para a criação dentro de um modelo genérico, assim, se estabeleceram grandes evoluções nos diversos campos artísticos e pensamentos pertinentes e elucidados nos campos teóricos que se encontravam na sua base - actualmente, a arquitectura não representa comunidade, como então; hoje representa a

individualidade, o génio e o seu método de “caixa preta”³, a ambição sustentada pela economia e apoiada pelo arquitecto. “O sistema é final. A economia de mercado. Nós trabalhamos numa era pós-ideológica e por falta de apoio abandonamos a cidade e quaisquer outras questões gerais.” A frase do arquitecto holandês Rem Koolhaas mostra-nos a sua consciência para as questões de políticas de organização territorial, que devem ser parte do equipamento do arquitecto e urbanista contemporâneo. É preciso que a arquitectura seja reconhecida na sua totalidade, como uma maneira de pensar sobre as questões actuais, da mais filosófica à mais prática, é preciso que as questões sociais, como a pobreza e a ecologia se sobreponham às vontades individuais num campo que felizmente tem uma importante palavra a dizer no que concerne às decisões das nossas condições de vida futuras.

O propósito deste trabalho é, além de uma investigação reflexiva pessoal, uma tentativa de reacção, um “projectar contra” (no campo teórico) de que Giulio Carlo Argan fala, uma alternativa ao “urbanismo estático” que impera na contemporaneidade.



FIG.1

1.2. METODOLOGIA

A cidade contemporânea, estranho e obscuro objecto de desejo, representa o 'habitat natural' de grande parte da civilização humana; há vários séculos que as mais diversas vanguardas (económicas, culturais, artísticas, sociais) encontraram na cidade as condições necessárias para que a vida humana prosperasse.

A cidade, pela seu pressuposto holístico representa um tema de grande interesse, para uma melhor compreensão da sociedade contemporânea e dos vários fenómenos que a compõe, mas também para uma consciencialização pessoal da influência da arquitectura, e do urbanismo na concepção do ambiente urbano contemporâneo.

Para a presente dissertação, optou-se pelo uso de uma escrita sobretudo analítica e descritiva, para uma maior clareza e simplicidade estrutural e organização pessoal de ideias. São abordados alguns dos autores que julgamos ter uma maior importância para as temáticas abordadas, sendo por norma apresentados os seus pensamentos de forma estruturada e separada.

A introdução [Parte I] é composta por uma primeira justificação, de certo modo pessoal, do tema escolhido e da importância que julgamos que poderá ter para a sociedade contemporânea e para a arquitectura, seja na sua vertente prática ou teórica; também é apresentada a estrutura do trabalho, as linhas gerais da sua composição, os pontos específicos que se procurou atingir e a forma como foi elaborado; são ainda apresentadas algumas notas prévias acerca da parte gráfica, dos aspectos bibliográficos, e outros factores que possam contribuir para uma melhor leitura do documento.

A segunda parte do trabalho [Utopias Urbanas] começa por definir o que é a 'Utopia', o que representa para a evolução da cidade, quais os seus objectivos, as lacunas, o que a define. Como num preâmbulo, são apresentadas citações de Michel Foucault e Françoise Choay, é introduzida a obra de Thomas Morus, e a importância do sonho e da necessidade da 'Utopia' para a evolução das sociedades e das cidades.

A origem da cidade, é analisada sobre a perspectiva de Lewis Mumford, para o culto aos antepassados, são identificados os símbolos clássicos de

cidade. Cerdas identifica na cidade a dualidade entre 'Urbs' e 'Civitas', que Richard Sennet, identifica mais tarde através dos conceitos de 'carne' e a 'pedra'. É abordado mito de Atlântida, como modelo para a sociedade Clássica, a *República* utópica de Platão, bem como as concepções utópicas religiosas de Patrice de Moncan e Santo Agostinho.

Seguidamente são analisadas as diversas utopias urbanas por ordem cronológica, dando uma importância principal aos pensadores que conseguiram ilustrar o seu pensamento, seja através de obras escritas ou concepções experimentais.

As várias utopias urbanas, são apresentadas com algum distanciamento entre si, por vezes como actos singulares, no entanto parece-nos ser a forma possível, para a enumeração vários pensamentos que de uma ou outra forma tiveram importância para o desenvolvimento e mutação da cidade, que é histórica.

É feita uma análise um pouco mais aprofundada no último ponto, [Moderno], acerca dos valores que definiram o Movimento Moderno na arquitectura e urbanismo; o desenvolvimento da economia industrial, e a crença no *International Style*, levaram à redefinição da cidade e do habitar. São abordadas as mudanças na concepção de 'espaço' e 'lugar' implementadas pelo Modernismo, e as suas variantes funcionais e racionalistas.

São feitas análises de obras cinematográficas de referência para a compreensão da casa e cidade enquanto manifestações de uma sociedade marcada pela máquina, recorrendo à descrição e análise pessoal, recorrente da visualização de *Mon Oncle* e *Metropólis*, de Jacques Tati e Fritz Lang, respectivamente.

São analisadas concepções teóricas de planeamento urbano e territorial, utopias, de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, para uma sociedade mecanizada, que beneficia com os avanços tecnológicos, mas que busca também na natureza a harmonia.

O período contemporâneo, marcadamente pós-moderno, entra em ruptura com alguns dos pontos-chave da arquitectura e urbanismo modernos. É introduzido o conceito de Pós-moderno, a dificuldade na sua definição, as influências a que se encontra sujeito e a sua constante redefinição, que muda tão rápido quanto as vontades humanas. É estabelecida uma diferenciação entre 'cidade tradicional' e 'cidade nova', fruto de uma nova

sociedade, com novas necessidades, onde ocorrem novos fenómenos, como o abandono dos centros das cidades, a criação de subúrbios, a implementação da velocidade como modelador de uma nova relação espaço-tempo, ou a ‘gentrificação’.

É primordial a análise do autor Giandomenico Amendola para a compreensão de todos os factores físicos e teóricos que envolvem a cidade pós-moderna.

O tema final da Parte II, é o texto “O fim do Clássico” de Peter Eisenman, a sua ruptura com a história e a postura céptica do arquitecto em relação às utopias, o princípio e o fim.

A Parte III, desenvolve-se em torno dos factores que consideramos serem de máximas importância para a definição do espaço urbano contemporâneo; Robert Venturi, indica a necessidade de aprender com Las Vegas, (*Learning From Las Vegas*), a sua cultura *pop*, a simbologia associada às diversas tipologias e formas arquitectónicas e a ‘cidade-mensagem’, para a definição de um novo eclectismo.

Também, a diversidade tipológica é abordada em seguida, a necessidade da arquitectura, que modela o ambiente urbano, ser percebida pelos utilizadores, como o símbolo da sua função. As funções tipológicas são cada vez mais diversificadas, os espaços urbanos devem servir uma população diversificada, multicultural, de diversos escalões económicos, com vontades distintas, desejos variados e expectativas únicas.

A cultura da congestão, é definida por um modelo de sociedade capitalista, por um sistema económico à escala global, onde prosperam as relações comerciais, os fluxos de informação e de pessoas, uma cultura que se baseia na experimentação, no hedonismo. A congestão, termo que data de 1978, é capaz de potencializar a cidade, a um nível nunca visto na Nova Iorque dos anos 20, pela implementação do ‘*cisma vertical*’, e da ‘*lobotomia*’, é possível definir o que anos mais tarde Rem Koolhaas apelida de *Generic City*.⁵

As relações estabelecidas na cidade pós-moderna pertencem cada vez mais ao campo do virtual; são abordados autores como Virilio e Baudrillard, que alertam para a perda dos limites da cidade, dos trajecto que definem as relações de proximidade/distância, convergindo a cidade, segundo o primeiro para um acidente à escala global. Também Levy e Guattari estudam o virtual, os media e a tecnologia de informação,

sobretudo na sua complementaridade com a acção humana.

O ecológico surge como o último tópico [da Parte III] como que num gesto de alerta para várias questões que ganham visibilidade na sociedade e na cidade contemporânea, numa medida de importância, igual aos factores estéticos, e conceptuais. Os consumos elevados de energia decorrentes de processos de construção e do uso elevado de meios de transportes poluentes, são factores que podem ser atenuados por um planeamento urbano ecológico e que promova a sustentabilidade, também à escala da arquitectura é possível definir um conjunto de estratégias, como nos indica Jacinto Rodrigues, que podem atenuar os gastos de energia não renovável.

A Parte IV apresenta alguns resultados de uma análise ampla, e sem qualquer pretensão de definir um programa fixo de acção, ou de interpretação da cidade. É uma reflexão bastante pessoal, sobre o tema estudado, não apresentando como tal muitas notas bibliográficas, uma vez que se tem base em autores previamente indicados. Limita-se situar o ambiente urbano contemporâneo, a identificar algumas das suas problemáticas, decorrentes de condições específicas, procurando definir possíveis estratégias e métodos de intervenção nas diversas escalas, levantando algumas questões sobre o futuro da cidade e da humanidade. Finalmente, são apresentadas, na Parte V, todas as referências bibliográficas, de importância directa e indirecta para a realização do trabalho. A bibliografia encontra-se dividida em publicações em papel [escrita] e referências da internet [digital].

1.3. NOTA PRÉVIA

Para uma melhor e mais estruturada leitura da presente dissertação, afigura-se-nos necessária algumas pequenas informações, acerca da estrutura e composição do escrito.

O aspecto gráfico foi um dos factores que assumimos como fundamental, para a compreensão do texto, sendo como tal, claro, estratificado e organizado num índice geral.

Por serem tratadas questões teóricas, que, no entanto, têm um paralelo no campo prático, de possível representação, recorreu-se sempre que necessário ao uso imagens, que se relacionem directamente com a escrita de cada parte, contudo, para motivos de uma maior abrangência e por que por vezes as manifestações teóricas são expressas em diversas manifestações artísticas, são usadas também imagens que levem de alguma forma o leitor a uma viagem pessoal, transpondo frequentemente o carácter concreto do texto. As imagens surgem ao longo de todo o documento, como complemento para a sua compreensão, sendo que, na última parte (conclusão) a sua existência se torna pouco significativa.

As quatro partes que constituem o documento, são introduzidas por um apontamento de cor, seguindo-se o respectivo título, escrito num tamanho de letra de tamanho superior. As divisões internas dos capítulos são numeradas e identificadas por um tipo de letra um pouco inferior. Quando existem ramificações dentro destes últimos, o processo é exactamente o mesmo.

As notas bibliográficas, por uma questão de organização, funcionalidade e continuidade na leitura do corpo principal, situam-se no final de cada capítulo, devidamente identificadas.

O corpo de texto encontra-se ligeiramente deslocado para a parte exterior da página, afim de evitar zonas de possível dificuldade na leitura, estando estas reservadas a imagens, de pequenas dimensões, de apoio à compreensão da parte escrita.

As citações, estão apresentadas entre aspas duplas “” e com um tamanho de letra inferior ao corpo principal do texto.

As aspas simples ‘’ indicam expressões de autores ou pessoais, que por qualquer motivo possam estar ligeiramente deslocadas no seu contexto.

Todas as expressões em línguas estrangeiras encontram-se escritas em

itálico.

As referências a arquitectos ou quaisquer outros autores são feitas através do uso de nome e apelido, sendo nas menções seguintes usados apenas o apelido.

O trabalho desenvolvido ao longo da dissertação, visa dar a entender os pontos fundamentais da temática em análise, de uma forma directa, dinâmica e o mais objectiva possível, evitando que o texto se torne aborrecido ou demasiado extenso.

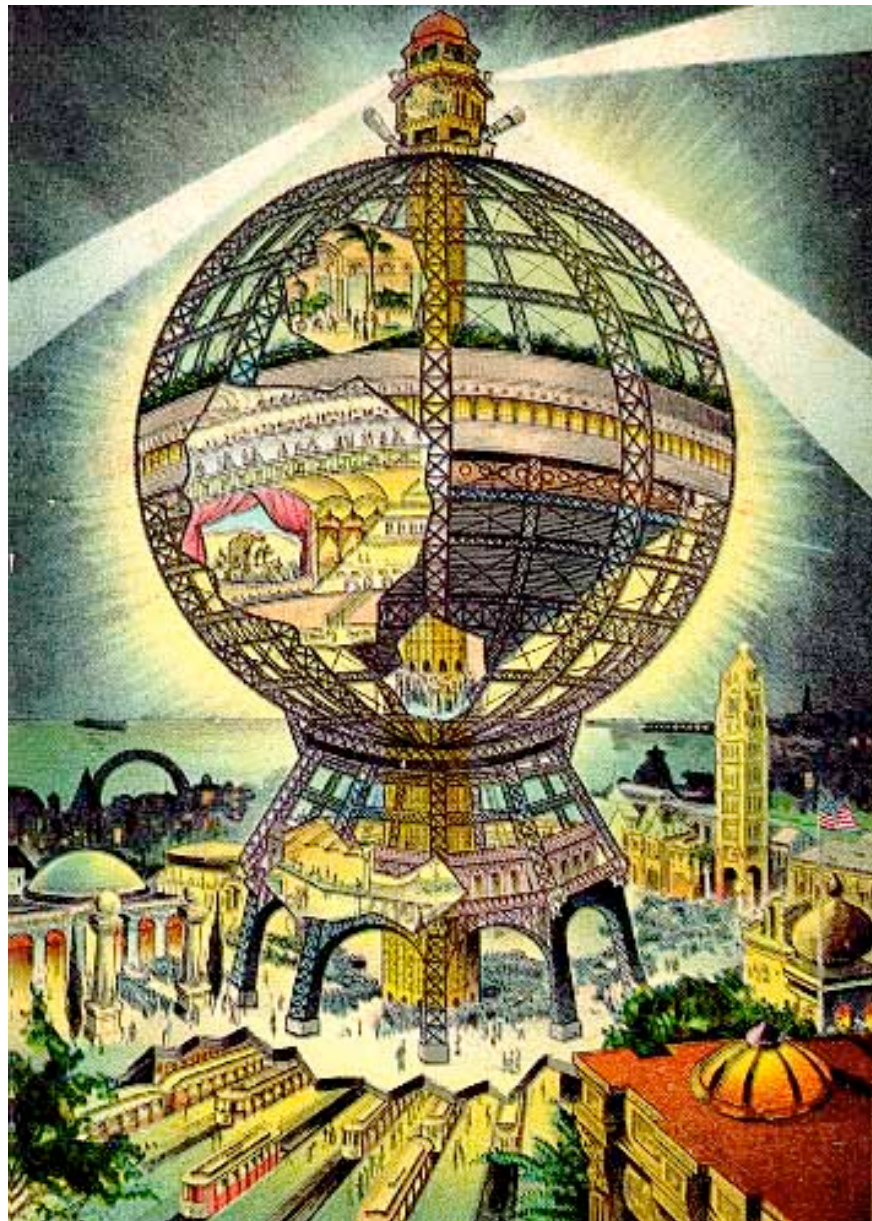


FIG. 2

1.4.NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DELEUZE, Gilles. **Anti-Édipo:Capitalismo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.
2. LAMAS, José. **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade**. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
3. MEDRANO, Leandro. **Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Seminário Projectar, 2005.
4. KOOLHAAS, Rem. Jerusalem: Discurso no prémio Pritzker, 2000.
5. KOOLHAAS, Rem - **Small, Medium, Large, Extra-Large**. New York : The Monacelli Press, 1995. págs. 1239-1267.

1.5. ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 - Código de barras, combinando as bandeiras dos países actualmente membros da União Europeia, numa nova bandeira. OMA, Netherlands, Rotterdam, 2001.

FONTE: <http://www.oma.eu//images/photocache/stories/EU_barcode/barcode%20rem%20sfai%20lecture%202007_451x329x90> em 30.07.09.

FIGURA 2 - A segunda versão da Torre do Globo de Samuel Friede. Reprodução da ilustração de *Nova Iorque Delirante*, de Rem Koolhaas.

FONTE: <<http://www.westland.net/coneyisland/articles/images/con-globetower>> em 30.07.09.

PARTE II UTOPIAS URBANAS

Michel Foucault define as utopias como “arranjos (*arrangements*) que não têm espaço real. Arranjos que têm uma relação geral de analogia directa ou inversa com o espaço real da sociedade. Eles representam a própria sociedade trazida à perfeição (...) Utopias são espaços fundamentalmente irrealis pela sua própria essência.”¹

Já R. Berthelot, por exemplo, salienta a perspectiva de que “uma utopia é não só aquilo que nunca foi realizado em lugar algum, mas aquilo que o não poderia ser, ou, pelo menos, aquilo que não poderia sê-lo integralmente (...)”²

Françoise Choay, por seu lado, em *O Urbanismo. Utopias e Realidades*, começa por apresentar resumidamente a definição de utopia recorrendo à sua dupla etimologia: “eutopia (lugar agradável) e outopia (sem lugar, de parte alguma)”³

Na sua obra *A Regra e o Modelo*, Françoise Choay explora o tema com mais profundidade, procurando uma definição esquemática de utopia que tem origem na obra de Thomas Morus “*Utopia*”, e é esta proposta que se tem como ponto de partida para este livro.

São sete os «traços» fundamentais que Françoise Choay traz para definir provisoriamente, o conceito de utopia:

- “1. Uma utopia é um livro assinado;
2. um sujeito exprime-se aí na primeira pessoa do singular, o autor, ele mesmo, e/ ou o seu porta-voz, visitante e testemunha da utopia;
3. ela apresenta-se sob a forma de uma narração na qual está inserida, no presente do indicativo, a descrição de uma sociedade modelo;
4. esta sociedade modelo opõem-se a uma sociedade histórica real, em que a crítica é indissociável da elaboração-descrição da primeira;
5. a sociedade modelo tem por suporte *um espaço modelo que é dela parte integrante e necessária*;
6. a sociedade modelo está situada fora do nosso sistema de coordenadas espacio-temporais, *algures*;
7. ela escapa à acção da duração e da mudança”⁴

2.1. MULHER, CASA, CIDADE. SOBRE A ORIGEM DO URBANISMO

A tendência natural para a vida em sociedade, foi um factor perene ao longo da história da civilização humana, na sua relação com o ambiente e com os semelhantes, conduzindo a fenómenos de grande interesse, quer ao nível social, quer psicológico, político ou ainda físico, manifesto na apropriação de espaços naturais por parte do Homem co-habitando entre si, criando e desenvolvendo um conjunto de mecanismos, relações e trocas, a que hoje damos o nome de cidade. Quando se fala da criação de cidade, são vários os autores que nos deixaram um legado de possibilidades, sendo mais ou menos passíveis de ser enquadradas cientificamente, procurando sempre caminhos que levam ao estudo, às questões essenciais e existenciais na experiência urbana e humana. São várias as teorias defendidas pelo sociólogo norte-americano Lewis Mumford, na sua obra “The City In History”. A cidade dos mortos (necrópolis) foi criada antes da cidade dos vivos (pólis). Os povos nómadas, não permaneciam tempo suficiente para criar cidades, porém, após a morte, o culto prestado, sobretudo pelas mulheres aos que haviam partido, mantinha a relação com os territórios que para os vivos foram de transição, mas que formaram cidades no regresso fatalista da morte. As mulheres procuravam um lugar seguro para dar a luz - a casa, a protecção - a cidade representada por um círculo, as suas muralhas. Daí a naturalidade da semelhança entre os hieróglifos de mulher, casa e cidade. Tal símbolo foi descoberto na mesopotâmia, e ascende a milhares de anos antes da formação das cidades da Antiguidade Clássica.

A cruz, a quadrícula das ruas, o tabuleiro, representavam a expansão, a coragem, a descoberta e por término o homem. A representação simbólica de cidade, o círculo que circunscreve a cruz, foi abordada por Richard Sennett, interpretada numa relação de oposição entre guerra e paz, entre a expansão pelas relações comerciais/guerra e o recolhimento, a consolidação das origens, a paz. Na obra *Carne e Pedra, de 1997*, o autor enumera várias realidades opostas, complementares no contexto “cidade”, como a oposição entre cidade e natureza, entre cultura e civilização, ou ainda “*Urbs*” e “*Civitas*”, uma dualidade introduzida pelo urbanista espanhol Cerdas (1815-1876).

A *urbs* - parte construída, material, arquitectural, edificada da cidade - é chamada por Sennett de “*pedra*”; A *civitas* - vida política e social da cidade, as estruturas formadas pelos cidadãos - corresponde à “*carne*” de Sennett.

Saint-Simon (1760-1825), aborda a cidade sobretudo ao nível da “*carne*”, sendo, talvez por isso, criticado por Benévolo pela sua abordagem ligeira e falta de rigor técnico em assuntos que implicam uma directa relação com “*a pedra*”.

Platão, já em final de vida retoma o mito de Atlântida, história passada de boca em boca, da civilização de origem divina, a sociedade perfeita, a cultura que definiu a antiguidade clássica e serviu de modelo a Atenas, que mostrou ao mundo a ciência, a filosofia e a justiça.

São várias as utopias urbanas que conceptualizadas ao longo dos tempos, seja para explicar um início como no caso de Atlântida, ou como identificação de uma filosofia de futuro, apoiada num conjunto de estratégias que vão da mais teórica e política à mais técnica e concreta. Já na antiguidade, Amenófis IV manifestava valores que podem ser enquadrados no campo da Utopia, pela sua intenção política e social para com os seus subordinados.

Em muitas utopias urbanas é defendida uma tolerância religiosa, Platão, no séc. IV a.C. escreve *A República*, e define a cidade ideal, para criar e educar o homem ideal, definindo valores quantitativos ao nível dos habitantes, do território. Tal proposta será retomada apenas na época renascença.

Patrice de Moncan, historiador francês contemporâneo, estuda a influência do cristianismo, explicando a sua ligação à ausência de qualquer utopia urbana na época medieval. Jerusalém, a cidade celeste, representava a utopia cristã, apenas alcançável após a morte, no Reino dos Céus. Era esta simbologia que perseguiram os templários aquando da conquista de Cidade Santa em 1099, não a cidade em si, mas o ideal de cidade que a Europa Medieval havia imaginado.

Santo Agostinho (354-430 d.C.) na sua obra *Cidade de Deus*, que escreveu em final de vida, faz essa mesma identificação de Jerusalém Celeste como a cidade dedicada a Deus, onde a sabedoria do homem vai de encontro à sua piedade, o Estado apenas alcança a justiça pelos

valores do Cristianismo. É pertinente referir que, esta concepção surge num contexto de supremacia da Igreja sobre o estado de leis Romano.

No livro do *Génesis* (11, 1-9), que possivelmente Moisés terá escrito, é relatado o episódio da torre de Babel, construída numa planície da Babilónia, onde os homens construíam em conjunto uma torre sólida, “um monumento a si próprios”, que lhes permitiria viver num único conjunto. Pela busca do homem numa glória em si mesmo, o Senhor diferenciou a língua dos homens, o desentendimento levou a que fossem forçados a separar-se espalhando-os por toda a Terra. Segundo ainda Patrice de Moncan, o Velho Testamento (que contém o livro do *Génesis*) situa a civilização sobre dois pilares: cidade e linguagem, os dois factores que *“interiorizadas no imaginário de cada um, permitem a sobrevivência do colectivo”*.



FIG. 1

2.2. GRÉCIA E ROMA

A cidade europeia, tal como se nos apresenta actualmente, tem como base, uma perspectiva de modelo social e político, que transcende por vezes as linhas temporais que definem o seu próprio perímetro.

As primeiras cidades surgiram possivelmente cerca de 5.000 a.C., evoluindo com o contributo das diversas civilizações, que (re)formularam as suas estruturas para sustentar as necessidades de vida e sociedade.

Parece-nos importante destacar a civilização grega como ponto teórico de ruptura, no que respeita à cidade, pelo contributo essencial para a (r)evolução da política, da filosofia e do urbanismo.

No seu seio, nasceram a ideia, a teoria e as bases do raciocínio moderno, bem como um esforço de reflexão sobre o poder, a estrutura e as formas da cidade - esta base de pensamento racional, tornou possíveis inúmeros avanços ao nível literário, científico e artístico.

O modelo de cidade de Aristóteles revela-nos o princípio da *Cidade-Estado*, independente, de limite populacional controlado afim de garantir a segurança e a execução de todas as funções que lhe estão associadas. a primeira cidade na qual o povo participa nas decisões e assuntos da comunidade.

Segundo Jean-Christian Petitfils é na Grécia que nasce a ciência política, pela mão de um grupo de filósofos, surge a democracia, e as primeiras teorias utópicas, que anunciam um movimento, que se viria a manifestar de forma explícita apenas no séc. XIX: o *socialismo*⁵.

Também Max Beer, na sua *História do Socialismo e das Lutas Sociais*, ao apontar a dificuldade da distinção entre socialismo e comunismo, relata a importância que teve o povo helenístico para o desenvolvimento de ambas as doutrinas. Para tal contribuíram vários filósofos e urbanistas como Hipódamo, Platão, Antístenes, que elaboraram vários escritos e ideias teóricas, que embora sejam vulgarmente catalogadas como utopias, com a conotação do sentido alienado da palavra, tiveram importância no desenvolvimento do conceito de Pólis.⁶

Hipódamo de Mileto, imaginou uma cidade composta por um número de 10.000 habitantes (limite máximo de crescimento da cidade, e número necessário para o seu bom funcionamento enquanto organismo político)a

população encontrar-se-ia dividida em três classes - sacerdotes, soldados e trabalhadores - bem como o território, no qual uma parte seria consagrada aos deuses, outra pública e uma reservada às propriedades privadas. Aristóteles define-o como alguém que, além de uma influente produção teórica, foi capaz de por em prática a organização lógica da cidade, podendo ser considerado, segundo Fernando Goitia, como “o primeiro urbanista com critério científico rigoroso que o mundo conheceu”.⁷

Em “*A República*” Platão, propõe um modelo de cidade capaz de servir de base à criação de um modelo de ser humano perfeito e virtuoso. A sociedade ideal que o filósofo procura definir, tem na justiça o seu objectivo central, manifesta através da separação do poder político e económico, modelo diferente do da época.

Friedrich Engels, na sua obra: *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico, de 1877*, aponta a Grécia Antiga como uma sociedade onde vigora uma das primeiras manifestações de materialismo pré-moderno).

Para o fundador da *Academia*, Platão, era na educação (*paideia*) que se encontrava a base da sociedade, através da avaliação das aptidões de cada ser humano. Encontrando-se a alma humana ou *psiqué*, dividida em três partes - *apetite, coragem e razão* - e podendo predominar em cada ser humano apenas uma delas, a selecção seria feita em função da mesma. Quem manifestasse um apetite evidente, pertenceria à classe dos trabalhadores, (a única classe com direito à propriedade privada, e onde se concentraria toda a riqueza), se fosse a coragem o atributo mais evidente, faria parte do grupo militar e de soldados, encarregues da segurança da colectividade. Aqueles que pautassem o seu caminho pela sabedoria e razão estariam destinados a ocupar os cargos de Estado, (não possuindo quaisquer bens, uma vez que estes só os afastariam da causa pública).

Platão procura definir o conceito de justiça, pelos efeitos que ela faz surtir na alma. A (in)justiça tem o seu palco no seio de uma comunidade ou Estado, por isso para se perceber o que é a justiça a este nível, é necessário não só definir o que é o homem justo, como também ir às origens do próprio Estado - o Homem não é auto-suficiente enquanto indivíduo, necessita assim de estabelecer uma relação de reciprocidade - é a ele, enquanto “animal político” que cabe a responsabilidade pela

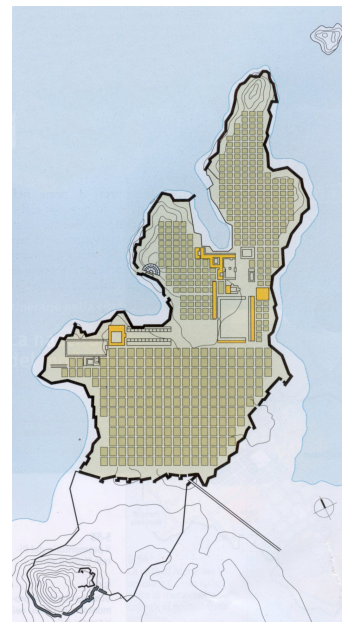


FIG. 2

justiça, tornando possível a convivência entre homens justos, livres e iguais; num ambiente de confiança recíproca, tendo uma interdependência do seu semelhante. Não existiria assim oposição entre o indivíduo e o Estado, antes uma complementaridade e entre-ajuda orientada em torno da justiça - virtude cardeal, responsável pela ordem social e da alma humana. A República, representa o Estado perfeito, para formar o homem perfeito. Tal modelo de perfeição nunca foi assumido pelo autor como totalmente realizável, porém tal utopia, deveria representar um estímulo à acção, um objectivo possível de ser atingido um dia.

Antístenes, criador do *cinismo*, e cujas ideias nos foram dadas a conhecer pelos seus discípulos, defendia uma cidade sem propriedade privada, em que o cidadão seguisse as linhas orientadoras do ascetismo, vivendo em austeridade, renegando os prazeres materiais e mundanos, buscando pela purificação do corpo a espiritualidade e a paz interior. No mundo descrito por Diógenes (discípulo de Antístenes) não haveria distinções entre raças, culturas e nacionalidades, sendo alcançado o sucesso sem recurso a violência, mas pela palavra e pelo exemplo.

À excepção de Hipódamo, que pôs em prática parte das suas teorias, através do desenho de planos urbanísticos para várias cidades, os restantes pensadores deixaram apenas registadas as suas visões no campo da teoria, com todas as consequências, positivas e negativas que daí advém. Algumas destas cidades foram edificadas de raiz, devido à constante colonização de novos espaços resultante do crescimento urbano, apresentando-se o modelo de Hipódamo, como simples, racional e funcional. Este modelo urbanístico, foi usado também em contextos de valor histórico, como na reconstruída cidade-natal do arquitecto, cujo projecto se pensa ser de sua autoria. Em Mileto, existem dois grupos de quadrículas, de acordo com a geografia da península, unificada pela Ágora, e edifícios representativos. Segundo Goitia “é uma composição arquitectónica muito inteligente e contrastada, na qual as praças estão ligadas com uma lógica subtil, rompendo a monotonia da quadrícula”.⁸

A Pólis grega, além da construção de templos, tem base na construção de edifícios de carácter público, que promovem o desenvolvimento da democracia. Tais edificações situam-se por norma em torno de uma Ágora ou praça pública, que se assumiu com o tempo como centro político da

cidade, onde convergiam varias funções públicas: sala para assembleias públicas, sala para assembleia municipais, sala de reunião da Câmara Municipal, sala para a vida conjugal e relações económicas. Um segundo centro existia ainda, constituído pelos espaços de lazer e diversão, tais como teatros ou estádios. Sob um ponto de vista social, estes espaços eram habitados, por um grupo restrito - os cidadãos - quanto aos restantes habitantes tinham acesso apenas ao teatro, mercado e estádio, sendo estes espaços frequentados sobretudo por homens - que se moviam em público - enquanto as mulheres eram limitadas à vida privada, fechada.

A organização lógica da cidade, como lhe chamou Aristóteles, através do uso da malha em quadrícula e cruzamento de ruas a 90° é pensada usando um método científico rigoroso de utilização do espaço; surge cerca de 500 a.C. por urbanista natural de Mileto, e de nome Hipódamo. Tal sistema, de geometria quadrangular, havia já sido usado em civilizações tais como a egípcia ou mesopotâmica, no entanto, com uma base de pensamento sobretudo empírica e pouco democrática.

Esta “cidade informada” que nos é descrita por Platão tem origem numa colina, e por questões de segurança mantém uma distância em relação ao mar, formando uma cidade impenetrável. Do ponto de vista social, a cidade respeita alguns princípios fundamentais: unidade da cidade como um todo democrático; a articulação entre áreas sagradas, as áreas públicas (Ágora) e as áreas privadas de habitação; o equilíbrio e relação delicada com a natureza, por parte da construção, e dos ornamentos; limite de crescimento da cidade ao número necessário para o seu bom funcionamento em termos administrativos. A cultura grega, encontra na Cidade-Estado de Atenas, o exemplo máximo da estrutura física tipo de cidade. A cidade foi formada por um conjunto de habitantes de vários centros menores, que se concentraram em torno da *Acrópole*, uma colina de escarpas íngremes, sobre as quais se ergueram muros de protecção, com o crescimento da cidade, a sua área estendeu-se à planície envolvente, marcada pela Ágora, e pelas manifestações sociais de que era palco. Na parte baixa da cidade, situam-se também os bairros habitacionais, constituídos por ruas de traçado irregular, a única excepção é o “Dromos” que liga a Ágora à parte alta da cidade. As habitações não eram muito evoluídas sob um ponto de vista conceptual, assumindo um

carácter secundário, em função do espaço público central da cidade, que representava o maior espaço de permanência dos cidadãos.

É de salientar o grande número de novas cidades, que surgiram na época helenística, ao longo de todo o Mediterrâneo, desde a Cirenaica até ao Indo. Estas cidades prosperaram, apoiadas em sistemas económicos capitalistas, no que se refere à agricultura, como ao comércio e à indústria; sistemas estes, que normalmente impulsionam o desenvolvimento urbano, em oposição aos sistemas não capitalistas que são em geral de raiz camponesa.

Roma - cidade imperial - define um passo importante na evolução da história do urbanismo, o direito romano garantia a unidade do Império, a ligação virtual de todos os cidadãos à capital Roma - a cidade modelo - materializada na ligação das cidades autónomas através de um circuito de vias.



FIG. 3

As cidades do Império seguem o modelo de Roma, assumindo também as linhas que estão na base da sua criação - *cardo* (eixo Norte-Sul) e *decumanos* (eixo Oeste-Este) - linhas mestras da implantação de acampamentos militares que depois se transformaram em cidades.

O sentido estético dos romanos relaciona-se directamente com o útil, o funcional e o prático, a beleza era manifesta pela monumentalidade e Racionalismo.⁹

Le Corbusier começa por definir Roma da seguinte forma: “Roma ocupava-se em conquistar o universo e geri-lo. Estratégia, abastecimento, legislação: espírito de ordem. Para administrar uma grande casa de negócios, adopta-se princípios fundamentais, simples, irrecusáveis. A ordem romana é uma ordem simples, categórica. Se é brutal, pior ou melhor.”¹⁰

É desta forma que o arquitecto suíço manifesta a sua admiração pelo pragmatismo, estratégia, legislação, capacidade empreendedora, força de intenção - a palavra tem um sentido.



FIG. 4

2.3. RENASCIMENTO

Considerando a Utopia como uma concepção teórica que salienta a perfeição mediante o alcance de uma plena liberdade religiosa, Tomás Morus conceptualiza a cidade utópica como uma antítese à cidade de Deus. No seu livro de 1516, “Utopia”, que significa “*sem lugar*” ou “*em lugar nenhum*” Morus faz uma crítica severa à sociedade nobre inglesa, às suas instituições políticas e sociais, às suas leis que protegem os mais abastados em detrimento dos pobres, através da criação de uma ilha imaginária, onde integra o modelo de sociedade perfeita.¹¹

Em Amaurota, como na “Républica” de Platão, do qual Thomas Morus era seguidor, a harmonia obtinha-se pelo objectivo comum numa busca constante da satisfação dos desejos e anseios que visam o bem-estar comum ou individual, de acordo com a utopia própria de cada um, ou de cada nação. Povos de todo o mundo vivem, criam, recriam e procuram incessantemente o alcance deste propósito, um local ideal gerador de modelos políticos e económicos que se empenham no atingir da plenitude humana, onde é exigida, sobretudo, uma verdadeira tomada de consciência dos problemas políticos e sociais que afectam as sociedades.¹²

Desta forma, a utopia, enquanto fantasia ou prática política, facilitaria a sobrevivência do homem, levando-o a criar novos mundos, reais ou imaginários, que se projectam rumo a um futuro certo, um futuro promissor. Assume-se uma vertente utópica-revolucionária, dirigida para uma mudança social concreta e transformadora. Este suporte político que se projecta na contemporaneidade, origina uma nova leitura e interpretação, onde a idealização de lugares e paraísos terrestres que se apresentam através de espaços sem limites definidos e sem localização exacta - um “não lugar”, é substituída por uma concretização utópica através de lutas e reivindicações do mundo actual.

A “Utopia” de Thomas Morus, influenciou autores como Tommaso Campanella, Francis Bacon, Robert Owen ou Charles Fourier.

Campanella, em *Cidade do Sol* formula uma visão astrológica do mundo e da religião, onde o sol representaria Deus. A cidade seria uma criação racional, pautada por uma suprema ordenação.

A concepção filosófica de Campanella assenta na certeza do eu, do indivíduo, que vai de encontro à celebre frase de Descartes “Je pense donc j’existe”.¹³ Campanella faz uma clara alusão à sua natureza psicológica, cuja essência permite uma experiência esclarecedora no plano pessoal, porém, tal não é visível no plano objectivo, através de uma mera demonstração matemática. Assim, o eu seria um ponto de partida para o conhecimento. Os pólos centrais do seu sistema filosófico dizem respeito ao poder, saber, querer, limitação e nada. Desta forma, o essencial que cada um encontra em si mesmo é finito e limitado em todas as actividades e traços fundamentais, ou seja, no seu poder, saber e querer.

Estes três traços fundamentais reflectem-se, respectivamente, em virtudes fundamentais: potência, sabedoria e amor, sendo que cada uma delas corresponde a um não-valor: potência/impotência, sabedoria/ignorância, amor/ódio.

Está claramente latente a oposição entre valores e não-valores, bem como a demonstração de limitação do poder, saber e querer dos seres humanos.

Segundo Campanella, as sociedades não funcionam, nada se encontra no seu lugar, existe demasiada liberdade, azar, contingências, desordem. É urgente, impor a ordem, a previsibilidade. À Igreja caberia assegurar os elos entre os diferentes elementos, de forma a que a ordem completa e geral pudesse ser instalada. O seu papel é, visivelmente, dificultado pela acção da astrologia. Os momentos e lugares mais propícios para os actos de todos os cidadãos, seriam previamente determinados, impossibilitado o livre arbítrio.

Em contraste surge a cidade, que evidencia a forte tendência para a racionalidade, para a organização, materializada através de um controlo burocrático. Desta forma, existiria um soberano, um imperador espiritual, pessoal e político. Essa entidade “metafísica” - o Sol - que governaria os representantes dos três princípios fundamentais do ser (poder, saber e querer), através da potência, sabedoria e amor.

A utopia de Campanella suaviza o carácter de imposição autoritária e hierárquica da ordem, uma vez que esta adquire o sentido de busca da harmonia natural.

Charles Fourier, (1772-1837) autor de “Socialismo Utópico”, defendia a felicidade, a harmonia, o bem-estar de todos, as 12 *paixões* de cada um, descritas no seu texto *Descaminho da Razão*, através de um método de “contágio” da sociedade, por uma minoria re-estruturadora a que chamou *Falange*¹⁴, pela capacidade de intervenção, que deveria no seio das sociedades europeias, reformando-as a partir do seu núcleo. O método da Falange, seria suportado pela vida em comunidade, em diversos *Falanstérios*, edifícios nobres, construídos segundo os cânones dos palácios da época e suficientemente grandes para abrigarem uma comunidade de 2 000 a 3 000 pessoas e os usos necessários à sua auto-suficiência.

Victor Considérant, desenvolveu o seu trabalho em torno do conceito de *Falanstério*, no entanto as suas tentativas experimentais de o materializar revelaram-se impotentes.

A utopia de Fourier, foi concretizada, num modelo reduzido e de certa forma deturpado, por um dos seus seguidores, Jean Baptiste Godin. O “Familstério” como este chamou ao edifício, esteve activo entre 1862 e 1968, materializando o sonho anti-capitalista de Charles Fourier. O edifício renuncia à vida em comum do *Falanstério*, porém preserva a autonomia e o carácter associativo e as vantagens que daí advém.



FIG. 5

Robert Owen, (1771-1858) também um idealista do socialismo utópico, apresentou também várias propostas cooperativas, dando especial atenção ao ser humano, nas suas vertentes físicas, morais e intelectuais. A cidade ideal de Owen, era constituída por associações, auto-suficientes, em termos económicos, políticos e educacionais. A educação seria o caminho para o controlo absoluto do homem sobre a máquina, a única forma da Revolução Industrial estar realmente ao serviço da sociedade. Antonio Averlino, (1400-1469) apelidado de Filareto (amigo da virtude), um homem da prática do desenho, da construção e da escultura, havia descrito, no seu tratado, *Libro Architecttonico*, a sua cidade ideal - Sforzinda - uma cidade radial, em estrela, fortificada, com as suas portas ricamente decoradas, e distinção entre os diferentes edifícios; construída “num vale circundado por colinas através das quais o rio inda corre”.¹⁵

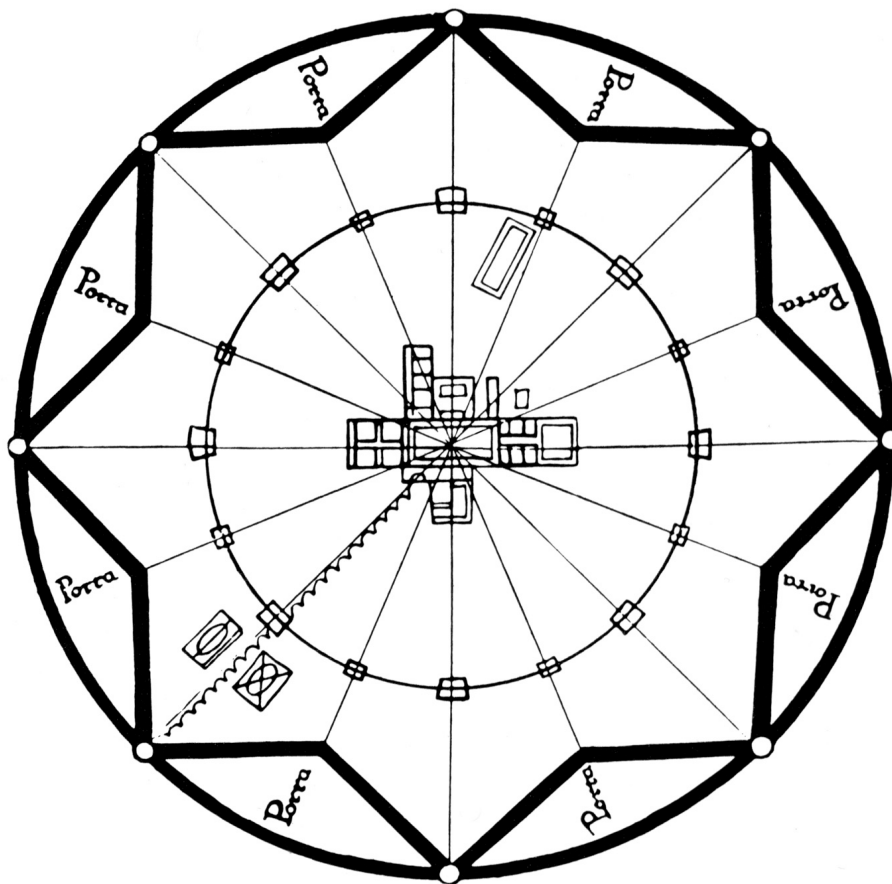


FIG. 6

2.4. NEOCLÁSSICO

A Utopia, é um género textual utilizado também no período denominado Neoclássico, por dois arquitectos contemporâneos da revolução francesa, Ledoux e Boulée, definidos por Jacinto Rodrigues como “os dois arquitectos das Luzes”.

