



Universidades Lusíada

Costa, Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da, 1986-

Habitar a arquitectura : o papel do 'ser' na significação do espaço arquitectónico

<http://hdl.handle.net/11067/273>

Metadados

Data de Publicação	2013-06-04
Resumo	As questões que colocamos com a presente dissertação centram-se na relação entre homem e espaço, no sentido da experiência significativa. A essência do abrigo enquanto facto arquitectónico não se resume apenas ao resultado da técnica de composição de diversos elementos, mas de uma junção de conhecimentos técnicos e simbólicos que respondem, ou devem responder, às necessidades de seus habitantes. A arquitectura nasce e morre no homem e este coloca-se como o elemento central, desde o acto primord...
Palavras Chave	Espaço doméstico, Espaço (Arquitectura), Arquitectura de habitação, Arquitectura e sociedade
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-19T01:20:51Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado integrado em Arquitectura

Habitar a arquitectura: o papel do *ser* na significação do espaço arquitectónico

Realizado por:

Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa

Orientado por:

Prof.^a Doutora Maria João dos Reis Moreira Soares

Constituição do Júri:

Presidente: Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha

Orientador: Prof.^a Doutora Maria João dos Reis Moreira Soares

Arguente: Prof.^o Doutor Mário João Alves Chaves

Dissertação aprovada em: 21 de Março de 2012

Lisboa

2011



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Habitar a arquitectura: o papel do 'ser' na
significação do espaço arquitectónico

Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa

Lisboa

Julho 2011



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Habitar a arquitectura: o papel do 'ser' na significação do espaço
arquitectónico

Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa

Lisboa

Julho 2011

Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa

Habitar a arquitectura: o papel do 'ser' na significação do espaço arquitectónico

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e
Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a
obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientadora: Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis
Moreira Soares

Lisboa

Julho 2011

Ficha Técnica

Autora Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa
Orientadora Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis Moreira Soares
Título Habitar a arquitectura: o papel do 'ser' na significação do espaço arquitectónico
Local Lisboa
Ano 2011

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

COSTA, Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da, 1986-

Habitar a arquitectura : o papel do 'ser' na significação do espaço arquitectónico / Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa ; orientado por Maria João dos Reis Moreira Soares. - Lisboa : [s.n.], 2011. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - SOARES, Maria João dos Reis Moreira, 1964-

LCSH

1. Espaço Doméstico
2. Espaço (Arquitectura)
3. Arquitectura de Habitação
4. Arquitectura e Sociedade
5. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
6. Teses – Portugal - Lisboa

1. Domestic Space
2. Space (Architecture)
3. Architecture, Domestic
4. Architecture and Society
5. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
6. Dissertations, Academic – Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2543.S6 C67 2011



HABITAR
A ARQUITECTURA

A Carlo Lucca.

APRESENTAÇÃO

Habitar a arquitectura: o papel do 'ser' na significação do espaço arquitectónico.

Marta Isabel sobral Brito Saraiva da Costa

As questões que colocamos com a presente dissertação centram-se na relação entre homem e espaço, no sentido da experiência significativa.

A essência do abrigo enquanto facto arquitectónico não se resume apenas ao resultado da técnica de composição de diversos elementos, mas de uma junção de conhecimentos técnicos e simbólicos que respondem, ou devem responder, às necessidades de seus habitantes. A arquitectura nasce e morre no homem e este coloca-se como o elemento central, desde o acto primordial da necessidade de um abrigo até à sua vivência e acção sobre o mesmo.

A necessidade do homem viver em sociedade está a par da necessidade que o mesmo tem em se expressar, em comunicar e, como tal, a linguagem faz parte da própria natureza constituinte do 'ser'. Por sua vez, a linguagem enquanto resposta à necessidade do homem se projectar no mundo, terá sido a origem da criação de uma nova dimensão, a dimensão cultural. Assim, existindo um sujeito, afigura-se a representação de uma determinada identidade e cultura que serão filtro através do qual a percepção do mundo acontece, no sentido da significação da experiência.

Por outro lado, o homem tem necessidade de organizar o espaço que ocupa. Organizar em oposição ao simples ocupar, pelo sentido manifesto de vontade, de acção sobre o mesmo e, como tal, será na relação homem-espaço que surge o lugar. Neste contexto, podemos reconhecer que este, o lugar, se relaciona com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano.

Assim, tendo em conta os aspectos atrás referidos, e reconhecendo o papel fundamental do homem na significação do espaço arquitectónico, sendo pelo habitar que o mesmo se torna forma significativa, procuramos, com apoio no estudo da natureza humana, compreender o sentido da evolução da forma arquitectónica, em resposta às distintas modalidades do habitar.

Palavras-chave: Linguagem, Cultura, Representação, Habitar, Significado.

PRESENTATION

Dwelling the architecture: the role of the 'being in' in the meaning of the architectural space

Marta Isabel Sobral Brito Saraiva da Costa

The main questions in this thesis focus on the relationship between man and space, in the sense of the meaningful experience

The essence of shelter as an architecture fact is not simply the result of the technique which composes various elements, but yet an intricate combination of technical and symbolic knowledge that answer, or should answer, the needs of its inhabitants. The architecture is born and dies in the individual. He is placed as the central element, since the very basic act of needing a shelter to the experience and action upon it.

The need of any individual to live in a society is equal to his need of expressing himself, to communicate, and as such, the language is part of the natural constitution of the 'being'. In turn, the language as the response of this need to project oneself in the world has been the origin of the creation of a new dimension, the cultural dimension. Therefore, given the existence of an individual, we can expect the representation of a particular identity and culture. This will filter his perception of the world, as it deals with a meaningful experience.

On the other hand, the individual needs to organize the space he occupies. There is a need for organization in opposition to a simple occupation. The individual must be willing to take an action on this space he inhabits. This relationship between individual and space leads to a creation of the concept place. In this context, we can recognize that this concept is related to the phenomenological process of perception and experience of the world by the human body.

Taking into account the above aspects while recognizing the fundamental role of the individual in the meaning of architectural space, being through the dwelling that it will become a significant form, we have sought, with support in the study of human nature, to understand the meaning of the evolution of the architectural form, in response to the different forms of dwelling.

Keywords: Language, Culture, Representation, Dwelling, Meaning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Invasão das infra-estruturas por parte da população mais pobre, São Paulo.....	13
Ilustração 2 - “Stolen Verbs”, Richar Serra. (The Drawing Gallery, 2009, London)	16
Ilustração 3 - “Splitting”, Building cut in Englewood, New Jersey,.....	21
Ilustração 4 - “House”, 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, London)	21
Ilustração 5 - “Chairless for Vitra”, Aravena.....	23
Ilustração 6 - Ponte Pedonal, Covilhã, Carrilho da Graça. (http://www.ultimasreportagens.com)	37
Ilustração 7 - Fotomontagem realizado no primeiro curso de sociologia.....	53
Ilustração 8 - "Material World: A Global Family Portrait", 1994, Peter Menzel .	56
Ilustração 9 - “House”, 1993, Rachel Whiteread. (R.Whiterad [et al.] 1995, london)	59
Ilustração 10 - “Splitting”, Collection of Eileen and Michael Cohen, 1974. (Matta Clark [et al.], 2007, New York)	60
Ilustração 11 - Diagrama exemplificativo sobre o sentido etimológico da palavra ‘HABITAR’, segundo Heidegger.	70
Ilustração 12 - Diagrama exemplificativo sobre o sentido etimológico da palavra ‘HABITAR’, segundo Heidegger.	71
Ilustração 13 - “93 Housing”, Quinta Monroy, Iquique (Chile), 2001.....	85
Ilustração 14 - “93 Housing”, Quinta Monroy, Iquique (Chile), 2001. (http://www.elementalchile.cl/).....	86
Ilustração 15 - “93 Housing”, Quinta Monroy, Iquique (Chile), 2001. (http://www.elementalchile.cl/).....	87
Ilustração 16 - “A Família”, Paula Rego, 1988. (Joker Art Gallery).....	93
Ilustração 17 – “As Empregadas Domésticas”, Paula Rego, 1947. (Joker Art Gallery).	94