Ao contrário do que foi, algumas vezes, escrito, não se podem qualificar Ledoux e Boulée com “arquitectos revolucionários”, provam-no o facto de terem muito dificilmente escapado à guilhotina e das suas teorias e pensamentos terem sido formuladas muito antes de 1789.¹⁶

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) escreve dois anos antes da sua morte, o tratado *“L’Architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation”* no qual a arquitectura procura o articular de uma nova sociedade utópica, antecipando de certo modo, alguns dos paradigmas de uma tradição que se iria manifestar na sua máxima força no séc. XX. Ledoux expõe, numa linguagem carregada de emoção, a sua visão de uma arquitectura que não conhece barreiras sociais, mas que estrutura a sociedade de acordo com as diversas esferas de actividade, pela monumentalidade e clareza arquitectónica. A arquitectura deixaria de reflectir a condição social dos seus proprietários ou utilizadores, preocupando-se com a representação das actividades que nela se desenvolviam, bem como o contexto social de tais actividades. Existe uma transposição de uma arquitectura que seguia uma hierarquia social, para uma arquitectura estruturada pela educação e cultura.

Esta produção teórica, inspirou o “contracto social” de Jean-Jacques Rousseau e o “modelo de circuito económico natural no interior de um modelo social perfeito”.¹⁷

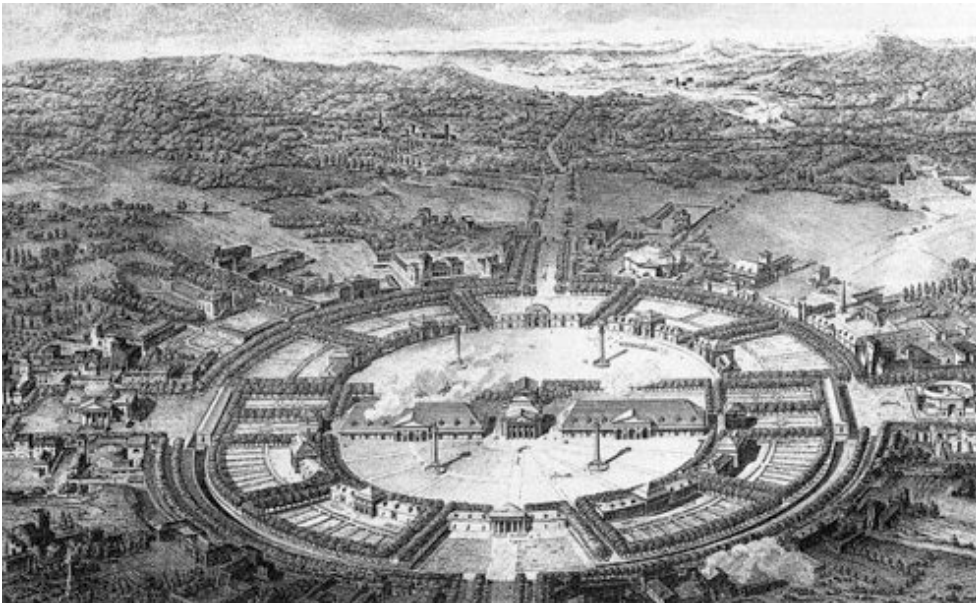


FIG. 7

A produção teórica de Ledoux, apoiava-se no projecto da cidade de Chaux, no Jura, em redor de uma das Salinas onde Ledoux havia sido inspector, estando muitas das suas funções relacionadas directamente com tal actividade. No tratado de Ledoux, Chaux é uma cidade ideal, e como tal, bastante complexa. As diferentes categorias profissionais, habitam e utilizam monumentos, que devem transparecer com clareza a actividade a que se destinam.

Os operários que têm a função de colocar aduelas nas pipas, habitam casas de grandes dimensões e forma circular. A casa comum, Pacifère, encontra-se ornada com os feixes de varas dos machados dos lictores, representando a unidade social. A casa do vigilante do rio é atravessada pelo próprio rio numa simbiose perfeita. A escola teria uma planta cruciforme, com uma capela na intersecção dos dois corpos, que pela sua localização e elevação constitui um excelente posto de vigia sobre os alunos; as disciplinas cujos fins tendem para a religião seriam ministradas dos braços da cruz, enquanto as outras seriam leccionadas no corpo longitudinal. A casa prazer é um projecto surpreendente, pela sua função educativa e moralizadora; a sua forma é fálica, e longe da sua função servir de espaço para satisfação das necessidades sexuais do visitante, pelo contrário, este seria levado a sentir repúdio pelo que ali se passava, adquirindo dessa forma, uma maior maturidade moral.

No sistema arquitectónico elaborado por Ledoux, não existe espaço para a expressão das classes sociais pelo uso das ordens arquitectónicas na concepção dos edifícios que se lhe destinam. É adoptado o uso sobretudo de ordens primitivas, nascidas de inspiração natural, como a ordem dórica, com objectivos de imprimir alguma nobreza aos edifícios, sempre sem excessos ornamentais.

É de notar a posição de Ledoux, que manifesta um notório respeito pelos ciclos da natureza, criticando de certa forma a cidade como é possível observar nas suas gravuras. Inspirado pelas ideias de Rousseau, de “uma comunidade humana natural que viveria afastada das cidades destrutivas”, os projectos de Ledoux, são por norma apresentados em ambientes harmoniosos e naturais, ligeiramente sinuosos e coroados por uso de vegetação variada. Este ambiente natural paradisíaco, seria estruturado por meio da arquitectura, e cultivado pelo homem.¹⁸

As casas dos operários, de piso único, com uma ausência completa de decoração e com acesso a um pequeno espaço privado de jardim, encontram-se organizadas num plano radiocêntrico, edificado em torno na unidade de produção da Salina e da casa do director, da qual se distinguem pela volumetria e número de pisos.

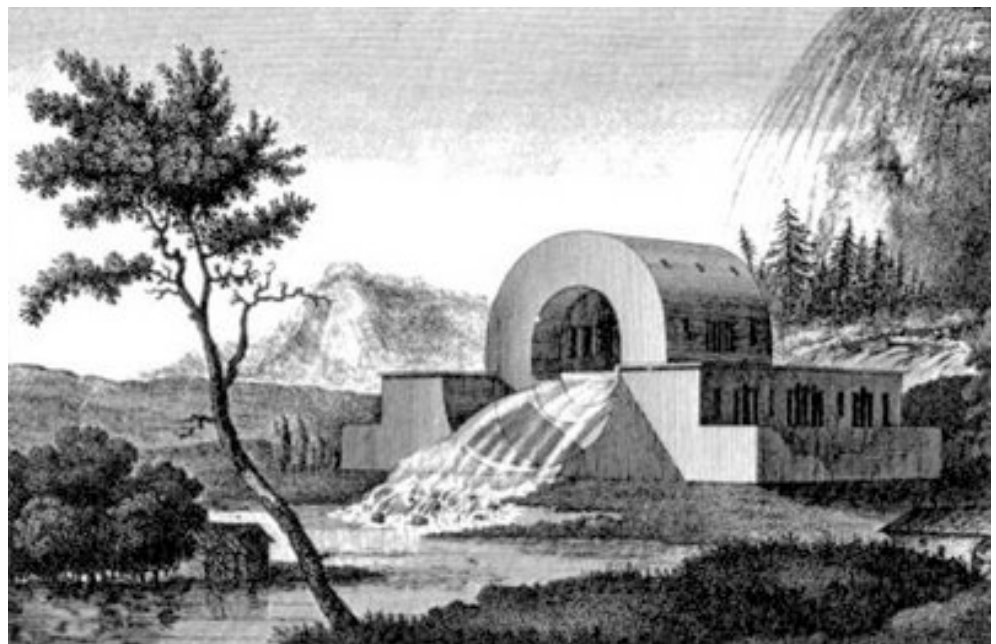


FIG. 8

Ledoux alcançou, possivelmente como nenhum outro teórico até 1800, uma concepção tão radical quanto utilitária da arquitectura. “A sua missão é desempenhar funções sociais complexas, devendo determinar o universo de vida de maneira quase totalitária”.¹⁹

Jacinto Rodrigues descreve Ledoux como “um visionário de um novo tempo. Aristocrata esclarecido, é já na ordem da razão que estabelece os seus valores.”²⁰

A arquitectura deveria expressar por absoluto, a qualidade desta utopia, cujo verdadeiro criador é o arquitecto. Pela arquitectura, o “pobre” será tocado pela graça e pela razão. Na obra, *O abrigo do pobre*, o homem nu, em pé, debaixo de uma árvore isolada, à beira mar; No alto do Olimpo, as Musas desejam suavizar a sorte do sem-abrigo. Para Ledoux, o arquitecto é um dos deuses, tendo como função satisfazer as necessidades primárias do ser humano. Ao contrário da descrição vitrúviana da cabana inicial, transmitida e alterada posteriormente, não se reconhece ao homem pobre e primitivo a capacidade de ser ele próprio a construir o seu rudimentar abrigo.

Como será abordado posteriormente nesta dissertação, a ideia de Ledoux viria a ter seguidores. Le Corbusier (1887-1965) viria a dizer que o arquitecto é o único que pode opor-se à revolução proletária.

Etienne-Louis Boullée, considerado por muitos, personagem revolucionária da arquitectura do séc. XVIII, considerava-se um “cidadão”, que guiado pelo amor à arte, dedicou a sua vida à investigação, de tudo aquilo que pudesse acelerar o progresso.²¹

Pelo estudo da natureza, alcançou uma nova teoria dos corpos, aplicando-a à arquitectura. A ideia de natureza deve estar incorporada no projecto - o arquitecto, segundo Boullée, deve conseguir manipular a natureza, e através do efeito das suas imagens, “domar os nossos sentidos”. Por outras palavras, o arquitecto deve conhecer a natureza em geral e sobretudo a natureza dos corpos, que representa a chave para “emocionar” os sentidos do observador; no efeito da interacção entre os corpos reside a arte de produzir imagens, constituindo a “poesia” da arquitectura, segundo Boullée.²²

O carácter próprio de um edifício, resulta dos efeitos produzidos pelas massas, e apreendidos pelos sentidos, pelo que não basta apenas ter noção das valores da massa, mas também saber manipular as formas, de

modo a produzir emoções, tocando a percepção do observador/utilizador, sendo para tal necessário um estudo detalhado dos corpos, bem como da natureza. O uso e composição das formas, deverá respeitar o princípio da simetria, uma vez que, segundo Boullée, os princípios constitutivos da arquitectura, nascem da simetria, a imagem da ordem, uma vez que a disparidade é indigna de uma arte fundamentada sobre os princípios da paridade. A noção de ordem, fundamental segundo o arquitecto, é uma das características que o identificam como um arquitecto da Luzes, esta, aliada à imagem de perfeição, constituem a simetria - princípio fundamental da arquitectura.

Nas suas reflexões sobre a ordem, o arquitecto, imagina a forma de construir um país a partir do zero: o princípio base seria o levantamento, para que se tome conhecimento global da realidade, e só então se deveriam propor soluções, surgindo elas de forma hierárquica - construção de abrigos de urgência, e garantir a salubridade ao longo de toda a extensão do país.²³

O levantamento daria origem à elaboração de um plano director territorial e urbano, onde se constataria a disposição do conjunto, e em função do qual, bem como através da análise das condições geográficas e naturais, seria decidido onde deveriam ser implantadas as cidades. Esta visão de conjunto, das relações entre a parte (arquitectura) e o todo (território) é, na nossa perspectiva, notável para o séc. XVIII. Bastante notável é também a forma detalhada como Boullée responde às questões de ordem técnica: através da sua visão de salubridade, resolvia os problemas de infra-estruturas (redes de água e esgotos), através de ventilação natural, uso de aquedutos e filtros.

Boullée aborda depois o tema do funcional, nos acessos e circulações, de modo a favorecer os aspectos comerciais, pela criação de vias, canais e portos bem como a distribuição homogénea dos monumentos públicos ao longo de todo o território.

No centro do território, encontrar-se-ia a cidade-capital, “onde emana o poder” onde seriam tratados os assuntos de estado. O perímetro do país, seria formado por tudo aquilo que pudesse favorecer a defesa do território.²⁴

O plano, assemelhar-se ia, na sua totalidade à árvore da ciência, uma vez que “de um centro comum partiriam todas as ramificações benéficas, cujos

ramos se estenderiam por todo o território, embelezado pela poesia encantadora da arquitectura".²⁵

Neste excerto, podemos subentender uma visão simbólica, associada a uma visão estrutural, hierarquizada e funcionalista.

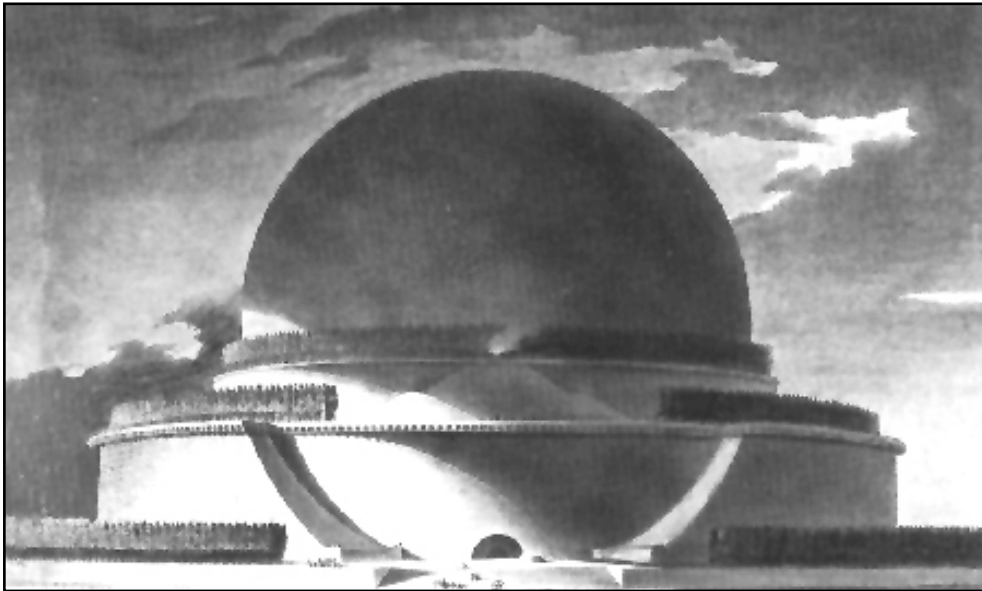


FIG. 9

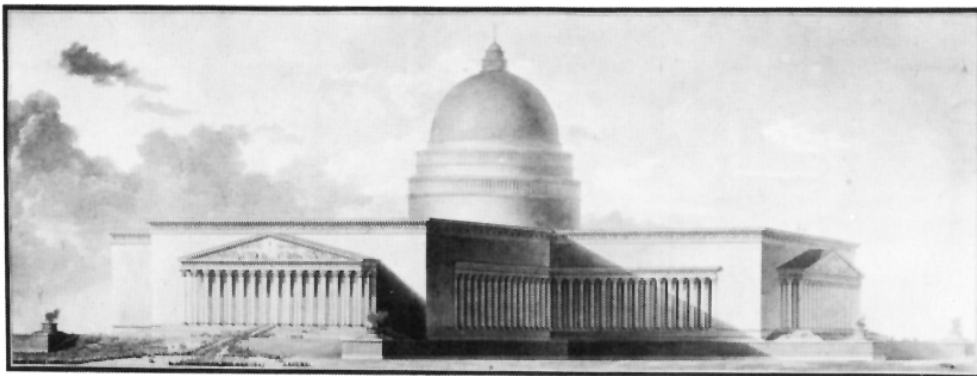


FIG. 10

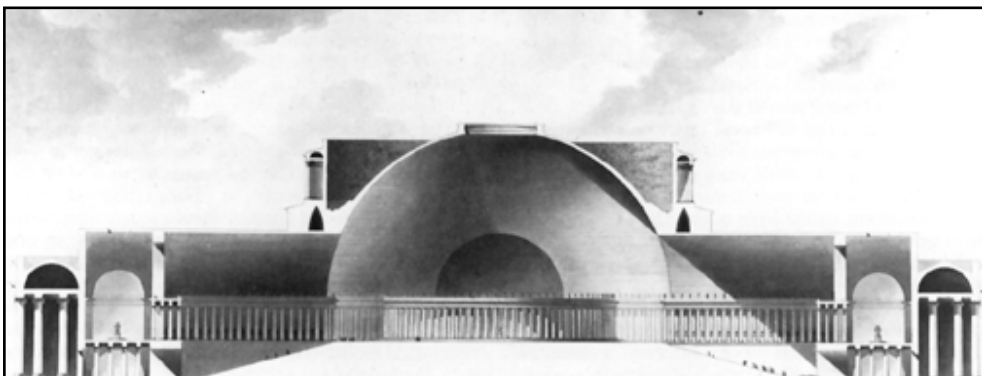


FIG. 11

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) definiu a construção e a função, como únicos verdadeiros determinantes da arquitectura, sendo estas resultado de análises históricas, sociológicas e sobretudo tecnológicas. A nova teoria arquitectónica, segundo Viollet-le-Duc, deveria ser o resultado de pesquisas empíricas e científicas, por isso centra o seu trabalho, no estudo da arquitectura grega, e sobretudo da medieval, uma vez que, a arquitectura que lhe era contemporânea, definida pela decoração, pelo invólucro, independente da sua própria estrutura, não poderá derivar à partida de leis de natureza física ou científica. O sistema tradicionalista formal, as regras de um academismo ultrapassado e os sistemas políticos autoritários, sobretudo os clericais e monárquicos, representavam um entrave à boa arquitectura.

O seu trabalho como arquitecto restaurador, em obras como Notre-Dame em Paris, as catedrais de Clermont-Ferrand e Amiens, entre outros, conferiram-lhe um elevado nível de conhecimento, sobretudo de arquitectura medieval, levando-o a redigir entre 1854 e 1868, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI au XVI siècle*. Esta obra representa um minucioso dicionário da arquitectura que define uma época histórica. O arquitecto é defensor dos métodos de construção lógicos, eficazes e portanto económicos, que surgiram no séc. XIII, a chamada arquitectura “com esqueleto” da qual as catedrais são o mais audacioso exemplo.²⁶

Viollet-le-Duc adopta uma posição anti-clerical, defendendo a tese de que as regras rígidas de arquitectura monástica romana impediam a realização de grandes projectos públicos e estatais, projectos estes, que puderam ser postos em prática pela burguesia, pelos construtores que seguiam a razão e a lógica, alcançando aquilo que sob o ponto de vista das sociedades emancipadas poderia ser considerada a ideia principal geradora de boa arquitectura.

Pela arquitectura, Viollet-le-Duc define as sociedades, podendo estas variar em função das faculdades mentais de cada povo, do clima, dos recursos e materiais de construção - a este conjunto de variáveis, o arquitecto chama “raça”. O progresso da arquitectura deve também ter em conta os aspectos históricos e as premissas estéticas, ou seja, seguir as leis da física e da construção não basta para conceber a arquitectura

ideal ou a cidade ideal, é preciso adaptar os ensinamentos às características de cada contexto.

Torna-se necessário mencionar ainda um importante factor - a proporção. No esqueleto do Gótico, foi verdadeiramente atingido o auge do progresso. O Gótico, para Viollet-le-Duc, soube ultrapassar as estruturas teocráticas em que se inseria, valorizar a sua materialidade e expressar o génio de uma nação; só o Gótico soube transformar dinamicamente as relações estéticas numa dinâmica de equilíbrio entre as tensões, e graças a essa qualidade possivelmente singular, merece, segundo o arquitecto francês ser qualificada de “estilo”. Só os objectos, do mais simples ao mais complexo, que desempenham as suas funções de um modo idêntico à perfeição das leis naturais, alcançam tal qualidade. Assim, é necessário identificar na arquitectura e no estilo Gótico, a função de cada um dos seus pormenores, para que resulte num objecto completo, como uma máquina.

Viollet-le-Duc dividiu os valores da arquitectura, abrindo o caminho para o modernismo: Gótico contra Clássico, construção contra decoração, verdade contra mentira, progresso contra academismo, técnica contra arte.²⁷

Foi nesta oposição bipolar que residia o potencial de reflexão e discussão, que viria a caracterizar o Movimento Moderno.

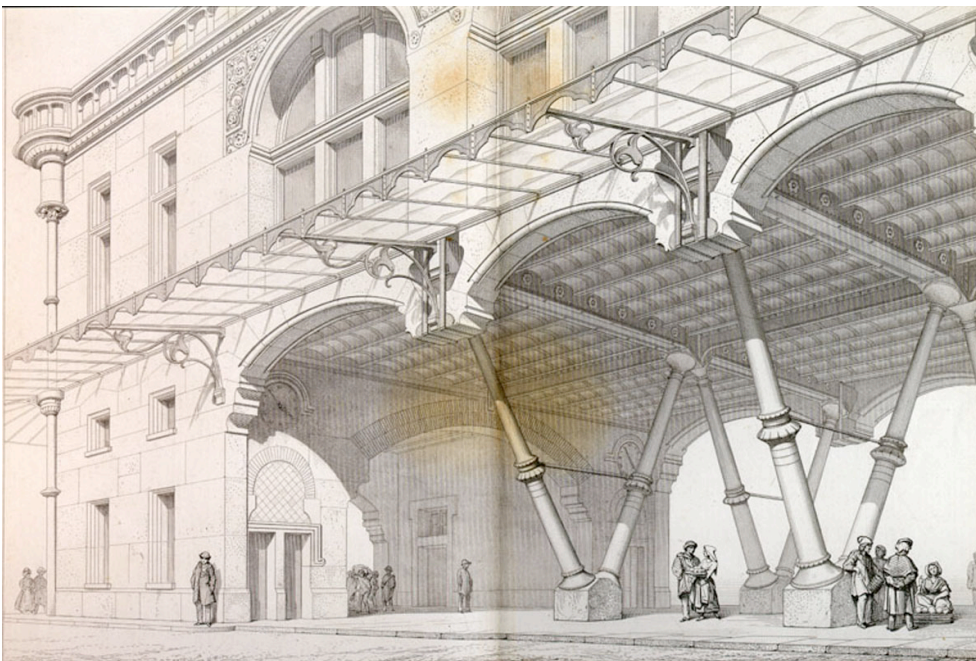


FIG. 12

2.5. MODERNO

A mimese, teve origem na Grécia Antiga e alcançou o seu auge no classicismo e neo-classicismo, assumindo o papel de maior relevo na criação artística e arquitectónica, e significa tradição ou imitação do existente. Aristóteles indicava a mimese como o fundamento de qualquer arte, porém, não de uma forma passiva, mas através de uma construção dinâmica do mundo. Ao longo dos tempos o processo criativo era limitado e impulsionado pelo passado das formas existentes: critérios antropomórficos, relações de harmonia e simetria, idealização da natureza e configurações ornamentais.

A expressão moderna, foi possivelmente usada pela primeira vez no séc. V para catalogar o crescente do Cristianismo, tornado oficial e distinguindo-o do passado pagão. Daí em diante, foi utilizado sempre que existia a consciência de uma nova época, que se sobrepunha a um passado antigo. A modernidade representa em si própria a transição, a imposição do “novo” sobre o “velho”.

Sobre a base da modernidade, Montaner indica-nos: “a nova arte ir-se-á dedicar a estimular a relação entre a obra e o receptora partir dos pontos de vista dos mecanismos da percepção” o que resultaria, no final do séc. XIX numa festa para os sentidos, resultando de um conjunto de mecanismos gerados pela abstracção - invenção, conceito, simplificação, elementarismo, fragmentação, etc. - procurando manifestar na arquitectura uma componente intelectual, que transcende o objecto em si, para além da evidência.²⁸

Algumas destas abstracções reflectiram-se em várias vanguardas, passando de uma arquitectura de apreensão da realidade a uma arquitectura de laboratório, de experimentação, pura de espírito e intelecto, formando o que vulgarmente tem sido definido como Movimento Moderno. Tais manifestações “anti-convencionais” seguiram caminhos mais ou menos racionais, levando por um lado ao Estilo Internacional, manifesto na Bauhaus e por outro ao Surrealismo.

2.5.1. Movimento Moderno - Urbanismo ou revolução?

"A forma em si mesmo não existe. Recusamos reconhecer problemas de forma, só problemas de construção. A forma não é o objectivo do nosso trabalho, mas só o resultado. Recusamos toda a especulação estética, toda a doutrina e todo o formalismo. Não vou contra a forma, mas sim contra a forma em si mesma. Espero que compreendam que a arquitectura não tem nada haver com a intervenção de formas. Não quero que os meus edifícios aparentem a arquitectura. Prefiro que não haja arquitectura."

Mies Van Der Rohe (1955) ²⁹

O período a que frequentemente chamamos de Revolução Industrial surge em meados do séc. XVIII, como resultado de um conjunto de inovações tecnológicas, ao nível das várias indústrias, que viram assim a possibilidade de mecanização dos meios de produção, dando-se a passagem da ferramenta à máquina. Esta evolução gerou significativas mudanças ao nível da economia, que passou de um capitalismo comercial a um capitalismo industrial, tendo reflexos visíveis ao nível da sociedade. Tal fenómeno, representou o papel impulsionador de um novo discurso ao nível das várias artes, enfatizando o Movimento Moderno na arquitectura. A visão modernista em relação às novas necessidades e problemas da sociedade, é sustentada por um método novo - a produção em série, o *standart*, a universalização das soluções - é desta passagem de testemunho que Le Corbusier nos descreve quando analisa a mudança traduzida no modernismo. A boa arquitectura e o bom urbanismo tem a capacidade para mudar, educar e influenciar o homem, modelando-o. O modelo físico e métrico de homem ideal - modulator - é o ponto de partida para a criação da arquitectura ideal, com a capacidade de formar através dos mecanismos da percepção o ser humano ideal, resultanda na construção de uma sociedade ideal, liberta de problemas sociais e políticos. O homem ideal, a arquitectura ideal, o modulator dão origem à cidade ideal. *Arquitectura ou Revolução*.³⁰

Segundo o arquitecto, como o modernismo surge como uma ruptura para com os "estilos", como imagem de uma arquitectura "cujo código foi

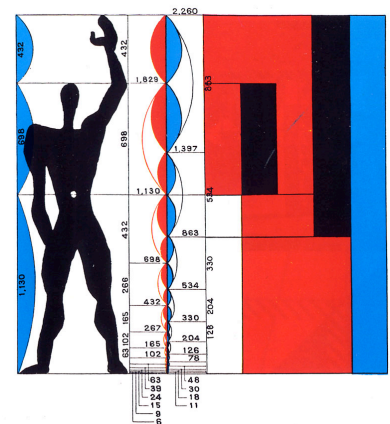


FIG. 13

transtornado”, representado uma clara modificação dos padrões instrumentais humanos, manifesta na actividade intelectual, social, económica e industrial, com uma rapidez fabulosa, em oposição à “lenta evolução” da história das civilizações em geral. Le Corbusier parece encarar de uma forma consciente esta (r)evolução - *a ferramenta que se encontrava na mão do homem, escapa-lhe momentaneamente* - ela representa um período de crise, sobretudo moral, que apenas pode ser ultrapassada pela compreensão da época, através de um processo de adaptação, de aprendizagem, de grande esforço cultural rumo a uma sociedade melhor.³¹

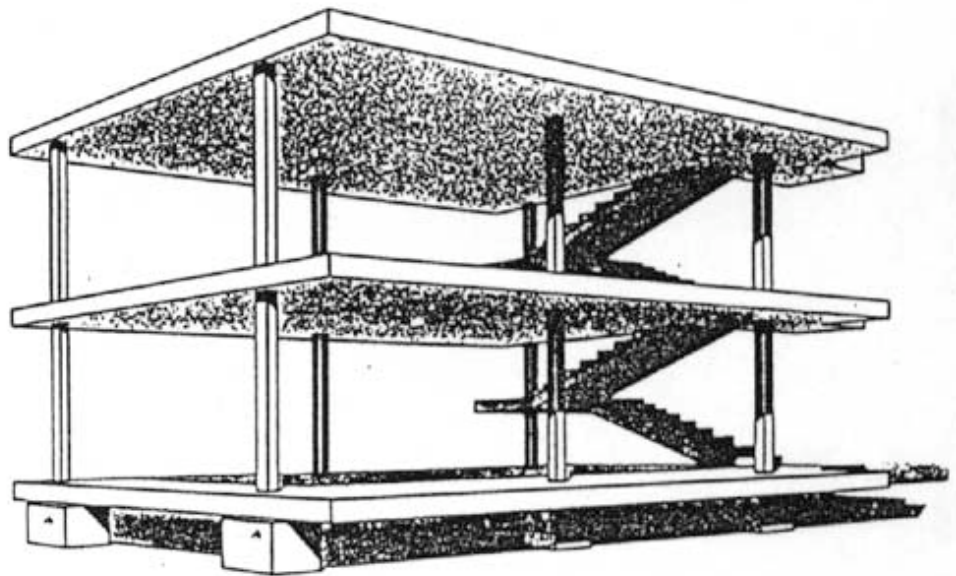


FIG. 14

PROJETÉ TYPE D'UN TYPE DE BÂTIMENT
RÉVÉLÉ EN SECTION
PAR LE BÂTIMENTIER SUISSE S. A.

2.5.2. Espaço e Lugar

Um dos maiores esforços do Movimento Moderno centrou-se numa ruptura com a concepção de espaço existente, apoiada nos emergentes progressos tecnológicos, que levaria a uma crescente sensibilidade por parte da arquitectura.

Para uma possível análise do grau de influência que ocupam conceitos como espaço e lugar na arquitectura e urbanismo do Movimento Moderno, seria necessária uma abordagem mais ampla, ou se possível integral destes conceitos, da sua evolução, dos autores que sobre eles se debruçam. Pela estrutura sintética deste escrito ocupará apenas algumas linhas.

Schmarzow, define a arquitectura com “a arte do espaço” e Riegl, situa o conceito de espaço como essência da arquitectura, é a primeira vez que o conceito é utilizado de forma explícita, no entanto, depressa alcança novos horizontes e se supera. Riegl identifica no interior delimitado, homogéneo e perfeito do Panteão de Roma o paradigma do conceito de espaço.³²

É uma concepção tradicional de espaço, diferenciado na sua volumetria, identificável, descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático, em oposição ao espaço desenvolvido pelos movimentos de índole vanguardista que buscam um espaço livre, fluído, leve, contínuo, aberto, infinito, transparente, abstracto, newtoniano. Esta nova modalidade de espaço, qualificada por muitos como “espaço-tempo” pela relação com a teoria da relatividade de Albert Einstein, e a introdução da variável do movimento. Esta concepção foi por muitos caracterizada como “antiespaço”.

Copérnico rompeu a unidade analítica entre os elementos do espaço, da forma e da perspectiva cónica expressa na imagem do homem como centro. A revolução científica gerada pela nova concepção do espaço está na origem do conceito de antiespaço, o espaço independente, relativo a objectos em movimento dentro do sistema cósmico.

A materialização deste espaço moderno surge através do uso de espaços fluídos, com recurso à iluminação zenital, com a sobreposição de planos, o carácter infinito do espaço pelo uso da repetição, a visão de uma

emancipação do espaço pela percepção dinâmica do homem em movimento. Um exemplo de referência é o *Cristal Palace* londrino (1851), da autoria de Joseph Paxton; no seu interior era perceptível um espaço dinâmico e livre, onde os objectos eram envolvidos num banho de luz, onde a fronteira entre interior e exterior se encontrava indefinida.

A procura de uma expressão moderna do espaço atinge pela abstracção um passo transcendental para a arquitectura - aquilo que Josep Maria Montaner indica como “a concepção internacional do espaço conformado sobre um plano horizontal livre e fachada transparente”. O autor aborda ainda o principal elemento de organização do espaço vazio moderno, tanto pela sua aptidão estrutural como formal - o pilar - seja o cartesiano de Le Corbusier, a secção circular de Oscar Niemeyer, ou o perfil de aço de Mies Van Der Rohe.

Platão define em “Timeu” o ‘*chóra*’, espaço eterno, infinito, abstracto, contentor de tudo o que é visível, e ocupa uma posição. Já Aristóteles, em “Física”, utiliza o *topos* (lugar) para abordar o conceito de espaço, ao contrário do defendido por Platão - “as ideias não se encontram num lugar” - o filósofo considera o lugar com uma propriedade física do corpo, o lugar de uma coisa é a sua forma e limite, por isso é algo de transportável e que não pode ser dissociado do seu corpo. Neste contexto de relação entre homem e meio, é útil falar da concepção grega de lugar, visível nas formas distintas em função do valor intelectual e religioso do lugar, visível nos seus numerosos e distintos templos.³³

Esta relação grega de *Genius loci*, foi recuperada na modernidade, por autores como Christian Norberg-Schulz, Denys Lasdun ou Vincent Scully. Heidegger defende que a arquitectura, pela sua capacidade de gerar vida, tem a capacidade de transformar num lugar indeterminado no “lugar” - irrepetível e singular. Os espaços onde se desenvolve a vida, são antes de tudo lugares.

Maurice Merleau-Ponty distingue o espaço de lugar pela presença da experiência, o lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção, bem como da experiência do mundo por parte do corpo humano.

A sensibilidade para com o lugar foi algo de irrelevante para os mestres da arquitectura moderna, de Louis Kahn a Le Corbusier é evidente uma autonomia do objecto arquitectónico, valorizado em si mesmo e

desprezando o *topos*, que o define. Denis Diderot, preocupado com a relação orgânica entre a pintura e o lugar, observava “os nossos architectos carecem de génio, desconhecem as ideias acessórias que são despertadas pelo lugar”.³⁴

Sobre a metodologia projectual modernista, Montaner aponta “As vanguardas enfatizam o processo de isolamento dos elementos fora do seu contexto actual, (...) um projecto teoricamente organicista de Le Corbusier, como a capela de Ronchamp (1955) mantém uma relação genérica não empírica com o contexto. De facto a metáfora do barco, que está presente em boa parte da obra de Le Corbusier, relaciona-se estritamente com a ideia de uma arquitectura autónoma, que pode ser fundamentada sem qualquer relação com a sua envolvente”.³⁵



FIG. 15

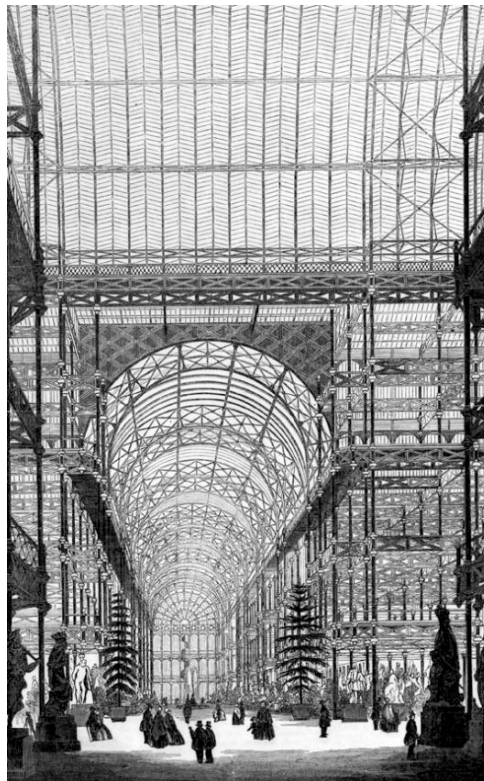


FIG.16

O “espaço”, segundo o mesmo autor, tem um carácter ideal, teórico genérico, plural e indefinido, enquanto o “lugar” possui uma condição concreta, empírica, existencial, articulada e detalhada.

O espaço moderno é quantitativo, desdobra-se em geometrias tridimensionais, é abstracto, lógico, científico e matemático, trata-se de uma construção mental, sendo este limitado na perfeição (Panteão de Roma) ou dinâmico (Museu Guggenheim de Nova Iorque) tende na sua essência a ser infinito e ilimitado. Por sua vez o lugar, continua a prender-se com valores simbólicos e históricos, é ambiental e relaciona-se fenomenologicamente com o corpo humano.

O modelo de espaço moderno, definido pela mão de arquitectos como Mies Van Der Rohe com os seus pavilhões e Le Corbusier, com as estruturas das casas Citrohan e Dominó. Com a assimilação do conceito de espaço moderno por parte do panorama arquitectónico, vários arquitectos como Lúcio Costa ou Arne Jacobsen procuram a inovação através da interpretação da arquitectura vernácula, nas suas referências ao lugar e detalhes técnicos.

A relação da arquitectura com o lugar foi desenvolvida pela mão de Frank Lloyd Wright, com base nos manifestos pró-organicismo de Louis Sullivan, perseguindo ao longo da sua obra um espaço moderno que não fosse indiferente ao lugar, mas que o melhorasse.

Outros arquitectos, como Alvar Aalto ou Erik Gunnar Asplund defenderam pelas suas obras uma relação essencial entre a arquitectura e o lugar.

Importa talvez ainda apresentar a concepção de relação entre arquitectura e lugar segundo Sigfried Giedion, o autor, defende que a arquitectura pode assumir duas atitudes perante a natureza: a do contraste - expressa nas pirâmides egípcias e templos gregos - e a da amálgama - que encontramos em Petra, nos anfiteatros gregos e na obra de Wright.³⁶

2.5.3. Tradição Racionalista

A teoria da arquitectura apoia-se recorrentemente em conceitos que pertencem ao campo do pensamento, como realismo, abstracção, organicismo ou empirismo. O Racionalismo chega a confundir-se com um movimento transcendental: o Movimento Moderno.

O Racionalismo culmina na abstracção artística, materializada pelo uso de formas elementaristas, cartesianas e cúbicas. Uma das referências iniciais desta corrente é o *Discurso sobre o Método*, de Descartes, escrito em 1636, que evidenciou a faculdade natural existente em todo o ser humano: o raciocínio. O seu fundamento é suportado pelas esferas da ciência, medicina, matemática e geometria. O pensador define o raciocínio lógico segundo quatro premissas, ou por outras palavras a ausência delas: a nunca aceitação de um raciocínio lógico à *priori*, a subdivisão dos problemas, o raciocínio a partir do simples até ao complexo e a realização de exaustivas enumerações de todo o processo lógico.

Pelos condicionamentos que lhe são impostos por factores como a utilidade e necessidade, a disciplina da arquitectura, de entre todas as manifestações artísticas, terá uma maior tendência a prender-se à realidade. Para esta racionalidade, muito contribuíram autores franceses como François Blondel (*Cours d'Architecture* leccionado na academia real de arquitectura, em Paris, entre 1675 e 1683) onde a teoria da arquitectura se apresenta como base para o estudo das proporções, regras estéticas e a sua legibilidade. Claude Perrault através das suas propostas racionalistas da sua edição crítica de "Os Dez Livros de Arquitectura" de Vitruvio (1674) ao diferenciar a beleza arbitrária baseada nos hábitos da beleza positiva com base na proporção, razão e função. Marc Antoine Laugier propõe um modelo base para a arquitectura racionalista, baseado em actos empíricos, através do seu Racionalismo radical e geometria elementarista, o autor demonstra que os valores mais simples e naturais da arquitectura, vão de encontro aos elementos estruturais. Dos vários tipos de Racionalismo, a razão analítica foi por certo a que mais se evidencia nos inícios do séc. XX, baseada na distinção e classificação, bem como processos lógicos e matemáticos que tende á abstracção (Alexander Klein - plantas de células de habitação nos anos vinte seriam o paradigma da razão analítica aplicada à arquitectura). Quando a utilidade

é soberana, o Racionalismo coincide sempre com o Funcionalismo, ou seja, a forma é resultado da função: o programa, os materiais, o contexto. Estes dois campos andaram quase sempre de mãos dadas, tanto ao nível do panorama arquitectónico, como também do design. Contudo houve uma excepção: a arquitectura orgânica de Frank Lloyd Wright, onde o Funcionalismo (adaptado a formas orgânicas e não mecânicas) se distanciou do Racionalismo, Nos inícios do séc. XX a arquitectura racionalista absorve alguma das experiências provenientes de vanguardas figurativas. O já mencionado método de subdivisão do mundo em entidades elementares e abstractas, a que Montaner, está relacionado com a decomposição das figuras de arte e arquitectura em elementos irreductíveis, como é visível no elementarismo abstracto de Wassili Kandinsky, Piet Mondrian ou os artistas do De Stijl. Na casa Schroeder, de Thomas Rietveld (1924) era notória uma decomposição de elementos geométricos, linhas, planos, pilares, lajes, vedações, etc.



FIG. 17

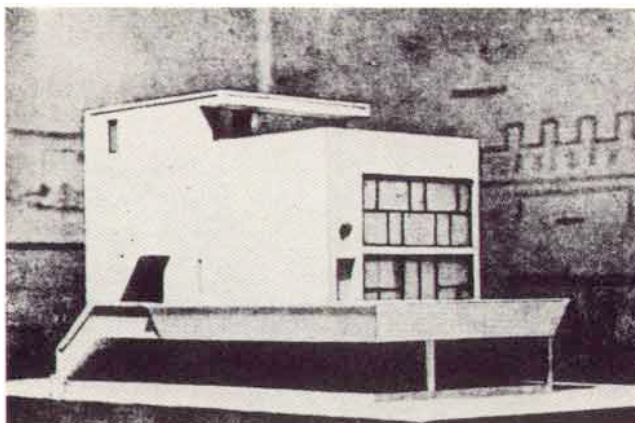


FIG. 18

Acontece o mesmo com o chamado Urbanismo racionalista, onde a técnica do zonamento não é mais que uma divisão da complexidade da cidade em partes que receberão um tratamento genérico e independente, de acordo com a geometria cartesiana, a cidade enquanto problema, é dividida em blocos monofuncionais, conectados por linhas de circulação. Esta dimensão à “escala da cidade” que nos descreve José Lamas, define as orientações métricas dos quarteirões e das vias de circulação. Fachada é o plano marginal que define a relação do edifício com o espaço urbano, é o invólucro visível da massa construída e também o cenário que define o espaço urbano. Desenvolvendo-se dentro desse invólucro diferentes programas, a fachada assume-se assim, como o elemento transitório entre o mundo colectivo urbano e o mundo privado do interior dos edifícios. A partir do Movimento Moderno, a fachada passa a ocupar uma posição diferente no espaço urbano, passa a funcionar como objecto isolado, a orientação dos edifícios deixa de ser determinada a partir dos traçados de vias. Também as imposições das características da fachada (simetria, proporção, porta principal) que se impunham ao interior, subordinando-os, se alteraram, passando a partir do Movimento Moderno ser as fachadas o resultado da distribuição interior a fim de evidenciar uma ligação entre as duas realidades. Na actualidade a fachada deverá funcionar ao nível da sua morfologia enquanto elemento de integração e continuidade entre o desenho urbano e o projecto de arquitectura.

Nos edifícios, o Racionalismo converte-se em forma através do uso de estrutura simples em pórticos aparente, libertando a fachada de toda e qualquer função estrutural e uma planta livre com diferenças em termos de altura, materiais produzidos em série e dimensionados com rigor e precisão - casa Dominó de Le Corbusier.