Ilustração 18 - Frankfurt Kitchen, Margarete Schutte - Lihotzky, 1926..	100
Ilustração 19 - “The Functional Zones of a Simple Dwelling:	104
Ilustração 20 - Grove Road, 1983. (R. Whiterad [et al.], 1995, London)	111
Ilustração 21 - “House”, 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)	112
Ilustração 22 - “Splitting”, Building cut in Englewood, New Jersey,	113
Ilustração 23 - “Splitting”, Building cut in Englewood, New Jersey, 1974. (Thomas Crow [et al.], 2003, New York)	114
Ilustração 24 - “Splitting”, Building cut in Englewood, New Jersey, 1974. (Thomas Crow [et al.], 2003, New York)	115
Ilustração 25 - Plate 47 “Splitting 7”, Collection of Frederieke Taylor, 1975.	116
Ilustração 26 - Plate 48 “Splitting 23”, Collection of Frederieke Taylor, 1975.	116
Ilustração 27 - Plate 49 “Splitting 32”, Collection of jane Crawford and Bob Fiore, 1975.	117
Ilustração 28 - Havana. (http : // www . uimages . org / tag / Havana /) ...	121
Ilustração 29 - “Lily Cole and Spiral Staircase”, Whadwan, Gujarat, India, 2005, Tim Walker.	123
Ilustração 30 - Cadernos diários de Matta-Clarck,	134
Ilustração 31 - “House”, 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)	140
Ilustração 32 - Interior of 193 Grove Road antes do processo de moldagem, Set. 1993.	141
Ilustração 33 - “House”, 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)	141
Ilustração 34 - “House”, 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)	142
Ilustração 35 - Fotografia de Matta-Clark ao lado da escultura de Giacometti Invisible Object,	171
Ilustração 36 - Rachel Whiteread, Gautier Deblonde, 2000.	176

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
1.1. Enquadramento.....	11
1.2. Justificação.....	14
1.3. Objectivos	18
1.4. Metodologia e estrutura da dissertação	10
1.5. Questões.....	22
2. Identidade - construção do 'ser'	23
2.1. Linguagem	24
2.2. Representação.....	26
2.3. Cultura.....	29
3. Topologia - construção de lugar.....	37
3.1. Percepção de espaço.....	38
3.2. Lugar.....	43
4. Objecto - construção de significado	53
4.1. <i>Splitting e House</i>	57
4.2. Vivência - habitar.....	61
4.2.1. Habitar	61
4.2.2. Esferas do habitar	72
4.2.3. Casa	78
4.2.4. Domesticidade	92
4.2.5. <i>Splitting e House</i>	105
4.3. Permanência - memória	118
4.3.1. Nostalgia - ruína.....	118
4.3.2. Símbolo - obra de arte.....	125
4.3.3 <i>Splitting e House</i>	131
5. Conclusões.....	143
Referências	146
Bibliografia.....	148
Apêndices.....	152
Lista de Apêndices.....	153
Apêndice A - Conceitos: tempo, espaço e memória.....	154
Apêndice B - Biografia de Gordon Matta-Clark.....	170
Apêndice C - Biografia de Rachel Whiteread	175

1. INTRODUÇÃO

1.1. ENQUADRAMENTO

A presente dissertação trata o tema do habitar.

Para falarmos do habitar hoje, é necessário fazer um apontamento sumário às grandes modificações que a modernidade trouxe na relação espaço-temporal. Pelos diversos estudos efectuados, sabemos que tempo e espaço não existem apenas em termos de unidade métrica, à dimensão quantitativa podemos acrescentar a sua vertente qualitativa isto porque, efectivamente, a percepção do homem sobre a dimensão espaço-tempo, resulta de uma construção social.

Hoje, as sociedades e indivíduos vivem de acordo com a complexidade do ritmo imposto por motivos culturais, sociais e económicos, regendo a sua vida diária com base num tempo socialmente construído e diferentemente valorizado (Heloísa Perista¹ et al., 2000, p.1).