Existiram ainda duas vertentes do Racionalismo, uma que o interpreta como o domínio exclusivo da razão e do conhecimento (uma proposta de tábua rasa e negação da tradição em função das ideias inatas e continua renovação da ciência), por outro lado existe um Racionalismo empírico, capaz de uma acumulação contínua de experiências, atribuindo um valor positivo à tradição e acumulação de conhecimentos, partindo do princípio que a experiência empírica não estaria contraposta à razão. As duas cooperaram em algumas épocas históricas, em que o gosto clássico foi aliado à tradição.

2.5.4. O fim do Racionalismo

No pós-guerra da 2ª Guerra Mundial, o Racionalismo foi um conceito que entrou em crise, aliado ao sistema capitalista que introduz continuamente unificação e continuação, limitando as coisas à pura utilidade e determinação económica. “A razão e o progresso tem um carácter ambivalente, se por um lado ajudam a melhorar a vida humana, por outro geram os mais perfeitos instrumentos para dominar o indivíduo e explorar a natureza”.³⁷

Ao longo dos séculos, o Racionalismo contribuiu para uma dessacralização da sociedade e humanização do mundo, porém a partir da segunda metade do século XX, converteu-se num obstáculo, um limite, uma simplificação da complexidade. Existiram porém, alguns casos de correcção do Racionalismo inicial, porém sem renunciarem ao Funcionalismo, como Niemeyer, Alvar Aalto e Lina Bo Bardi. Também na metodologia houve alterações: passou-se de uma arquitectura racional de laboratório (Bauhaus) a uma arquitectura que tem em conta a realidade e a história, através de interpretação de monumentos e desenhos de viagens (Jorn Utzon, Aldo van Eyck ou Denys Lasdun).

Aldo Rossi com *A arquitectura da cidade*, de 1966, explica a urbe como conjunto de fenómenos de extrema complexidade, criticando o Funcionalismo ingénuo através da oposição ao conceito “forma segue a função” uma vez que o Funcionalismo não pode ser orientador do discurso espacial e defendendo que a forma pode ter um carácter potencializadora da mudança de usos: é a função que segue a forma. Venturi defende que se o Racionalismo nasceu da ordem e simplicidade será completamente inadequado para um contexto de agitação e dinâmica, devendo o equilíbrio ser criado no oposto. Segundo Peter Eisenman, o Racionalismo não passa de mais uma fase (tardia) de um Humanismo, que segundo ele ainda não foi superado na arquitectura abstracta, onde não dominem as normas humanistas, como foi nos campos da pintura por Malevich e Mondrian, na música por Arnold Schonberg, na poesia Guillaume Apollinaire e na literatura James Joyce.³⁸ Rem Koolhaas e Elia Zenghelis (1972) com “Exodus ou os prisioneiros voluntários da arquitectura” elaboram uma crítica às últimas consequências de uma sociedade racional, zonificada e autónoma no seu

entorno. Esta realidade é criticada por meio de uma situação ambígua radical, que consiste na criação de uma Londres distópica (anti-utópica, pseudo utopia, uma sociedade indesejável sobre todos os pontos de vista, uma sociedade fictícia muito concentrada num futuro próximo, onde as tendências sociais têm portanto fortes tendências apocalípticas) como um centro linear e amuralhado, dividido em nove áreas distintas em termos de funções. Esta crise de segregação, divisão e zonificação predomina nas várias escalas da arquitectura, desde escritórios (espaços livres e flexíveis equipados com módulos de trabalho), passando pelos museu e edifícios massa (centros comerciais que convergem um sem número de actividades num mesmo espaço). Segundo vários autores (Merleau-Ponty, Walter Benjamin, Theodor Adorno ou Maria Zambrano) tanto um ponto estritamente racional, como a doutrina oposta baseada na intuição essencial, são falsos. Todo e qualquer pensamento deve incluir a razão e a intuição como processos básicos e complementares.

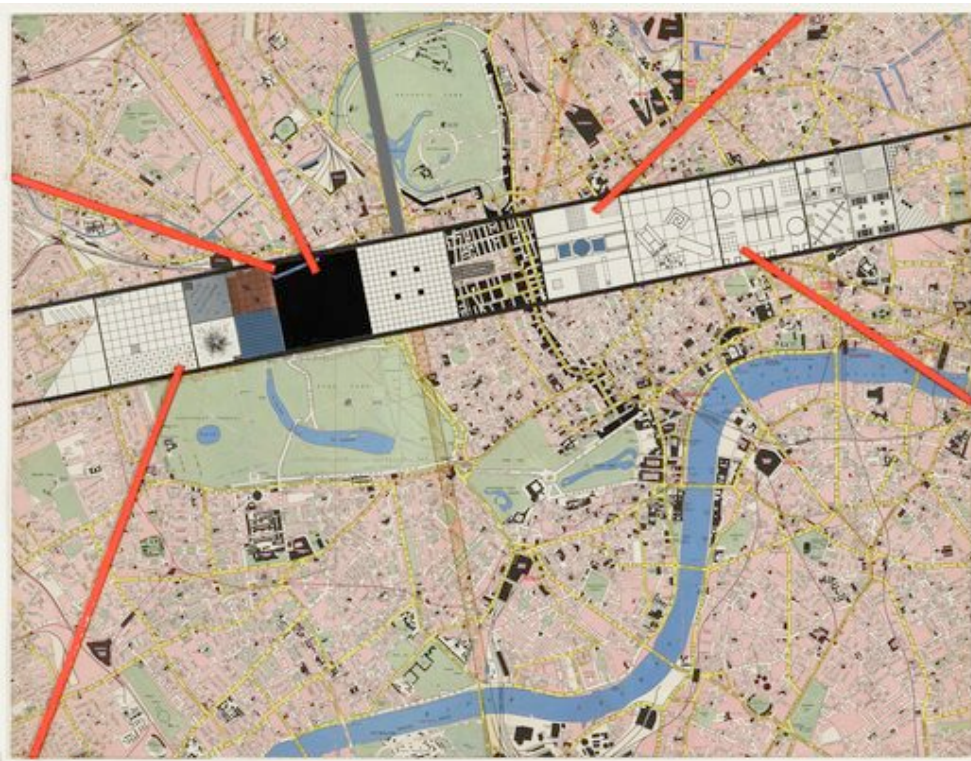


FIG. 19

A partir da década de 40, expressão na arquitectura posterior ao Movimento Moderno, procurou sobretudo uma maior expressividade: uma nova monumentalidade, que supere o meramente funcional; “direito de expressão” (Siegfried Giedion), “uso da cor como elemento expressivo da cidade” (Fernand Léger), “expressão” e “intenção plástica” de uma arquitectura realizada com tecnologia moderna (Lúcio Costa) e a definição de uma monumentalidade na arquitectura como qualidade espiritual (Louis Kahn) - a paulatina incorporação de esculturas modernas nos espaços públicos das cidades será uma consequência desta busca. O problema da expressão desenvolve-se em torno de um centro: “hermenêutica” do grego, significa “expressão de um pensamento”, ou seja a descoberta do seu significado mais profundo e oculto. Na arquitectura a expressão tem muito a ver com a função - a expressão do uso específico de cada edifício - a base da beleza que a composição pode atingir, o resultado da técnica e da expressão que os materiais podem ter. Esta busca de um carácter (que o Movimento Moderno marginalizou) e que ao longo de todos os tempos foi manifesta em todos os monumentos, seja através de um estilo, de uma técnica recorrente ou de aspectos formais.

Pode-se dizer que a arquitectura moderna preocupou-se muito em negar a expressão da forma por si própria. O Funcionalismo racionalista reduz qualquer tipo de edifício a um tratamento formal homogéneo e standartizado cuja expressão é uma simples identificação de modernidade com funcionalidade e avanço tecnológico.

A arquitectura moderna baseia-se na ausência de carácter (entendido segundo Julien Guadet como identidade entre a expressão arquitectónica e a expressão moral do programa), ou seja, o carácter definido por Boullée e outros, em função da representação de valores do passado, desaparece completamente na arquitectura moderna. Nesta, o carácter simplesmente, já não se manifesta enquanto individual, mas sim, universal e prototípico, a arquitectura moderna via-se como a história por princípio; o seu carácter representa a base da sua própria condição de modernidade - pretendendo-se uma arquitectura internacional tinha que abandonar o conceito de carácter e todas as suas âncoras: locais, singulares e específicas. Uma das premissas para o Movimento Moderno - ponto 6 dos 17 pontos da arquitectura neoplástica que Theo van Doesburg

publicou em 1925 - tudo se encontra subordinado à procura de protótipos, a insistência na reprodução de elementos *standart*, converteu a arquitectura no desenho de protótipos. Com a arquitectura reduzida a reproduções em série é completamente impossível a criação do monumento - uma peça singular - que possa ser destacada em relação às demais. A ausência de monumentos põe em causa a própria história, criando uma ausência de lembranças que lhe estão inerentes e levando a um vazio temporal (mais uma vez visível a intenção do Movimento Moderno enquanto facto histórico transcendental, através da negação do passado).



FIG.20

2.5.5. Máquina - da casa à cidade

Por máquina, referimos-nos ao paradigma contínuo entre a artificialidade e o elemento natural - o homem; é em torno de tal dialéctica que serão abordadas as relações teóricas e práticas estabelecidas, bem como as suas consequências na arquitectura do séc.XX. Bernard Stiegler defende, que a aparição do homem é a aparição da técnica, indicando que o

homem inventa a técnica e é inventado por ela, percorrendo esta linha de pensamento, segundo o autor, um período que vai desde a filosofia grega à contemporânea. Parece-nos ser um pouco a posição de Le Corbusier, em “Vers une Architecture”, quando defende que a arquitectura moderna, baseada na máquina, tem a capacidade de modelar o homem e a sociedade.

A máquina, em arquitectura existe possivelmente desde os primórdios da humanidade, na medida em que, a evolução da técnica por parte do homem no domínio da natureza, sempre tiveram repercussões na forma de construir e habitar.

Já a dialéctica entre o natural e o artificial, parece-nos ser uma característica da sociedade industrial, dos finais do séc. XIX, época em que uma evolução dos processos técnicos, se materializou em mutações rápidas e profundas na relação homem-máquina e na arte do séc. XX.

A máquina, encontra-se inevitavelmente associada às vanguardas, aos movimentos que perseguiram, uma nova estética e o culto de uma nova forma, como é o caso do Futurismo. A arquitectura da máquina, através da sua lógica mecânica, encontra-se traduzida na arquitectura no máximo grau de funcionalismo, adoptando-se as várias “peças” em função da “engrenagem”.

A máquina de habitar, expressão utilizada por Le Corbusier, onde era manifesta a consciência do arquitecto franco-suíço acerca do fenómeno que emergiu no início da séc. XX - o maquinismo; a sua compreensão da necessidade de utilizar os ensinamentos da máquina na arquitectura, a sua funcionalidade, bem como de explorar tecnicamente a relação ergonómica do espaço, na sua adaptação às exigências do corpo humano.

Para uma análise da máquina aplicada à sociedade moderna, à escala da habitação e à escala da cidade, optámos por nos centrar numa das artes que ao longo dos tempos assumiu um carácter de reivindicação, de protesto em relação a uma sociedade máquina de certo modo alienada à indústria e capitalismo, e perdendo a relação com valores humanos - o cinema.

O cinema, como nos explica Bruno Zevi, em “Saber ver a Arquitectura”, é, melhor que qualquer outra forma de expressão, capaz de retratar uma determinada realidade arquitectónica; quando estes “manifestos” são

realizadas pela mão de mestres, como Charles Chaplin, Fritz Lang ou Jacques Tati, adquirem uma dimensão de obra de arte, através do humanismo, da simplicidade; uma postura de clara oposição em relação ao objecto da sua crítica.

Este papel, nos autores que iremos abordar, assumem-se numa dimensão de grande relevo, e com uma capacidade de luta contra o capitalismo mais selvagem, ou o socialismo mais doutrinário, de um modo, ao qual os “verdadeiros” manifestos não nos parece que consigam alcançar, pois recorrem frequentemente à indiferença, ao desprezo e por vezes até à crueldade para com o género humano, igualando-se de certo modo ao objecto que renegam.

O primeiro filme que iremos apresentar será “*Mon Oncle*” de Jacques Tati, realizado em 1958, no qual é apresentada o modelo típico do que seria considerada uma família na sociedade burguesa capitalista da época, a sua vida social e privada, a sua casa (máquina) e o emprego industrial (máquina), em contraposição à pitoresca vida da personagem principal, exemplo da simplicidade e do humanismo, do espírito que se alienou à máquina.

Para abordar o tema da cidade-máquina, escolhemos, aquela que talvez, seja a obra prima do cineasta alemão Fritz Lang: “*Metropólis*”, rodada entre 1925 e 1927, onde é apresentada uma utopia capitalista, uma cidade controlada pela máquina e dependente da sua eficácia e dos seus operadores, para o bem-estar das classes superiores, que reinam sobre os subordinados.

O título “Mon-oncle”, representa a posição de parentesco de Gérard, para com o Sr. Hulot, é interessante analisar o porquê do título, possivelmente representativo da condição de simplicidade presente nas crianças, da percepção da realidade por parte delas, alheias e desconfortáveis numa sociedade padronizada pelo modernismo, por actos com pouco sentido prático e de liberdade.

Aliás, é com o tema da liberdade que começa o filme, mostrando o cachorro “burguês” brincando de igual para igual como cães vadios, chafurdando no lixo e vagueando num bairro popular, depois de ele próprio contornar a sua própria “prisão”.

O Sr. Hulot, é um solteirão que habita num bairro antigo e popular de Paris, que mantém uma relação de grande proximidade com o seu

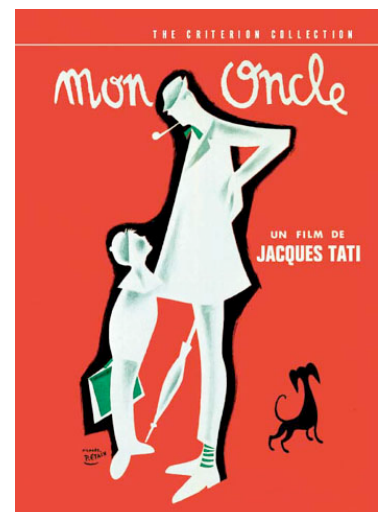


FIG. 21

sobrinho, filho único da sua irmã, causando por vezes ciúmes ao próprio pai. A família Arpel, vive num bairro da periferia de Paris, representa o estereótipo de família burguesa na década de 60. Habita um casa-máquina, exemplo assumido de arquitectura moderna, com toda a sua frieza e desconforto em prol do aspecto purista e “racional”. O filme desenvolve-se em torno da experiência de habitar da família, da visão do mundo da sociedade moderna, por parte de uma sociedade condicionada pela aparência e pela máquina.

Tati, ou Sr. Hulot, conduz a narrativa entre duas realidades distintas, um bairro típico citadino, com todas as relações de proximidade, comerciais e típicas que o definem, em oposição à monotonia do bairro moderno, cinzento, sem vida humana, marcado pelo cimento dos planos e o cinzento do céu, aparentemente organizado, seguindo princípios de racionalismo formal que se pretendem funcionais.

Gérard visita com o tio, o seu bairro, onde conhece uma realidade, à qual, pela sua natureza humana, se adapta com grande facilidade, brincando com as crianças do bairro popular, aproveitando a verdadeira “*joie de vivre*”.

A casa máquina, assume uma posição modeladora, ou melhor, de condicionadora dos hábitos familiares, representando uma sociedade estruturada em função do capitalismo e de certa forma formatada, assumindo a vida como uma manifestação de poder, deixando de parte as questões humanas.

A fachada da casa dos Arpel e da fábrica onde trabalha o patriarca da família, são idênticas; o mobiliário, resultante do processo de “design” moderno é comum aos dois espaços, manifestando uma rigidez formal, deixando de lado o conforto.

Desde, o peixe que jorra água no jardim, ligado apenas na presença de visitas de ‘valor significante’, passando pelo portão automático da garagem, até aos electrodomésticos da cozinha equipada com toda a tecnologia; as peripécias em torno da tecnologia, sucedem-se no dia-a-dia familiar, num ambiente hilariante.

Tati, faz assim uma crítica à arquitectura moderna, e aos comportamentos humanos, decorrentes do acto de habitar esses espaços. Ele confronta o tradicional e o empírico, como o moderno e racional, que na sua opinião, condicionava e obrigava o homem a desenvolver movimentos mecânicos.

No filme em questão, a casa-máquina, moderna, 'funcional', geométrica, esmaga qualquer hipótese de vida natural, levando o homem a comportar-se como um objecto mecânico, caminhando as personagens sempre em linhas rectas, e nunca em percursos naturais e fluídos.



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24



FIG. 25

Metrópolis, cidade-máquina, composta por estruturas em torre, agrupadas num empilhamento de blocos verticais de ambos os lados das ruas, assemelhando-se mais a uma cordilheira de montanhas que a habitações, escarpas de lojas, onde alternam entre si vidro e betão, ruas amplas erguendo-se sobre estradas destinadas apenas a carros e comboios de longa distância, intersectadas por plataformas onde se deslocam comboios eléctricos locais, e aviões sobrevoando a cidade. E como pano de fundo, a coroa urbana, a Torre de Babel moderna, erguendo-se acima de tudo.

A cidade que Franz Pokler definiu como “uma cidade-estado corporativa, na qual a tecnologia é a fonte de poder, e onde os engenheiros trabalham em conjunto com os administradores, e onde o poder máximo reside num único líder, no topo.”³⁹

O carácter simbólico das personagens é fundamental para a compreensão e interpretação do filme, assim, passaremos a enumerá-las, de modo a poder, assimilar a vertente analítica e crítica do cineasta austríaco, ao longo do enredo.

O líder de Metrópolis é Fredersen, um homem viúvo, autocrata confiante, monopolista e ditador, habitante do edifício mais alto da cidade, numa sala de controlo que lhe confere um poder que tem como base a informação, onde o relógio é elevado a uma escala fora do comum, representando o controlo do tempo. Frederson representa o capital, o construtor; é auxiliado por um secretário, Josaphat, que lhe fornece a informação através da qual gere a base da pirâmide social, na sua base, estão os trabalhadores, nas profundezas, junto das máquinas que mantêm a cidade em movimento. Estes três grupo, representam o protótipo de “sociedade moderna”, refere Enno Patallas, comentando uma reedição do filme alerta para a posição precária do assistente e a sua dificuldade em ligar os dois extremos da sociedade.⁴⁰

Freder, filho de Frederson, órfão de mãe, vestido de seda branca, caracterizando a sua própria personalidade, ingénua, sensível pela falta do elemento “mãe”, desloca-se em movimentos horizontais, sobre Metrópolis, num dos espaços de lazer que o dinheiro oferecia.

Os trabalhadores, cabisbaixos, exaustos, consumidos pela máquina, vestidos de negro, comandados pelo relógio, trocam de turnos,

deslocando-se entre as profundezas e a superfície, num movimento vertical, assistido pela máquina, em elevadores.

Rotwang, o inventor, o feiticeiro, construiu em 7 dias, a única casa de aspecto medieval em Metrópolis, homem-máquina pela perda de uma mão, eterno apaixonado de Mary, mãe de Freder e esposa de Frederson, respeitado por este último, representa a dualidade entre a ciência e o oculto, o seu laboratório assemelha-se metade à de um curandeiro do ano 1500, metade ao laboratório experimental de um homem do ano 2000, personificando assim a própria modernidade.

Mary, a mulher, a esposa, a mãe, a amante, a guia, o elemento que liga todas as partes da composição, representa a beleza pura da mulher, a esperança.

Ao longo do filme, parece-nos ser Freder o elemento que estabelece a conexão entre a várias cenas, apesar de estas ocorrerem muitas das vezes em paralelo, a sua descoberta de Metrópolis, é a nossa, a sua ingenuidade é a do espectador, inconsciente da sociedade-máquina em que habita.

Mary, é nome de uma personagem dupla: a que partiu, e a que habita ainda a cidade, como símbolo de esperança e de pureza. É através dela, que Freder descobre o subterrâneo de Metrópolis, a vida miserável dos operários, a carne que alimenta a máquina gigante que é a cidade, e que o capitalismo ignora. Mary, a personificação de sua mãe, mostra-lhe o outro lado de Metrópolis, o inverso da torre de Babel, Freder chega a experienciar um dia de trabalho no subterrâneo.

“E se as mãos que construíram a cidade (...) e se um dia eles das profundezas se levantam contra ti?”⁴¹ pergunta Freder ao pai.

Mary é a virgem, a guia espiritual dos operários, que os apazigua no final dos seus turnos, que lhe fala da possibilidade de uma nova sociedade, pede-lhes que aguardem a chegada de um mediador, alguém que estabeleça a ponte entre as mãos e o cérebro de Metrópolis. Freder surge como mediador, a personagem que faz a ligação entre essas duas classes.

Rotwang, a pedido de Frederson, rapta Mary, usando-a como modelo para criar uma mulher mecânica, uma criação satânica, que possa tomar o lugar da original e dissuadir os trabalhadores da possibilidade de

alcançarem a igualdade e destruir as suas crenças na chegada de um mediador.

Porém Rotwang trai Frederson, e Mary incentiva à rebelião os trabalhadores: *“Quem é que trabalha até à morte pelos governantes de Metrópolis? Quem lubrifica as máquinas com o seu próprio sangue? Quem as alimenta com a sua própria carne? Deixem a máquina morrer de fome seus tolos! Deixem-na morrer! Matem-nas, matem as máquinas!”*⁴²

O delírio da revolta sobe pelos elevadores apinhados até à Praça de Metrópolis, o centro da revolução; homens e mulheres deixam a “cidade dos trabalhadores” abandonando os seus próprios filhos. Freder, que salva a verdadeira Mary das mãos de Rotwang ajuda as crianças a fugir à destruição, elevando-as para uma zona segura.

Os trabalhadores percebem, finalmente, que foram traídos pela Mary maligna, alienada às vontades perversas do feiticeiro, percebendo que sem as máquinas não têm propósito na vida.

Frederson, percebe a importância dos trabalhadores, porém não confia neles.

A última cena do filme, é retratada num cenário medieval, uma catedral Gótica, com torre sineira e gárgulas no telhado, dotada de uma verticalidade em muito diferente da metrópole, cenário da ligação entre a técnica e a arte.

“As mãos e o cérebro querem-se juntar, mas não têm o coração para o fazer...Oh, Mediador, mostra-lhes o caminho!”. “O mediador entre as mãos e o cérebro deve ser o coração”⁴³ - Freder é o Mediador.

Metrópolis, é um filme de superlativos, que requer análise e interpretação, é também uma obra completa, sob o ponto de vista da composição, da estrutura e do som - na nossa opinião as direcções que toma o enredo, podem ser facilmente analisadas e compreendidas sem qualquer imagem, apenas pelo som - é um filme de metáforas e alegorias, existindo dentro da narrativa inúmeros pormenores passíveis de menção, porém, pelo carácter sucinto do texto, cingimos-nos apenas a uma primeira “camada” de acção, que representa o que nos parece fundamental, para uma apresentação, sob o ponto de vista da concepção teórica de cidade, a visão do cineasta austríaco Fritz Lang.



FIG. 26

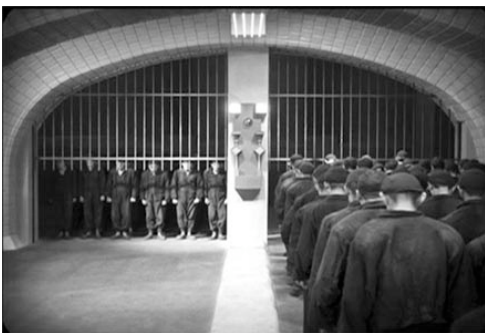


FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29

2.5.6. Broadacre City

A Revolução Industrial revelou-se de extrema importância para a mudança, crescimento e desenvolvimento das cidades, podendo ser considerada, o ponto de viragem entre aquilo a que, habitualmente, se chama cidade tradicional e cidade contemporânea. As profundas transformações, ocorreram em diversos níveis - científico, tecnológico, económico, social - e por somatório - urbano.

A centralidade da cidade, reafirmou-se nesta época, através da fixação de indústrias, no seu núcleo e periferia, gerando assim, um fluxo de deslocação abrupto da população, a partir do campo em busca de melhores condições de vida. As cidades não tiveram a capacidade imediata para responder a este novo desafio, no entanto, procurou-se responder às questões emergentes de uma nova classe social: o “proletariado industrial”, nomeadamente a questão de garantir alojamento para grandes fluxos de população, num crescimento rápido e constante, impedindo o estudo e planeamento racional como resposta ao êxodo.⁴⁴

A cidade viu assim, uma expansão descontrolada do tecido urbano, no qual proliferavam bairros residenciais para o operariado e sem as condições mínimas de salubridade. A especulação imobiliária sobre os terrenos das zonas mais próximas ao núcleo urbano, fez com que os seus limites se desvanecessem, pela invasão das áreas rurais na sua envolvente, servindo programas habitacionais e industriais.

Lewis Mumford, defende que este regresso ao campo, se deve às condições de insalubridade e promiscuidade que se viviam na cidade, em poucos anos “o impulso de escapar ao ambiente industrial era comum”⁴⁵, a questão centrava-se em possuir meios para o fazer. O ambiente campestre, aliado às regalias cidadinas, representava o local ideal para se viver, tornado real nas orlas urbanas, fora do centro.

O autor, mostra-nos que o subúrbio não é recente: “torna-se visível quase tão cedo como a própria cidade, e talvez explique a capacidade de sobrevivência da cidade antiga, frente às condições insalubres que predominavam dentro do muro”, esta necessidade acentuou-se do início do séc. XIX, e é apontada como “a forma colectiva da casa de campo”.⁴⁶

Embora o privilégio da deslocação para a periferia estivesse reservado apenas aos estratos da população com condições económicas favoráveis, o que é certo, é que o êxodo suburbanos, se reflectiu de forma acentuada na ordem espacial da cidade bem como na sua relação com o campo, influência também do aparecimento das redes de transportes públicos, que possibilitavam a deslocação dos habitantes e alargamento do “anel” periférico.

As condições de vida nos subúrbios, além de garantirem melhores condições de vida, liberdade e saúde, serviam o culto da individualidade, que se centrava no núcleo familiar ou mesmo no próprio indivíduo.

Este notório deslocamento, não correspondia a uma descentralização urbana, apenas a um deslocamento de áreas residenciais, sem o acompanhamento das restantes estruturas urbanas funcionais, levando a um maior desequilíbrio, bem como um aumento da complexidade dos problemas urbanos, que já se faziam sentir.

A mentalidade higiénica, um ideal romântico de cidade, cria um crescimento desregrado das cidades, alterando os seus limites, alienando-se às questões de super-povoamento e poluição.

Neste contexto, numa sociedade em transformação, de busca de uma nova forma de olhar para a cidade e de a planear, a emergência de uma “nova ordem” social, económica, urbana estava à superfície.

Várias foram as manifestações e críticas de diversos autores, nas quais expressavam as suas preocupações, perante o rumo dos acontecimentos.

“Le Corbusier denuncia ‘um mundo doente’, uma cidade (Paris) crispada, que se torna impotente...(sem) cirurgião para a operar. Mesmo sem diagnóstico”⁴⁷

Segundo o arquitecto franco-suíço: “Todas as cidades do mundo estão doentes”, e no entanto “um diagnóstico é possível: dizer onde, como e com que é preciso agir”

Ebenezer Howard, escreve que “‘O Que É’ pode impedir por algum tempo ‘O que Deveria Ser’, mas não pode deter a marcha do progresso. Estas cidades super-populosas cumpriram a sua missão; elas eram o que de melhor podia ser

construído por uma sociedade em grande medida baseada no egoísmo e na avidez”.⁴⁸

“Ora, hoje (...) a antiga “grande cidade” resulta caduca. Como um velho navio ou um velho edifício irremediavelmente inadaptado a nossas necessidades actuais, a cidade continua a prestar serviço, habitada porque não temos coragem de rejeitá-la e de permitir que o espírito do tempo, do lugar e do homem construa as novas cidades, de que tanto precisamos.” diz Frank Lloyd Wright.⁴⁹

Françoise Choay, inicia o seu livro “*O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia*” da seguinte forma: “A sociedade industrial é urbana. A cidade é o seu horizonte. Ela produz as metrópoles, conturbações, cidades industriais, grandes conjuntos habitacionais. No entanto, fracassa na ordenação desses locais...”⁵⁰, manifestando a sua consciência da importância para a Revolução Industrial no processo de formação e desenvolvimento da cidade, bem como no desvio radical do seu tradicional caminho.⁵¹ Neste contexto, com a necessidade de compreender os processos cada vez mais complexos de formação das cidades, do seu desenvolvimento e mutações, nasce a disciplina do Urbanismo, “que se diferencia das outras artes urbanas, pelo seu carácter reflexivo, crítico e de pretensão científica”.⁵²

A cidade passa a ser interpretada como um objecto singular, estudado cientificamente, com considerações teóricas definidas, sujeito a planos de ordenamento estratégicos, desenhados e teóricos.

De forma reaccionária, foram apresentadas propostas inovadoras: umas com grande ênfase ao nível dos aspectos sociais, políticos e económicos; outras, mais preocupadas com as questões técnicas e estéticas; umas, mais cépticas perante a nova era tecnológica e industrial; outras, adoptando estratégias apoiadas nas evoluções da era industrial, como parte integrante dos seus modelos; umas, mais moderadas, propondo ajustes em pontos estratégicos dos núcleos urbanos; outras, completamente radicais propondo a demolição completa da cidade antiga, recusando valores intermédios.

Em qualquer dos casos, a dificuldade residia em dar forma e direcção objectiva ao problema emergente, resultante da sociedade industrial. Algumas destas propostas apresentam um carácter mais ou menos prático, enquanto outras, acabam por cair na dimensão de Utopia.

Françoise Choay, organiza as diversas propostas resultantes do contexto industrial, pela sua ‘tendência’, em dois modelos: progressista e

culturalista. Os primeiros, revelam uma postura mais racional, orientados de acordo com um espírito iluminista, por uma ideia de progresso, pela crença no homem ideal, na ordem ideal, os exemplos são “La cité industrielle” de Tony Garnier, “La ville radieuse” de Le Corbusier ou ainda os pré-urbanistas Owen e Fourier que já foram abordados. Já os segundos, revelam uma postura mais romântica, recusando a ‘standartização’ da sociedade e da arte, acreditando nos valores de diferenciação cultural, como Ebenezer Howard ou Raymond Unwin, tendo sido antecidos por Ruskin e Morris.

Convém ainda referir que, Choay se refere a esta divisão como não-rígida, pelo carácter abrangente e diversificado de algumas das propostas.

Frank Lloyd Wright é caracterizado por Choay, como o autor de um outro modelo, que o isola numa dimensão à parte: o modelo naturalista. A sua proposta de Broadacre City, que a autora considera demasiadamente utópica para ser realizada na prática, é pioneira de um novo tipo de cidade, uma nova resposta às questões que se levantaram na era industrial, e que pela natureza utópica, fictícia e original dos pensamentos de Wright, representa um passo importante para a evolução da disciplina do urbanismo. Consciente das vantagens que podem advir da máquina, o arquitecto americano, não as renega, apenas as estrutura, através do seu pensamento naturalista, de homem da *prairie*, planeando Broadacre, uma cidade “orgânica, social e democrática, resultante de uma sociedade criadora - em resumo, de uma cidade viva”.⁵³

A vida de Frank Lloyd Wright, a infância em particular, a vida intensamente vivida, os traços vincados de personalidade, bem como todo o contexto político e social no qual surge a concepção de um ideal de cidade “Broadacre City”, foram factores cruciais para que este modelo tenha sido conhecido.

Na introdução do tema desta dissertação, uma frase do arquitecto holandês Rem Koolhaas, alerta-nos para a interiorização das questões urbanas, para questões abrangentes como a política, os valores sociais, a economia ou a sustentabilidade, que não podem estar fora do âmbito de acção do arquitecto actual. Wright (1867-1959) talvez seja, o modelo do que julgamos ser esse arquitecto actual; Broadacre City representa a nosso ver o “seu legado para a humanidade”, a sua imagem de urbanismo ideal, modelo de sociedade ideal. A cidade moderna, saída da Revolução

Industrial, tornara-se uma grande máquina, perdendo a sua lógica interna, a sua organização, fazendo os homens prisioneiros dos seus mecanismos de produção, esta era a visão de Wright, acerca da cidade moderna; tal sentimento, gerou no arquitecto uma vontade de re-estruturação e mudança, da criação de um modelo que pudesse fomentar e servir um modo de vida estruturado pelos valores da relação entre o Homem e a Natureza.⁵⁴

A cidade industrial, esqueceu-se dos valores do humanismo, da terra: “A felicidade do cidadão convenientemente ‘urbanizado’ consiste (agora) em aglutinar-se aos outros dentro da desordem, iludido como é pelo calor hipnótico e pelo contacto forçado com a multidão. A violência e o rumor mecânico da grande cidade agitam a sua cabeça ‘urbanizada’, enchem os seus ouvidos ‘urbanizados’. (...) Uma agitação perpétua excita-o, rouba-o à meditação e à reflexão (...) ele torna-se um agente, vendedor de ideias rentáveis, um viajante que explora as fraquezas humanas especulando com as ideias e invenções dos outros (ele torna-se) um parasita do espírito (...) perpétuo escravo do instinto gregário, (...) submisso a um poder estranho”.⁵⁵

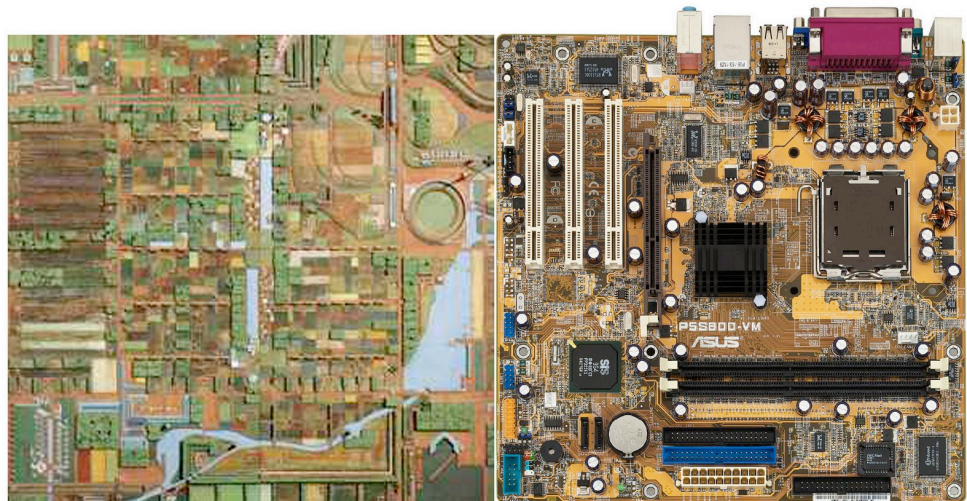


FIG. 30

Wright, defensor do conceito de casa à medida de cada um, devendo ser estas, tão variadas quanto a personalidade do utilizador, vê no conceito de “aluguer” uma venda da própria vida, das ideias de cada um, em função de uma exploração imobiliária, sendo os seus habitantes, não mais do que “parasitas”.

Broadacre City tem uma componente crítica e construtiva. Crítica de uma cidade inadequada, transfigurada, doente, perdida; crítica a um cidadão confuso, alienado. Por outro, a componente construtiva de um “admirável mundo novo”, autêntico, em equilíbrio, exaltador da natureza humana, numa nova ordem, orgânica, natural, feita para o indivíduo.

Broadacre City, segundo Frank Lloyd Wright, deveria reconverter o indivíduo “urbanizado”, especulador, mercenário, “parasita de espírito”, num ser humano completo, consciente de si e da sua condição, um ser criativo que reflecte e age, um indivíduo activo, onde “o olho, a mão, o corpo e aquilo a que chamamos o Espírito, tornando-se assim cada vez mais sensíveis à natureza...Espiritualmente e fisicamente, os rapazes e raparigas de Broadacre City tornar-se-ão actores de uma humanidade naturalmente criadora”.⁵⁶

Broadacre City, seria o oposto a uma cidade fortificada, seria uma cidade que se abria para a sociedade, que permitiria a liberdade e salvaguardava o movimento.

A cidade de Wright é descentralizada, dispersa, fluída, garantindo-lhe uma autonomia, e uma liberdade muito características, porém ligada por uma rede que define a estrutura morfológica do plano, as redes viárias, que se estendem em todas as direcções e garantem uma ideologia de continuidade e expansão.

“Imagine-se, agora, espaçosas auto-estradas, bem enquadradas na paisagem (...) vias gigantescas, elas próprias grande arquitectura (...) unem e separam, separam e unem, séries intermináveis de unidades diversificadas que vão das unidades-agrícolas, mercados à beira da estrada, jardins-escola, zonas de habitação, cada um nos seus acres de terra ornamentada e cultivada individualmente (...) E imagine-se unidades-homem tão organizadas que cada cidadão, quando escolhesse, pudesse ter todas as formas de produção, distribuição e aperfeiçoamento próprio (...) rapidamente disponíveis por meio do seu carro privativo ou transporte público.”⁵⁷

Broadacre City é uma cidade à escala territorial, conectada por uma rede complexa de vias, físicas e virtuais, mais ou menos evidentes, assumindo-

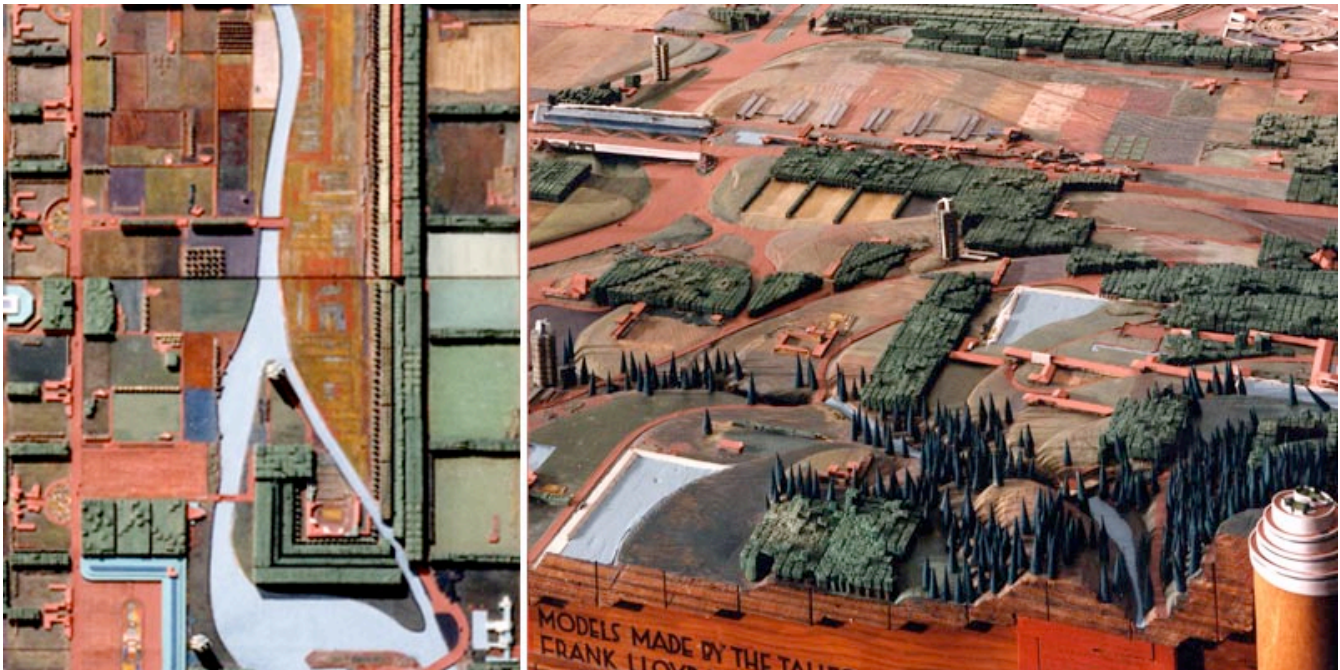


FIG. 31

se com um carácter de cidade informada, uma cidade da comunicação, dos fluxos, da velocidade, da relação. Esta cidade “virtual”, desligada em alguma medida das relações “estáticas”, parece-nos ter na casa unifamiliar, que se apresenta como o elemento de *stock*, onde o indivíduo se une à sua família, “célula de estabilidade”, o único momento de centralidade, de convergência, de concentração, o lugar, a reflexão.⁵⁸

Neste contexto, Françoise Choay afirma: “(...) o isolamento só tem sentido se pode ser rompido a qualquer momento”⁵⁹, por isso a grelha de circulações e comunicações funciona como manifestação dos *fluxos*, onde movimento e a velocidade reflectem os parâmetros da vida moderna, e a expressão do desejo à liberdade, o espírito “nómada” uma aspiração inata do ser humano, a possibilidade de se ausentar do ponto de apoio, de uma forma tão veloz quanto a tecnologia o permitir.

A convergência total de pessoas e funções, parece-nos ser de certo modo limitadora da liberdade de cada indivíduo, o modelo da cidade de Wright, parece-nos vir, no sentido de uma busca do equilíbrio entre ambos, um equilíbrio entre aquilo a que ele chama de, *stocks* e *fluxos*, compreendendo as necessidade físicas e espirituais do ser humano.

“Quando o *stock* se identifica com o *fluxo*, as grandes concentrações dispersam-se em singularidades. Através do universo ou por todo o planeta, as redes ligam

os indivíduos, tão completamente diferentes quanto eles o desejem, por muito preparados que eles estejam, (...) em juntarem-se de outro modo e à sua vontade. Assim, a filosofia da substância isolada junta-se, sem paradoxo, à da relação, assim o universal conta com o indivíduo (...).⁶⁰ O modelo de ‘estrutura em rede’ de Michael Serres, assemelha-se muito à própria estrutura da Broadacre City, no entanto estabelece uma identificação entre *stocks* e *fluxos*, enquanto Wright deixa bastante clara a distinção entre arquitectura de permanência, de fixação e redes de movimento e velocidade. Deste modo podemos identificar dois níveis de estruturas: uma grelha uniforme de vias, que parte da análise do todo e se expande sobre ele; e uma estrutura múltipla radial, que deriva do intenso sistema de relações que cada um dos pontos individuais (*stocks*, ou o próprio ser individual) estabelece com todos os outros ponto do espaço.

A base de Broadacre City é a Natureza, (o plano natural continuo sobre o qual assenta todo o sistema), é com ela que todos os componentes que formam Broadacre City se relacionam de forma orgânica. O organicismo estabelece o equilíbrio entre Homem e Natureza, que por sua vez celebra o equilíbrio do homem consigo próprio e com os seus semelhantes, na cidade.