A relação que o homem e a sociedade têm com a dimensão espaço-tempo transformou-se radicalmente e, cada vez mais, essa relação se torna dependente e abusiva. Por sua vez, a mobilidade, em oposição ao sedentarismo, apresenta um papel bastante relevante no modo como o homem percebe o mundo, existindo hoje, uma clara sobreposição do global ao local. A globalização veio alterar a nossa percepção.

A standardização, a sua divisibilidade em horas, minutos e segundos criou nas sociedades hábitos de controlo e de uso do tempo como um recurso utilizado até à exaustão pois a noite e as condições climáticas deixaram de ser, na sua generalidade, limites ao uso do tempo. (Heloísa Perista et al., 2000, p.2)

Este sentido de uso e controlo, quase abusivo, do tempo reflecte-se igualmente na vontade de controlo sobre o espaço. Estamos numa época de conquista permanente de espaço. A superfície da terra vai-se preenchendo com as nossas cidades, as nossas infra-estruturas, num constante crescimento. Este processo leva à saturação dos núcleos urbanos, e no momento em que todas as suas dimensões foram já conquistadas, a ocupação reinicia-se não no sentido expansivo mas num sentido

¹ Heloísa Perista – Estudou sociologia no ISCTE, Lisboa. Actualmente está a fazer um PhD na *University of Leeds* no Reino Unido e é presidente do quadro de directores do CESIS, Centro de Estudos para a Intervenção Social.

intensivo, provocando grandes transformações urbanas num processo de desenvolvimento assimétrico e desigual produto de compressões, condensações e sobreposições dos aglomerados.

As populações sem moradia transbordam os limites espaciais tradicionais estabelecidos da exclusão social, as periferias afastadas e as encostas, para invadirem toda a cidade. Infiltram-se nas fissuras do tecido urbano, nos desvãos do construído, em todos os espaços intersticiais. (Nelson Brissac², 2010, Workshop de Investigação As Cidades, p. 14)

É o exemplo da megacidade de São Paulo pela invasão das infra-estruturas por parte das populações mais pobres.

Efectivamente, o modo como o homem habita o espaço foi transformado e mantêm-se continuamente em transformação pela evolução própria do 'ser', da sua cultura e consequentemente pela actualização do seu modo de habitar.

² Nelson Brissac (?-) Filósofo e director da Organização Arte Cidade de São Paulo, um projecto de intervenções urbanas, que se realiza em São Paulo desde 1994. Procura destacar áreas críticas da cidade directamente relacionadas com processos de reestruturação e projectos de desenvolvimento para activar a dinâmica e diversidade urbana.



Ilustração 1 – Invasão das infra-estruturas por parte da população mais pobre, São Paulo.
("As máquinas de Guerra contra os Aparelhos de Captura", fotonovela, 2002, São Paulo)

1.2. JUSTIFICAÇÃO

“Architecture is our primary instrument in relating us with space and time, and giving these dimensions a human measure. It domesticates limitless space and endless time to be tolerated, inhabited and understood by humankind” (Juhani Pallasmaa, 2008, p. 17).

Como refere Pallasmaa na citação acima transcrita, a arquitectura é instrumento através do qual nos relacionamos com as dimensões do espaço e do tempo e sobre as quais atribuímos uma medida humana. As construções e as cidades são o cenário perfeito para o entendimento e o confronto da existência humana, sendo que a presença do homem no espaço vai domesticar as dimensões infinitas de espaço e tempo. A arquitectura, em vez de criar meros objectos, tem a capacidade de projectar significados.

In the experience of art, a peculiar Exchange takes place; i lend my emotions and associations to the space and the space leds me its aura, which entices and emancipates my perceptions and thoughts. An architectural work is not experienced as a series of isolated retinal pictures, but in its fully integrated material, embodied and spiritual essence. It offers pleasurable shapes and surfaces moulded for the touch of the eye and other senses, but it also incorporates and integrates physical and mental structures, giving our existential experience a strengthened coherence and significance (Juhani Pallasmaa, 2008, p. 12)

Hoje predomina a procura do efeito de uma atraente e memorável imagem na incubação do projecto arquitectónico numa estratégia de persuasão imediata em vez da procura de uma experiência plástica e espacial do lugar. Os edifícios transformaram-se em produtos de imagens desenraizados da verdadeira existência.

É importante a crítica ao papel central da visão que predomina nos dias de hoje e à relação com os outros sentidos para a compreensão do papel dos mesmos na prática da arquitectura assim como nas outras artes. Segundo Pallasmaa, a falta de humanidade na arquitectura contemporânea, assim como nas nossas cidades, pode ser entendida como consequência da negligência do corpo e dos sentidos e pelo desequilíbrio do nosso sistema de sentidos. O crescente aumento, nas nossas experiências, do sentimento de alienação, distanciamento e isolamento na relação

entre o espaço e o ser no mundo tecnológico de hoje pode estar relacionado com uma certa patologia dos sentidos (Juhani Pallasmaa, 2008, p. 19)³.

Pela percepção fenomenológica do espaço arquitectónico o homem compreende o meio que habita através da sua ferramenta mais imediata de interpretação do espaço, os seus sentidos.

Deste modo, o confronto da cidade com o homem é feito através da própria experiência e vivência corporal, o homem tem tendência a interpretar o mundo enquanto uma analogia ao nosso corpo e vice-versa. O nosso corpo e os nossos movimentos estão em constante interacção com o que nos rodeia através de um mundo de interacção de sentidos. A percepção do corpo e a imagem do mundo compõem uma contínua experiência, e assim como Pallasmaa refere, o homem habita a cidade e a cidade habita nele, numa relação mútua de influência⁴.

³ "(...) instead of being a situational bodily encounter, architecture has become an art of the printed image fixed by the hurried eye of the camera. In our culture of pictures, the gaze itself flattens into a picture and loses its plasticity. Instead of experiencing our being in the world, we behold it from outside as spectators of images projected on the surface of the retina" (Juhani Pallasmaa, 2008, p. 30).

⁴ "(...) I experience myself in the city and my body supplement and define each other. I dwell the city and the city dwells in me" (Juhani Pallasmaa, 2008, p. 40)

to curve
to lift
to inlay
to impress
to jere
to flood
to smear
to rotate
to swirl
to support
to hook
to suspend
to spread
to hang
to collect
of tension
of gravity
of entropy
of nature
of grouping
of layering
of jelling
to grasp
to tighten
to bundle
to heap
to gather

to roll
to crease
to fold
to store
to bend
to shorten
to twist
to dapple
to crumple
to shave
to tear
to chip
to split
to cut
to sever
to drop
to remove
to simplify
to differ
to disarrange
to open
to mix
to splash
to knot
to spill
to droop
to flow

Ilustração 2 - "Stolen Verbs", Richar Serra. (The Drawing Gallery, 2009, London)

A lista de verbos acima transcrita, intitulada Stolen Verbs, de Richard Serra, foi o ponto de partida do escultor para o desenvolvimento de alguns de seus trabalhos. Serra queria que as suas esculturas exprimissem tais acções.

Referimos aqui Stolen Verbs por considerarmos que as acções presentes na lista, sugerem, em certa medida, o habitar. Nós contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com a totalidade do nosso corpo e do nosso ser e o nosso domicílio é o refúgio do nosso corpo, memória e identidade. Assim, estamos em constante diálogo com o ambiente que nos envolve e é por esta razão que é impossível dissociar o nosso ser da nossa existência espacial.

A vivência diária do homem, em relação com os espaços que compõem o seu 'habitat', resulta no habitar, e aquilo que desperta o nosso interesse na presente investigação é compreender de **que modo é que o executar das acções que compõem a nossa vivência, nos espaços que constituem o nosso meio, vão interferir na significação da experiência.**

1.3. OBJECTIVOS

Sabemos que o homem tem necessidade de organizar o espaço (F. Távora, 2004, p. 14). Este, procura orientar o ambiente que o rodeia e estabelecer uma certa ordem. A ordem comum é apelidada por Norberg-Schulz como cultura, que se baseia na informação e na educação e, como tal, depende da existência de certos sistemas simbólicos comuns reconhecíveis pelos indivíduos pertencentes ao respectivo ambiente cultural (Norberg-Schulz apud Charles Jenks, 1975, p. 245).