“Broadacre City seria edificada em tal clima de simpatia com a natureza que a sensibilidade peculiar ao lugar e a sua própria beleza constituiriam um requisito fundamental exigido pelos novos construtores de cidades. A beleza da paisagem seria procurada não como suporte, mas como um elemento da arquitectura”.⁶¹

A arquitectura da cidade, para Wright, seria o elemento de materialização do eixo que liga o homem à terra; o homem e a sua família, possuem a centralidade, representando a arquitectura orgânica o único meio de enraizamento possível, através do qual o homem se poderá encontrar a ele próprio nas suas raízes, na terra. A arquitectura orgânica, “é também *stock*, uma vez que é a base de uma permanência, de uma memória, de uma identidade; ela é o espaço de meditação, a garantia da integridade do corpo e espírito do sujeito”.⁶²

O interesse manifesto do arquitecto pela tipologia habitacional de vivendas unifamiliares baseia-se num princípio base: o indivíduo e graciosidade do seu núcleo familiar, devendo cada habitação reflectir o carácter dos seus habitantes, os seus interesses, as suas crenças e necessidades, funcionando enquanto objecto único, resultado do

somatório de todas as partes, estando estas nas mãos do arquitecto. Deste modo, Wright garante que a diversidade povoará a Broadacre City. A arquitectura “resulta autenticamente da topografia... Sob uma infinita variedade de formas, os edifícios exprimem a natureza e as características do solo sobre o qual eles (se elevam), eles tornam-se uma parte integrante deles”.⁶³ Em Broadacre City, Natureza, Homem e Arquitectura fundem-se numa totalidade orgânica, de reencontro com as origens, do reforço do indivíduo e da sua família, como membro de uma nova sociedade, de um povo, de uma nação. Uma sociedade “usonian”.⁶⁴ Sob o ponto de vista político, o arquitecto defendia a democracia, a liberdade total do ser humano, sem restrições a instituições que lhe pudessem retirar a essência do seu ser, acrescentando: “O ideal da democracia é o indivíduo poder ser o seu próprio centro, o seu próprio governo, o seu soberano individual, um deus individual”.⁶⁵ Sobre a origem do nome, é o próprio Wright que afirma: “A escolha deste nome não vem do facto de que Broadacre está fundada na unidade mínima de um acre para cada indivíduo, mas, facto muito mais importante, de que, surgida no seio da democracia, Broadacre é a cidade natural da liberdade no espaço, do reflexo humano.(...) Em toda a parte onde existir a cidade democrática, a individualidade da consciência e a consciência da individualidade permanecerão invioladas”.⁶⁶

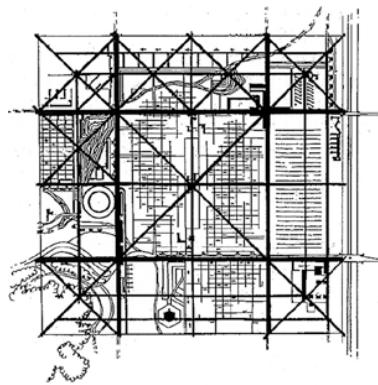


FIG. 32

A estrutura económica seria organizada, de modo a cada cidadão ser económica e materialmente dependente, de modo a assegurar, o desenvolvimento da democracia: cada proprietário poderá garantir a sua sustentabilidade através do cultivo do seu pedaço de terra, que deverá estar ao alcance de todos, como qualquer outro bem.

Sob um ponto de vista funcional a cidade será composta por diversas tipologias urbanas (residências, escritórios, oficinas, equipamentos públicos, unidades de saúde, escolas, comércio, cultura, zonas recreativas, entre outros) dispersas ao longo de todo o território, em oposição à estrutura funcional da cidade tradicional, que concentrava no seu núcleo os equipamentos de maior importância. Broadacre deveria ter unidades funcionais em maior número, e com menor escala, devendo ser facilmente acessíveis a toda a população através do sistema de comunicações. A necessidade de um “centro”, onde convergissem todas as funções, não existiria, uma vez que qualquer que fosse o bem necessário ao ser humano, este poderia obtê-lo facilmente, pela

cooperação entre as várias actividades dentro do raio de acção do indivíduo.

“Muitas das pequenas oficinas ou estúdios, clínicas, pequenos hospitais ou galerias de arte, adaptados às diversas exigências das “profissões” em causa ficariam, pois, na maior parte das vezes, directamente ligados à parte destinada à habitação.”

“Sua própria energia está preservada pelo simples fato de que ele dispõe de todos os meios de acção reunidos sob o teto de um só e único edifício-modelo, funcional, higiénico e ininflamável. (...)A fórmula da “fábrica ou da fazenda para a família” deixa de ser simples *slogan*”

“Locais de diversão distribuir-se-ão ao longo das estradas e os mercados espaçosos e flexíveis, como pavilhões, convertidos em locais de troca cooperativa.”

“(…) todo o centro cultural intitulado escola será instalado em um parque natural cuidadosamente mantido na parte mais bonita do campo vizinho (...) e os edifícios serão construções (adaptadas) às necessidades de jovens criados ao sol, no amor à liberdade e à terra.”⁶⁷

Em Broadacre, as profissões, que se pretendiam independentes e liberais, seriam mantidas numa relação de proximidade com a habitação, garantindo uma sustentabilidade aos trabalhadores, resultante de um menor consumo de energia e tempo em deslocações.

O lazer, a procura do prazer e da paz de espírito, constituía um princípio vital para a natureza humana, de tal modo que era privilegiado por Wright em relação ao habitar e ao trabalhar, como um dos vértices deste triângulo que definia a unidade da cidade e de sociedade.

A máquina, seria capaz de garantir a condição moderna da cidade de Wright, não podendo de qualquer forma ser suprimida numa sociedade democrática, nem ser vista como um elemento de substituição das actividades típicas e poéticas do ser humano; deverá antes ser analisada na sua própria componente poética e de beleza. Wright integra a tecnologia na sua cidade; a rede eléctrica, o telefone, o automóvel, o avião, desempenham um papel fundamental em Broadacre City, possibilitam a sua configuração dispersa e descentralizada.

Pelo fenómeno da velocidade, a cidade passa a ser percebida de modo diferente, a ruptura em relação à estrutura clássica de cidade e ao seu binómio espaço/tempo cria um novo modo de experimentar o espaço

e de o interpretar, desafiando as medidas físicas e temporais da cidade. Broadacre seria uma cidade feita à imagem de Wright, com base na sua crença social, e valores característicos; no entanto de uma lucidez tal, que é possível afirmar, segundo o nosso ponto de vista, um forte teor de aproximação ao imaginário de cidade actual.

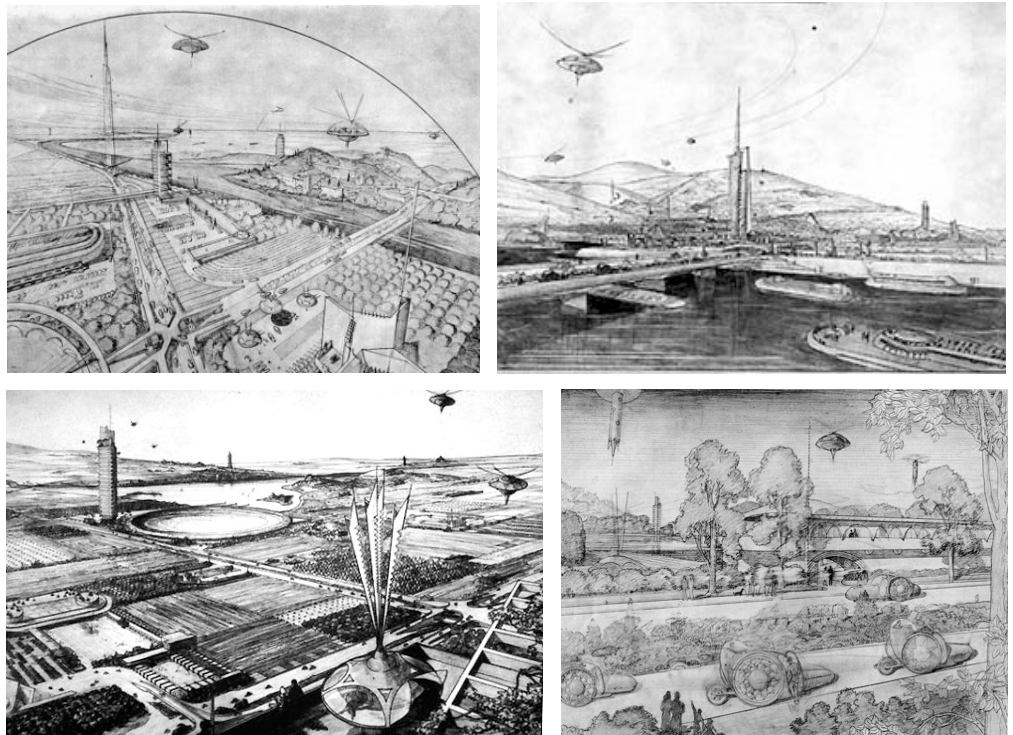


FIG. 33

2.5.7. Plan Voisin

Parece-nos crucial compreender o contexto social, político, cultural e económico da Paris da década de 20, para uma interpretação da proposta “crítica” de Le Corbusier para a cidade, bem como a aceitação que ela teve no seio da sociedade da época.

Entre 1918 e 1930 a população de Paris aumentou em cerca de um milhão, era considerada como, possivelmente, a melhor cidade do mundo e possuía uma densidade de 340 habitantes por hectare.⁶⁸ Na época em questão, os valores associados aos terrenos conduziram o operariado a habitar a zona da periferia, enquanto a burguesia se concentrava no centro. Era uma cidade de amplas avenidas para carruagens e estreitas ruelas, de instabilidade económica num período de entre-guerras, do *laissez-faire* urbanístico, da insalubridade das zonas urbanas e suburbanas, das doenças e da sobrelotação, como tal, havia quem defendesse, que a única solução possível seria a demolição completa de alguns bairros.

Já no séc. XVIII, vários filósofos se haviam manifestado numa vontade de romper com os princípios sociais e políticos, introduzindo conceitos como a igualdade, a política participativa e a democracia.

No séc. XIX, vários teóricos defendiam a evolução da sociedade, baseada em premissas capitalistas e progressistas, bem com a aceitação das desigualdades humanas, no que respeita às capacidades de cada homem. Em certa medida, os princípios tecnocráticos da época permitiram uma preservação do *status quo* da nobreza e burguesia, que continuariam a controlar o proletariado.

August Comte, defendia a ciência social, como primordial em relação a qualquer contracto social ou direitos individuais. considerando a propriedade privada como um direito associado à evolução do comportamento humano.

O urbanismo francês promovia um capitalismo iluminado e uma harmonia de classes, estava enraizada a crença de que a qualidade de habitação poderia ter influência na estabilidade social e no ambiente familiar.

Paris via crescer um movimento para a preservação dos seus edifícios, uma reacção contra a destruição de grande parte da cidade medieval por

Hausmann, o movimento *Art Nouveau* também veio defender a qualidade pictórica da cidade e do seu ambiente urbano.

É neste contexto de estagnação, muito devido ao antigo plano de Hausmann, aliado à crise económica dos anos 20, e consecutiva falta de investimento em infra-estruturas urbanas, que surge a proposta de Charles Édouard Jeanneret-Gris, conhecido no meio da arquitectura por Le Corbusier, para a reconversão do centro de Paris.

FIG. 34



O percurso de Le Corbusier em Paris iniciou-se em 1917, como director técnico, numa fábrica, em simultâneo, montou um estúdio e começou a pintar a óleo sob a orientação de Amédée Ozenfant, iniciando-se uma colaboração que dá origem a vários artigos publicados na revista *L'Esprit Nouveau*.

O tema principal das publicações era a problemática da relação entre arte e a sociedade industrial - a anunciação de um espírito novo, resultado dos progressos provenientes da máquina, e o possível carácter estético que daí advém. O Plan Voisin teve como premissas as bases da Ville Contemporaine, com uma capacidade para 3 milhões de habitantes, sendo apresentada sobre a forma de esquisso inicial no Salon D'Automne, em Paris, em 1922. O arquitecto desenvolve o plano, pelo menos, ao longo dos 3 anos seguintes, tendo recebido inúmeras cartas de incentivo aos projectos de *L'Esprit Nouveau*, a arquitectura, a pintura e ainda à concepção da nova cidade Paris. A sua criação destinava-se ao centro da cidade, em oposição às sugestões que o direccionavam para os arredores, no entanto, a sua crença num núcleo multicultural e disciplinar, pautado por linhas de convergência ao longo da história, levou-o a planear um novo centro, substituindo o anterior, exactamente no mesmo local, um plano com cerca de 3.22 km², assumindo a forma de *L*.⁶⁹



FIG. 35

Em termos de planta, podemos fazer uma divisão em 2 rectângulos: o situado a Oeste, seria ocupado com um programa residencial, cultural e governamental; o rectângulo Este, consistiria num “quarteirão” de grande escala, onde seriam implantadas 18 torres de escritórios, ocupando uma mancha de apenas 5% da área total da zona abrangida. As torres teriam formas regulares, e respeitariam espaçamentos semelhantes entre elas, implantadas sobre uma paisagem de parques, relva, árvores e caminhos pedestres. Organizadas pelo princípio da linha recta, que garantiria a

ordem, existiam vários níveis de redes de comunicação e transportes (transportes públicos, metro, aeroporto) cobrindo toda a parte central da cidade e garantindo a ligação entre as zonas residenciais e o comércio. O principal acesso à cidade encontra-se localizada no centro, facilitando a comunicação imediata com as diversas zonas.

As vias de circulação de tráfego, encontravam-se preparadas para fortes fluxos de circulação, e estavam concebidas de modo a poderem adaptar-se ao crescimento exponencial da circulação automóvel, uma auto-estrada iria dividir Paris no sentido Este-Oeste, num sistema rectilíneo. A partir dele encontravam-se organizados os restantes percursos mediante o seu grau de importância, sobrepondo-se às antigas ruas, assimétricas, de origem medieval.

A separação entre peões e tráfego automóvel, era notória pelas dimensões das vias, permitindo uma visão mais ampla e uma utilização mais segura, para os utilizadores de ambas. Nos quarteirões dedicados aos negócios, as torres de planta cruciforme alcançavam os 200 metros de altura, envoltos em fachadas de vidro, sendo espaçadas entre si em 400 metros, de modo a evitar a densidade do tecido urbano, típico em Manhattan. O espaço aberto garantia uma boa vista sobre a paisagem, e as coberturas seriam ajardinadas, para actividades ao ar livre, lazer e permanência em horário de refeição. Com o arranha-céus, Le Corbusier, modifica a configuração da congestão horizontal de Paris, redireccionando-a verticalmente, possibilitando a coexistência de espaços abertos e elevada densidade populacional, que segundo os cálculos do arquitecto permitiria aumentar a densidade de 300 habitantes para 1300 por hectare. O quarteirão de negócios/comércio representava a materialização da importância da indústria privada e dos espaços verdes, árvores, luz solar, menos ruído, ao serviço da população. Entre os arranha-céus seriam construídos edifícios de três pisos, distintos, e acessíveis através de plataformas para circulação de peões, ao longo de patamares e terraços dos edifícios. Nos pisos mais baixos dos edifícios, estender-se-iam cafés e zonas com água e maioritariamente de lazer; o nível seguinte seria constituído por lojas, restaurantes, bares e clubes, enquanto, o nível mais elevado seria um terraço ao ar livre, com jardim, funcionando como via de circulação, distanciada do tumulto das vias destinadas a automóveis. O Plan Voisin, propunha uma divisão, sobretudo no que

respeita à habitação, dos negócios de elite e trabalhadores. Na zona mais a Oeste do “L” situavam-se as *immeuble-villas*, habitações de dois pisos, luxuosas unidades compostas por um sistema cooperativo, onde se alcançaria uma privacidade muito semelhante à de uma habitação isolada, somando ainda a vantagem da construção comum, pelo facto de se situarem na proximidade de todos os serviços, entre os quais, alguns específicos para este tipo de classe social, como a alimentação e serviços de limpeza, bem como áreas de escritórios, comércio, serviços governamentais, instituições culturais e diversão nocturna.

Le Corbusier não elabora desenhos das habitações para os trabalhadores em Paris, simplesmente indica que, as favoráveis condições económicas, resultantes da valorização da zona central da cidade, serviriam para construir este tipo de habitações. No entanto, no seu projecto *Ville Contemporaine*, o arquitecto indica-nos que os trabalhadores deveriam residir fora do centro, em propriedades colectivas, *cité-jardins*, com uma forte ligação ao lazer, à natureza, ao desporto, aos jardins; constituída segundo um conceito de linha de montagem, para uma racionalização do espaço. As fachadas eram rasgadas por amplas janelas, permitindo uma boa ventilação natural e acesso à luz solar, prevenindo algumas doenças características da época, as habitações seriam aprovisionadas de canalização, água, electricidade e aquecimento. Le Corbusier segue um pensamento Marxista, ao planear um conjunto de clubes, cafés, espaços para concertos, diversão e descanso, procurando enriquecer pela diversidade as 8 horas de descanso dos trabalhadores, em oposição às 8 horas de trabalho.

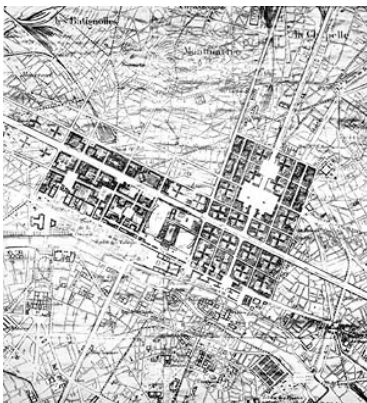


FIG. 36

Le Corbusier, sabia à partida das dificuldades de aceitação do seu plano, sobretudo pelas mentes mais conservadoras, pela escala de demolição que iria impor ao centro de Paris, como que num acto de atenuação seleccionou alguns edificios e monumentos que considerava serem tesouros culturais e como tal deveriam ser mantidos: o *Louvre*, o *Arc du Triomphe* e a *Place de la Concorde*, que permaneceram fora dos limites do plano; o *Palais Royal*, a *Place des Vosges*, pela sua admiração pessoal; e algumas igrejas como *St. Martin* e *St. Merry*, que perderiam o seu enquadramento no tecido urbano, no entanto permaneceriam enquanto peças de museu ao longo da ‘carpete verde’ dos arranha-céus. Le

Corbusier considerava que o seu plano era tradicional, uma vez que representava uma ruptura drástica, que gerava a mudança, e sobretudo controvérsia e choque, e estas últimas eram características do design “de excelência” ao longo dos tempos. Neste sentido o seu *Plan Voisin* encontrava-se em harmonia com o passado.⁷⁰

Le Corbusier sabia que não seria fácil concretizar o plano, mas acreditava que o simples motivo do lucro, seria suficiente para mobilizar os líderes industriais para o seu plano. Um consórcio apoiado pelo o governo e composto por um grupo de investidores, apoiados por corporações e entidades bancárias iriam adquirir todos os imóveis dentro dos limites do plano, demolindo as estruturas existentes e dando forma ao projecto do arquitecto. A densidade era a chave, através dela seria possível obter lucros, pelo aumento do valor dos terrenos, podendo estes sustentar a criação de outras estruturas, como as habitações para os trabalhadores.

Paris, assumir-se-ia assim, segundo Le Corbusier, como a cidade de melhor administração urbana do mundo. A centralização dos negócios - enquanto cérebro - em continuidade com uma gestão científica e uma forte confiança no desenvolvimento dos sectores privados. Os edifícios governamentais de baixa densidade dariam lugar a zonas de habitação, de certo modo antecipando o que se um decréscimo da utilidade e sentido administrativo governamental. Os industriais de elite, sediados nos arranha céus, administrariam as produções industriais, em benefício de todo o sistema de mercado, dissolvendo a necessidade de existência de um sector estatal. A tentativa de persuasão das elites, dos altos gestores, revelou-se infrutífera junto de Andre Citroen e Louis Renault, porém encontrou em Gabriel Voisin, proprietário da Voisin Aircraft Company e Henri Fruges, patrocínio para a impressão dos planos e custos de exposição na seguinte *Exposition des Arts Decoratifs*. No nome “Voisin”, surge da convergência de nomes entre um dos patrocinadores e o próprio significado da palavra - *vizinho* - remetendo para uma vida agradável, de proximidade e humanismo, de harmonia entre pessoas e arquitectura.

No seu *Plain Voisin*, Le Corbusier, usa os mesmos pressupostos base de toda a sua concepção urbanística: a linha recta e o ângulo recto eram a solução para todos os problemas de vias, redes e organização de edifícios.

Os seu projectos assentavam em quatro pontos fundamentais: a

majoração de espaços verdes, a densidade de construção, a capacidade de grandes fluxos de circulação e o descongestionamento do centro da cidade.

O arquitecto assume o papel de organizador da estrutura urbana, da sua racionalização, pelo uso da máquina e das vantagens que ela introduz.

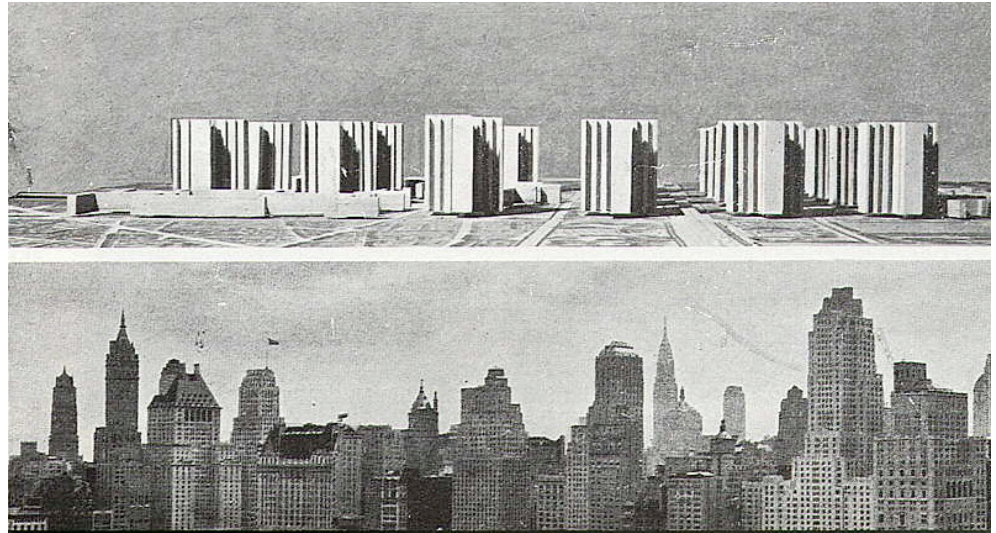


FIG. 37

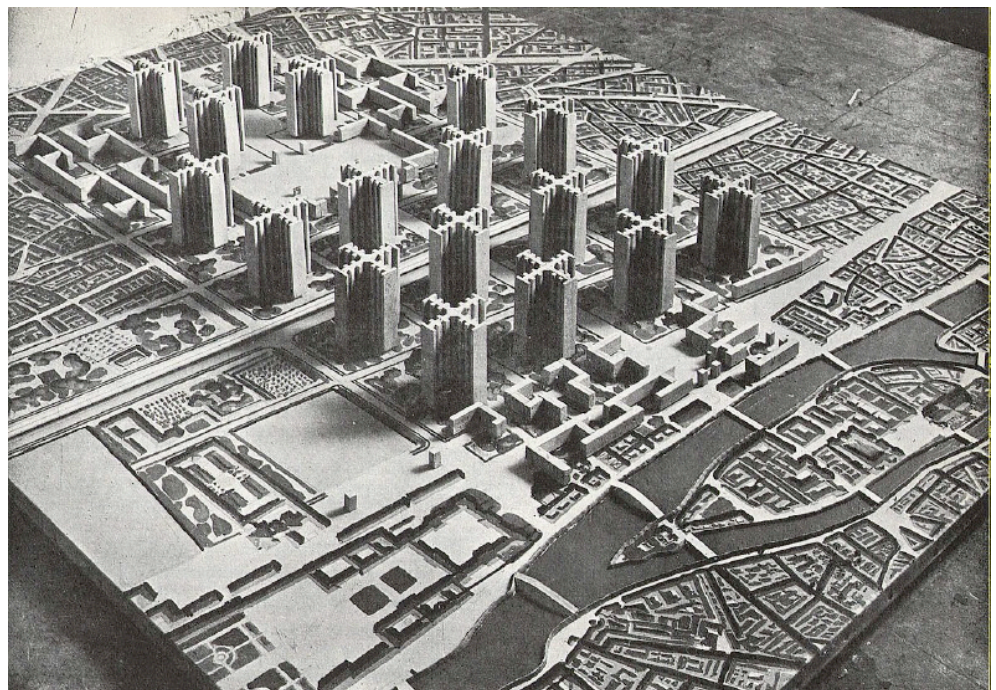


FIG. 38

2.6. CONTEMPORÂNEO

2.6.1. O Pós-modernismo

A partir da segunda metade do séc. XX, várias foram as teorias que questionavam a viabilidade da cidade como ambiente futuro para a co-habitação da humanidade. Lewis Mumford, iniciava “A cidade na História” de 1961, questionando se “as necessidades e os desejos que moveram os homens a viver nas cidades podem recuperar, num nível mais elevado, tudo o que Jerusalém, Atenas ou Florença outrora pareceram prometer”.⁷¹ Mumford questiona ainda se o homem considerado “pós-histórico” não teria sentido a necessidade e o chamamento da cidade; de certa forma, o autor antecipou de alguma maneira a incipiente crise da cidade.



FIG. 39

A partir dos anos 80, as teorias do fim da cidade ganharam, pelos apoios factuais que também adquiriram, um maior número de adeptos, a partir dos factos demográficos, que eram gerais a todos os países industrializados: o final do processo de urbanização, que seria dificilmente pensável poucas décadas antes, e o conseqüente abandono da cidade.

As classes urbanas por excelência, se assim as podemos tratar, e com maior influência económica, intelectual e profissional foram as primeiras a

decretar este abandono, perdendo assim a cidade, a sua capacidade regeneradora. A *global city*, transformação do mundo em cidade, parecia um conceito perto do fim, as novas tecnologias, e a sua capacidade de libertar o homem dos vínculos espaciais através das auto-estradas da informação (electrónicas).

No entanto, as previsões apocalípticas de cidade não se concretizaram, e num momento de intensa crise, a cidade parece ter descoberto uma nova capacidade de renascer e se reinventar. É à realidade que daí advém, que muitos teóricos definem como o Pós-Moderno, não por um confluir de características que o definam, mas porque talvez não exista uma melhor expressão para definir uma situação muito fluída e incerta. Como tal, é necessário, apoiar este período, e de certo modo compará-lo, através da superação e evolução em relação com um movimento que se encontra bem definido e catalogado, o Movimento Moderno. De aceitação geral é o facto desta ‘cidade nova’, ser bem diferente das do passado, e que marca uma mudança no panorama metropolitano.

Esta ‘cidade nova’, objecto de desejos, medos e realidades é o resultado de uma coexistência de conceitos e realidade ambíguas, e que, até então, pareciam incompatíveis: o crescimento dos subúrbios, das ‘não-cidades’, a reafirmação do centro tradicional de cidade enquanto pólo de atracção.

Os subúrbios foram a resposta ao “abandono” da *cidade tradicional*, e, ao mesmo tempo, acabaram por ser um dos elementos que define a cidade pós-moderna. Os exemplos majorados de tais tendências podem ser identificados nos Estados Unidos da América: aquando da vitória do democrata Bill Clinton, nas eleições de 1992. A maioria da população da nação vivia em subúrbios, mostrando um país onde a população da cidade, tal como a tradição a define, passava a ser minoria. Este abandono não é levado a cabo apenas por cidadãos individuais e suas famílias, mas também por entidades colectivas, as empresas, que seguem as deslocações dos seus trabalhadores e clientes, primeiro para as periferias e depois para o campo, combatendo algum possível distanciamento físico, através dos meios tecnológicos e vias de comunicação, mantendo a proximidade entre os colaboradores.

Os critérios da conexão e acessibilidade tendem a substituir os da distância, o conceito de rede torna-se fundamental para redefinir analiticamente o território, indica Giandomenico Amendola, “a distancia

parece irrelevante para quem se desloca electronicamente - *the electronic commuter* - assim como é para quem faz *tele-shopping, tele-banking, tele checkup* ou acede à *pay-per-view television*".⁷²

É a era do "tele", que é marcada pela desurbanização e fuga à cidade tradicional, pela extensão do tecido urbano, sem qualquer continuidade, abrangendo várias tipologias de aglomerados mais ou menos citadinos, num clima de perfeita desregulação.

O cenário pós-moderno é novo, tanto para a cidade tradicional, como para o seu continuo urbano; ambos podem ser apelidados, segundo Amendola, de novos: a cidade, volta a adquirir centralidade, assumindo-se como a metáfora prática e simbólica da pós-modernidade, tal como a cidade do séc. XVIII e XIX foi a metáfora da modernidade. O território metropolitano também é novo, deixa de ser assumido como uma falange desordenada da cidade tradicional, um detrito dela, uma 'não-cidade', comportando-se como uma nova cidade fruto de um novo tempo. Tais cidades são visíveis hoje, sobretudo nos Estados Unidos, e também em algumas zonas da Europa, representam o que foi apelidado de *edge cities*, as 'cidades-margem'. A nomenclatura tem sido adoptada por vários pensadores das questões urbanas, no entanto não define na sua plenitude a nova cidade: a sua relação apoiada nas novas tecnologias e na diversidade das suas modalidades organizacionais.⁷³

Estas cidades novas, que transformam por completo as realidades da ideia tradicional de cidade, geram novas ordens espaciais, novas relações entre os limites espaciais da cidade, a relação dentro/fora torna-se vaga, os limites não são claros, o próprio conceito "recente" de subúrbio não é indicado para definir a nova cidade, pois precisa de um apoio, um centro ao qual possa escapar.

Nas *edge cities*, a relação entre a cidade, com os seus mecanismos funcionais, e o espaço urbano é radicalmente definido, através do tempo, do tempo que anula a distância através das redes electrónicas e auto-estradas da informação, e que a reduz substancialmente pelos meios de deslocação física de alta velocidade. A proximidade física não é primordial: a sede da Chrysler está a 65 quilómetros do centro de Detroit e os serviços de marcação de voos via telefone da British Airways funcionam em Bombaim. Estas redes estabelecem-se não só ao nível do *ciberespaço*, mas também no mundo físico, das pessoas, das

mercadorias, da economia, progressivamente de urbano a regional, de nacional, a internacional. Através dos meios de transporte de alta velocidade, e das infra-estruturas existentes, é possível no mesmo dia realizar transacções comerciais em vários países diferentes, em presença real.⁷⁴

As vias de comunicação externas à cidade, e que garantiam acesso ao seu formato tradicional, tornaram-se, segundo Amendola, nas “main streets” da nova cidade, a partir delas são várias as conexões estabelecidas, uma rede que leva à criação e desenvolvimento de pedaços de cidade isolados (ilhas), distintos pelas suas características específicas: o poder de compra, a tradição, a religião ou os costumes.

As ilhas, encontram-se ligadas por meio de auto-estradas, que servem de base, em muitos dos casos, às estruturas electrónicas, definindo em conjunto o sistema base de divisão em parcelas do território. A arquitectura é substituída pelo jardim, enquanto sistema de conexão-separação, resultando uma cidade extensa, onde a diversidade é bastante forte e visível, assumindo-se como princípio organizador de um novo ambiente.



FIG. 40

A mudança de época, o abandono das metrópoles, do qual resultam as *edge cities*, bem como as condições necessárias para as transformações nas cidades tradicionais. O espaço libertado pelas massas de população e empresas, que se mudaram para as *edge cities*, representa uma oportunidade para a construção da *cidade nova*, dentro dos limites da *cidade tradicional*.

O espaço das velhas zonas de habitação, pavilhões industriais, mercados ou escolas criam as premissas espaciais, (que em muitos casos dão lugar à especulação) para criar tipologias, zonas e ambientes da cidade nova, dentro do invólucro físico da tradicional. É neste contexto de degradação, de abandono, que se constrói a cidade pós-moderna, pelas mãos dos promotores imobiliários, da administração pública, uma cidade da imagem, da aparência, da diferenciação social e do espectáculo, explica-nos Amendola.

Esta cidade renascida, composta por edifícios restaurados e reabilitados, destina-se a uma população nova, com uma forte capacidade financeira e cultural adequada, a residência e serviços deste tipo, de qualidade superior; estas intervenções abrangem áreas inteiras, atribuindo-lhe um valor enorme.

A *gentrificação*, tradução do termo *gentrification*, é o termo que indica a mudança de população de uma área, para que sejam introduzidos grupos sociais superiores, atraídos por intervenções de recuperação de arquitectura e urbanismo, definida pelos modelos ideais do passado, o chamado *genius loci*, capaz de conferir *status* ao seu utilizador.⁷⁵

Todos os elementos da paisagem urbana assumem um importante relevo, edifícios públicos, de serviços, hotelaria, restauração, mobiliário urbano. Os velhos armazéns convertem-se em luxuosos apartamentos - os lofts - ícones de um estilo de vida pós-moderno, urbano e influente. As áreas 'gentrificadas', são como ilhas, por vezes, por entre um envolvente em ruínas, às quais são atribuídos valores simbólicos, que valorizam ainda mais as áreas reabilitadas, são tratados como monumentos, iluminados, edifícios industriais, caminhos de ferro, instrumentos de apoio às alfândegas, que outrora foram banais e passaram despercebidos no seu contexto funcional e de utilidade económica. Algumas dessas infra-estruturas ganham por vezes uma nova função, de entretenimento, lazer, diversão, cultura, restauração, conseguindo alcançar para a zona uma

dinâmica ao longo das 24 horas, lembrando de certa forma a vida anterior de alguns dos edifícios: as fábricas funcionavam por turnos, ao longo do dia e da noite, sem interrupção, sentindo e vivendo as mudanças de luz ao longo desse período, no entanto, encontrando-se ao serviço de uma finalidade oposta à da sua função inicial, mas semelhante no desempenho que pode ter para o crescimento económico e para a definição de uma cidade nova: pós-moderna.

As medidas de reabilitação dos edifícios existentes, para a criação de uma reutilização, tomam valores e medidas de cidade *collage* e palimpsesto, colocando o *urban design* ao lado do *urban planning*, que assumiu um papel de grande influência no rumo da cidade.

A cidade industrial 'tipo', era cinzenta, opressiva, alheia à sua imagem externa, uma vez que na sua essência se dedicava ao controlo das suas funções, hoje, a cidade alimenta-se, não dos bens que produz, mas dos bens que transacciona, e intercâmbios simbólicos, que, por sua vez, vivem da imagem que a cidade transmite, da atracção que gera nos visitantes, nos turistas e curiosos - os chamados *city users* - que têm a mesma importância que qualquer habitante permanente da cidade. Este factor integra a chamada *symbolic economy* da cidade, que promove a venda da imagem, à escala mundial, de um produto que é a própria cidade.

As mercadorias transaccionadas na cidade tradicional evocavam lugares, coisas, um lugar definido por coisas. Na cidade nova, esse mercado intensifica-se, perde o seu atributo de coisa, passa a ser constituído pela transacção de informações e símbolos, o lugar é virtual, onde os *bits* leves se impõem pela facilidade de deslocamento e comodidade, às mercadorias pesadas.

Baudelaire, escrevia em, em *Les Fleurs du mal*, de 1857, que "a forma de uma cidade muda mais rápido que o coração de um mortal", por outro lado, podemos dizer que o coração das pessoas, a sua mente se transforma mais rápido que o espaço físico da cidade, no entanto, entre as duas parece-nos existir uma complementaridade, mantendo-se esta questão em aberto, e tendo a mudança como única certeza.⁷⁶

Em relação a um passado mais recente, a forma, a imagem, a cultura e a organização da cidade são diferentes. Também a mente de quem a habita é diferente. A mudança não é apenas estrutural, é antes de mais, cultural.

Os cidadãos, as suas crenças, posturas, vontades, estão em mudança, juntamente com os aspectos físicos ou a economia. O cidadão que habita a contemporaneidade, é diferente do habitante da Grécia antiga, da Roma clássica, da Veneza medieval, da Florença renascentista, da Paris do séc. XIX e até da Londres de à cinquenta anos, numa dimensão que vai além do revelado pelos marcos físicos e formais.

São vários os pensadores que se perguntam se, perante esta evolução dos mecanismos que compõe a cidade, o conceito de cidade considerada tradicional, não estará ultrapassado. Em relação a esta evolução, Habermas, chama à atenção para o seguinte: “o nosso conceito de cidade está directamente relacionado com o nosso modo de vida. Agora que o nosso modo de medida evoluiu a uma tal velocidade que, o conceito de cidade que temos herdado, não se pode já desenvolver em simbiose com ele”.⁷⁷

A cidade onde a linguagem arquitectónica, onde os significados da arquitectura expunham com precisão a função do edifício, perde constantemente terreno face à do signo, da metáfora, onde as mais simples funções, são materializadas em formas irreconhecíveis, e não localizáveis em lugares-imagem. É necessário mais que nunca metáforas, que possam definir lugares, sistemas complexos que vão além dos esquemas humanistas de relação cidade-homem, sistemas que possam acompanhar a complexidade do meio urbano contemporâneo.

Kenneth Frampton, define a cidade norte-americana de Los Angeles como a cidade pós-moderna por excelência, “arquitectura instantânea, numa paisagem urbana instantânea”. Como o referido anteriormente, a cidade pós-moderna necessita do utilizador pós-moderno, com novas capacidades e funções, Reyner Banham relata-nos a sua experiência pessoal como utilizador: “Assim como as antigas gerações de intelectuais ingleses aprenderam o italiano para poder ler Dante na versão original, assim eu aprendi a conduzir, para ler Los Angeles”.⁷⁸

A dificuldade em apreender a cidade abarca estudiosos e habitantes, é necessário recorrer talvez a disciplinas de fronteira, para poder equacionar a diversidade de factores que definem a cidade, o recurso a filósofos e escritores ou poetas, pela capacidade simbólica da palavra, em representar uma imagem ou síntese de uma identidade de um local - imagens e metáforas de Calvino, relatos de cidades tradicionais de

Baudelaire ou Balzac tornaram-se instrumentos de análise de qualquer estudo urbano, seja este levado a cabo no âmbito da sociologia, antropologia, arquitectura ou urbanismo.

A cidade nova, contemporânea, que busca projectar uma imagem de cidade do sonho, tem dificuldades em adquirir qualidades que constituem e definem a experiência do sonho: a possibilidade de ser representada. Porque a representatibilidade, é uma qualidade pouco óbvia, e quanto maior a cidade, maior importância deve ter esta busca de uma imagem que relacione as pessoas (habitantes e utilizadores) no seu imaginário, constituindo-se assim, segundo Amendola um dos objectivos da cidade pós-moderna. Esta imaginabilidade, deve respeitar princípios, como a coerência e a organização, de modo a que a cidade seja uma obra de arte colectiva, porém rica em variedade, que se oponha às teorias racionalistas que confundiram no passado a complexidade com o caos. Venturi alerta para a necessidade de aprender com modelos como a *Disneyland* ou Las Vegas - *pop culture* - ou modelos como o Hotel Swan na Disneyworld de Orlando, ou o Team Disney Building, ambos de Michael Graves, que pela sua forma pictórica e monumental introduzem novas experiências urbanas, servindo a sociedade que é composta por actores que actuam de forma imprevisível.

Nos subúrbios, a monotonia, a banalidade, o crescimento óbvio, não fazem esquecer a cidade da imaginação colectiva. Por outro lado, a condição básica para a formação dos subúrbios e das *edge cities*, é a presença da cidade tradicional, diversificada e concentrada. Também os habitantes dos subúrbios mantêm esta relação de desejo para com a cidade, é do desajuste entre a realidade e a possibilidade, entre o ser e a imagem que nasce a atracção da cidade e o seu encanto. A cidade parecer estar renascida, representa o centro, mais que nunca estabelecendo com os seus *users*, “uma relação de ambíguas de fascínio e medo, de convite e proibição, de atracção e repulsa”.⁷⁹

Walter Benjamin antecipa em uma geração, aqueles que são possivelmente os instrumentos para apreender a cidade dos nossos dias, em parte ou na sua totalidade, antecipou também, através do seu exemplo próprio, a relação de ambiguidade entre o homem contemporâneo e a sua cidade. Benjamin tem aquilo que possivelmente se poderá chamar, uma relação profundamente contemporânea, forte e

extenuante, com a sua cidade: ama-a e odeia-a, acha-a embriagante e repulsiva: embriaguez que trás excitação e intoxicação, “a cidade é tudo e o contrário de tudo; ela não é nunca aquilo que quer ser; ela é mito; é sobretudo sonho; e a sua arquitectura é onírica”.⁸⁰

Esta relação de dualidade, parece-nos ser ilustrada da melhor forma, quando falamos do habitante dos subúrbios, que virou as costas à cidade, mas que sente a atracção pelo brilho das suas luzes, ela atraí-o e repele-o.

É, precisamente, num contexto de crise, quando poucos acreditavam na capacidade de regeneração da cidade, que tem origem o que é apelidado por vários teóricos, de o novo ‘Renascimento Urbano’, capaz de trazer uma nova vida à cidade, uma procura de si própria, não dos seus serviços, funções ou qualidade individuais, mas da sua essência, de bem comum, e único. O desejo do *user*, da cidade de hoje, é ambíguo, indefinido, metafórico, por isso é difícil explicar em que consiste a nova experiência urbana. Amendola, indica-nos: “O desejo de cidade é forte, porém, o objecto de desejo é obscuro e vago, e acima de tudo, em continua redefinição”.⁸¹

Para definir a experiência urbana, esse obscuro objecto de desejo, deparamos-nos com a pluralidade de sonhos, uma cidade que é resultado de influências múltiplas, feita pelos media e pela história, pela fantasia e pelo cálculo. Tem um pouco de Nova Iorque cinematográfica, um pouco de Paris da *belle époque*, um pouco da cidade renascentista italiana, um pouco de Howard e da cidade jardim, um pouco da *Broadacre City* de Wright, um pouco da *Ville Radieuse* de Corbusier, um pouco de Los Angeles, um pouco de cidade mediana Europeia. São estas algumas das possíveis fontes, diversas, únicas, expressivas, que constituem um todo homogéneo, que constitui o conjunto final. Estas variedades, devem ter a sua identidade própria, distinta; a sua linguagem, traduzindo a diversidade da nova cidade através do ícone. O ícone, torna visível as qualidades do ambiente urbano, representa uma referência simbólica e prática, que permite um reconhecimento por parte de todos.

O ícone faz parte da realidade urbana pós-moderna, é fundamental para recuperar o sentido e significado das várias culturas, através de manifestações de linguagem arquitectónica, pela forma e pela capacidade de comunicar com uma pluralidade de públicos, tendo em conta as

intenções de determinado objecto construído. Os ícones são indispensáveis para viver a cidade, segundo Amendola, os edifícios devem ser os ícones da sua tipologia: o teatro, o ícone do teatro; a biblioteca, o ícone de biblioteca; o arranha-céus o ícone das grandes corporações. Desta forma se constrói, segundo o autor, uma cidade acessível a todos - *friendly user*, numa linguagem do léxico dos PC - convertendo-se a cidade num grande *desktop*.⁸²

A cidade icónica da *Internet*, é modelo para a criação da cidade real, que por sua vez, se converte numa grande *motherboard*, cheia de mecanismos únicos, pela sua especificidade, tornando-se uma espécie de plano virtual. Colin Crowe escreve-o seguinte: “Aqui em Roma há vezes - com efeito, diariamente - que preferia pegar no carro e ir fazer compras a um supermercado, em vês de as fazer nos pequenos comércios. O ideal seria ter um bom subúrbio americano nas imediações de uma densa cidade italiana. Neste caso ter-se-ia o melhor de dois mundos”.⁸³ Em oposição, o pesadelo de qualquer habitante seria a coexistência de uma periferia italiana e um centro de cidade norte-americano.

Segundo Amendola, o modelo de referência do desenho urbano já não é o racional ou cartesiano, nem o orgânico natural, é mais que nunca, o sonho, ou melhor, o mundo das imagens, feito de sonhos, desejos, memórias e mitos. A nova cidade junta em si, passado, presente e futuro - a utopia. No entanto, o retorno ao passado é hoje algo de mítico, uma redescoberta de uma cidade comunitária, centrada nos valores públicos e das relações cara-a-cara. A própria tecnologia pode ser um meio de impulsionar esse passado: as auto-estradas da informação, a fibra óptica, criam a aldeia global, electrónica, onde livres das imposições do espaço físico, o homem é capaz, entre outras coisas, de voltar a descobrir valores comunitários e de comunicação, perdidos ao longo da história. Existem mesmo locais, onde a proximidade física e a virtual se tocam e interagem no mesmo espaço material: os *cyber-cafés* são disso exemplo.⁸⁴

A construção da cidade pós-moderna é um acto de reconstrução, porém, de acordo com uma nova lógica de combinação e organização. A fantasia do acto de criação da cidade não tem limites, virtualmente, mediante o uso de um *software* básico, ou até um jogo de computador, inventar, criar, dar vida a uma cidade, numa medida de metamorfose e evolução de tal

modo acelerados, que nenhuma cidade do mundo real seria capaz de acompanhar. Os factores são variáveis, há catálogos de formas arquitectónicas, esquemas de planeamento urbano, nível de qualidade de vida, nível de desenvolvimento da economia, regimes políticos e épocas distintas (desde o passado até ao futuro); esta liberdade de criação encontra como único limite, a vontade dos cidadão, o seu hedonismo. O *software* de simulação tridimensional encontra-se já aplicado em estudo e simulações urbanísticas de cidade reais: hoje, através do CAD, e da recolha e armazenamento de dados, é possível simular qualquer mudança do panorama geral da cidade, desde o estilo da construção, o tipo de população, as cores, as volumetrias ou os interiores urbanos.

O mito de Nova Iorque actuou sobre a cultura colectiva de populações inteiras, é o exemplo máximo de metrópole americana, e converte-se em cidade moderna por excelência. O fascínio de Nova Iorque situa-se na variabilidade, na imprevisibilidade, na capacidade de surpreender: Nova Iorque é *shock city* por excelência, indica Amendola.

Peter Berger, em 1977, na sua obra “In Praise of New York” fala da magia de uma cidade, onde “tudo pode acontecer e pode acontecer agora mesmo”, Theodore Dreiser, outro apaixonado e desiludido de Nova Iorque descreve: “a glória da cidade é a sua variedade. O seu drama encontra-se nos seus extremos”.⁸⁵



FIG. 41

Algumas das definições aplicadas hoje a todas as grande cidades, nasceram a propósito de Nova Iorque, “o lugar onde o menino encontra sempre aquilo que quer ser quando for grande” (Louis Kahn) e “onde se encontra uma coisa, enquanto se procura por outra” (Hannerz).

William Sidney Porter, sobre o pseudónimo de O. Henry, escreve acerca de um dos seus personagens: “Passeava como o coração preenchido, ao pensar que era cidadão da grande Gotham, que fazendo parte do seu prazer e da sua magnificência, participava na sua glória e no seu prestígio”.⁸⁶

Nova Iorque é uma cidade extremos, fascina mesmo a quem não se quer deixar seduzir por ela, é o caso de Lewis Mumford, que descreve a cidade, pela relação directa que ela privilegia com o mito.

Este mito urbano, está constantemente a ser promovido pelos *media*, desde o cinema, (a forma de arte e narração por excelência), foi construindo esta vertente de cidade, como imagem e como mito: Manhattan de Sheeler e Strand ou Berlim de Ruttmann. Nada melhor para definir uma imagem de cidade, que uma narração, seja ela através do meio cinematográfico, da literatura, da música, da televisão ou dos jornais, contribui para fundar uma outra cidade, por vezes diferente da original, uma “cidade narrada!” mencionada por Amendola.

Neste contexto podemos identificar mais uma vez Nova Iorque, representando o mito urbano por excelência, Metrópolis dos filmes “Superman”, ou Gotham de “Batman” representam nada mais que Nova Iorque, uma *cidade narrada*, que se sobrepõe à real, que é divulgada enquanto imagem a todo o mundo. Na nova relação entre cidade narrada e cidade real, entre os conceitos distintos de imaginação e experiência, reside um dos traços que distinguem a cidade contemporânea.

O limite que separa as realidades vividas, imaginadas ou desejadas tendem a fundir-se, numa medida tal, que a imaginação tende a sobrepôr-se à própria realidade, alcançando desse modo um realismo maior, que ultrapassa a própria realidade, que se encontra destinada a perseguir a imaginação na procura do desejo. A confluência de sonhos, modas, mitos, ilusões, desejos, elementos próprios do imaginário, assumem-se na contemporaneidade com factores importantes e definidores da cidade real, pela acção daquilo que Amendola chama de hiper-realidade. Esta hiper-realidade encontra-se também já materializada em vários territórios, onde a imaginação define a realidade, *Orange County* na Califórnia, ou

Disneyland em Paris são exemplos claros de hiper-realidade.⁸⁷

A cidade nova actua obre si mesma por forma a criar uma imagem que possa agradar aos seus *users*, a cidade nova contemporânea, como havia feito a sua homóloga barroca, como um principio da sua evolução, e organização, porém claramente de forma mais intencional.

Se o pós-modernismo pretende levar a cabo um “re-encantamento do mundo”, a cidade nova busca um *re-encantamento* da experiência urbana. Este re-encantamento será mais necessário, na estreita medida em que a procura da secularização e reducionismo da cidade à condição funcional, pelo Movimento Moderno, em nome da racionalidade e da ciência. As medidas do Modernismo, resultaram numa perda de identidade dos espaços urbanos, e a sua homolgação em função da racionalidade projectual da chamada “ditadura do cubo”.⁸⁸

A cidade contemporânea deve ser orientada para a criação de lugares com significado, ligados ao contexto, à história, aos grupos sociais e às suas crenças e vontades. A cidade de hoje, a cidade do passado e para o futuro, é uma cidade pós-moderna, que busca a diferença, a identidade, o particular e específico do contexto, o prazer, o encanto. Em oposição aos princípios de homogeneidade, racionalidade, universalidade, eficiência, função e monumentalidade que defendiam os modernistas.

Giandomenico Amendola, indica-nos que a função da arquitectura, e do arquitecto, não são reformar, educar ou moralizar, mas sim agradar, gerar prazer, produzir emoção. A alternativa já não é entre “arquitectura ou revolução”, citando Le Corbusier, em *Vers Une Architecture*, mas sim entre arquitectura ou tédio. Segundo o autor, deve ser clara a posição pós-moderna de hedonismo e demagogia, em oposição às posturas “Calvinistas” e pedagógicas do Movimento Moderno.

A cidade pós-moderna difere consideravelmente da Moderna, a necessidade, segundo Calvino, sucumbe perante o desejo, a unidade e certeza única da metodologia projectual que advinha da razão e da ciência são ultrapassadas pela diversidade, enquanto imperativo projectual. Como poderia ser de outra forma, se a arquitectura é o fruto da realidade actual, e esta é complexa, feita de incoerências, contradições, de variedades, de diferentes culturas, línguas, tradições e crenças?

A cidade é feita de opostos, permite sonhar, porém, nem todos os seus *users*, podem viver os seus sonhos na sua realidade urbana, é feita de

posse e de vazio, dos que têm e não têm, podendo por vezes uns, ser o pesadelo de outros.

Em “As cidade Invisíveis” de Calvino, diz Marco Polo a Kublai Kahn: “as cidades estão cheias de desejos e medos”.⁸⁹

O conceito de pós-moderno, é definido por Ihab Hassan, em *The Culture of Postmodernism*, em 1985, como “um complicado neologismo, que se converteu num cliché abandonado, sem ter atingido a dignidade do conceito”⁹⁰, no entanto parece-nos ter constituído uma dos principais instrumentos, para uma análise reflexiva das grandes transformações sociais e culturais contemporâneas. O pós-modernismo permite relacionar de forma significativa o ambiente urbano construído e as transformações do espaço com as mudanças sociais e culturais. O Pós-moderno é um conceito que está em constante redefinição, bem como os seus constituintes, tudo pode ser Pós-moderno. Se houvesse uma exposição mundial sobre o tema pós moderno, seria com certeza na cidade, é nela que o conceito se torna mais visível, na sua arquitectura, na cidade nova, na sua composição, na sua centralidade difundida, a cidade contemporânea é mais pós-moderna que o que é expresso na sua arquitectura.⁹¹

Aquilo a que podemos chamar de arquitectura pós-moderna na sua essência, é algo de muito limitado, é visível sobretudo nas grandes cidades, maioritariamente na América do Norte, na arquitectura dos serviços e destinada ao ócio, quase sempre em ambientes de elevado poder económico. O próprio pós-moderno sobrepõe-se a si próprio, ultrapassa a sua própria moda, redefine-se, vulgariza-se, talvez por não ter ainda fundado uma massa crítica capaz de definir princípios a seguir, como fez o Movimento Moderno, que impôs através da globalização cultural e da economia de produção, a chamada “ditadura do cubo”.

O Pós-moderno diz respeito mais à cidade que à arquitectura nela contida, mais às massas que ao individual, é a mudança cultural, que nos permite falar de pós-modernidade, a arquitectura apenas representa um momento estático, um *frame*, numa película abrangente e inacabada, que é o pós-modernismo, que pode ser apreendido na cidade. Entre as transformações que anunciam o início do Pós-moderno, poder-se-á incluir as barreiras que foram quebradas entre os diferentes níveis culturais, a introdução do conceito de quotidianidade, visível ao nível das artes, da música, da pintura e sobretudo da própria arquitectura, rompendo as

fronteiras entre a cultura popular e a alta cultura - Las Vegas, com os seu letreiros de néon é disso exemplo.

O eclétismo não deve ser livre apenas ao nível dos vários estilos dentro de um mesmo nível de cultura. Ser eclético é misturar, promover, estudar, analisar os estilos e as culturas, as experiências.

Mumford, defensor do urbanismo humanista, indicava o *homem* como modelo de referência para a construção da cidade, hoje, porém, na cidade pós-moderna, o modelo é a *gente*, a sua cultura, os seus gostos e desejos. A gente representa o quotidiano, não valores estereotipados de um humanismo universal e normativo, representa o *pop*, de que nos escreve Venturi, convidando-nos a aprender com Las Vegas, Levittown ou Disneyland, afirmando sobre esta última numa entrevista ao *The New York Times*, a 22 de Outubro de 1972: “Disneyworld, está mais perto do que as pessoas querem, do que alguma vez estiveram os arquitectos (...) Disneylândia é a utopia simbólica americana”.⁹²

A cidade pós-moderna é uma cidade de eventos, cénica, cidade de desejos, da produção, da hiper-realidade, da simulação - indica Amendola - é uma cidade em constante redefinição, que tem como constantes os valores da indeterminação, fragmentação, descanonização, a crise do *eu*, o hedonismo, a busca da beleza, a valorização do irrepresentável e não-representável, ironia, hibridez, paródia, travestismo, carnavalização, protagonismo e participação, subjectividade e causalidade.

Amendola apelida a cidade pós-moderna de *cidade-bricolage*. A cidade pós-moderna, não pode ser definida, compreendida ou interpretada de uma forma totalizadora, pela sua estrutura ambígua e indeterminada. A nova planificação urbana é fragmentada, relativa, temporal e contingente; a cidade tradicional sucumbe perante a *cidade-collage*, ou *cidade-bricolage*, onde fracturas e diferenças não representam patologias ou excepções, mas sim, a própria regra, num ambiente que cultiva a diferença.

O desenho de Zoe Zenghelis, *The City of the Captive Globe*, apresentada em *Delirious New York*, de Rem Koolhaas, representa Nova Iorque, a cidade pós-moderna por excelência, cidade-collage, feita de fragmentos, de estilos, de formas, de culturas, raças e etnias; a única forma, segundo Koolhaas de “recuperar o terreno da metrópole para a arquitectura”.⁹³

“Na malha (...) há todos os edifícios protótipo deste século: Bauhaus, Arquitectura revolucionária, Expressionismo, Surrealismo e com eles todos os signos da pré-industrialização, torres de barro, e da natureza, árvores e lagoas”.⁹⁴

FIG. 42



A cidade pós-moderna desenvolve-se num sentido de alcançar a representação de um presente que actualiza o passado, na cidade nova, tudo é presente e contemporâneo, uma vez que o passado e distância já não existem, eclodindo num sistema de fragmentos, onde não há diferenciação entre presente e passado, mas sim a existência de presentes com diferentes idades, todos autónomos e diferentes, postos ao serviço de uma audiência fragmentada e em constante mudança.⁹⁵

O passado e a distância, nesta sociedade sem tempo, representam o presente e o próximo, coexistindo na pós-modernidade, com a ficção, os símbolos, os media, numa mesma realidade imediata, actual, ao nosso alcance.

A cidade enquanto cenário, enquanto imagem, pode de certa forma ser comparada com a representação artística e arquitectónica Barroca, podendo o Pós-moderno, segundo vários autores, ser apelidado de Neo-Barroco. “A cidade panorama transforma-se em cidade espectáculo”, tudo representa as experiências da procura do sonho e do desejo. Muito por

causa do *media*, o mundo actual é um espectáculo permanente, onde praticamente não há barreiras entre actores e espectadores ou entre história e ficção. A sociedade Barroca, e a sua cidade era claramente representativa e cénica: fachadas, praças ou perspectivas serviam princípios da composição cenográfica, com a função principal de surpreender; uma parte diminuta da população (clero ou nobreza), eram os actores; e a restante população, espectadores, que manifestavam apoio e a sua admiração em relação aos primeiros. A distinção era clara, bem como a diferença entre ficção e realidade. Hoje, nas palavras de Umberto Eco, a cidade pós-moderna está fundamentada por um pacto colectivo de simulação - um pacto de mentira. O real mistura-se com a ficção e abrange todos os lugares da cidade, o quotidiano, a experiência humana. A televisão, faz do mundo um ambiente global de um *Big Brother*, e este desenvolve-se segundo os seus parâmetros, misturando-se com a imaginação.

Paul Virilio indica que “o sonho da tecnologia contemporânea é recriar indivíduos a partir de imagens. A realidade é considerada e aceite como tal, se se parecer ao imaginário”.⁹⁶

A realidade contrói-se e organiza-se na base do imaginário, que tem nos *media* o seu motor de evolução, como pode ser distorcida pela televisão, que é o seu modelo principal?

O espectáculo é na cidade contemporânea o princípio organizador da vida, não com uma importância excepcional, mas apenas como resultado de um quotidiano.

O cidadão pós-moderno é resultado da cultura de massas, que lhe confere um grau de liberdade e de variedade individual, que nunca tinha alcançado.

2.6.2. (Neo)vanguardas

As vanguardas ao nível da arquitectura defenderam o Funcionalismo, as *neovanguardas* parecem ir numa direcção oposta.⁹⁷ Por um lado a tendência à máxima abstracção e às formas geométricas puras, contudo o que admite de sistemacidade e recorrência a um método de busca, que possa expressar as ideias de maneira didáctica. É o caso de Eisenman, Koolhaas e Tschumi, autores que acompanham sempre os seus projectos como textos, diagramas, exposições e narrações. Por outro lado, na tendência da linha de pensamento obscura do irracional, como o promovido pelo mundo inconsciente do Surrealismo, o espírito vanguardista é consubstancial ao homem contemporâneo, e apesar das crises reais da modernidade, voltaram a resurgir estratégias inovadoras.

Durante o período entre as duas grandes Guerras, eclodiram em algumas cidades Europeias vanguardas resultantes de uma tensão entre o capitalismo, a tecnologia e a burguesia. Posteriormente (na actualidade), com a implementação do mundo enquanto aldeia global - graças aos novos sistemas de transmissão de informação, as experiências podem ser originadas nas mais distintas metrópoles. Na actualidade, muito devido ao uso de altas tecnologias, é possível criar uma arquitectura de densidade de informação, de inteligência, leveza e transparência. Com as *neovanguardas*, deu-se um abandono do purismo formal em detrimento de uma mistura de referências heterogéneas (ao contrário das vanguardas), a tecnologia permite integrar simultaneamente elementos primitivos, etnológicos, tradicionais ou artesanais (paralelismo com a música, onde foram misturadas diferentes fontes graças à tecnologia contemporânea). Alguns destes autores *neovanguardistas* negam a vanguarda, e a intenção programática, entendem apenas a arquitectura como uma busca empírica e pessoal. Koolhaas, devedor da ambição inventiva de Le Corbusier, não busca a transformação da cidade capitalista, mas antes explora as suas próprias energias e capacidades formais de maneira irónica e iconoclasta. O reportório moderno é usado sempre de uma forma aberta e ambígua, no contexto do urbanismo da densidade, da congestão, da velocidade e do caos - tanto as imagens mais sedutoras como as mais sombrias do neo-capitalismo encontram a

sua expressão criativa e desenvergonhada - edifícios Propaganda - segundo Robert Venturi.

Estes dispositivos das *neovanguardas* colocam num lugar difícil, a maior parte dos conceitos estabelecidos para julgar a obra. Os projectos são constituídos por materiais figurativos e abstractos, mecanismos modernos e pós-modernos, espaço e imagens multimédia, referências a 'alta' e 'baixa' cultura, métodos, inspiração, utopia e profissionalismo, rigor e cinismo - definitivamente uma espécie de Racionalismo paradoxal, onde é introduzido o terreno obscuro e casual do Surrealismo.

Apesar da diversidade de autores, todos eles perseguem a característica *neovanguardista* comum: construir um universo formal próprio, uma linguagem pessoal, fazendo referências à arte e arquitectura das vanguardas, mas também com a ambição de criar algo novo e inédito. A maioria das propostas *neovanguardistas*, não possuem qualquer referência histórica, e quando existe algum marco, este é sempre um momento base das vanguardas do séc. XX - apenas é reconhecido o universo da estrita modernidade - todas as referências são electrónicas e artificiais.

No caso de Rem Koolhaas, a sua busca parte de duas estruturas base: o pavilhão horizontal (que actua como limite arquitectónico entre a densidade urbana e a liberdade vegetal de um parque) e o edifício massa que contém uma grande diversidade de actividades e fluxos no seu interior. Bernard Tschumi experimentou nos seus projectos, como transferir a capacidade de movimento da dança, montagem fotográfica e sequência cinematográfica para a forma arquitectónica.⁹⁸

Segundo Sigfried Giedion, o tempo das vanguardas terminou. Segundo o autor, o experimentalismo não faz muito sentido actualmente, as imagens do mundo e os seus elementos já foram criadas. O movimento das vanguardas, com a sua vontade de ruptura com a tradição, culto da novidade e originalidade, exploração de novas formas abstractas adequadas a novos tempos, ânsia de transgressão dos limites estabelecidos, recriação das reproduções mecânicas geradas pelas novas tecnologias - volta a aparecer como uma necessidade permanente.⁹⁹

Montaner, admite o seguinte: "As *neovanguardas* acabarão por se tornar vanguardas! As *neovanguardas* geram modas que muito se distanciam das autênticas vanguardas! Essas modas tornam-se institucionais,

formando academias de um determinado gosto estabelecido!”.¹⁰⁰ Segundo o autor, cabe aos novos artistas decidir entre as vanguardas domesticadas ou a liberdade. É preciso que os jovens abandonem os mitos de vanguardas perenes! Este mito já foi anunciado há muito, porém cada geração, a cada tempo lança um novo apelo à vanguarda - fio condutor da evolução da arquitectura.

Não é possível entender a evolução da arquitectura e urbanismo sem ter em conta as suas relações contínuas com a arte. O expressionismo abstracto procurou utilizar a combinação de artes ao nível do processo criativo - uma forma de reacção de carácter formal contra a limitação de reportórios morfológicos estabelecidos pelo Racionalismo. Entre a *Pop Art* e a arquitectura norte-americana também existiu um paralelismo - o recolher objectos do quotidiano e apresentá-los enquanto arte fora do seu contexto e da sua escala, uma influência do Surrealismo para fazer frente ao purismo geométrico e Racionalismo abstracto. Também os arquitectos americanos pós-modernos fizeram o mesmo (Robert Venturi) para enfrentar o puritanismo da arquitectura racionalista e a tendência à simplificação do Movimento Moderno.

A maior influência da arte ao nível da arquitectura, surgindo com resposta à procura da monumentalidade, que era um tema de longa data, parece ter dado um passo importante em termos de qualidade a partir dos anos 60 - a utilização de arte pública de vanguarda passou a ser utilizada, e bem assimilada pela sociedade - Picasso, Henry Moore, etc.

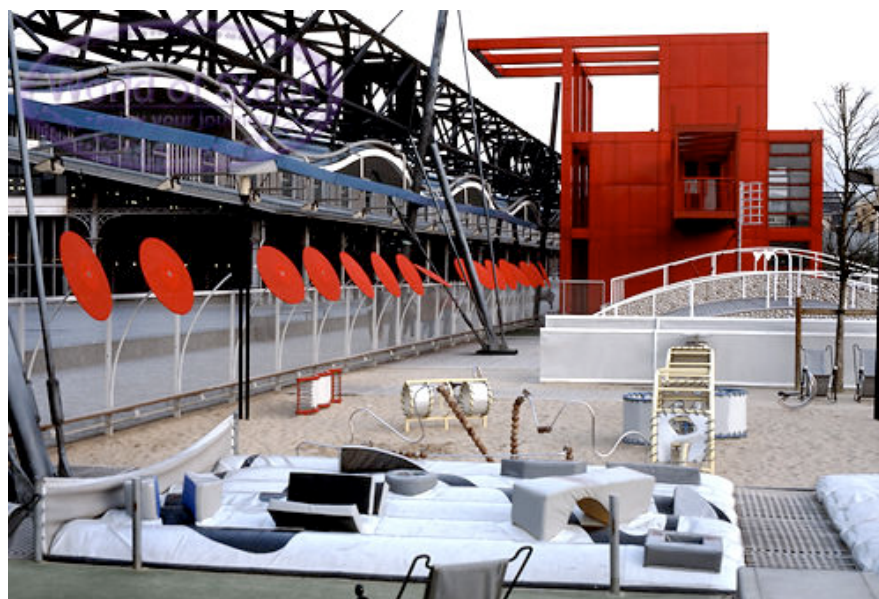


FIG. 43

2.6.3. “o fim do principio e o fim do fim”

A expressão que serve de subtítulo a este capítulo foi usada pelo arquitecto norte-americano, Peter Eisenman, em 1976, num texto que tinha como título: *O Fim do Clássico*. O artigo em questão, explica a forma com o Clássico tem sido perene na arquitectura ao longo dos últimos 5 séculos, incluindo o Movimento Moderno, propondo-se a apresentar uma alternativa ao pós-funcionalismo e à sua posição meramente prática, uma alternativa teórica que seja posicionada perante “uma nova consciência de arquitectura”.¹⁰¹

Segundo Eisenman, desde o Renascimento, que a arquitectura se encontra definida por três ficções, a representação, a razão e a história; que convergem no pensamento arquitectónico, num “estilo” - o Clássico. Durante esse período, a arquitectura que se pretendia intemporal e significativa, incorporou tais valores clássicos na sua própria linguagem, impossibilitando-a assim de progredir e representar a imagem de uma nova sociedade; note-se que quando Eisenman fala de influência clássica, inclui também o período Pós-moderno.

Falando da representação, o autor, menciona que antes do Renascimento, existia uma estreita e directa relação entre a linguagem e a representação, ou seja, o significado do objecto, estava expresso em si mesmo. Um exemplo bastante explícito é a arte da Antiguidade, que continha o símbolo em si mesma, que representando o que realmente era.

Durante o Renascimento, a mensagem contida nas obras Clássicas, não se desligaram desse período, representando apenas uma imagem do passado, onde a linguagem e a representação perderam a sua harmonia. O significado do passado foi manipulado em função do que era o interesse do presente, assumindo-se sobre a forma de diferentes mensagens possíveis. O significado, gerado a partir de uma realidade específica com a qual se relaciona, é “deturpado” através da mensagem, uma variância do significado, alienado da sua origem. A partir do momento que a arquitectura deixa de significar a sua própria origem, como acontecia na Antiguidade Clássica, deixa de ser arquitectura e passa a ser uma metáfora.¹⁰²

Eisenman, recorrendo a Baudrillard, afirma que o Renascimento, representou a primeira ficção involuntária do objecto, remetendo o seu

significado, através da linguagem arquitectónica, para um período que já não existia - o Clássico.

Eisenman, defendia que a arquitectura moderna se tratava de uma simulação, o usar a função como fonte de imagens para a sua forma, ao usá-las de forma pura e sem ornamentos, estava-se apenas a revelar a essência do objecto e não, a criar uma nova linguagem. A arquitectura moderna, utilizou também, sistemas de composição que são comuns ao Clássico, mantendo, apenas da diferença fisionómica dos objectos gerados, relações muito semelhantes.

No séc. XVIII, dá-se uma alteração na percepção do homem, no que respeita à alteração do significado do 'eu' na origem da arquitectura, assim, a razão volta-se sobre si mesma, analisando-se e tornando mais complexos os sistemas de conhecimento. Vários teóricos, tentaram descobrir a forma pura, a origem da arquitectura, esta busca de significados resultou em diferentes tipos de mensagem. Um exemplo desta estreita ligação, é o Cenotáfio de Newton, de 1790, um projecto de Boullée que demonstra simbolicamente a relação estreita entre a ciência e a arquitectura.

Eisenman, indica que a arquitectura não é a imagem da razão, mas sim a imagem do desejo, não passando de uma simulação.

No que se refere à terceira ficção - a história, o arquitecto demonstra que a preocupação moderna, em romper com o passado e representar o "Zeitgeist" (espírito da época) era uma contradição, pela simples razão de que o espírito da época era resultado de uma instrução histórica, teve um passado, do qual se converteu em continuação. Assim, o Movimento Moderno representou a arquitectura com a mesma linguagem que os movimentos anteriores, produzindo formas que fazem parte do passado do "Zeitgeist" pelo seu carácter histórico.¹⁰³

Eisenman, identifica o espírito da época como uma fonte errónea para a criação do objecto arquitectónico, pela dificuldade em distinguir as suas influências históricas.

Os artistas do Movimento Moderno, segundo o pensador, não foram capazes de perceber que a sua produção, se inseriu no contínuo bloco, que foi o Clássico, e, por isso incapaz de obter o distanciamento necessário para a análise.

É facilmente identificável nesta última caracterização, o carácter não-

histórico que Eisenman defende para a arquitectura, as premissas base do que viria a ser a sua concepção artística, uma arquitectura que não tenha por objectivo máximo ser reflexo do seu tempo. Defende sim, uma forma “intemporal”, não universal, isenta de significado, e livre de uma única verdade extrínseca à arquitectura.

Porém, Peter Eisenman não é um homem que (re)negue a história, apenas a considera uma fonte de imagens medíocre, propondo que seja reconhecida a forma como uma agente crucial na arquitectura.

Depois de defender que, nem na representação, nem na razão, ou na história podem ser encontradas as fontes da arquitectura, o autor propõe uma outra ficção, uma ficção consciente de si, uma dissimulação, oposta à simulação, que não tenta destruir as diferenças entre o real e a ilusão.

O fim do Clássico, não é a oposição ao clássico, pois isso iria implicar a criação de um estilo, que iria continuar a ser uma ficção, propõe antes, uma outra forma de fazer arquitectura, que parta de outras escolhas. A arquitectura, para Eisenman, não se deve alimentar de valores que lhe são extrínsecos, deverá antes, entender e explorar os atributos do seu potencial poético enquanto linguagem, em vez de elevar desmesuradamente a importância da expressão representacional do objecto. Tal proposta, levaria a uma “arquitectura intemporal, não figurativa e arbitrária” e com um forte teor de artificialidade, na nossa opinião, contido desde o modo de análise prévia, passando pela concepção matemática e digital do projecto até à sua execução, de elevador teor tecnológico.

O “destino da forma”, em termos de composição, não deve obedecer a uma origem preconcebida, por isso Eisenman propõe uma adopção de origens arbitrárias, simples pontos de partida, marcando o início do processo, onde a direcção tomada não deveria conduzir a um fim específico. É notória, nesse aspecto, a influência de Derrida, a adaptação dos seus termos à linguagem arquitectónica, e ao pensamento do arquitecto norte-americano.

O “enxerto” seria o corpo de tal elemento arbitrário, um elemento num contexto, ao qual não se refere, e perante o qual não possui qualquer tipo significado. O “enxerto” é uma analogia ao processo, e não uma representação de um determinado objecto ou modelo a seguir. É o garante a mudança. Apesar de possuir a sua lógica própria, é arbitrário, por não traçar uma linha específica de compreensão.¹⁰⁴

A forte expressão atribuída ao processo, por Eisenman, numa nova e consciente proposta, tem em Derrida, outro termo que sustenta a sua teoria - o traço - a marca do acto criador da forma enquanto escrita. A escrita do traço, implica um leitor - o utente, ou o observador - consciente do novo tipo de leitura com que se depara, ciente de que o significado codificado já não possui qualquer importância.

A lição de Eisenman ao longo do artigo, centra-se sobretudo na metodologia, no novo posicionamento em relação à linguagem arquitectónica. Uma metodologia que não é um meio para um fim específico - um fim que o autor rejeita - mas sim, uma atitude relacionada com a actividade prática da criação.

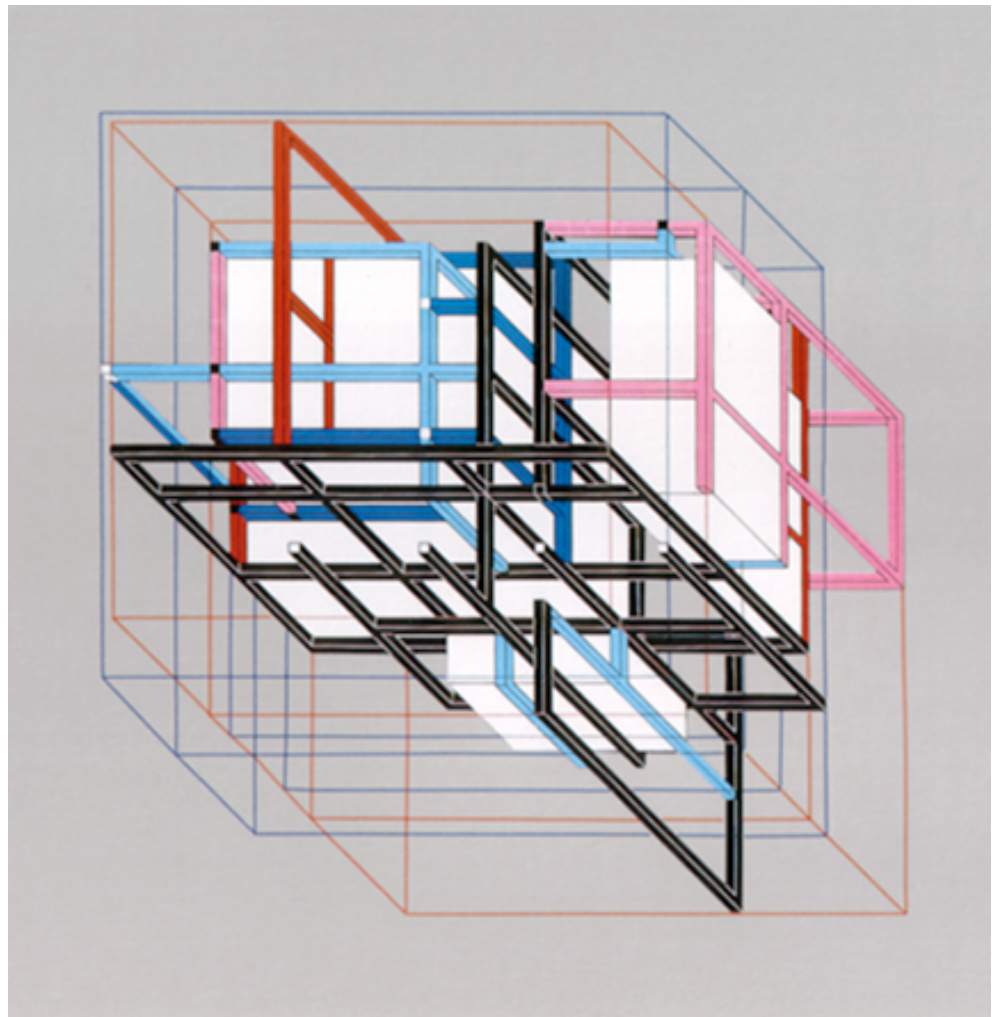


FIG. 44

2.7.NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FOUCAULT, Michel - Utopias e Heterotopias in LEACH, N. - **Rethinking Architecture**. Londres: Routledge, 1997. pág. 352.
2. LALANDE, Andre - **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Porto: Vol. II, RÈS- Editora, pág 682.
3. CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia**. 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 14.
4. CHOAY, Françoise - **A Regra e o Modelo. Sobre a teoria da arquitectura e do urbanismo**. 1ª ed. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. pág. 173.
5. "Ninguém contesta, hoje, que o socialismo só tenha aparecido verdadeiramente, sob sua primeira forma utópica, no início do século XIX, com as consequências intelectuais, políticas e sociais da grande Revolução Industrial (...) os textos dos primeiros reformadores sociais, inspirados frequentemente por preocupações filantrópicas, anunciam, sob muitos aspectos, o que serão os utopistas sociais dos séculos XIX e XX." in PETITFILS, Jean-Christian. **Os Socialismos Utópicos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. págs. 13-16)
6. MACKENZIE, Norman - **Breve História do Socialismo**. Trad. Vera Borda, Rio de Janeiro: Zahar, 1967, págs. 17-19.
7. GOITIA, Fernando Chueca - **Breve história do urbanismo**. 7ª ed. Lisboa, 2008. pág. 48.
8. IDEM - **IBIDEM**. pág. 49.
9. BENEVOLO, Leonardo - **A Cidade na História da Europa**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Presença Lda, 1995.
10. LE CORBUSIER - **Por uma arquitectura**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006. pág. 109.
11. MORUS, Tomás - **A Utopia**. 1ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1984. págs. 163-167.
12. MORUS, Tomás in CHOAY, Françoise - **A Regra e o Modelo. Sobre a teoria da arquitectura e do urbanismo**. 1ª ed. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pág. 173.
13. DESCARTES, René - **Discours de la Méthode**. Ed. Pléiade. 1637.
14. Fourier inspirou o seu modelo de sociedade, na organização em "falange" dos

- soldados de Felipe da Macedónia, capazes de pela sua organização, penetrarem rapidamente nas colunas inimigas. ENGELS, Friedrich. - **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. São Paulo: Editora Fulgor. 1892.
- 15.LAMERS-SCHÜTZ, Petra - **Teoria da Arquitectura. Do renascimento aos nossos dias**. Colónia: Taschen, 2006. pág. 190.
- 16.IDEM - **IBIDEM**. pág. 190.
- 17.IDEM - **IBIDEM**. pág. 192.
- 18.IDEM - **IBIDEM**. pág. 192.
- 19.RODRIGUES, António Jacinto — **Sociedade, espaço e utopia. Raiz e Utopia**. Carcavelos: [s.n.] nº 7/8 - Outono/Inverno [1978]. pág. 109.
- 20.BOULLÉE, Etienne-Louis - **Arquitectura. Ensayo sobre el arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, pág. 23.
- 21.IDEM - **IBIDEM**. pág. 30.
- 22.IDEM - **IBIDEM**. pág. 31.
- 23.IDEM - **IBIDEM**. pág. 32.
- 24.IDEM - **IBIDEM**. pág. 32.
- 25.LAMERS-SCHÜTZ, Petra - **Teoria da Arquitectura. Do renascimento aos nossos dias**. Colónia: Taschen, 2006. pág. 214.
- 26.IDEM - **IBIDEM**. pág. 216.
- 27.MONTANER, Josep Maria - **A modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2001. pág. 9.
- 28.PUENTE, Moisés - **Conversas com Mies Van Der Rohe**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2008.
- 29.LE CORBUSIER - **Por uma arquitectura**. 6ª ed. São Paulo : Ed. Perspectiva, 2006. pág.190
- 30.IDEM - **IBIDEM**. pág.191
- 31.MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, pág. 30.
- 32.IDEM - **IBIDEM**. pág.30.
- 33.IDEM - **IBIDEM**. pág.31.
- 34.IDEM - **IBIDEM**. pág.31
- 35.IDEM - **IBIDEM**., pág.31

- 36.IDEM - **IBIDEM.**, pág.32.
- 37.BENJAMIN, Walter *in* MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, pág.71.
- 38.EISENMAN, Peter *in* MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, pág.76
- 39.Descrição do comentário de Franz Pokler por PATALLAS, Enno *in* **“Metrópolis”** de Fritz Lang, 1927.
- 40.Enno Patallas, comenta a versão restaurada do filme **“Metrópolis”** de Fritz Lang, 1927.
- 41.Retirado de “Metrópolis” de Fritz Lang, 1927.
- 42.IDEM.
- 43.IDEM.
- 44.É nesta classe dos proletários urbanos que Engels e Marx depositam as suas esperanças para a revolução socialista. Uma revolução e uma cidade futura que, embora de ‘futuro indeterminado’ pendiam no sentido do ‘advento de uma sociedade sem classes’ onde a supressão da diferença tinha em vista a construção do homem total, completo. CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** Editora Perspectiva. São Paulo: 3ª Edição, 1992. pág.15
- 45.MUMFORD, Lewis - **A Cidade na História. Suas Origens, Transformações e Perspectivas.** 1ª Edição em 1961, Editora Martins Fontes, 3ª Edição, São Paulo, 1991. págs. 521-567.
- 46.IDEM - **IBIDEM.** pág. 567.
- 47.CHOAY, Françoise - **A Regra e o Modelo. Sobre a teoria da arquitectura e do urbanismo.** 1ª ed. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. pág. 323.
- 48.IDEM - **IBIDEM.** pág. 228.
- 49.Citação de Frank Lloyd Wright *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 239.
- 50.CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 1.
- 51.IDEM - **IBIDEM.** pág. 1.

- 52.IDEM - **IBIDEM.** pág. 2
- 53.Citação de Frank Lloyd Wright *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 241.
- 54.CAVACO, Cristina Gomes - **BROADACRE CITY. FRANK LLOYD WRIGHT.** Junho de 1998.
- 55.Citação de Frank Lloyd Wright *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 236-237.
- 56.FISHMAN, Robert - **L'Utopie Urbaine au Xxe Siècle. Ebenezer Howard. Frank Lloyd Wright. Le Corbusier.** Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1977. pág.11-13
- 57.WRIGHT, Frank Lloyd *in* HALL, Peter - **Cities of Tomorrow.** Massachusetts: Edição updated, 1996. pág. 288.
- 58.CAVACO, Cristina Gomes - **BROADACRE CITY. FRANK LLOYD WRIGHT. Junho de 1998.**
- 59.CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 30
- 60.SERRES, Michel - **Atlas.** Paris: Éditions Julliard, 1994.
- 61.Citação de Frank Lloyd Wright *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 241.
- 62.CAVACO, Cristina Gomes - **BROADACRE CITY . FRANK LLOYD WRIGHT.** Junho de 1998.
- 63.Citação de WRIGHT, Frank Lloyd *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 31.
- 64.Françoise Choay explica que “O termo usoniano (usonian), Wright toma de Samuel Butler que, em Erewhon, criou este neologismo para qualificar algo que se refira aos Estados Unidos. Para Wright, Broadacre é a única solução que fará com que os Estados Unidos sejam usonianos, quer dizer, conformes à sua natureza e à sua vocação.” *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 244.

65. CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 244.
66. CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 244.
67. Citação de WRIGHT, Frank Lloyd *in* CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia.** 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pág. 245.
68. EVENSON, Norma - **Paris: A Century of Change.** New Haven: Yale, 1979, pág. 271.
69. SHAW, Marybeth - **Promoting an Urban Vision: Le Corbusier and the Plan Voisin.** Massachusetts: M.I.T. 1991. pág. 21.
70. IDEM - **IBIDEM.** pág. 22.
71. MUMFORD, Lewis. - **The City in History.** 1ª edição, New York: Harcourt, Brace and World, 1961. pág. 9
72. AMENDOLA, Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna.** Madrid: Celeste Ediciones, 2000. pág. 23.
73. GARRAU, Joel - **Edge City.** Nova Iorque: Doubleday. 1991
74. AMENDOLA, Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna.** Madrid: Celeste Ediciones, 2000. pág. 26
75. IDEM - **IBIDEM.** pág. 29
76. IDEM - **IBIDEM.** pág. 34
77. Citação Habermas *in* Ansay, P. e Schoonbrodt, R. - **Penser la ville: choix de textes philosophiques.** AAM Editions, Bruxelas: 1989. pág. 359
78. BANHAM, Robert - **Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies.** Londres: The Penguin Press, 1971, pág. 4.
79. AMENDOLA, Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna.** Madrid: Celeste Ediciones, 2000. pág. 46.
80. IDEM - **IBIDEM.** pág. 47
81. IDEM - **IBIDEM.** pág. 48
82. IDEM - **IBIDEM.** pág. 49
83. ELLIN, N. **Postmodern Urbanism.** Cambridge: Blackwell, 1996. pág. 136.
84. AMENDOLA, Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna.** Madrid: Celeste Ediciones, 2000. pág. 50

- 85.IDEM - **IBIDEM**. págs. 54-55.
- 86.IDEM - **IBIDEM**. pág. 55.
- 87.IDEM - **IBIDEM**. pág. 59.
- 88.IDEM - **IBIDEM**. pág. 60.
- 89.CALVINO, Italo - **As Cidades Invisíveis**. Lisboa : Editorial Teorema, 1993. pág. 46
- 90.HASSAN, Ihab. - **The Culture of Postmodernism**. 1985. pág. 119.
- 91.IDEM - **IBIDEM**.
- 92.VENTURI, Robert *in* HARVEY, David - **The Condition of Postmodernity**. Londres: Blackwell, 1990.
- 93.KOOLHAAS, Rem - **Nova York Delirante**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. pág. 331
- 94.KOOLHAAS, Rem *in* KLOTZ, Heinrich - **Postmodern Visions**. pág. 206
- 95.AMENDOLA, Giandomenico - **Modern and Postmodern Architectures**. Lausanne: IREC (edit.), 1988. pág. 32-48.
- 96.VIRILIO, Paul *in* AMENDOLA, Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna**. Madrid: Celeste Ediciones, 2000. pág. 85.
- 97.MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. pág. 141.
- 98.IDEM - **IBIDEM**. 144.
- 99.Extraído do artigo de HUBER, Dorothee - **Konstruktion und Chaos: il grande progetto incompiuto**. Rassegna, nº25, Milão, março de 1986 dedicado a "Sigfried Giedion: un progetto storico. Sigfried Giedion: A History Project".
- 100.MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada.arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. pág. 145.
- 101.EISENMAN, Peter - **La fine del Clássico**. Veneza: Cuvla, 1987.
- 102.IDEM - **IBIDEM**.
- 103.EISENMAN, Peter - **Re-working Eisenman**. London: Academy Editions, 1993, pág. 133.
- 104.NASCIMENTO, Evando - **Derrida e a Literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. Niterói: EDUFF, 1999. pág.185.