Deste modo, e como refere Norberg-Schulz, o papel do arquitecto é o de construir lugares para habitar, lugares capacitados de um suporte existencial que proporcione **orientação** no espaço, e **identificação** com o carácter específico deste, isto é, a resposta à necessidade genuína do habitar, de criar ambientes favoráveis ao desenvolvimento da sua cultura, um ambiente que reflecta essa mesma cultura, um espaço com significado, um lugar.

Torna-se assim indispensável pensar ou repensar os significados dos espaços onde vivemos, dos espaços que habitamos.

Efectivamente, a presente investigação iniciou-se pela procura da resposta ao modo como um objecto ou um espaço ganha significado, na medida em que, e à partida todos o reconhecemos, um objecto por nós manipulado ganha um significado diverso do que quando o adquirimos, e o mesmo sucede com o espaço, em que a vivência que nele fazemos vai atribuir um significado pelo acumular de memórias experienciadas.

Assim, partindo do espaço-tempo enquanto dimensão qualitativa do espaço arquitectónico, chegámos à conclusão que a nossa investigação teria que se centrar na questão do habitar pois ainda que a arquitectura se dê no espaço e tempo, a atribuição de significado apenas é possível na medida em que existe o homem e lhe dá significado.

O desenvolvimento da questão do habitar incide sobre dois aspectos fundamentais. Por um lado, procuramos compreender o modo como o homem percepção o mundo quer seja através dos cinco sentidos, quer seja através dos conhecimentos culturais que, necessariamente, intervirão na sua compreensão do mundo. Por outro lado, procuramos perceber, partindo da afirmação de Fernando Távora que refere que o

homem tem necessidade de organizar o espaço⁵, de que maneira é que a acção da vivência do espaço intervém na compreensão do mesmo.

O objectivo fundamental da dissertação encontra-se no habitar enquanto responsável pela significação do espaço arquitectónico. E visto que o significado existe na medida em que existe o homem, procuramos com a nossa investigação perceber quais os factores influentes na constituição do 'ser' que intervém na construção do espaço significativo.

⁵ “Vemos na palavra 'organizar' um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra 'ocupar' não possui e daí que usemos a expressão 'organização do espaço' pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza (...)” (Fernando Távora, 2004, p. 14).

1.4. METODOLOGIA E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O desenvolvimento do trabalho divide-se em três capítulos: Topologia, Identidade e Objecto, subdividindo-se este último em Vivência e Permanência. Deste modo, tendo em conta o que referimos anteriormente, através de um percurso metodológico baseado na recolha de informação e bibliografia temática, o trabalho incide sobre temas responsáveis pela atribuição de significado ao objecto como sendo a linguagem, representação e cultura e, em consequência destes, o Habitar.

Para uma melhor compreensão do exposto, seleccionámos duas obras de arte, *House* e *Splitting*, de dois artistas distintos, Rachel Whiteread⁶ e Gordon Matta-Clark⁷ respectivamente autores, como exemplificativo do percurso teórico exposto.

Estas obras enquadram-se no contexto do trabalho sendo ambas objecto de um percurso particular de concepção, construção, usufruição, abandono e manipulação do abandono pela elevação ao estatuto de obra de arte. Deste modo, *House* e *Splitting* são o reflexo de um lugar e de uma cultura, são memória de uma casa e são obra de arte. A vivência e manipulação do objecto, foram ao longo da sua existência, a origem da metamorfose do seu significado.

⁶ Rachel Whiteread (1963-) É uma artista do Reino Unido mais conhecida pelas suas esculturas e cujo tema principal se centra no explorar da espacialidade dos objectos de uso doméstico ou, inclusivamente, o próprio espaço doméstico numa tentativa de suspensão dos mesmos no tempo através de um processo de moldagem, que podemos descrever quase como um congelar do espaço vazio. Rache Whiteread recebeu o Prémio *Turner*, tendo sido a primeira mulher a recebê-lo.