2.8.ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 - Torre de Babel, de Jack Bruegel, 1563, Viena.

FONTE: <<http://www.westland.net/coneyisland/articles/images/con-globetower>> em 15.07.09.

FIGURA 2 - Planta da cidade de Mileto, organizada por Hipódamo de Mileto, no séc. V a.C.

FONTE: <<http://share.dschola.it/itcpascal-giaveno/arte/Arte%20greca/Urbanistica/10-Mileto,%20ipotesi%20ricostruttiva>> em 10.03.09.

FIGURA 3 - Vista aérea da cidade de Timgad, na Argélia, uma antiga colónia militar de Trajano.

FONTE: <<http://www.locusdanielis.eu/Timgad>> em 15.07.09.

FIGURA 4 - Imagem reconstituída do Coliseu de Roma, do ano 80 d.C.

FONTE: <[http://4.bp.blogspot.com/_KAO4Anx5aJI/SZiQJ2pinNI/AAAAAA-AABn0/5bwpG4ZVuCs/s320/candidatos_a_7_maravilhas_info_coliseu_roma%2520\(27\)](http://4.bp.blogspot.com/_KAO4Anx5aJI/SZiQJ2pinNI/AAAAAA-AABn0/5bwpG4ZVuCs/s320/candidatos_a_7_maravilhas_info_coliseu_roma%2520(27))> em 15.07.09.

FIGURA 5 - Edifício abandonado da Falange norteamericana, do século XIX, de Godin.

FONTE: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Phalanxary_colt_nj.jpg> em 01.07.09.

FIGURA 6 - Planta de Sforzinda, de Filareto, 1465.

FONTE: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Idealstadt>> em 02.07.09.

FIGURA 7 - Vista de conjunto da cidade de Chaux, Ledoux, 1774

FONTE: <<http://longstreet.typepad.com/.a/6a00d83542d51e69e201156f50e4bd970c-500wi>> em 02.07.09.

FIGURA 8 - Casa do guarda do Rio no Loue, Ledoux, 1804.

FONTE: <http://1.bp.blogspot.com/_YB6eLZyGT7U/SdY2aoeG2DI/AAAAAAARvo/lwNEVvb2deY/s400/claude-nicolas+ledoux+Project+for+the+ideal+city+of+Chaux+House+of+supervisors+of+the+source+of+the+Loue.+Published+in+1804> em 02.07.09

FIGURA 9 - Cenotáfio de Newton, Boullée, 1784.

FONTE: <<http://expositions.bnf.fr/utopie/boullee/images/grand/79>> em 02.07.09.

FIGURA 10 - Projecto para uma igreja metropolitana, Boullée, 1781-82.

FONTE: <<http://hanser.ceat.okstate.edu/4073%20pages/boullee%20metropolitan%20church%20ext>> em 02.07.09.

FIGURA 11 - Projecto para uma igreja metropolitana, Boullée, 1781-82.

FONTE: <<http://hanser.ceat.okstate.edu/4073%20pages/boullee%20metropolitan%20church%20sect>> em 02.07.09.

FIGURA 12 - Mercado coberto sobre pilares de ferro, Violet-Le-Duc, 1878.

FONTE: <<http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/05990/05990dm>> em 03.07.09.

FIGURA 13 - O Modulor, Le Corbusier.

FONTE: <<http://daniloarquiteto.files.wordpress.com/2008/11/fig-06-modulor>> em 03.07.09.

FIGURA 14 - Estrutura da Casa Dominó, Le Corbusier, 1914.

FONTE: <http://www.avenuedstereo.com/modern/corb_domino> em 03.07.09.

FIGURA 15 - Vista interior da cúpula do Panteão de Roma, 27 a.C.

FONTE: <<http://kevino.net/images/kevino.net/fullsize/p-rome-pantheon--2>> em 23.05.09.

FIGURA 16 - Vista Interior do Palácio de Cristal em Londres de Paxton, 1851.

FONTE: <http://www.architecture.com/HowWeBuiltBritain/Images/Victorian/VictorianLeisurePleasure/Crystal%20Palace%20interior_530x848> em 23.05.09.

FIGURA 17 - Casa Schroder em Utrecht, de Rietveld, 1924.

FONTE: <http://1.bp.blogspot.com/_hWt2LdzPDdM/SHZIYUSTtII/AAAAAAAAAPw/y6geXiqcujc/s400/16212304_b7dc2a570a_b> em 04.05.09.

FIGURA 18 - Casa Citrohan, Le Corbusier, 1922.

FONTE: <http://web.tiscali.it/antonio_santelia/images/galleria/lecorbusier/126a> em 04.05.09.

FIGURA 19 - Exodus, ou os prisioneiros voluntários da Arquitetura. Koolhaas, 1972.

FONTE: <<https://kepler.njit.edu/ARCH155-000-F07/Arch%20Drawings/Koolhaas,%20Rem%201972a>> em 29.01.09

FIGURA 20 - Contra-Construction, Theo van Doesburg, 1923.

FONTE: <<http://neoplasticism.com/doesburg01>> em 07.07.09.

FIGURA 21 - Capa do filme: “*Mon Oncle*” de Jacques Tati, realizado em 1958.

FONTE: <<http://www.lib.washington.edu/media/criterion/images/mononcle>> em 01.08.09.

FIGURA 22 - Casa moderna da família Arpel, no filme “*Mon Oncle*” de Jacques Tati, 1958.

FONTE: <http://farm3.static.flickr.com/2037/1896316919_5ad41527d3.jpg?v=0> em 01.08.09.

FIGURA 23 - Casa tradicional do Sr. Hulot, no filme “*Mon Oncle*” de Jacques Tati, 1958.

FONTE: <http://farm3.static.flickr.com/2156/1896297357_8dcef6b47b.jpg?v=0> em 01.08.09.

FIGURA 24 - Imagens do filme “*Mon Oncle*” de Jacques Tati, 1958.

FONTE: <<http://www.pushpullbar.com/forums/attachment.php?attachmentid=2634&stc=1&d=1125310955>> em 01.08.09.

FIGURA 25 - Reprodução de um cartaz do filme: “*Metropólis*”, de Fritz Lang, 1927.

FONTE: <<http://blogs.nyu.edu/blogs/ja59/thesisblog/2005-11-metropolis-poster-big%5B1%5D>> em 01.08.09.

FIGURA 26 - “*The New Tower of Babel*” em “*Metropólis*”, de Fritz Lang, 1927.

FONTE: <<http://www.siu.edu/babel/Metropolis%20Tower%20of%20Babel>> em 16.06.09.

FIGURA 27 - “*The City of Workers*” em “*Metropólis*”, de Fritz Lang, 1927.

FONTE: <http://boxoffice.com/blogs/steve/metropolis_drones> em 16.06.09.

FIGURA 28 - “*The Control Tower*” em “*Metropólis*”, de Fritz Lang, 1927.

FONTE: <<http://www.dgdesignnetwork.com.au/dgdn/wp-content/images/DGmagazine132/Setting-the-Scene/Metropolis>> em 16.06.09.

FIGURA 29 - “*The mediator between head and hands must be the heart*” em “*Metropólis*”, de Fritz Lang, 1927.

FONTE: <http://4.bp.blogspot.com/_snyK7GIbhbQ/Sc6BmTLivxl/AAAAAAAAAC9c/0HfKAX7YGr0/s400/metropolis_28> em 16.06.09.

FIGURA 30 - Comparação de Broadacre City, de Wright, com *mother-board* de computador.

FONTE: <http://1.bp.blogspot.com/_NOocLieG5d0/R1R8ezO7MgI/AAAAAAAAABY/FeWllw1jHNU/s1600-R/M> em 15.08.09.

FIGURA 31 - Vistas da maquete de Broadacre City, de Wright, 1935.

FONTE: <<http://www.architecturalartsltd.com/imgs/broadacre>> em 15.08.09.

FIGURA 32 - Estrutura métrica e proporção de Broadacre City, de Wright, 1935.

FONTE: <<http://www.caosmanagement.it/n0/Immagini/foto/BROADACRE%20CITY%2001>> em 15.08.09.

FIGURA 33 - Perspectivas de Broadacre City, de Wright, 1935.

FONTE: <<http://piliaemmanuele.files.wordpress.com/2008/11/broadacreb1>> em 15.08.09.

FIGURA 34 - Ilustração de Rua de Paris, 1920.

FONTE: <http://www.open2.net/modernity/4_1> visto 12.08.09.

FIGURA 35 - "Haussmann and New Paris" 2001. France in the Age of Les Miserables.

FONTE: <<http://www.mtholyoke.edu/courses/rschwartz/hist255-s01/mapping-paris/Haussmann.html>> em 12.08.09.

FIGURA 36 - Zona de implantação do Plan Voisin, Le Corbusier, 1920.

FONTE: <http://www.arquitextos.com.br/arquitextos/arq000/imagens/292_03> em 04.06.09.

FIGURA 37 - Comparativo entre o *skyline* do Plan Voisin e o da cidade de Nova Iorque.

FONTE: <<http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/images/133>> em 04.06.09.

FIGURA 38 - Maquete do Plan Voisin, Le Corbusier, 1922.

FONTE: <<http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/images/207a>> em 04.06.09.

FIGURA 39 - Rua de cidade 'tradicional', Florença, Itália.

FONTE: <http://www.baixaki.com.br/imagens/wpapers/BXK68754_florenca3800> em 11.07.09.

FIGURA 40 - *Main Street* de Las Vegas, cidade pós-moderna.

FONTE: <<http://www.destination360.com/north-america/us/california/images/s/california-los-angeles>> em 11.07.09.

FIGURA 41 - Ilustração de Gotham (Nova Iorque) do filme: "*Batman*", 2008.

FONTE: <<http://weblogs.amny.com/entertainment/urbanite/blog/gotham3>> em 03.08.09.

FIGURA 42 - "A cidade do globo cativo", Koolhaas, 1972.

FONTE: <http://media2.moma.org/collection_images/resized/556/w500h420/CRI_11556> em 03.08.09.

FIGURA 43 - Parc de la Villette, Paris, Tschumi, 1983.

FONTE: <<http://www.worldofstock.com/slides/ANB2148>> em 12.06.09.

FIGURA 44 - Casa XI, Eisenman, 1972-75.

FONTE: <<http://serialconsign.com/images/2008/02/eisenman-house-XI>> em
12.06.09.

PARTE III CIDADE CONTEMPORÂNEA

3.1. SIMBOLOGIA DA CIDADE

O velho objecto de demanda de cidade, definido pelo Movimento Moderno, sobre a base das necessidades funcionais, e respostas às mesmas, mostra, visto à distância, a sua natureza ingenuamente esquemática, escreve Amendola, A cidade de hoje, a cidade pós-moderna, precisa de algo mais que as simples funções e desempenhos, precisa de algo mais, algo que permaneça indefinido, é nisso que consiste a experiência urbana actual.¹ A cidade, encontra-se em 'contínua redefinição', é um obscuro objecto de desejo feita de sonhos, construída pela diversidade, por opostos, que definem uma identidade própria. São as diversidades, as singularidades, o ícone, ou ícones, que conferem ao ambiente urbano a visibilidade, que expõe as suas qualidades, que as publicitam. As referências simbólicas, facilmente identificáveis, mais ou menos perenes, reconhecíveis aos olhos da população global, diversificada e mutante conferem à cidade a capacidade de subsistência. As manifestações de eclectismo simbólico, levadas a cabo no 'Ring de Viena' no final do séc. XIX, procuravam, além de uma diversidade tipológica, a identificação e associação imediata dos vários edifícios às funções respectivas. Assim, a universidade era clássica, a praça da cidade gótica e o teatro barroco.

Na cidade pós-moderna, o ícone é retomado e utilizado numa dimensão mais ampla, numa busca de "recuperar o sentido e o significado tanto da cultura popular, como da 'alta' e legítima, exasperando a lógica do ícone, ou da forma arquitectónica capaz de comunicar imediatamente a uma pluralidade públicos o destino e a intenção do construído".²

Os ícones parecem tomar uma posição de relevo na experiência de cidade, os edifícios convertem-se em ícones de modo a expressarem a sua função e subjacentemente a posição que ela ocupa na sociedade e cidade.

O relação simbólica entre o ícone e o 'utilizador da cidade' não é estabelecida apenas através de edifícios, mas de todos os componentes que formam o ambiente urbano, podendo mesmo ser alcançada através de elementos quotidianos, *pop's*, invulgares.

Kevin Lynch, apresenta, em *A imagem da cidade*, de 1960, onde

reorganizou um conjunto de artigos que tinha escrito para a revista *Architectural Review*, explicando os aspectos físicos da cidade, através de uma sucessão de momentos, de experiências, e principalmente, de imagens, captadas fugazmente. Essa imagem fugaz é sobejamente acentuada, anos mais tarde com a obra *The view from the road*, onde K. Lynch colabora com Donald Appleyard e John Myer, onde reflectem sobre uma cidade diferente, percebida a partir do interior do automóvel, da sua velocidade de deslocamento, um estudo que se transfigurava em relação ao carácter analítico do anterior.

Robert Venturi, em *Complexidade e Contradição na Arquitectura*, de 1966, anuncia o final duma época, procura fazer uma análise crítica o Movimento Moderno, e em alguma medida, justificar as suas escolhas enquanto arquitecto, nas suas obras. A complexidade e a contradição, são segundo Venturi, o que interessa na arquitectura; “o mais não é menos”, se este mais for simbólico, explícito ou decoração - diz Venturi - em oposição à célebre frase de Mies Van Der Rohe.

Venturi fala da complexidade e contradição na arquitectura, da multiplicidade de significados, utilizando o exemplo da *Pop-art*, que explora o paradoxo, modifica o contexto, a escala, tentando extrair potencial da percepção, gerando vitalidade, diversidade e cor a partir do elemento mais banal.

Venturi redescobre uma arquitectura portadora de significados, através da análise histórica da arquitectura maneirista, barroca e rococó, mas também através da análise da paisagem urbana, e da construção ‘vernácula’ norte-americana.

É através desta perspectiva de realidade, que surge o conceito de ‘strips’ - corredores comerciais - que Robert Venturi, juntamente com Denise Brown e Steven Izenour, descreve *Learning From Las Vegas*, onde analisam a construção da ordem na cidade, na sua *Main Street*, através do estudo de elementos espontâneos, quotidianos, informais, que atribuem um carácter simbólico à cidade norte-americana.

O novo carácter da arquitectura, após décadas de Movimento Moderno, e *International Style*, é claramente declarado em *Learning From Las Vegas*.

O livro divide-se em duas partes maiores: ‘*learning from Las Vegas*’ e ‘*ugly and ordinary architecture, or the decorated shed*’.

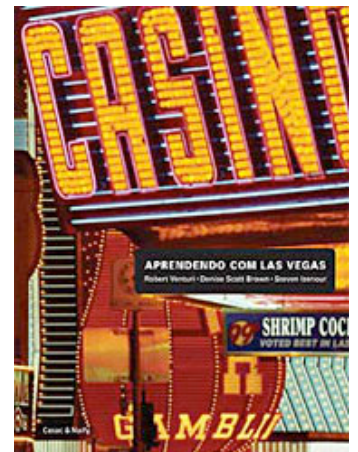


FIG. 2

A primeira parte é uma análise fechada daquilo a que o autor chama ‘*Las Vegas Strip*’, partindo da observação, são criados alguns padrões e formas genéricas, de como se estruturam a circulação automóvel, os estacionamento, a arquitectura, a iluminação, os acessos aos casinos e a publicidade e anúncios, centrando a sua atenção na forma como, e onde são colocados os sinais ao longo da *Main Street*, na qual a arquitectura se transforma em propaganda comercial.



FIG. 1

A *strip* é o único ponto de encontro do homem com a arquitectura, com os seus inúmeros casinos e hotéis, com dimensões sobre-humanas; também a localização dos anúncios, dos próprios edifícios ao longo da *strip*, os seus ângulos, foi analisada por Venturi e a sua equipa, a partir da visão das pessoas enquanto conduzem, na estrada. A *strip*, pode parecer inicialmente caótica, ou desordenada, mas contém uma ordem controlada e rítmica, na qual os casinos têm uma elevada importância, pela sua forma singular, remetendo para imagens do imaginário familiar, de fácil memorização, um pouco à imagem das bombas de gasolina, que Venturi descreve como “oásis de familiaridade no meio do caos”, no entanto mesmo elas ‘consumidas’ pela *strip*, apresentam sinais de evidente teor publicitário.

São estabelecidas várias relações entre os diversos elementos históricos e contemporâneos: os casinos de Las Vegas equivaliam à Ágora ou Fórum da cidade clássica, a *Route 66, Main Street* de Las Vegas, seria uma reedição da Via Appia. Os autores indicam em tom de conclusão, que “não é arquitectura que domina o espaço, mas o signo, a sua forma escultural, a sua silhueta e os seus efeitos de luz. Apesar do caos, e da fealdade, que os autores não contestam, identificam (em Las Vegas) os elementos criadores de uma cidade transbordante de vida, de significações, de contradições, de uma cidade que troça de todos os ideais modernos”³.

A segunda parte do livro, é fundamentalmente teórica, mais filosófica e retórica, tem como objectivo primordial quebrar as bases do modernismo, que indicam ser um mentira: centrada apenas no funcionalismo, evitando os aspectos decorativos e como tal a simbologia. Os autores indicam que a arquitectura moderna, não é mais, que o resultado de um conjunto diferente de padrões estéticos, gestos simbólicos e elementos formais, entrando por vezes em contradição, utilizando a decoração para fazer o edifício parecer funcional. O livro, também se manifesta contra o elitismo do Movimento Moderno, que pretendia ser uma resposta à classe média.

A segunda parte da obra, centra-se em torno de duas figuras emblemáticas: o ‘pato’ (*duck*) e o ‘hangar decorado’ (*decorated shed*).

Para ilustrar a analogia, Venturi, utilizou uma fotografia de um pato apresentada por Peter Blake, numa obra crítica em que apelidava a paisagem urbana norte-americana de ‘ferro-velho de Deus’ (*God’s Own Junkyard*). A fotografia mostra um pato fora da sua escala natural, instalado na berma de uma auto-estrada que abriga no seu interior, um restaurante *fast-food* especializado em aves. A construção comercial tornou-se escultura, a forma simbólica apropriou-se completamente da arquitectura. Frank Gehry ou Bruno Zevi, definem arquitectura como escultura que pode ser habitada e percorrida interiormente.

Em oposição ao ‘pato’, Venturi apresenta o ‘hangar decorado’, uma construção funcional, cuja decoração e indicação de função, por vezes alheias à arquitectura, se apresentam sobre a forma de um cartaz ou anúncio publicitário, colocado no telhado, no terreno envolvente ou numa espécie de ‘segunda fachada’, encostada à parede frontal do edifício.

Os autores legitimam o ‘pato’ e o ‘hangar’ com fundamentos do campo

da história da arquitectura: a catedral de Amiens, é um imenso painel publicitário, que esconde um 'hangar', que é neste caso o próprio pato, pelo seu valor enquanto forma simbólica.

O Pós-moderno, surgiu nos anos 60, baseando-se em princípios de análise da variedade e da contradição, coleccionando vários apoiantes, pela sua ironia, aspecto lúdico, pela aproximação de opostos, como o eclectismo histórico e a cultura popular. O 'movimento' seria difícil de imaginar sem o contributo teórico e as experiências práticas de Robert Venturi.

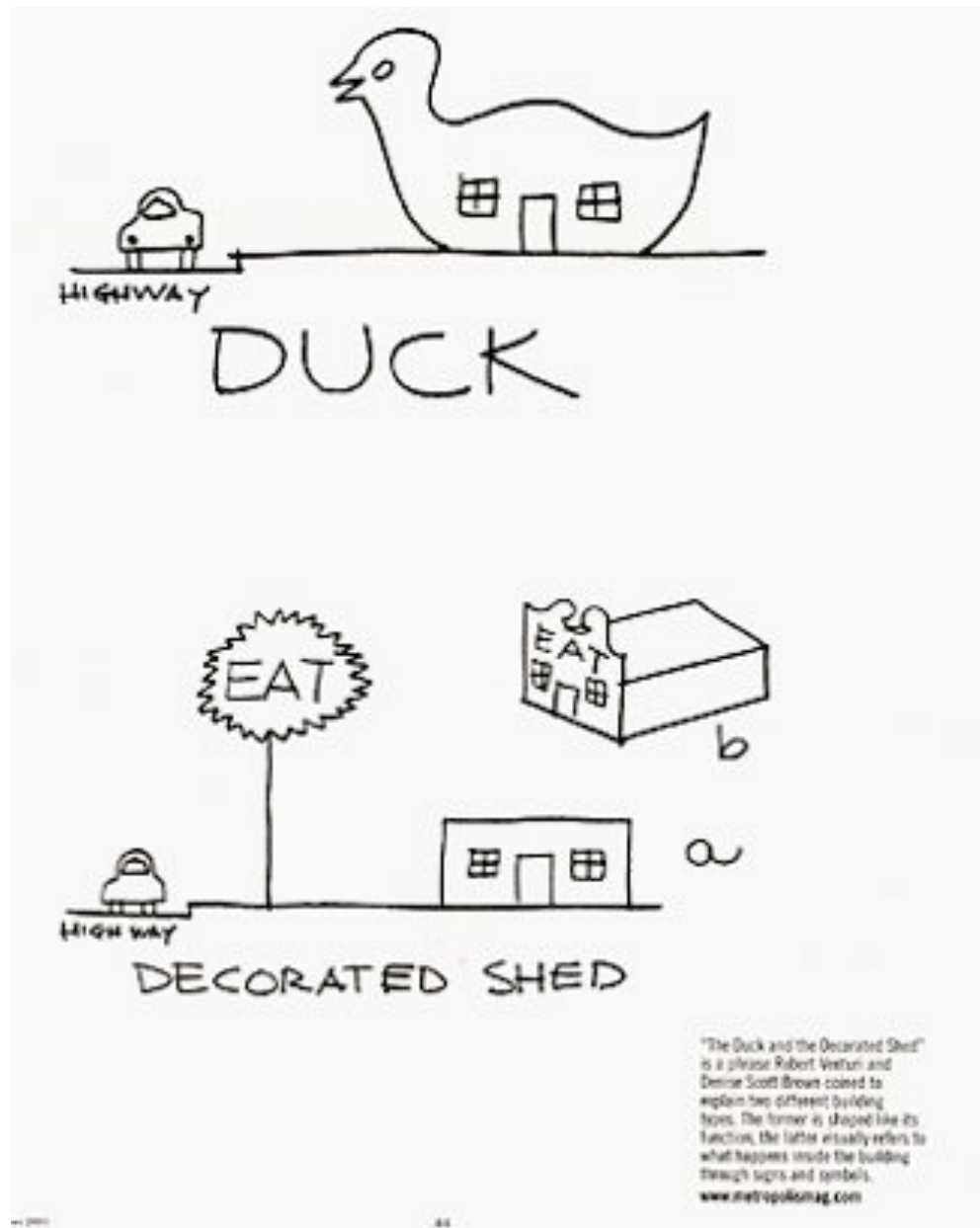


FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5

3.2. TIPOLOGIAS

Num espaço urbano que se encontra em constante metamorfose, em que a linguagem arquitectónica está em busca da verdadeira contemporaneidade, as estruturas do passado deformam-se para responder a necessidades presentes e futuras, novas formas de cultura emergem, e os próprios meios tecnológicos que evoluem continuamente, bem como o pensamento humano, as tipologias que estruturam o ambiente urbano construído terão de estar também em contínua reformulação.

Com a entrada em “crise” do Movimento Moderno, e consigo o Funcionalismo, levou a uma mudança e implementação de novas estratégias para a concepção do ambiente urbano e arquitectónico, dividindo-os de certa forma. A arquitectura e o urbanismo reduziu-se a formas simplificadas e reducionistas, ícones de formas de fácil apropriação, na busca de uma nova convenção formal, levando a um “maneirismo tipológico”, que é possível que tenha sido também influenciado pelo carácter histórico e compositivo de uma nova metodologia de projecto e “urbanismo”.

A cidade, alienada às leis do mercado, perde grande parte de um coeficiente educacional que deveria conter, contribuindo para efeitos perversos do processo de urbanização, como a gentrificação, a segregação e exclusão social, além de incentivar uma competição desregrada das cidades, na busca de investimentos, como se de entidades privadas se tratassem. A crise da crítica tipológica, aconteceu, sobretudo pela necessidade de adaptação da prática da arquitectura e do urbanismo às novas imposições do mercado económico em ascensão, alterando assim os restantes sectores da sociedade, não por uma “insuficiência congénita” da arquitectura.⁴

A arquitectura resultado desta falta de conceito, que originou a crise da tipologia, e a banalização do formalismo, também não serviu de forma eficaz as expectativas do capitalismo, acentuado pela falta de estrutura social, morfologia urbana e tipologia arquitectónica.

O desuso e desaproveitamento da arquitectura chamada tipológica, contribuiu para a criação de realidades urbanas onde os aspectos patrimoniais e históricos não são tidos em conta, e onde a economia

define um ciclo de construção - destruição - reconstrução. A crise tipológica, tem directamente a ver com os temas abordados a quando do estudo do processo de formação da cidade pós-moderna: o abandono dos núcleos urbanos, a especulação imobiliária que sobre eles incide, e a consequente *gentrificação*, levam a que a estrutura urbana seja definida apenas pelo mercado, por um mercado que visa, em muitos casos, apenas a imagem, a projecção publicitária, e se esquece dos restantes valores de uma cidade que se pretende diversificada, holística, geradora de oportunidades, de situações, de experiências.

O referencial teórico-metodológico mais expressivo da crítica tipológica é baseado numa análise histórica e processual do desenvolvimento do espaço urbano e arquitectónico e tem os seus princípios nas correntes das ciências sociais, que originaram o pensamento estruturalista da segunda metade do séc. XX, superando o empirismo e a fenomenologia.

O conceito de estrutura compreendido na dimensão arquitectónica e urbanística - lei formal básica e profunda assim como assinalou Lévy-Strauss “Dentro da diversidade desconcertante dos factos que se oferecem à observação empírica pode-se encontrar algumas propriedades invariantes diferentemente combinadas” - reflecte a necessidade das sociedades de representar o mundo fenomenológico, ou seja, a nossa atitude perante os objectos que nos cercam, de modo que resulte num sistema lógico e coerente. A nossa percepção do lugar e as relações que mantemos com o ambiente urbano são fenomenológicas. Nenhum sistema de representações, nenhuma meta-linguagem, pode ser independente de dos factos que constituem o mundo real e físico.⁵

A fenomenologia, tem como objectivos principais, descrever, compreender, e interpretar os fenómenos que se apresentam à percepção, na arquitectura e urbanismo, busca sobretudo o entendimento dos esquemas sócio-espaciais, de modo a poder, recuperar-se o carácter cultural e colectivo do espaço urbano. Numa tentativa de integrar e relacionar num mesmo conceito um momento de análise, teórico e o acto projectual, complementares, baseadas numa possibilidade de poder associar-se a alguns aspectos formais invariáveis, repercussões sociais e culturais. Segundo Corona Martinez a crítica tipológica consistiria “(...) na intersecção entre eles: no presente social da arquitectura, que na sua evolução se concentra num eixo diacrónico, e como a presença da

arquitectura no sincronismo, da satisfação das necessidade”.⁶

Se na arquitectura os conceitos de relação entre a tipologia arquitectónica e a morfologia urbana, foram amplamente utilizados, por arquitectos como Aldo Rossi, que retomou a importância da herança histórica e da relação entre a tipologia e a malha urbana geral, ao nível de desenho urbano as suas potencialidades não foram devidamente exploradas. Uma das explicações, é o facto de na arquitectura ser possível de controlar e materializar directamente no objecto, as decisões resultantes da análise e concepção formal, enquanto no espaço colectivo, as acções encontram-se dependentes de vários factores, tratando-se de um acto processual, ou seja de manifestação temporal e contínua. Acrescido a tal dificuldade de controlo, podemos considerar a extensão física do ambiente urbano, enquanto objecto, que dificulta a percepção total do objecto, a dificuldade de representação através de uma imagem, de que fala Amendola, e também da complexidade das várias partes da composição, que impedem uma abordagem gestáltica, preconizada para objectos arquitectónicos.

A abordagem tipológica, no caso de desenho urbano passa a ser dada, pela leitura da estrutura subjacente à forma visível, pela compreensão de princípios abstractos que organizam o espaço urbano, que vão além da aparência formal da cidade, e pela compreensão das relações de interdependência e complementaridade entre os vários mecanismos que compõe a estrutura urbana: ruas, quarteirões, praças, edifícios, pessoas ou fluxos. Estes princípios que “ordenam” o tecido urbano formam um conjunto de relacionamentos formais, cujas unidades elementares são os padrões de interdependência, sendo esta geométrica, segundo Comas⁷; ou topológica, segundo Christopher Alexander.⁸ A visão pode ser interpretada com algum teor conservador, que pode implicar uma visão fechada, estática e funcionalista, no entanto, a sua base de “catalogação” e classificação, ou seja, a representação e compreensão da forma urbana estão directamente relacionadas com o desempenho morfológico - a noção de tipologia em urbanismo, implica transformação, mudança, abertura e dinamismo. O desenho urbano de estrutura tipológica, ao contrário do que possa parecer numa primeira análise, não aceita incondicionalmente a tradição, tal noção seria facciosa, parcial, e imutável entre as formas estruturais e o seu significado.

Aldo Rossi, escreve em 1966, *L'architettura della Città*, o autor analisa a cidade enquanto objecto arquitectónico, como resultado de uma longa história, e de um constante processo de construção individualizada, uma premissa que por si só, rompe com muitos dos conceitos urbanísticos de planeamento da cidade como um todo planificável.

Neste sentido, Rossi manifesta-se contra o ergonómico, ou seja, o princípio de que a forma arquitectónica ou urbanística, seria resultado da divisão de funções, uma concepção defendida pelo Movimento Moderno, ao que o arquitecto chama de 'funcionalismo ingénuo',⁹ por não ter qualquer preocupação com a forma, ou com a tipologia, não propondo alternativas que possam substituir tais valores.

Rossi, pelo estudo de vários autores e factores, parte da premissa de que todos os factos urbanísticos têm uma grande complexidade, e como tal, não podem ser resolvidos com actos casuais, nem soluções simples.

Baseando-se no carácter de permanência de alguns dos elementos que constituem a cidade, como os monumentos ou os traçados das ruas, Rossi, alerta para a necessidade de adaptação, de reformulação de programas e tipologias, apresentando o exemplo concreto do *Palazzo della Ragione*, em Pádua, um edifício dos sécs. XIII e XIV, que continha as funções de câmara municipal, tribunal e mercado, em simultâneo.

Segundo o arquitecto, os usos deveriam adaptar-se ao invólucro arquitectónico, (sempre que este tenha valor histórico, isto é, seja um 'monumento'), e não o contrário, embora exista a possibilidade das funções serem, muito dificilmente lidas a partir do exterior, no entanto, quando o edifício contém em si parte da cidade, da sua história, é indispensável no seu meio físico. O vigor expressivo, a sua importância para a constituição fisionómica e identitária da cidade, não resultam da sua função, mas sim da sua forma.

Rossi, parece-nos procurar atribuir uma 'nova' dimensão ao monumento, que lhe tinha sido retirada pelo Modernismo: a forma significativa, a mensagem decisiva, a exigência artística e a força ficcional.¹⁰ No entanto, a cidade é muito mais que a soma de alguns monumentos importantes, Rossi centra-se no estudo do 'tipo' arquitectónico, que segundo ele o funcionalismo procurou destruir.

A cidade, para Rossi é sempre dinâmica, no conflito entre interesses particulares e colectivos, entre as esferas do público e privado. Essa

dinâmica, topológica e tipológica, deve assentar-se nas bases da história da própria cidade, da sua formação, e dos monumentos que lhe conferem a identidade própria, devendo estes acompanhar a evolução programática e tipológica da cidade.



FIG. 6

“Eu diria que a minha profissão acaba onde acaba o pensamento da arquitectura, no sentido de, pensar sobre os programas e sobre a estrutura organizativa. Estes conceitos são importantes para muitas disciplinas, e essas disciplinas estão a definir as suas próprias ‘arquitecturas’ também. Assistimos a uma espécie de multiplicação das actividades arquitectónicas. Não creio que me esteja a transformar em menos arquitecto, mas mais.”¹¹

As estratégias projectuais de Rem Koolhaas, fundador do *Office for Metropolitan Architecture (OMA)*, baseiam-se numa análise exaustiva e avançada dos programas e tipologias, de modo a, poder elaborar conceitos que darão depois origem aos projectos, ou, num processo inverso, os arquitectos também redefinem os conceitos e reformulam os programas, a partir de alterações da linguagem que lhes deu origem.

Koolhaas refere a importância da linguagem: “Tendo sido jornalista, estou consciente do impacto que pode provocar, a mais subtil mudança de significado, que as palavras podem conter”.¹²

Mais recentemente o arquitecto indica-nos: “A finalidade da investigação (levada a cabo com alunos de Harvard) não se centra no desenho, mas na renovação de um vocabulário que possa descrever o que acontece. Para mim, se o ‘Project on the city’ introduz duzentas palavras novas, terminologias, foi bem sucedido”.¹³

No seguimento de esta intenção de reformular um novo dicionário da arquitectura, o número um da revista *Wired*, realizado pelo OMA, apresenta o ‘atlas essencial’ para o séc. XXI, onde vários autores, explicam cerca de trinta termos e conceitos de espaço, que descrevem o nosso mundo em mudança.

Doug Aitken escreve o seguinte sobre as mudanças espaciais: “Nas últimas três décadas (...) surgiram situações espaciais completamente novas, que requerem novas definições. O espaço que era considerado permanente, é agora transitório, em metamorfose. As palavras e as ideias da arquitectura, que já foram a linguagem oficial do espaço, já não parecem ser capazes de descrever esta proliferação de novas condições...(Mas) as palavras que morrem no mundo real, renascem no virtual”.¹⁴

Desta forma, propõem-se concepções espaciais novas, ou redefinidas através de alterações à escala global, desenvolvem-se novos programas, novos espaços, físicos e virtuais, para satisfazer novos desejos, desejos de variáveis, de prazer, resultantes de uma sociedade em constante reformulação.

A primeira edição da revista *Wired*, que teve Rem Koolhaas como editor convidado, define alguns destes novos espaços, uns reais, outros, virtuais, alguns no meio; é através de concepções e noções amplas das necessidades do ambiente global e urbano por definição, que surge a questão das novas tipologias arquitectónicas: novos espaços, espaços experimentais, espaços que respondam a programas reformulados pelas alterações da sociedade. Alguns dos exemplos apresentados e definidos são: espaço da voz, nano espaço (microcosmos), espaço espaço (macrocosmos), espaço relacional, espaço corpóreo, espaço de investigação, espaço da arte, espaço do sexo, espaço futuro, espaço seguro (ciber-espaço), espaço dos *blogs*, espaço fronteira, espaço

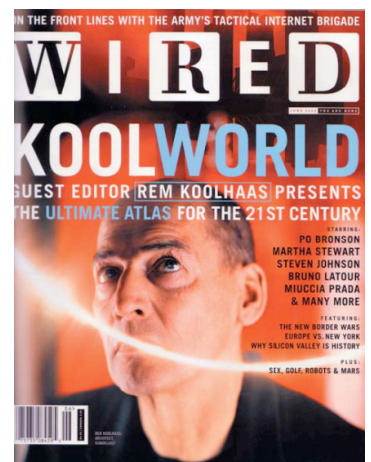


FIG. 7

público, espaço do DNA, espaço da publicidade, espaço do golf, espaço da neutralidade (humanitário), espaço de protesto, espaço robótico, espaço da cor, entre outros.

Muitos dos projectos e estudo teórico dos gabinetes OMA e AMO (departamento através do qual são organizadas e elaboradas muitos dos estudos teóricos do Office for Metropolitan Architecture), traduzem-se em logotipos e símbolos gráficos, aos quais são atribuídos novos significados, transmitindo dessa forma “a lógica que sustenta o projecto”, que segundo Koolhaas, é de máxima importância que seja revelada.

Um bom exemplo da identidade entre um diagrama funcional, o conceito volumétrico do espaço, e o *logo*, é o diagrama da secção do edifício da *Seattle Central Library*. Outra brilhante utilização da mudança de sentido através de um logotipo globalmente conhecido, através da simples mudança de posição e da cor. A questão teórica tem, também, uma manifestação à escala global, urbanística e territorial.

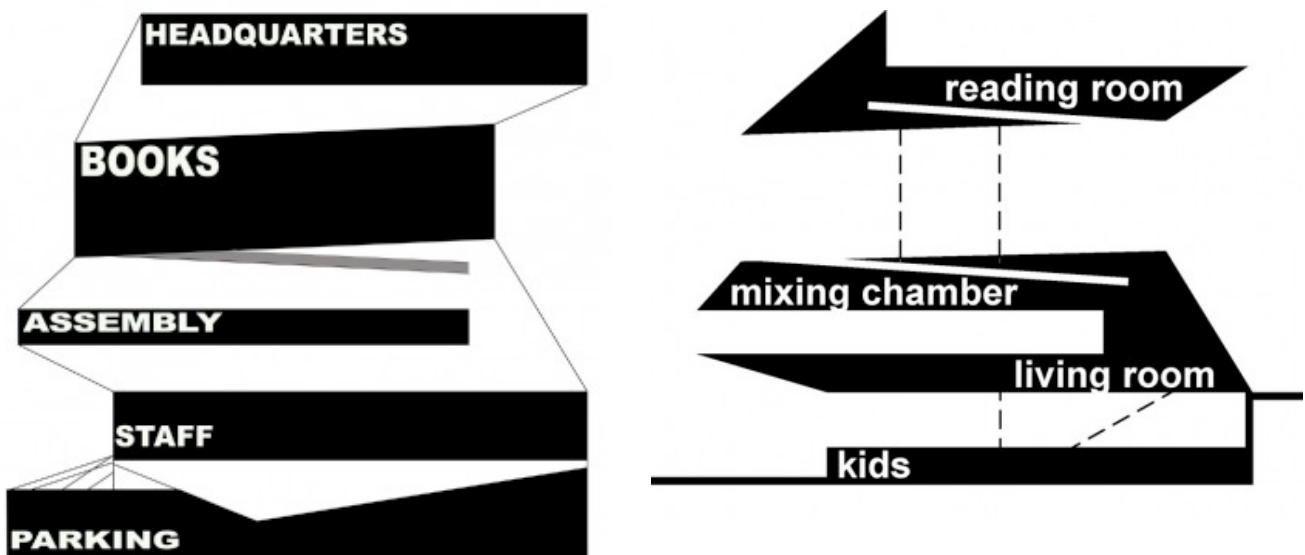


FIG. 8

3.3. CULTURA

O que define a cultura pós-moderna, o cidadão pós-moderno? Será a cidade contemporânea composta por uma cultura apenas, ou poder-se-á falar de várias, será a cidade 'Genérica' como indica Koolhaas¹⁵, ou cultura de massas torna-a completamente individual, como questiona Amendola?

A cultura contemporânea, numa cidade onde a variedade simbólica e o ícone assumem uma forte relevância como reflexo da pluralidade cultural, étnica, social, de cor e de som, definida pelo capitalismo, pelas trocas comerciais, no seu perímetro e à escala global (uma escala que a cidade também assume), é cada vez mais aquilo que Rem Koolhaas definiu em 1978, como a *cultura da congestão*.

A cultura da congestão é “a cultura do século XX”, é o “verdadeiro empreendimento dos arquitectos de Manhattan”, que Koolhaas considera o laboratório da congestão.

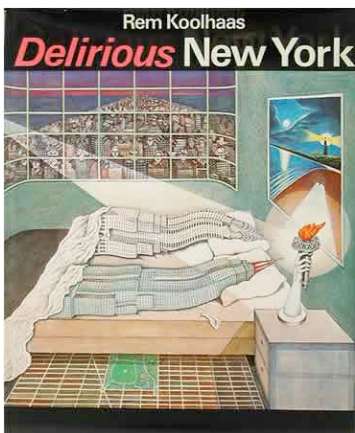


FIG. 11

Em *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, é apresentado um manifesto retroactivo para uma cultura urbana específica, de que Nova Iorque é palco. Uma cultura que possui algumas características muito próprias, como as decorrentes da 'lei do zonamento de 1916' ou o sistema capitalista e de delírio iniciado em Coney Island, que abrange depois toda a cidade, no entanto é também uma cultura genérica, uma metáfora para as cidades contemporâneas, por isso é criado o manifesto. Dessa forma, convém compreender o que é a cultura da congestão, como se desenvolve em Manhattan, como está presente nos ambientes metropolitanos em geral, como pode ser a chave para um novo urbanismo, uma 'nova' cidade e uma 'nova' cultura.

A congestão, resulta da extrema concentração de modos de existência, de ideologias, de funções heteróclitas, num local finito, limitado geograficamente, que culminam numa paisagem urbana particular.

As potencialidades da torre, descobertas a partir de 1870, pela implementação do elevador, conferiu a todos os pisos uma mesma aptidão, comercial, cultural e social, garantido-lhe até uma superioridade, pelo distanciamento em relação à terra e uma maior ligação com o natural - o ar e a luz. Assim, juntamente com as estruturas em aço, assimiladas

cerca de 10 anos depois, torna-se possível multiplicar qualquer área de solo até ao infinito, dando origem ao arranha-céus.

A divisão da malha urbana em quadrículas, sobre um plano neutro, conferem ao urbanismo a possibilidade de ser flexível e intemporal. A neutralidade da quadrícula rompe com as filiações históricas, e promove a diversidade, ou seja, cada quadrícula, cada bloco, constitui uma ilha (como as inúmeras que a cidade tem), formando um arquipélago...de possibilidades, submetidas à mutação permanente. A adaptabilidade do bloco e as possibilidades que a divisão em quadrículas confere à estrutura urbana, residem, segundo Koolhaas, em vários aspectos.

Primeiro, o carácter do edifício - o arranha-céus - enquanto monumento de si próprio, pela sua forma escultórica originada a partir do seu próprio perímetro, geometricamente definido, como que os limites de uma cidade tradicional, autónoma, uma cidade-monumento.

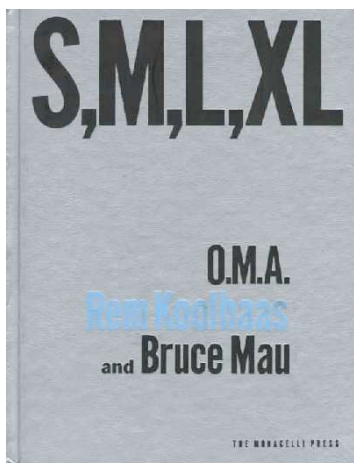
A 'lobotomia', em termos cirúrgicos, designa o corte entre os lóbulos frontais e o resto do cérebro, afim de aliviar alguns distúrbios mentais separando as emoções e os processos de pensamento. Em arquitectura, é a separação entre interior e exterior. O "postulado humanista" da arquitectura ocidental, diz que é desejável que exista uma relação moral entre interior e exterior, que este último revele algo sobre o primeiro - a "fachada honesta" fala das actividades que oculta. Em Nova Iorque, pela monumentalidade, e complexidade programática do edifício interno, tridimensional, torna-se impossível que a fachada revele a sua composição, em duas dimensões apenas. "Na discrepância deliberada entre continente e conteúdo, os criadores de Nova Iorque, descobrem uma área de liberdade sem precedentes" - diz Koolhaas - "(...) o monólito, poupa ao mundo externo, as agonias das mudanças contínuas que grassam dentro dele".¹⁶ O bloco reserva-se, assim, ao direito da flexibilidade interna, característica da sociedade contemporânea, em constante mudança, redefinição, enquanto mantém uma forma definida, perene, monumental.

A 'lobotomia' corta a relação simbólica entre interior e exterior, este último passa assim a ser projectado segundo o "cisma vertical" - "uma exploração sistemática, da desconexão deliberada entre os andares", que por serem independentes, podem estar arbitrariamente distribuídos dentro do edifício. Esta estratégia, indica-nos Koolhaas, é "(...) essencial para o

desenvolvimento do potencial cultural do arranha céus (...)” , e conseqüentemente de toda a paisagem urbana, uma vez que aceita a instabilidade compositiva do edifício, ao mesmo tempo que estabelece funções específicas, em oposição. É notória, em Koolhaas, uma postura oposta à máxima modernista, de que a forma segue a função, propondo uma nova forma de pensar, que revoga todo o pensamento funcionalista, criando as suas bases para a planificação da cidade contemporânea, da velocidade, da flexibilidade e da mutação. Cada um dos 2028 lotes individuais, é ocupado por uma estrutura única, porém não universal nas suas ofertas, “em cada andar, a ‘cultura da congestão’ organizará combinações inéditas e divertidas de actividades humanas. Com a ‘tecnologia do fantástico’, será possível reproduzir todas as ‘situações’ - da mais natural à mais artificial - onde e sempre que se desejar. Cada cidade dentro de outra cidade, será tão única que atrairá os seus habitantes naturalmente”.¹⁷ A cidade transforma-se assim, na “cidade do globo cativo”, completamente dedicada à concepção artificial, e ao nascimento acelerado de teorias, de interpretações, de construções mentais, de propostas, e à tarefa de as infligir ao mundo. (...) As modificações deste skyline ideológico serão rápidas e contínuas: um rico espectáculo de alegria ética, de febre moral ou de masturbação intelectual”. Em Nova Iorque, Koolhaas, vê a metrópole por excelência, uma cidade capitalista, que oferece toda a liberdade, o prazer, a diversidade que o cidadão pós-moderno possa querer, que se encontram em profunda mutação, que se adapta em função dos seus users, que não tem limite para a evolução. O arquitecto, começava assim a identificar algumas características da ‘Generic City’, que apresentaria em 1995 em S, M, L, XL. *Generic City*, é um exemplo de cultura e urbanismo à escala global, uma cidade genérica, sem qualidade ou identidade particular. A explicação para a cidade genérica, parte do princípio de que o mundo inteiro se encontra actualmente ‘tocado’ pelo mesmo tipo de fenómenos: a exploração do solo do capitalismo tardio, a *corporate identity* arquitectónica de *global players*, o turismo mundial, a economia mundial ou a perda de identidade histórica.

A cidade genérica, é uma cidade qualquer, que se mantém aberta, disponível, é anahistórica, livre dos modelos identitários históricos; a

FIG. 12



periferia torna-se, com os seus dispositivos estereotipados da desestruturação, a marca da cidade. Koolhaas chama a atenção dos arquitectos para a responsabilidade que têm na concepção das grandes estruturas, que unificam o mundo e revelam a identidade cultural de uma sociedade global: aeroportos, estações de comboio de alta velocidade transfronteiriços e outras vias de difusão de fluxos. Koolhaas analisa a cultura global, que se traduz na cidade global, o seu urbanismo, as suas potencialidades, os seus limites.

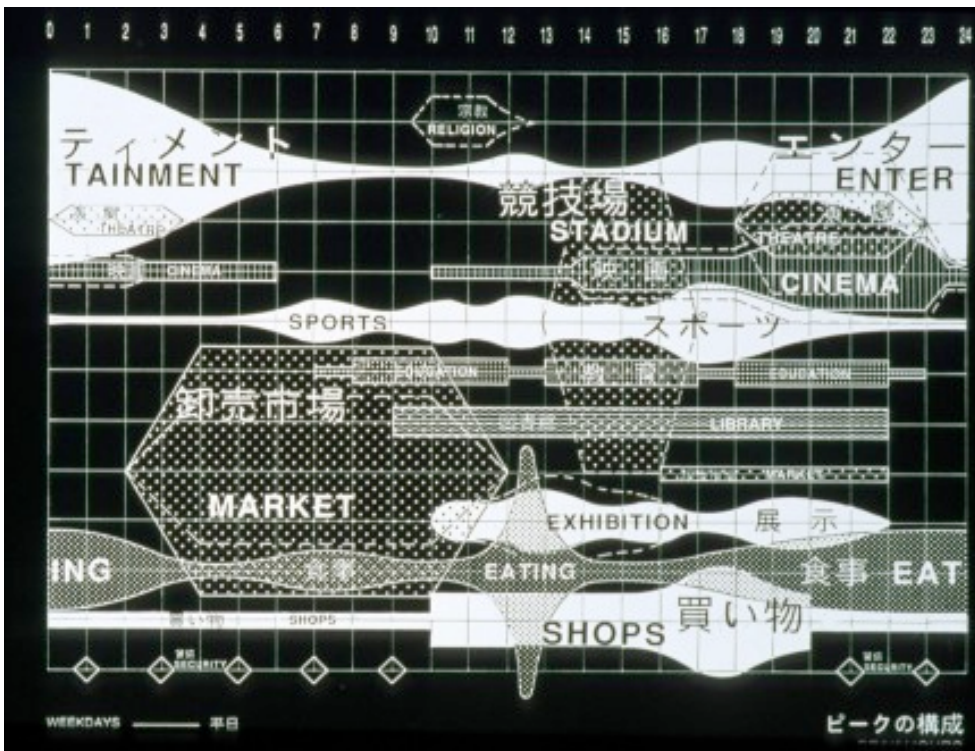


FIG. 13

3.4. VIRTUAL

Paul Virilio, é um filósofo que constantemente perturba a compreensão da nossa hiper-modernidade, o próprio tempo encontra-se em constante aceleração, deslocando o espaço temporal, e impedindo-nos de alcançar a realidade, de tal forma que, na realidade ficamos sem saber onde estamos. As nossas interações com o mundo à nossa volta, foram completamente virtualizadas por Virilio. Talvez, dessa forma, possamos acreditar numa continuação, mesmo que numa realidade virtual, deste ciber-espaço a que Sócrates, crítico da tecnologia, e do seu impacto na vida humana, não atribui qualquer relevância.

Na nossa opinião, Virilio, é um pouco excêntrico, talvez até anarquista, um humanista, que pela sua idade, esteja possivelmente saturado de uma sociedade-máquina, das tecnologias, da velocidade da informação, daí que a sua escrita seja “pessimista”, de indignação possivelmente, de alguém que de certa forma se encontra preso ao passado. No entanto, tem uma capacidade paradoxal de análise do desenvolvimento contemporâneo, que o distingue de um tradicionalista, bem com das possíveis catástrofes que dele possam advir.

Talvez seja necessária a sua condição de “idoso tecnofóbico” para que possamos ter a verdadeira noção do impacto que a tecnologia tem nos nossos dias. É possível, que, as palavras de Baudrillard sejam acertadas: “Quando os eventos se aceleram, o que devemos fazer é abrandar, para termos o nosso tempo”.¹⁸

No entanto, Virilio alerta-nos para o facto de apesar do aumento da velocidade, pelo uso da tecnologia, o homem está a abrandar, a tornar-se menos móvel e mais sedentário, aliás, é a própria tecnologia ao serviço do homem que impulsiona este abrandamento, pela sua capacidade de proporcionar uma presença (não física) sem qualquer tipo de deslocamento (espacial). Quanto mais rápido a tecnologia avança, mais lentos ficam os homens. Segundo Virilio, poderemos mesmo estagnar, ou por outro lado, a velocidade poderá ser tanta que acabe num colisão global, num acidente de proporções catastróficas.

O acidente é o tema central de Virilio, é o tema subjacente e que assombra o progresso tecnológico, a face oculta do progresso e que a

ciência prefere não revelar. Virilio indica que com a invenção do comboio, vieram os acidentes ferroviários, com o barco os naufrágios, e assim sucessivamente. Segundo a mesma lógica, os exponenciais desenvolvimentos tecnológicos - através dos quais somos bombardeados com informação instantânea, eventos em 'tempo real' e imagens mediatizadas - poder-se-á estar a criar a potencialidade para que aconteça, um acidente à escala global. De facto, os atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001 ao World Trade Center (WTC), em Nova Iorque - que Virilio parece ter previsto, com uma perspicácia misteriosa e até assustadora em 1993, antes do primeiro bombardeio do WTC¹⁹ - poderá ser um prenúncio do que poderá estar para vir. O 'onze de Setembro', foi um evento mediático, que impressionou mais pelo impacto visual e simbólico, que por qualquer outra coisa: quando imagens como estas surgem nas televisões do mundo inteiro, as pessoas têm dificuldade em separar a realidade da ficção. Esta duplicação da realidade, é uma das principais preocupações de Virilio - a realidade do mundo é substituída por uma outra 'realidade', produzida através de imagens mediatizadas e tecnologias de informação - brevemente, segundo o autor, iremos ter duas realidades, actual e virtual, uma espécie de realidade em 'stereo'.



FIG. 14

Também Baudrillard, faz duras críticas aos *media*, sobretudo à televisão, que, na sua opinião, apresenta um pensamento mais negativo quanto ao virtual do que Virilio, a imagem televisiva, bem como as imagens de síntese (por exemplo, os jogos de vídeo), ao contrário da imagem-foto ou da imagem-cinema, romperam com qualquer ligação com a história, na medida em que 'se auto-produzem sem referência a um real ou a um imaginário, virtualmente sem limite, e essa imagem sem limite que produz a informação como catástrofe'.²⁰

Virilio, sempre crítico em relação à tecnologia e às suas implicações estéticas, políticas, militares e até sexuais, mostra-se preocupado pela perda de intervenção humana no seu contexto fenomenológico, e a substituição deste pela máquina.

No futuro, prevê Virilio, o homem encontrar-se-á fechado numa caixa tecnológica, onde, sem qualquer intervenção humana receberá informação mediatizada e imagens virtuais, fará amor no ciber-espço, onde uma '*data glove*' lhe proporcionará a sensação física de toque. Nesta 'distopia' tecnológica, em que o homem se encontrará condenado à solidão masturbatória, estará imanente, de acordo com o nível de desenvolvimento das tecnologias, no fim as nano-tecnologias e as revoluções biotecnológicas colonizaram corpos humanos, anulando finalmente qualquer divisão entre homem e máquina.

Outra das preocupações de Virilio centra-se no campo da política, na influência que a tecnologia poderá ter nesse campo. Segundo ele, a política é hoje um espectáculo mediático, pode-se identificar dois exemplos ao mais alto nível de administração: Silvio Berlusconi, um multi-milionário da área dos *media*, que ocupa actualmente o cargo de primeiro ministro de Itália e Barak Obama, o actual primeiro ministro dos EUA, cuja campanha para as eleições presidenciais, foi minuciosamente planeada, por gestores, publicitários, *marketeers*, e acessores de imagem, de modo a que o produto final, divulgado pelos *media* da forma apropriada possa criar determinada sensação ao espectador (eleitor). A democracia real, diz Virilio, está enraizada na *ágora*, no espaço público, no centro da cidade, é uma experiência colectiva, que depende duma relação tangível ao lugar, algo que não é possível, num mundo onde a cidade deixou de ser pública

para se tornar privada²¹, virtualizada e governada pela ideologia do mercado e fetiche da imagem.

Deste modo, segundo Virilio, não existem diferenças entre política de esquerda e direita, entre totalitarismo e liberalismo democrático: o primeiro, através da repressão priva a sociedade do conhecimento do ‘acidente’, o segundo pelo excesso de mediatização de tragédias, massacres e acidentes, banaliza-o e faz com que não seja percebido pelos cidadãos.²²

Virilio, apela à criação de um ‘museu de acidentes’ que possa testemunhar a irrefutabilidade e inevitabilidade do acidente, para expor à sociedade aquilo que as ofuscações contemporâneas da tecnologia, ciência e media tentam encobrir.

Na obra *Cybermonde, la politique du pire*, de 1996, Virilio alerta para a alteração que as evoluções tecnológicas causam ao nível do conceito de ‘tempo’ - “O tempo real, é um tempo mundial”.²³

Através da velocidade, diz Virilio, pela revolução nos transportes, e consequente alteração da relação espaço-tempo, passa-se de uma geopolítica, a uma crono-política, onde o tempo, tem uma primazia sobre o espaço e a velocidade é a fonte do poder.

A crono-política, decreta um abandono da terra, do campo, em função da cidade. Segundo Virilio, “Não há política sem a cidade. A cidade é a forma política maior da história(...) a cidade é o lugar dos trajectos(...)”, a questão da cidade prende-se com os trajectos, a questão do próximo ou longínquo. Se o longínquo for preferível em relação ao próximo, pela intervenção da tecnologia e da velocidade, destruir-se-á o acto de cidade, o próximo deixará de fazer sentido. Uma cidade sem limites, sem distâncias, não é uma cidade, diz Virilio, necessita de um limite, de uma fronteira.²⁴

Segundo o filósofo, o espaço público é substituído pela imagem pública, uma imagem virtual. A ausência de distância, do longínquo, retira a liberdade ao homem, a sua relação com um mundo particular, o ‘aqui e agora’, uma vez que esse mundo perde toda a sua grandeza, ou seja: a realidade virtual nega o ‘aqui’ em proveito do ‘agora’.

Os movimento de massas, resultantes de um período pós-revolução

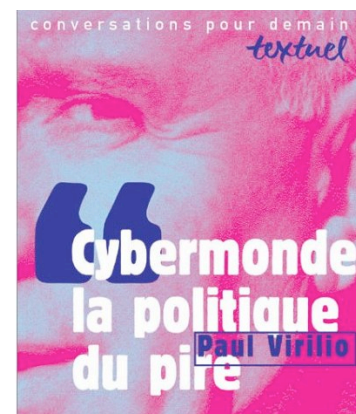


FIG. 15

Industrial, levou à criação de periferias, e à desertificação do centro. Esse centro, segundo Virilio, deixa de ser o centro da cidade, no entanto, passa a ser o centro do mundo, um dos centros que o mundo pós-moderno tem.

25

Em paralelo, é criada uma metacidade, uma cidade virtual, que é estruturada por uma malha urbana diferente, as redes de telecomunicações, que transforma cada centro do mundo, em apenas um elemento, um quarteirão, um bairro da hiper-cidade - a cidade virtual.

Uma concepção um pouco diferente à de Virilio ou Baudrillard, é a defendida por autores como Félix Guattari e Pierre Lévy, que defendem a possibilidade do virtual, na cidade pós-moderna, como veículo para a afirmação do eu, de promoção da subjectividade e até de humanização, no entanto, revelam-se cautelosos em relação ao virtual, pelo seu carácter, construção e desenvolvimento históricos.

Guattari, na sua obra *Caosmose*, de 1992, descrevia a máquina, na sua complementaridade com os elementos exteriores: o homem que lhe dá origem, bem como outras máquinas reais ou virtuais.²⁶ O filósofo analisa a influência das tecnologias de comunicação segundo dois pontos, ou em duas direcções: uma "homogeneização universalizante e reducionista da subjectividade e uma tendência heterogenética, ou seja, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes".²⁷ Estas duas vertentes, geram duas hipóteses, com a virtualização da cultura levada ao expoente máximo: "a criação, a invenção de novos Universos de referência"; ou, inversamente, a "mass-mediatisação embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos".²⁸

Também Levy manifesta alguma prudência ao indicar o caminho para o qual o espaço virtual leva a sociedade e a cidade. Por um lado existe a possibilidade de agravamento da situação que se começa a impor, isto é, a massificação, a espectacularização, a base de consumo que sustenta o capitalismo à escala global, ou por outro, a possibilidade de seguirmos "as tendências mais positivas da evolução em curso e criamos um projecto de civilização centrado sobre os colectivos inteligentes: recriação do vínculo social mediante trocas de saber, reconhecimento, escuta e valorização das singularidades, democracia mais directa, mais participativa, enriquecimento das vidas individuais, invenção de formas

novas de cooperação aberta para resolver os terríveis problemas que a humanidade deve enfrentar, disposição das infra-estruturas informáticas e culturais da inteligência colectiva (...)", ou seja o uso do virtual, do tecnológico ao serviço de uma nova estrutura, onde seriam recuperados valores que conferem a singularidade e a verdadeira experiência fenomenológica ao homem, no entanto, reorganizados segundo um grau de evolução superior.

Levy, indica que o conceito de máquina, de tecnologia, não se manifesta isoladamente do meio exterior, mas antes, em complementaridade com o homem.

Marcos Novak, em entrevista à revista Neural, em Junho de 2001, analisa o virtual, a sua dimensão, a dificuldade em conhecê-lo na totalidade; o Homem (finito), não pode realizar uma crítica completa do Virtual (infinito). Por consequência o mundo real, é, segundo Novak, já um mundo virtual, na medida em que é impossível ser compreendido na totalidade.

O real e o virtual, fundem-se no universo quântico, onde são aleatórios, condicionados pela probabilidade. No universo convencional a probabilidade do real é superior à do virtual, no entanto a tecnologia permite-nos alterar a sua estrutura probabilística.²⁹



FIG.16

O espaço virtual puro, indica Novak, é a estrutura líquida de potencialidades de possibilidades de mundos novos - mundos quânticos e aleatórios, e mundos rizomáticos, complexamente interligados.

O ciber-espaço, segundo o autor, é um espaço menos tolerante, que o mundo onde existimos, é fruto do anárquico, do líquido, das possibilidades amplas.

Tal como Levy, também Novak acredita que o virtual é um movimento do concreto para o geral, dos sentidos individuais para a percepção global. É por isso dar uma importância aos sentidos, educá-los, para a percepção de um novo espaço - 'trans'cendente e virtual - condicionado força, massa e inércia também transcendentais. A medida de peso da massa passa de quilos, para bytes.³⁰

O ciber-espaço, compreendido no campo do virtual é um espaço finito, pelas características finitas do tempo e das suas fontes, no entanto, através das possibilidades de combinação dos seus fluxos, transforma-se num espaço rizomático e em certa medida com fim indeterminado.

O conceito de transarquitettura, analisado por Novak, aceita o espaço e tempo como um único fenómeno combinado, a partir de esta combinação, da sua percepção sensorial, o autor acredita conseguir produzir arquitectura. A partir de tratamento de dados e algoritmos, Novak, consegue transformar som em forma, palavras em mundos, 'Logos' em 'Cosmos', e é no processo de transformação, de imaginação que se centra o interesse principal do autor.³¹

O autor chama a atenção para a questão da contemporaneidade do virtual; actualmente milhões de pessoas já utilizam ambientes virtuais *multi-user*, estes espaços dentro de outros que os envolvem, geram comunidades, espaços públicos - uma das condições base do meio urbano - que representam novos desafios para a arquitectura e para os arquitectos. O projecto para o *Virtual Guggenheim*, é um exemplo de como o arquitecto se assume cada vez mais como modelador do virtual.

Esta é a 'arquitectura inteligente' segundo Novak, em constante e rápida adaptação, activa, que observa, interpreta, altera, transforma a sua fisionomia transforma o seu *user*, numa relação dialógica.³²

O cidade e a civilização contemporânea, são marcadas pela virtualidade, o 'urbano' é composto pelos fluxos, no entanto a sua arquitectura representa a excepção, na medida em que, é ainda estática. Segundo

Novak, esta tendência está a mudar, a arquitectura está a tornar-se viva. “A vida é arquitectura líquida. (...) Eu tenho escrito sobre arquitectura líquida, transarquitECTURA, e arquitectura invisível. Quando perguntou sobre os próximos 100 anos, eu tenho que dizer que tenho a certeza de que veremos o líquido, o ‘trans’ e o invisível adaptados à nossa compreensão geral da arquitectura e da cidade, mas mais que isso, penso que tanto a arquitectura como a cidade tornar-se-ão claramente mais vivas. Eu vejo arquitectura viva: formas vivas, materiais vivos, com mentes vivas, enredadas connosco próprios, correndo através de um *continuum* do virtual ao real e vice-versa. Edifícios com animais grande e quentes, movendo-se graciosamente permitindo as nossas actividades, respirando lentamente num suave sono, sonhando em dançar no ciber-espaço. Esta arquitectura viva conterá uma variabilidade profunda de líquido, a taxonomia desafiará o ‘trans’, e a efemeridade do total, sem acesso à informação ubíqua inteligente do espaço. A fusão do espaço virtual e actual será quase total.”³³



FIG. 17

3.5. ECOLÓGICO

As cidades representam o enquadramento físico da nossa sociedade, são as geradoras dos valores civis, o motor da nossa economia e o coração da nossa cultura. Segundo o estudo de 2008, da Divisão da População do Departamento de Assuntos Sociais e Económicos das Nações Unidas, mais de metade da população mundial encontra-se já nas cidades, no mesmo estudo, prevê-se que em 2050, a percentagem suba até aos 70%.

³⁴ Contudo, os centros urbanos, enquanto organismos vivos, não são sustentáveis, grandes áreas degradadas, a pobreza e o abandono dos centros históricos, destrói o sentido de comunidade e vitalidade, corroendo a nossa paisagem urbana.

Actualmente, com o aumento da esperança média de vida, o decréscimo da taxa de natalidade, o aumento da taxa de divórcio e as potencialidade da sociedade pós-industrial para a redução da poluição, a cidade assume-se como o habitat natural do homem.

Cidades compactas e policêntricas são, segundo Richard Rogers, a única forma de desenvolvimento sustentável, e devem ser concebidas para atrair pessoas. Se a regeneração urbana não for conseguida de forma eficaz, todas as medidas específicas na cidade - edifícios, espaços públicos, educação, saúde, emprego, inclusão social e crescimento económico - serão claramente prejudicados.³⁵

O desenvolvimento urbano sustentável encontra-se dependente de três factores principais: a qualidade da arquitectura, bem-estar social e responsabilidade ambiental; A cidade cultural é multi-cultural, com uma hierarquia de densidades, tem usos mistos e é bem conectada por uma rede de transportes públicos, com infra-estruturas para circulação pedestre e ciclovias, com um bom design, tanto ao nível dos edifícios, como dos espaços públicos e é responsável para com o meio ambiente - estas são as palavras de Richard Rogers, envolvido em vários projectos de regeneração urbana sustentável, em Manhattan, Seul, Coreia, Londres e Lisboa, e conselheiro chefe do câmara de Londres, para o desenvolvimento de espaços públicos.

Ao longo dos últimos 30 anos, tornou-se claro que o risco associado à mudança climática põe sérios desafios à sociedade. Os arquitectos, são constantemente confrontados com o desafio de criar edifícios duráveis,

que respondam às mudanças ambientais e climáticas. Os arquitectos têm um papel importante a desempenhar, pelo simples facto de 75% do consumo global de energia ser produzido pelos edifícios e meios de transporte. Edifícios, bairros e cidades, devem ser desenhados, de forma a minimizar a poluição e as emissões de carbono. Isto implica, não só o uso de fontes de energias renováveis, como o vento, o sol e a água, mas também, o desenho de edifícios energeticamente eficientes e planos de urbanismo que promovam a vegetação e a bio-diversidade.

O arquitecto Richard Rogers, utiliza uma aproximação holística, para a forma física de cada edifício, a partir da massa, orientação e arranjo de todas as partes que o constituem, de forma a garantir, uma aproximação responsável, ao desempenho ambiental global do edifício. Para tal, são também utilizadas tecnologias que promovam a eficiência e não poluam, sejam duráveis, produzam valor ao longo do tempo, em vez de terem um prazo curto de utilização, que terá reflexo económico.

Os novos desenvolvimentos urbanos, devem ter como objectivo final a criação de ambientes, cujo dióxido de carbono seja neutro. Esta seria a utopia ecológica.

Segundo o mesmo arquitecto, a estrutura e a conservação da energia, devem ter um importante papel, na busca da forma dos edifícios. Velocidade, custo e eficiência energética, são em muitos casos componentes importantes para uma leveza estrutural, transparência e clareza de desenho. Rogers, apresenta o exemplo de *Potsdamer Platz Masterplan*, em Berlim, um projecto que explora a um nível muito avançado, o uso de soluções sustentáveis, através de energias alternativas.

“O design sustentável visa atender às necessidades presentes, sem comprometer o *stock* de recursos naturais que servirá as gerações futuras. Nos edifícios, isso implica uma eficiência dos recursos - mínimo de energia, flexibilidade e vida longa.”³⁶ As palavras de Richard Rogers, resumem sucintamente os objectivos da arquitectura, do que deverá ser o design ecológico ao serviço do planeta. Os edifícios são responsáveis por 50% da produção de CO₂. O *design* dos edifícios, pode atenuar esta estatística que ameaça o futuro da vida humana, a pesquisa, definição de objectivos, e apresentação de alternativas devem ser o primeiro objectivo. Segundo Rogers, o desafio da construção sustentável, manter-se-á pelo menos, ao

longo dos próximos 100 anos; o aquecimento global crescente que se prevê para este espaço temporal, significa que são necessários, uma capacidade criativa excelente e uma avançada compreensão dos desempenhos do edifício, de modo a assegurar, que a baixa energia e edifícios passivos possam continuar a servir as necessidades e o desejo dos seus utilizadores. Ao longo do último quarto de século, houve um aumento do pensamento radical, repensando e questionando pensamentos pré-estabelecidos, bem como uma definição de sustentabilidade e efeitos de um contínuo desenvolvimento ambiental.

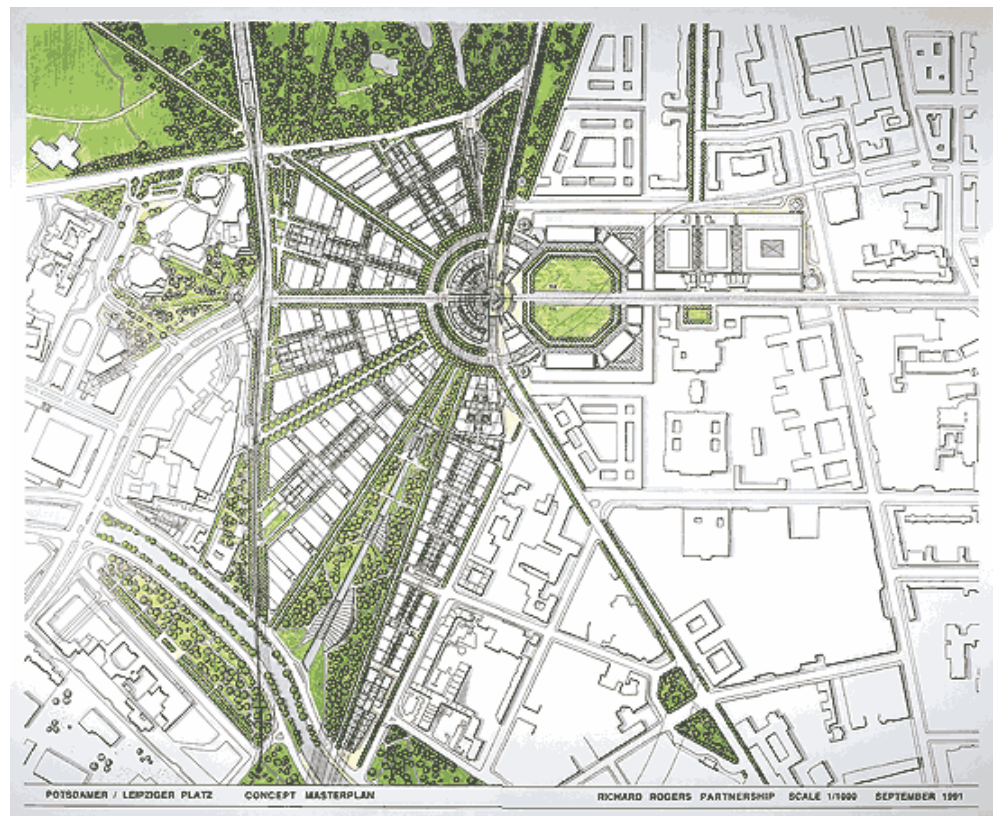


FIG. 18

A ECO'92, no Rio de Janeiro, serviu para definir um “desenvolvimento que vá de encontro às necessidades presentes sem comprometer a possibilidade das gerações futuras satisfazerem as suas próprias necessidades.”³⁷

O consumo de energias não renováveis, energias fósseis, sem uma consciência futura, poluição que se torna irreversível para a atmosfera, e o solo, reúnem todas as condições para o desastre global.

As prioridades, são procurar e encontrar alternativas, de preferência

naturais, que possam alcançar condições ambientais favoráveis. Trabalhar com base no clima, em vez de tentar anulá-lo, significa aceitar, por exemplo, que a arquitectura deverá responder à sua localização - um edifício em Bali, não pode ser reproduzido em Casablanca, ou Helsínquia, como foi advogado ingenuamente no passado.

As medidas de intervenção ecológica, não devem ser entendidas como uma campanha contra o mundo moderno - carros, aviões, supermercados ou edifícios de negócios, não podem ser suprimidos (sem que haja uma revolução social e económica), mas podem ser repensados e redesenhados. Não se pretende que a arquitectura regresse à sua condição primitiva, na qual são esquecidos os materiais modernos e de base tecnológica, em função da manufactura, e arquitectura vernácula, pretende-se antes que seja criada uma arquitectura pós-moderna e ambientalmente responsável, numa cidade de igual índole, onde a tecnologia seja usada para alcançar finais benéficos para a sociedade, onde o objectivo final da utopia ecológica - o coeficiente de carbono zero. Richard Rogers, é uma das caras da prática, e da teoria, sustentável e ecológica em arquitectura, é dele a seguinte perspectiva sobre a sustentabilidade.

O arquitecto afirma acreditar que o desenvolvimento sustentável da cidade, implica uma maior aproximação ao uso de recursos naturais - fazer mais com menos - um processo, no qual as medidas de poupança de energia são importantes, mas apenas uma parte de uma perspectiva que se pretende mais abrangente.

Em termos de construção, Rogers defende, que a sustentabilidade implica a flexibilidade e adaptabilidade dos edifícios, construídos para longos períodos de vida útil, devendo como tal, ter a capacidade, para responder a necessidades e até programas, variáveis, que uma sociedade em mudança implica.

“A minha perspectiva de arquitectura sustentável é essencialmente a humanização do ambiente construído. Embora o desenvolvimento da tecnologia seja crucial para a nossa qualidade de vida (energia limpa, nano-tecnologia), melhorias imediatas podem ser alcançadas através da abertura de janelas, um uso mais imaginativo da paisagem urbana, espaços mais fluídos, uso de luz natural - que resultam em espaços tecnicamente mais eficientes, e ao mesmo tempo mais agradáveis para as pessoas viverem e trabalharem, promovendo

também uma relação mais próxima entre pessoas e natureza. Através da fusão das preocupações sociais, inovações tecnológicas e estruturais e de *design* responsável para com o ambiente, estou convencido, que uma arquitectura, verdadeira-mente moderna para o século 21 pode ser criada.” diz Rogers.³⁸

A ecologia, em termos de construção, pode (e deve, segundo nós) ser tida em conta e procurada ao nível de duas escalas: urbanística e territorial; e arquitectónica ou do edificado.

Jacinto Rodrigues, alerta para a importância de uma mudança ao nível do ensino da arquitectura e urbanismo, bem como para a necessidade de agir de forma mais consciente ao nível de projecto. ”a questão central (...) é substituir o modelo-máquina pelo modelo-ecossistema.” Segundo o arquitecto é necessária a criação de “Pontos de urbanização assentes numa malha policêntrica de pólos urbanos e de sistemas de produção energética descentralizados e renováveis: Biodepuradoras; mini-centrais multi-energéticas (aplicação simultânea de eólicas, colectores solares, biogás, etc).Renaturalização da actual paisagem urbana para que a bioclimatização seja realizável. Através de jardins biodepuradores, corredores verdes, bosques, hortas e agricultura biológica urbana articulados com a bioconstrução, desenvolver-se-ão os traços fundamentais do eco-urbanismo. A escolha dos materiais de construção é importante. Em vez de betão ou cimento, em exclusividade, pode apostar-se na construção em madeira, cânhamo, aglomerados de bambú, etc. É também necessário complementar esta eco-pólis com eco-transportes; Estas inovações na arquitectura têm que se inserir numa óptica geral de paisagem como bem público. Daí que os planos para um território devam ser pensados em termos de ecossistemas, para uma melhor distribuição e utilização das águas e das fontes de energias renováveis. O policentrismo urbano impõe-se ao desenvolvimento.”³⁹

O professor Jacinto Rodrigues alerta ainda para as implicações que a sociedade tecnocrática exerce sobre os cidadãos; homens exploram homens, a tecnosfera explora a biosfera, dando origem a problemas como a exclusão social; desigualdades entre zonas dentro de um mesmo país; o trabalho precário, por vezes infantil, em países ‘neo-coloniais’ governados pela lógica do imperialismo; a destruição de ecossistemas; a poluição, contaminação que os modelos industriais de cidade impõe sobre a biosfera; o fim do estado de providência e conseqüente perda do significado de ‘serviço público’; o desaparecimento do estado e o crescimento do poder das multinacionais; a perda do público, em função

de uma cidade cada vez mais privatizada.

Em “Notas para uma estratégia de ecopólis”, Jacinto Rodrigues define o que julga serem os pontos necessários para a criação e desenvolvimento de uma cidade e sociedade ecológica. O autor indica que o sucesso só pode ser alcançado pela compreensão e aplicação de medidas de carácter multidisciplinar, complexo e sistémico que abracem todos os mecanismos que habitam o ‘urbano’, alerta ainda para a necessidade da cidade ser entendida como um eco-sistema, onde a relação e ligação do homem deve ser estabelecida com a biosfera. Tal medida, exige o abando daquele que é possivelmente o paradigma de cidade moderna, mecânica, consumista, dissipativa e contaminante em função de um ecossistema regenerativo que funcione num processo integrado entre civilização, ecotécnica e biosfera.

A estrutura construída, segundo Rodrigues, deve enquadrar-se na paisagem mais global e articular-se no ambiente específico da cidade/região. Em vez do uso de energias fósseis e finitas, a cidade deve apostar na criação de energias renováveis, e eliminar a produção que use materiais poluentes e energias não limpas e que crie resíduos tóxicos. Qualquer detrito resultante do processo de fabrico de energia, deverá ser reciclável, substituindo o metabolismo linear próprio da máquina, por um metabolismo circular, regenerativo próprio da natureza.

A divisão territorial em lotes, característica do modernismo, e que leva ao pensamento nonofuncional, pela separação de diversas actividades urbanas, deve ser substituído por um pensamento híbrido e que permita respostas multifuncionais. Também a estruturação de áreas verdes, o paisagismo, que muitas vezes serve apenas para embelezar, deve ter associado uma componente de ‘bioclimatização’ e ‘biodepuração’. Estes são dois factores de grande importância para a ecologia da cidade, alerta Rodrigues, jardins, corredores verdes, bosques urbanos, hortas, podem ser fertilizadas com lixos orgânicos produzidos pelos habitantes, gerando um sistema circular. Também a despoluição e ‘renaturalização’ dos rios deve ser um factor que ultrapassa as questões da estética. O tratamento da água deverá ser uma prioridade, a fitodepuração, os sistemas de lagunagem, a meandrização, as pequenas cascatas revelam-se muito importantes para melhorar a qualidade dos recursos hídricos.⁴⁰

As energias renováveis, defende o arquitecto, devem ser aproveitadas

sobretudo à escala regional, através do uso de sistemas mistos, que assimilem vários tipos energia (solar, eólica, hídrica, biogás) em vez de mega-estruturas que gerem apenas uma energia específica. Também são preferíveis em relação aos mini-sistemas familiares, devendo estar inseridas, numa malha policêntrica do território, capaz de dar resposta através da descentralização e complementaridade às necessidades da sociedade.

Ao nível da construção, deve existir uma legislação com preocupações ecológicas, que deverá privilegiar o uso de materiais não poluentes, sistemas solares passivos, a articulação com a escala urbana e a 'bioclimatização' que advém das áreas verdes e orientação geográfica. É necessário sobretudo a criação de programas de incentivo ao uso e criação de edifícios que promovam uma melhor qualidade ambiental, pelo uso de sistemas energéticos alternativos. O Estado deve dar o exemplo em edifícios de carácter público, como escola e espaços culturais, a fim de educar a sociedade, e criar uma nova civilização, preocupada com as questões da ecologia.

A agricultura é um dos sectores que pode contribuir para a eco-construção e para a eco-indústria, através do aumento do cultivo de matérias primas, como o cânhamo (muito cultivado no passado, ao longo de todo o território nacional, sendo aplicado no fabrico de velas para barcos e tecelagem) que permite o fabrico de papel e pode, através do uso de tecnologia recente, ser adoptado na construção civil.

A questão do trânsito urbano deveria ser ultrapassada pelo uso de transportes não poluentes e de cariz público. Os centros históricos não deverão permitir o uso de automóveis, estes representam uma clara oposição à cultura e ao lazer, ao usufruto dos espaços público urbanos. Os corredores verdes, deverão ser aproveitados para criar percursos pedonais e de ciclovias, permitindo a ligação entre diversos pontos da paisagem.

Para a criação de um ambiente urbano ecológico, conclui Rodrigues, é necessária uma consciencialização das populações, (*users* se assim quisermos), para a detecção e resolução dos diversos problemas. O processo de mudança e 'concepção' de uma 'ecopólis' é lento, contínuo, e em constante reestruturação, para que se possa responder as necessidades de uma sociedade com as mesmas características. É

necessário que sejam definidas estratégias para a consciencialização, através de uma política de incentivo à reciclagem através de actividades culturais e iniciativas criativas.⁴¹

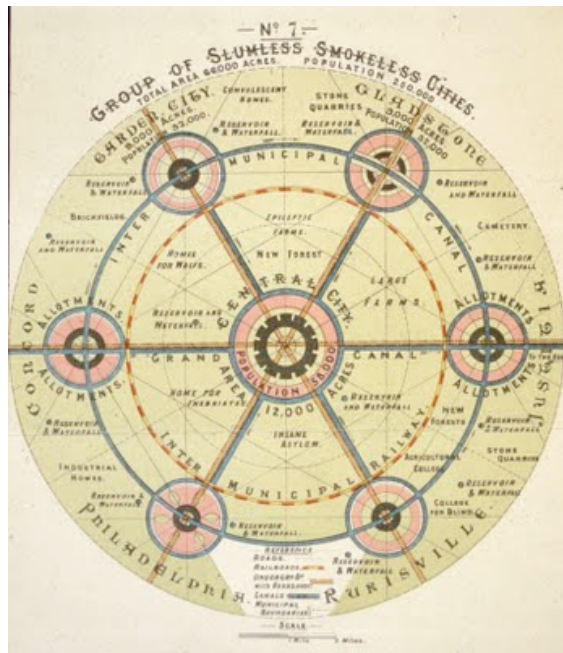


FIG. 19

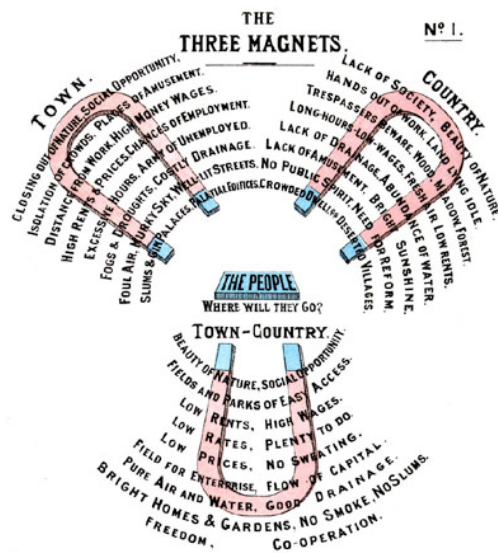


FIG. 20

A arquitectura, à escala do edifício, durante grande parte da sua história, procurou integrar-se na natureza, podendo ser entendida como uma imitação da mesma. Com a integração do vidro na arquitectura, graças à luminosidade e capacidade térmica desenvolveu-se uma nova cultura do espaço interior, uma nova relação entre arquitectura e envolvente. Mas, com o passar do tempo e o industrializar da sociedade, a arquitectura distanciou-se do possível equilíbrio entre o homem e a natureza transcrito no mito da cabana primitiva, de Marc-Antoine Laugier, que ocupa posição central na sua obra *Essai sur l'architecture*, de 1755.

A preocupação pela natureza virgem surgiu num tempo e espaço coincidente com a Revolução Industrial, em Inglaterra em meados do séc. XVIII. A cidade que na época medieval representava a protecção, liberdade e civilização contra a barbárie do bosque e da natureza primitivos, selvagens e sujos, torna-se a partir de meados do séc. XVIII o foco de todos os males sociais e sanitários, reconhecendo-se a importância da natureza e do campo, pensamento do qual é reflexo a cidade jardim de Ebenezer Howard.

Dele foram tomadas bases para alguns dos princípios do Movimento Moderno, porém, Corbusier e Hilberseimer apresentavam verdes vazios e sem identidade, como crítica ao corredor das ruas e densidade tradicional. Apenas Wright e outros organicistas, como Alvar Aalto e Jörn Utzon, conseguiram interpretar o campo e a cidade como realidades aliadas e não antagónicas - mais tarde, também a “terceira geração” - Niemeyer, Murle Marx, Cordech, Távora, Barragán, Van Eyck, manteria a preocupação com a relação da arquitectura com a paisagem. Estas viriam a ser as últimas obras, antes do crescimento contínuo das metrópoles, como que uma última esperança na bondade do homem, na natureza e na identidade do lugar.⁴² Actualmente, estão presentes um conjunto de condições e normas, que fazem com que seja posta em causa algumas das estratégias de construção, de linguagem e funcionalidade, na arquitectura, que se tem vindo a desenvolver, sobretudo numa linguagem formal, capitalista, não-sustentável, em função de uma outra arquitectura, flexível, ecológica, sensível aos factores naturais, e, socialmente correcta. Actualmente, bem como no passado, as formas, a expressão, a beleza, a utilidade ou a solidez, representaram as principais buscas da arquitectura, tornando-se elementos básicos da interpretação urbanística.

Torna-se necessário o respeito e integração das condicionante ambientais no acto de projectar arquitectura. Esta poderá ser diversa, promover valores, linguagens ou simbologias pós-modernas, no entanto, existem alguns pontos comuns de orientação: a análise do ciclo de vida dos materiais, de modo a poder fazer um maior uso dos reciclados, ou recicláveis; o uso frequente de matérias primas e energias renováveis (energias que se obtêm a partir de fontes naturais, e virtualmente inesgotáveis), quer ao nível da concepção, como também da vida do edifício; a redução das quantidade de matérias-primas e energia utilizados na extracção dos recursos naturais, na sua adaptação a usos em arquitectura e destruição, ou seja a reciclagem de resíduos.

Um dos pontos principais da relação de um edifício com o seu meio envolvente é a sua pele ou revestimento, o ideal seria um fachada plural, capaz de filtrar a transpiração, transporte, uso, mutação e transparência. os climas de extrema variância necessitam de fachadas mais complexas e menos unívocas, devem dar importância à luz natural, à ventilação, e evitar o uso de iluminação e climatização artificial sempre que possível. As divisões interiores poderão ser mutáveis e com características de peles variáveis (deixar passar a luz, mas não o olhar, deixar passar a visão, mas não o som, deixar passar o som, mas não ser visto, deixar passar a luz mas não o raio, etc.).

As propostas tradicionais dispõe soluções tipológicas, como pátios e praças cobertas que favorecem a criação de um microclima próprio do edifício - casas romanas, edificações agrárias, palácios urbanos, complexos de habitação popular, sempre desenvolvidos em torno do elemento interior - pátio - que pela sua beleza, funcionalidade e luz natural serve de centro de orientação de todos os espaços.

Os envidraçados representam uma constante da arquitectura bioclimática muito importante - a fachada actua como intermediário entre o edifício e a natureza - e o vidro sempre como um espaço térmico.

A cobertura é muito importante para as capacidade bioclimáticas de um edifício, além de ser o elemento básico da expressão, é também, aquele que estabelece a harmonia com o envolvente. Sob um ponto de vista energético é o lugar do aproveitamento da água e sol (partes altas das fachadas e coberturas). As coberturas convertidas em jardins servem para despoluir e humedecer um pouco as metrópoles.

As paredes parcialmente enterradas são típicas da arquitectura vernácula dado o seu aproveitamento da forte inércia térmica. A dispersão do programa ao longo do envolvente em pequenos grupos, pode representar uma solução para o tratamento da relação com o envolvente - sintetizando-se numa espécie de Land-art.⁴³

Apesar dos fortes ensinamentos que podemos retirar da arquitectura tradicional, do forte uso da inércia das alvenarias espessas, o futuro da arquitectura bioclimática parece-nos prender-se à construção leve e industrial, sendo muito mais viável construir por camadas que não se encontrem irremediavelmente agregadas, permitindo uma substituição de elementos ao longo de todo o período de vida da obra.

Outra possibilidade é a arquitectura móvel, composta por módulos que se desdobram de acordo com as necessidades, assumindo distintas posições e compatibilizando mecanismos ecológicos - painéis e cozinha solar, ventilação natural ou iluminação, arquitectura ecológica, diversidade cultural e espaços comunitários.

A arquitectura ecológica não é apenas aquela que fomenta processos de reciclagem e economia energética, deve também centrar-se em dois pontos: aceitar a diversidade cultural do planeta e as suas consequências e incutir a conservação e criação de espaços comunitários. Cada cultura possui um ritmo e um estado de evolução e não deve ser condicionada por superioridades nem inferioridades, devem ser geradas oportunidades de evolução e criação das suas próprias respostas a necessidades também elas específicas. O aumento da qualidade ambiental das cidades deve ser acompanhado pelo acréscimo dos espaços comunitários, bem como a sua manutenção - espaços estes que pertencem a sociedades pré-industriais.

Ao longo da história da arquitectura, foram vários os arquitectos que escolheram a natureza como impulsionador do seu processo criativo. A arquitectura ecológica é hoje moda. Devido ao crescente número de debates, artigos, notícias e publicidade ecológica, e os alertas da comunidade científica; a sociedade está a aderir à implementação do conceito de sustentabilidade; a cultura, o sonho, a imagem, começam a apontar em direcção à ecologia.

Só desta forma, através da consciência de que a vida humana se encontra ameaçada, poderemos combater, pelo uso da tecnologia e da máquina, as

adversidades de uma sociedade altamente industrializada, que ameaça as condições naturais de vida.

FIG. 21



FIG. 22

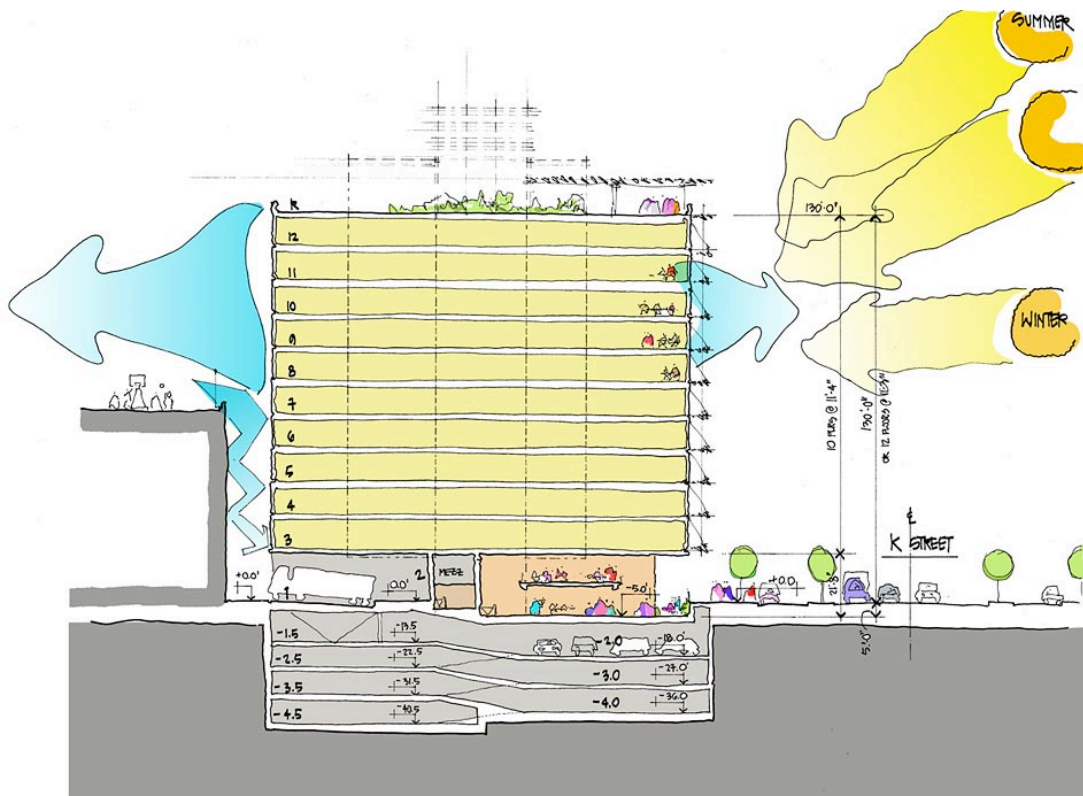


FIG. 23

3.6.NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMENDOLA Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna**. Madrid: Celeste Ediciones, 2000. págs. 47-48.
2. IDEM - **IBIDEM**. págs. 48-49
3. "*Robert Venturi*" in LAMERS-SCHÜTZ, Petra - **Teoria da Arquitectura. Do renascimento aos nossos dias**. Colónia: Taschen, 2006. pág. 536-538.
4. MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
5. LÉVY-STRAUSS, Claude, **ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL II**, Siglo XXI, México, 1979.
6. CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. ENSAYO SOBRE EL PROYECTO. CP67, Buenos Aires, 1998.
7. COMAS, Carlos E. D. NOTES ON TYPOLOGY, mimeo, Pesilvanya,1978.
8. ALEXANDER, Christopher. A CITY IS NOT A TREE., in: Arkitektur, Estocolmo, 1967
9. "*Aldo Rossi*" in LAMERS-SCHÜTZ, Petra - **Teoria da Arquitectura. Do renascimento aos nossos dias**. Colónia: Taschen, 2006. pág. 529-530.
- 10.IDEM - **IBIDEM**. pág. 536-538.
- 11.KOOLHAAS, Rem in SIGLER, Jennifer - **Rem Koolhaas**. Nova Iorque: Index Magazine, 2001.
- 12.KOOLHAAS, Rem. Em "**La deuxième chance de l'architecture moderne... Entretien avec Rem Koolhaas de Patrice Goulet**" L'architecture d'Aujourd'hui n°238, abril de 1985, pág. 7.
- 13.KOOLHAAS, Rem. in '**Spot Check. A conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting**' Assemblaje 40, Dezembro de 1999. pág. 54.
- 14.AITKEN, Doug - **The New World. 30 Spaces for the 21st. Century**. Wired,11.06.2003.
- 15.KOOLHAAS, Rem - **Small, Medium, Large, Extra-Large**. New York : The Monacelli Press, 1995. págs. 1239-1267.
- 16.KOOLHAAS, Rem - **NOVA YORK DELIRANTE**. Barcelona: Gustavo

- Gili, 2008. pág. 126.
- 17.KOOLHAAS, Rem - **NOVA YORK DELIRANTE**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. pág. 151.
- 18.“*when events speed up, the thing to do is to slow down, to take your time*” in BAUDRILLARD, Jean - **The Spirit of Terrorism**. London: Verso, 2002, pág. 4.
- 19.VIRILIO, Paul - **The Paul Virilio Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, págs. 192-195.
- 20.BAUDRILLARD, Jean - *Televisão/revolução: O caso Romênia*. In: PARENTE, Andre - **Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- 21.KOOLHAAS, Rem. in SIEGLER, Jennifer - **Entrevista. Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema**. pág. 21.
- 22.VIRILIO, Paul - *Museum of Accidents in The Paul Virilio Reader*. pág. 256-262.
- 23.VIRILIO, Paul - **Cybermonde, la politique du pire**. Paris: Editions Textuel, 1996. pág. 3.
- 24.IDEM - **IBIDEM**. pág. 43.
- 25.IDEM - **IBIDEM**. pág. 79.
- 26.GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. pág.51.
- 27.IDEM - **IBIDEM**. págs. 15-16.
- 28.IDEM - **IBIDEM**.
- 29.NOVAK, Marcos in **Revista Neural** - nº18, Junho de 2001.
- 30.IDEM - **IBIDEM**.
- 31.IDEM - **IBIDEM**.
- 32.IDEM - **IBIDEM**.
- 33.IDEM - **IBIDEM**.
- 34.Estudo de 2008, da Divisão da População do Departamento de Assuntos Sociais e Económicos das Nações Unidas. fonte: <<http://ecosfera.publico.clix.pt/noticia.aspx?id=1320935>> em 12.05.2009.
- 35.ROGERS, Richard - **Cities for a Small Planet**. London: Faber and Faber, 1997.
- 36.ROGERS, Richard - **Towards Sustainable Architecture - environmental research and development at RRP**. fonte: <http://www.richardrogers.co.uk/theory/city_and_context> em 15.05.2009.
- 37.*United Nations Conference on Environment and Development*, também conhecidas como **Eco '92** foi um ciclo de conferências das Nações Unidas que teve lugar no Rio de Janeiro de 3 a 14 de Junho de 1992.
- 38.site Rogers - agenda 21

- 39.RODRIGUES, Jacinto - **Ecologia e Construção** in Jornal "a Página", ano 13, nº 140, Dezembro 2004, p. 28.
- 40.IDEM - **IBIDEM**.
- 41.RODRIGUES, Jacinto - **Notas para uma estratégia de Ecopólis** in Jornal "a Página", ano 13, nº 134, Dezembro 2004, p. 28.
- 42.MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, pág.194-195.
- 43.IDEM - **IBIDEM**. pág. 200-201.

3.7.ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 - “Las Vegas Strip”

FONTE: <<http://www.2blowhards.com/Las%20Vegas%20Strip>> em 01.08.09.

FIGURA 2 - Capa de “Aprendendo Las Vegas” de Robert Venturi, Denise Brown e Steven Izenour,

FONTE: <http://www.cosacnaify.com.br/loja/capas/aprendendo-c_Las-Vegas> em 29.06.09.

FIGURA 3 - “The Duck and the decorated Shed” de Venturi.

FONTE: <http://farm4.static.flickr.com/3214/3074464717_e48e41aa5e> em 19.06.09.

FIGURA 4 - Bloco residencial ‘Guild House’, Filadélfia, Venturi, 1960-63.

FONTE: <<http://www.ou.edu/class/arch4443/60%27s%20Reaction/Guild%20House>> em 12.07.09.

FIGURA 5 - Casa de Chestnut Hill, Venturi, 1962-64.

FONTE: <<http://www.nysid.net/entranceexhibition/script73>> em 12.07.09.

FIGURA 6 - Edifício de habitação em Berlim, Rossi, 1981-88.

FONTE: <http://farm4.static.flickr.com/3210/2443324698_39bbf217c1> em 12.07.09.

FIGURA 7 - 1ª Edição da Revista “Wired”, 11.06.2003.

FONTE: <http://www.core.form-ula.com/wp-content/uploads/2008/03/game-of-arch_page_1_image_0001> em 13.07.09.

FIGURA 8 - Biblioteca central de Seattle, Koolhaas, 1999-2004.

F O N T E : < http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=202&Itemid=10> em 12.07.09.

FIGURA 9 - Planta do 9º andar do Downtown Athletic Club e “Comendo ostras com luvas de boxe”, em “Nova Iorque Delirante”, Koolhaas, 1978.

FONTE: <http://www.ibiblio.org/istudio/r_koolhaas/0athletic_club> em 26.05.09.

FIGURA 10 - Corte do edifício Downtown Athletic Club, Koolhaas, 1978.

FONTE: <http://www.ibiblio.org/istudio/r_koolhaas/0athletic_club> em 26.05.09.

FIGURA 11 - Capa de “Delirious New York”. Roterdão . 010 Publishers, 1994. Koolhaas, com ilustração de Madelon Vriesendorp, 1978.

FONTE: <<http://www.nijhoflee.nl/img2/zoom/9780500340783>> em 26.05.09.

FIGURA 12 - Capa de Small, Medium, Large, Extra-Large. New York : The Monacelli Press, Koolhaas. 1995.

FONTE: <<http://contentcafe.btol.com/Jacket/Jacket.aspx?SysID=Jacket&CustID=Image&Return=1&Type=L&Key=1885254865>> em 26.05.09

FIGURA 13 - “Assemblage of Programs” - Yokohama, Japão, Koolhaas, 1992.

FONTE: <http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=589&Itemid=10> em 26.05.09.

FIGURA 14 - ‘Onze de Setembro’ - divulgação mediática.

FONTE: <http://911review.org/_webimages/sept11planephotos/wtc-plane> em 16.03.09.

FIGURA 15 - Cybermonde, la politique du pire. Paris: Editions Textuel. Virilio, 1996.

FONTE: <http://www.amazon.fr/gp/product/images/2845970234/ref=dp_image_0?ie=UTF8&n=301061&s=books> em 10.08.09.

FIGURA 16 - “The AlloSphere” criada e realizada pelo Dr. JoAnn Kuchera-Morin, e ‘baptizada’ por Marcos Novak.

FONTE: <<http://www.cluster.eu/v2/themes/wp-content/uploads/2008/06/novak1>> em 13.07.09.

FIGURA 17 - “Paracube” 1997-98 de Marcos Novak.

FONTE: <<http://www.nomads.usp.br/site/arquiteturas/Novak/para%20cube/1>> em 13.07.09.

FIGURA 18 - Planta geral de Postdamer Platz, Berlim, Rogers, 1991.

FONTE: <http://www.richardrogers.co.uk/work/masterplans/potsdamer_platz> em 12.08.09.

FIGURA 19 - Esquema dos três ímanes. Howard, 1898.

FONTE: <http://www.tomorrowsgardencity.com/system/files/images/3_MAGNETS> em 12.05.09.

FIGURA 20 - Vista geral do esquema de “Garden City”, 1898.

FONTE: <http://3.bp.blogspot.com/_i726SQOr_Y8/R5ZCA9hfMUI/AAAAAAAABEo/FMZu5ChvwhY/s400/urbanutopia.jpg> em 12.05.09.

FIGURA 21 - McLaren Technology Centre, Woking, UK, Foster + Partners, 1998-2004.

FONTE: <http://4.bp.blogspot.com/_Z5LeaEZXPBA/ReSDdM8FjGI/AAAAAAAAAB4/ZLPfqCSKBYU/s1600-h/mclaren_technology_centre_aerial> em 12.05.09.

FIGURA 22 - Escola em bambú e adobe no Bangladesh, Simon Velez.

FONTE: <http://4.bp.blogspot.com/_Z5LeaEZXPBA/RnuvWmZchQI/AAAAAAAAAQ/3z4ql5h4-OA/s1600-h/meti_029> em 12.05.09.

FIGURA 23 - “Estudo de massa - corte”, 1201 K Street, Rogers, 2006-11.

FONTE: <<http://www.richardrogers.co.uk/render.aspx?siteID=1&navIDs=1,4,25,1358&showImages=table&thumbnails=true&pageID=1&showParent=true>> em 12.05.09.

PARTE IV CONCLUSÃO

A cidade contemporânea é uma cidade pós-moderna, na sua arquitectura e urbanismo tornam-se visíveis as transformações da sociedade actual, deste modo a cidade volta a assumir a centralidade que perdera com o fim do Movimento Moderno.

Foi de extrema importância a análise de toda a bibliografia, de preparação para esta dissertação, na medida em que permitiu alcançar uma consciência da complexidade que preenche o meio urbano, da necessidade de novas estratégias, de novas visões, que promovam a diversidade, que respondam às necessidades cambiantes dos seus utilizadores, que vão de encontro aos seus sonhos e desejos. Este é portanto um trabalho que fomentou a capacidade de pensar a cidade, que dá ferramentas importantes, para possíveis intervenções no meio urbano e da paisagem contemporânea.

A cidade moderna sofreu inúmeras alterações, na sua estrutura física, económica, social e cultural, ao longo do último século; o período industrial e pós-industrial, levantou novas questões, questões sociais, territoriais, políticas e arquitectónicas. A cidade entrou numa rápida metamorfose, que se prolonga até aos nossos dias. Quais serão os métodos a adoptar para a intervenção à escala da cidade? Que factores deverão ser tidos em conta? Como poderá ser constituída a cidade ideal? Ao longo do trabalho apresentado foram enunciados diversos conceitos, que têm uma forte influência no pensamento da cidade, no seu processo de planeamento, e de construção. No entanto, são ideias e conceitos por vezes de difícil complementaridade, na medida em que a cidade é um mecanismo complexo, que se alimenta de várias disciplinas. As questões estéticas nem sempre vão de encontro às da funcionalidade, as da sustentabilidade podem revelar-se dispendiosas, as questões simbólicas podem representar uma falta de versatilidade, e assim sucessivamente.

É importante compreender que a realidade contemporânea é complexa, antagónica e plural. Segundo Lina Bo Bardi, a única maneira de conseguirmos ser contemporâneos é superar a modernidade, ter capacidade para conciliar contrários, ter pensamento conflituoso e coerente ao mesmo tempo, ser metodológico e intuitivo.¹

A cidade contemporânea, não mais se agarra à topografia, liberta-se através dos fluxos, da velocidade, da energia, do sonho; é constituída por duas vertentes distintas: a física e a virtual, dois campos que se cruzam, dando origem a novas manifestações espaciais, novas tipologias, novas culturas. O ambiente urbano actual, é marcado por um novo conceito de distância, introduzido por uma nova relação entre espaço e tempo, resultado de uma evolução tecnológica, alterando-se assim a relação espacial do *user* com a cidade.

A *Global City* que Saskia Sassen apresentou em 1992, consequência da globalização e da adopção de um sistema económico à escala mundial.²

Koolhaas analisa a cultura global, que se traduz na cidade global, (Generic City), o seu urbanismo, as suas potencialidades, os seus limites. A cidade, cada vez necessita menos de urbanismo de papel - da geometria, da composição, da linha - necessita antes de uma imaginação programática, capaz de produzir potencialidades, explorar factores favoráveis, programar o imprevisto, dar lugar à experiência e à metamorfose.³

Arquitectos e urbanistas, devem dada uma especial atenção às manifestações simbólicas, culturais, virtuais, programáticas e ecológicas; na cidade, devem ser claramente definidos os seus limites, bem como os limites da 'experiência', o aceitável e o não. É necessário, por vezes, introduzir o 'inaceitável', o polémico, a ruptura; noutros casos é absurdo.

Peter Eisenman, no seu texto de 1984 "O Fim do Clássico" anuncia o fim do início e o fim do fim, ou seja o fim da historicidade e dos valores humanistas, como base da criação arquitectónica, bem como o fim das utopias. O autor indica a filosofia como factor de mudança, o aleatório, experimental e anahistórico como ponto de partida para a criação arquitectónica. O natural é substituído pelo artificial. O pensamento utópico afastou a arquitectura de uma conclusão, de um fim anunciado levando a uma busca interminável, sem limites, eterna. A obra de Eisenman não tem origem nem fim, uma vez que se desenvolve no num espaço sem tempo, não é resultado de um passado nem busca um futuro idealizado.⁴

Koolhaas explora o fim, a utopia, o espaço aberto, o uso da complexidade, dos rizomas.

A cidade para a contemporaneidade, aproxima-se daquilo que pensamos ser uma cidade-símbolo. "A cidade apresenta-se como sistema anárquico e

arcaico de signos e símbolos”⁵ indica-nos David Harvey.

A cidade baseada na lógica e centralidade espacial, perde terreno para a cidade-colagem, onde as fracturas e diferenças já não constituem uma patologia, mas um factor de diferenciação. A ilustração teórica “A cidade do Globo Cativo” por Madelon Vriesendorp, que Rem Koolhaas apresenta em “Nova Iorque Delirante”, representa a diversidade de formas, estilos, épocas e culturas; é uma cidade feita de fragmentos, dedicada à fecundação do artificial, a capital do ego, onde a malha urbana cria as condições genéricas para a diferenciação, e onde o ‘cisma’ e a ‘lobotomia’ conquistam o terreno de Nova Iorque para a arquitectura, e onde esta se assume como perenes ou experimentais, em constante metamorfose.

“A cidade nova pós-moderna, está-se a converter na representação de um presente que consegue actualizar o passado. (...) Na cidade nova, tudo é presente e contemporâneo, uma vez que não existem passado e distância.”⁶

Venturi, vem em Las Vegas a expressão de uma nova cidade, a cidade mensagem; capaz de representar simbolicamente o protótipo de cidade norte-americana, onde é dada importância aos elementos decorativos, explícitos do quotidiano - a publicidade - capazes de gerar uma cidade complexa, onde ‘o mais não é menos’. A arquitectura, na sua forma ecléctica tradicional, deixa de ser o principal marcador de espaço, passando a ser o signo, a sua expressão formal, a sua cor e luz.

A cidade actual é uma cidade complexa, onde diversos fluxos e estruturas de comunicação se sobrepõem, se atropelam por vezes; em oposição a cidade definida pelo Movimento Moderno, como simples respostas a necessidades específicas, assumem-na agora como “ingenuamente esquemática”. A cidade contemporânea pode anexar as funções e tipologias do passado, no entanto devem constituir uma obra aberta, pela dificuldade em definir a experiência urbana, o que se espera dela, quais os seus sonhos, os seus desejos. É uma experiência definida pela pluralidade de sonhos, pela informação, pela história, pela fantasia, pela geometria. Onde estes factores se anulam no conjunto final, as diversidades constituem a sua verdadeira identidade, é uma cidade ‘iconizada’ acessível e reconhecível por todos do habitante ao viajante, do trabalhador suburbano ao espectador.

A diversidade deve, além de estética e estrutural, ser também

programática, gerando potencialidades, promovendo a diferença, apresentando alternativas, fecundando experiências, servindo novas necessidades de uma sociedade que é cada vez mais uma Babel de idiomas, cores, sons, indumentárias, raças, e classes sociais.

O cidadão contemporâneo, o *user* do meio urbano, através dos seus desejos, paixões, crenças, interesses imediatos, transformam, numa reinterpretação do tradicional *'flaneur'*, a cidade-colagem, numa colagem de imagens, fruto da sua experiência pessoal, da confluência de sinergias, procurando a definição do seu 'eu' e afirmação pessoal, pela 'apropriação' do espaço urbano.

A 'cultura da congestão' que Koolhaas identifica, através da análise da cidade de Nova Iorque, como a cultura do séc. XX, assume-se ainda na actualidade, em mutação é certo, fruto de ambientes específicos, como definidora de estratégias para a nova cultura urbana e uma nova ideologia de cidade.

A ilha de Manhattan, limitada geograficamente, é a cidade pós-moderna por excelência, os seus arquitectos têm como único empreendimento a cultura da congestão, de certa forma inculcida pela escassez territorial. As cidades tradicionais, de limites definidos, foram deformadas pelas manifestações pós-industriais, expandindo-se ao longo de vastas superfícies, ignorando o céu, resultando numa congestão menos 'verticalizada'. A escala de cidade, as suas dimensões alteraram-se em certa medida da escala humana para uma escala automóvel, descobrindo como alternativa humanista, o campo do virtual, que é antagónico na sua essência, é capaz de afastar, mas também de aproximar e gerar relações de inclusão social.

O desenvolvimento urbano horizontal, desordenado, especulativo, bastante presente no contexto urbano do nosso país, gera por norma, muito devido às políticas deficientes de ordenamento do território, a exclusão social, a perda da mobilidade urbana e a não-sustentabilidade.

As grandes vias de circulação que provisionavam o acesso à cidade, representam actualmente as avenidas principais de novas cidades, as *edge cities*, que nos apresenta Montaner e que Venturi vê em na *strip* de Las Vegas. Um novo conceito é introduzido, segundo Montaner: "O conceito chave é precisamente o de ilha. (...) ilhas integradas pelos circuitos de auto-estradas. Esta ilha, aliada ao fluxos das comunicações - a *land bay* -

conectada com as infraestruturas e ancorada através de um sistema mais vasto, é a unidade base da divisão em parcelas.”⁷

Esta divisão parece ser anulada no entanto no campo do virtual, através da tecnologia, pela introdução de uma nova relação espaço-temporal, garantindo um novo conjunto de possibilidades, de evolução, económica, social, cultural e arquitectónica.

O virtual, será dentro em breve um espaço experimentado por toda a população mundial. Arquitectos, engenheiros, músicos, designers criam actualmente no campo do ciberespaço - Este espaço que não é físico, não tem uma sala com uma função, nem está conectado a outros tais por elementos de circulação, é um lugar impalpável, definido pelos que falam ao telefone, pelos que se movem através da *internet*.

Montaner, alerta para o facto de ao invés de relações de proximidade, estar a ser criada uma nova elite que tem acesso e usa a tecnologia digital, numa sociedade em que metade da população nunca utilizou o telefone. criando-se assim, um patamar de exclusão a trabalho e riqueza aos que não estão capacitados por questões sociais, culturais, económicas, funcionais ou intelectuais a aceder ao mundo informático.

A sustentabilidade à escala urbana depende em grande parte, segundo Jacinto Rodrigues, de uma consciencialização dos utilizadores das cidades, da sua educação cívica, de um conjunto de iniciativas transdisciplinares, culturais de educação cívica e ecológica. A cidade deve funcionar como um eco-sistema, que promova a perda mínima de energia, e seja capaz de se regenerar, pelo recurso a energias renováveis.

Existem vários elementos urbanos que podem ser organizados de forma a criar condições propícias ao urbanismo ecológico, e que de modo algum interferem com questões do campo da estética e da simbologia; numa ‘eco-cidade’ para a contemporaneidade, deverá existir uma macro-estrutura, (urbanismo) de base energeticamente eficiente, que promova a natureza, os espaços verdes, a água, a orientação e composição das vias, de modo a não retirar liberdade criativa ao nível da micro-estrutura, (arquitectura), podendo imperar a diversidade conceptual, a livre criação, sendo adoptadas posturas de responsabilidade ambiental ao nível da construção e ao nível do próprio desenho.

Nos edifícios, os materiais deverão ser duráveis, não poluentes ao nível da sua transformação, transporte, aplicação e utilização; a inércia térmica é

um elemento a ter em conta, os envidraçados estabelecem a separação entre dois climas, as coberturas podem ser utilizadas para aproveitamento de águas, criação de clima temperado e combate à poluição.

A arquitectura bioclimática deve procurar maximizar o uso de sistemas solares passivos e de sistemas de captação dos vários tipos de energia renovável. A arquitectura sustentável deve aprender como o vernáculo e empírico, no entanto deve ter noção das possibilidades que as estruturas leves oferecem, da versatilidade, da facilidade de (des)montagem e substituição que elas permitem.

A natureza manteve-se ao longo dos vários períodos históricos como impulsionador do processo criativo, a obra de Wright ou Aalto são disso exemplo; actualmente a ecologia assume-se como uma das vanguardas da arquitectura, umas vezes aliada a possibilidades económicas elevadas, utilizada como objecto de ‘*show off*’ social, outras aplicada ao serviço das necessidades específicas e do verdadeiro desenvolvimento urbano.

A ecologia deve potencializar o crescimento económico das civilizações mais pobres, tirar partido das energias limpas, provenientes do sol, a chuva ou o do vento, matérias primas gratuitas e inesgotáveis, que têm o mesmo preço em países do terceiro mundo e nos do primeiro, assumindo, no entanto, um valor completamente oposto.

É necessária uma consciência da diversidade aquando da legislação à escala continental e mundial, para as questões energéticas na construção, uma compreensão e aceitação de que o clima, a altitude, a localização ou a cultura são factores indissociáveis da arquitectura e urbanismo, e que os condicionam.

Edgar Morin, em “La Méthode”, da década de 70 do séc. XX, contrapõe a simplicidade que Descartes anunciou no seu discurso do método com a necessidade de analisar o caos, e aprender com a complexidade.⁸

Jacinto Rodrigues, indica-nos os cinco pontos que definem o Método:

- “1. A complexidade explicita um novo olhar de multiplicidade onde não é possível compreender os fenómenos sem a inserção do uno no multiplex;
2. O dialogismo ou a interacção simbiótica, revela o fim das fronteiras estáticas mostrando uma realidade dinâmica que não se compadece com o positivismo estático da anterior concepção;
3. A contradição, a diferença e a biodiversidade constituem um elemento essencial para conhecer a realidade;

4. O processo cíclico, em que a causa e o efeito são sistemicamente interactivos, opõe-se à explicação do determinismo linear;

5. A crítica reflexiva impõe o abandono das grandes narrativas metafísicas e exige uma pilotagem permanente da consciência sobre os processos fenomenológicos. Em vez de grandes explicações totais prefere-se uma fenomenologia processual e crítica permanentemente auto-avaliada. Esta nova concepção esta longe de ser hegemónica.”⁹

Baudelaire escreve em *O Cisne* que “a forma de uma cidade muda mais rápido que o coração de um mortal”, ou será o coração e a mente humana que está sempre um passo à frente das metamorfoses urbanas? Até que ponto o Homem e a Cidade não se encontram numa posição de complementaridade? qual deles promove a mudança no outro?



FIG. 1

4.1.NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BO BARDI, Lina *in* MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, pág. 21.
2. SASSEN, Sakia - **The Global City. New York, London, Tokyo**. 2ª edição Princetown: Princetown University Press, 2001.
3. KOOLHAAS, Rem - **Small, Medium, Large, Extra-Large**. New York : The Monacelli Press, 1995. págs. 1239-1267.
4. EISENMAN, Peter - **La fine del Clássico**. Veneza: Cuvla, 1987.
5. HARVEY, David *in* AMENDOLA, Giandomenico - **La Ciudad Post-moderna**. Madrid: Celeste Ediciones, 2000. pág 74.
6. AMENDOLA. Giandomenico - **Modern and Postmodern Architectures**. Lausanne: IREC (edit.), 1988. pág. 32-48.
7. MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitectura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, pág. 28.
8. MORIN, Edgar - **La Méthode**. Paris: Ed. Seuil, 1977.
9. RODRIGUES, Jacinto - **Considerações sobre conceitos de crescimento, de decrescimento sustentável e de desenvolvimento ecologicamente sustentável** *in* Jornal "a Página", ano 15, nº 161, Novembro 2006, p. 41.
10. BAUDELAIRE, Charles - **Les Fleurs du Mal**. 1857.

4.2.ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 - A tecnologia do Fantástico, Coney Island, Nova Iorque, Koolhaas, 1978

FONTE: <<http://www.imj.org.il/images/resources/press/Coney%20Island>> em 11.02.09.

PARTE V BIBLIOGRAFIA

5.1. ESCRITA

AITKEN, Doug - **The New World. 30 Spaces for the 21st. Century.** Wired, 11.06.2003.

ALEXANDER, Christopher - **El Modo Intemporal de Construir.** Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1981.

AMENDOLA Giandomenico - **La Ciudad Postmoderna.** Madrid: Celeste Ediciones, 2000.

ANINK, David; BOONSTRA, Chiel; MAK, John - **Handbook of Sustainable Building.** Ed. James & James, London, 1996

ARGAN, Giulio Carlo - **Arte e Crítica de Arte.** Lisboa : Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo; Fagiolo, Mamizio - **Guia de História de Arte.** Lisboa : Editorial Estampa, 1992.

BARBOSA, Pedro - **Metamorfose do real : arte, imaginário e conhecimento estético.** Porto : Edições Afrontamento, 1995.

BAUDELAIRE, Charles - **Les Fleurs du Mal.** 1857.

BEDESHI, Giuseppe - **Marx.** Lisboa : Edições 70, 1989.

BENEVOLO, Leonardo - **Diseño de la Ciudad.** Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1977. 5 vols.

BENEVOLO, Leonardo - **As origens da Urbanística Moderna.** Lisboa : Editorial Presença L.da, 1981.

BENEVOLO, Leonardo - **A cidade e o Arquitecto.** Lisboa : Edições 70, 1984.

BENEVOLO, Leonardo - **A Cidade na História da Europa.** 1^a ed. Lisboa : Editorial Presença L.da, 1995.

BENEVOLO, Leonardo - **Diseño de la Ciudad.** Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1977. 5 vols.

BLOCH, Ernest - **L'esprit de l'utopie.** Paris : Éditions Gallimard, 1977.

BORSI, Franco - **Architecture e utopie**. Paris : Éditions Hasan, 1997.

BOULLÉE, Etienne-Louis - **Arquitectura. Ensayo sobre el arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, pág. 23.

CALVINO, Italo - **As Cidades Invisíveis**. Lisboa : Editorial Teorema, 1993.

CALVINO, Italo - **Seis propostas para o próximo milénio**. 2ª ed. Lisboa : Editorial Teorema, 1992.

CAMPANELLA, Tomás - **A cidade do sol**. Lisboa : Guimarães Editores, 1990.

CAVACO, Cristina Gomes - **BROADACRE CITY. FRANK LLOYD WRIGHT**. Junho de 1998.

CEJKA, Jan - **Tendencias de la Arquitectura Contemporánea**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A, 1995.

CENTENO, Yvette Kace; FREITAS, Lima de [coord.] - **A simbólica do espaço - cidades, ilhas, jardins**. 1ªed. Lisboa : Ed. Estampa, 1991.

CHAMPIGNEULLE, Bernard; Ache, Jean - **La Arquitectura del siglo XX**. 1ª Ed. Barcelona: Edicions Destino, 1976.

CHOAY, Françoise - **O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia**. 3ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CHOAY, Françoise - **A Regra e o Modelo. Sobre a teoria da arquitectura e do urbanismo**. 1ª ed. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.

CIORAN, E. M. - **Histoire et Utopie**. Paris : Éditions Gallimard, 1960.

DELEUZE, Gilles - **Nietzsche**. Lisboa : Edições 70, 1994.

DELEUZE, Gilles - **Foucault**, Lisboa : Edições Vega, [imp.] 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Rhizome**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

DESANTI, D. - **Los Socialistas Utópicos**. Barcelona : [s.n.], 1973.

DUMONT, R. - **La Utopía o la Muerte**. Madrid : Villalar, 1978.

- ECO, Umberto - **Viagem na irrealidade quotidiana**. 3ª ed. Lisboa : Difel, Difusão Editorial L.da., 1993.
- EISENMAN, Peter - **La fine del Clássico**. Veneza: Cuvla, 1987
- FAGES, J. B. - **Para Entender o Estruturalismo**. 3ª ed. Lisboa : Moraes Editores, 1976.
- FISHMAN, Robert - **L'Utopie Urbaine au Xxe Siècle. Ebenezer Howard. Frank Lloyd Wright. Le Corbusier**. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1977.
- FOCILLON, Henri — **A vida das formas**. Lisboa : Edições 70, 1988.
- FOUCAULT, Michel - **As Palavras e as Coisas**. Lisboa : Edições 70, 1988.
- FRAMPTON, Kenneth — **Historia crítica de la Arquitectura Moderna**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili S.A., 1987.
- FRANCASTEL, Pierre — **Arte e Técnica no séc.XIX e XX**. Lisboa : Ed. livros do Brasil,s.d..
- FUSCO, Renato — **A ideia de Arquitectura**. Lisboa : Edições 70, 1984.
- GLUSBERG, Jorge — **Moderno post moderno: de Nietzsche al arte global**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.
- GARRAU, Joel - **Edge City**. Nova Iorque: Doubleday. 1991
- GOITIA, Fernando Chueca - **Breve História do Urbanismo**. 2ªed. Lisboa : Editorial Presença, 1989.
- GOODMAN, Nelson — **Modos de fazer mundos**. Lisboa : Edições ASA, 1995.
- GREGOTTI, Vittorio — **Il Territori dell'Architettura**. Milano : Edit. Feltrinelli, 1966.
- GRISI, Francesco - **I Futuristi**. Roma : Newton Compton editori, 1990.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HABERMAS, Jürgen — **O discurso filosófico da modernidade.** Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1990.

HARVEY, David — **The condition of Posmodernity.** Oxford : Basil Blackwell, 1989.

HASSAN, Ihab. - **The Culture of Postmodernism.** 1985.

HEDEGGER, Martin - **The question concerning technology and other essays.** New York : Harper & Row, 1986.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi — **Textos de Arquitectura de la Modernidade.** Madrid : Editorial Nerea, S.A., 1994.

JENCKS, Charles - **Movimentos Modernos em Arquitectura.** Lisboa : Edições 70, 1985.

JONHSON, Philips; WIGLEY, Marc - **Desconstrutivist Architecture.** New York : Museum of Modern Art, 1998.

KAFKA, Franz - **O Processo.** 3ª ed. Lisboa : Ed. Livros do Brasil, [s.d.]

KOOLHAAS, Rem - **Anyone: Precarious Entity,** New York : Rizzoli International Publication Inc., 1991.

KOOLHAAS, Rem - **Small, Medium, Large, Extra-Large.** New York : The Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem - **Rem Koolhaas : Conversation with Students.** New York : Princeton Architectural Press, 1996.

KOOLHAAS, Rem - **NOVA YORK DELIRANTE.** Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

LAMERS-SCHÜTZ, Petra - **Teoria da Arquitectura. Do renascimento aos nossos dias.** Colónia: Taschen, 2006

LAMPUGNANI, Magnano — **L'architecture du XXe Siecle en Dessins: Utopie et Réalité.** Paris : Philippe Sers Editeur, 1982.

LE CORBUSIER — **Maneira de pensar o Urbanismo.** Lisboa : Publicações Europa América, 1970.

LE CORBUSIER - **Por uma arquitectura.** 6ª ed. São Paulo : Ed. Perspectiva, 2006.

LEACH, Neil ed.lit. — **Rethinking Architecture**. 1ª ed. London : Ed. Routledge, 1997.

LÉVY-STRAUSS, Claude, **ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL II**, Siglo XXI, México, 1979.

LYNCH, Kevin — **A imagem da Cidade**. Lisboa : Edições 70, 1982.

LYOTARD, Jean François — **A condição pós-moderna**. 2ª ed. Lisboa : Gradiva — Publicações, L.da, 1989.

LYOTARD, Jean François — **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa : Editorial Estampa, 1989.

MARTELLOTTI, Paolo Arianna — **Modelli e miti dell'architettura**. [Messina] : Rubbettino Editore, 1995.

MIDDLETON, Robin [ed.lit.] — **The idea of the City**. (conjunto de entrevistas elaboradas entre 1971-1990, reunidas posteriormente pelo editor literário). London : Architectural Associations, 1996.

MONTANER, Josep Maria - **a modernidade superada. arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

MORIN, Edgar - **La Méthode**. Paris: Ed. Seuil, 1977.

MUNFORD, Lewis — **Arte e Técnica**. Lisboa : Edições 70, 1986.

MUMFORD, Lewis - **A Cidade na História. Suas Origens, Transformações e Perspectivas**. 1ª Edição em 1961, Editora Martins Fontes, 3ª Edição, São Paulo, 1991

NORBERG-SCHULZ, Christian — **Intentions in Architecture**. Cambridge : MIT Press, 1965.

NORBERG-SCHULZ, Christian — **Genius Loci — Towards a Phenomenology of Architecture**. New York: Rizzoli International Publications, 1984.

NOVAK, Marcos in **Revista Neural** - nº18, Junho de 2001.

PANOFSKY, Erwin — **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa : Edições 70, 1993.

PARENTE, Andre - **Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PETITFILS, Jean-Christian. **Os Socialismos Utópicos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

PUENTE, Moisés - **Conversas com Mies Van Der Rohe**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2008.

RICOEUR, Paul — **Ideologia e utopia**. Lisboa : Edições. 70, imp. 1991.

RICOEUR, Paul — **Teoria da Interpretação**. Lisboa : Edições. 70, s.d. .

RODRIGUES, António Jacinto — **Urbanismo e Revolução**. Porto : Edições Afrontamento, 1975.

RODRIGUES, António Jacinto — **Urbanismo: uma prática social e política**. 1ª ed. Porto : Editora Limiar, 1976.

RODRIGUES, António Jacinto — **Eco-desenvolvimento, Arte, Urbanismo e Arquitectura**. Porto : Edições Figueirinhas, 1993.

RODRIGUES, António Jacinto — **Arte, natureza e a cidade**. Porto : Ed. Cooperativa de Actividades Artísticas, CRL, 1993.

RODRIGUES, António Jacinto — **Teoria da arquitectura — O Projecto como Processo Integral na arquitectura de Álvaro Siza**. 1ª ed. Porto : FAUP publicações, 1996.

ROSSI, Aldo — **A Arquitectura da Cidade**. Lisboa : Edições Cosmos, 1977.

SASSEN, Sakia - **The Global City. New York, London, Tokyo**. 2ª edição, Princetown: Princetown University Press, 2001.

SCHILLER, Friedrich — **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1994.

SCRUTON, Roger — **A Estética da Arquitectura**. Lisboa : Edições. 70, 1983.

TAFURI, Manfredo - **Projecto e Utopia**. Lisboa: Ed. Presença, 1985.

VATTIMO, Gianni — **O Fim da Modernidade — Niilismo e Hermenêutica na cultura Pós-Moderna**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Presença, 1987.

VIRILIO, Paul - **Cybermonde, la politique du pire.** Paris : Editions Textuel, 1996.

ZEVI, Bruno — **Saper Vedere L'urbanistica.** Torino : Edit. Einaudi, 1973.

ZEVI, Bruno — **A linguagem Moderna da Arquitectura.** Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1984.

5.2.DIGITAL

<http://www.apagina.pt/arquivo/FichaDeAutor.asp?ID=112>

<http://www.wired.com/wired/archive/11.06/newworld.html>

<http://www.neural.it/english/>

http://www.richardrogers.co.uk/rshp_home

http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=overview&Itemid=10

<http://ecologiaurbana.blogspot.com/>