⁷ Gordon Matta-Clark (1943-1978) Estudou arquitectura em *Cornell University* mas nunca exerceu, trabalhando naquilo a que denominou de *Anarchitecture*. Foi um artista americano mais conhecido pelos seus trabalhos, executados durante os anos 70, "*building cuts*" (cortes de edifícios). Edifícios abandonados eram manipulados seccionando partes de chão, parede ou telhado segundo formas previamente estudadas, alterando por completo a percepção inicial do espaço arquitectónico e dramatizando as suas relações temporais com cada sítio assim como a temporalidade da arquitectura através da desintegração do espaço social. Posteriormente, na documentação dos seus trabalhos, Matta-Clark utilizou uma grande diversidade de *media*, incluindo vídeos, filmes, fotografias e fotomontagens.



Ilustração 3 - "Splitting", Building cut in Englewood, New Jersey, 1974, Gordon Matta - Clark. (Matta - Clark [et al.], 2007, New York)

Ilustração 4 - "House", 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiteread [et al.], 1995, London)

1.5. QUESTÕES

As questões que colocamos com a presente dissertação centram-se na relação do homem com a dimensão espaço-temporal na vivência da arquitectura, pela constante actualização do objecto arquitectónico através da resposta às distintas modalidades do habitar, procurando compreender o sentido da evolução da forma arquitectónica como resposta à significação da mesma.

2. IDENTIDADE – CONSTRUÇÃO DO 'SER'

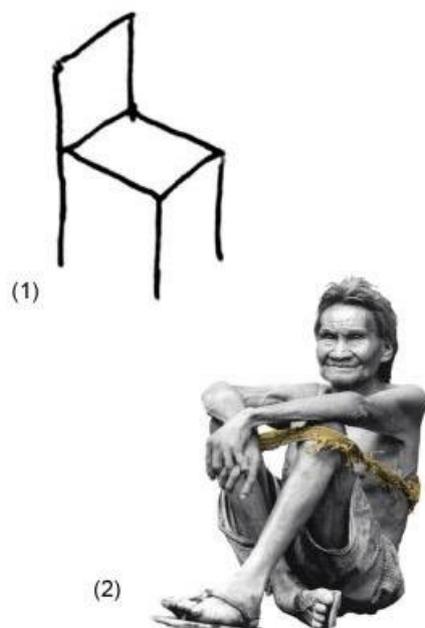


Ilustração 5 - "Chairless for Vitra", Aravena
(<http://www.alejandraravena.com>)

2.1. LINGUAGEM

“Language is the house of being”. (M. Heidegger apud C. Norberg-Schulz, 1985, p. 111)

A linguagem contém o todo da realidade. A frase de Heidegger⁸ acima transcrita significa que tudo o que é, é conhecido por meio da linguagem, e que tudo permanece na linguagem.

O acto de nominar algo ou alguém traz a sua 'coisidade' à coisa. Deste modo, é o nome que faz com que a coisa seja compreendida como parte do mundo, e portanto, faz com que assuma uma percepção significativa. O entendimento depende da linguagem.

In the name the things named are called into the thinging”. (M. Heidegger apud C. Norberg-Schulz, 1985, p. 111)

Norberg-Schulz⁹ sublinha que o modo de compreensão de Heidegger sobre a linguagem difere fundamentalmente da teoria linguística que considera a linguagem como um sistema de convencionais signos ou “códigos”. Esta teoria priva a linguagem de qualquer base existencial e reduz a mesma a uma simples construção determinada culturalmente que serve comunicação em vez de revelação (1985, p. 111).

De certo que a linguagem é um meio de comunicação e contém uma dimensão histórica, no entanto, esta explicação não abarca em si o todo da linguagem, ou mesmo o fundamental da Linguagem enquanto a “house of being”. Assim, segundo Norberg-Schulz, Heidegger defende que Linguagem é um meio de revelação e quando alguma coisa é revelada implica necessariamente que outras tantas se mantenham escondidas. Nós apenas compreendemos determinados aspectos de cada vez num processo que nunca acaba e o modo como acontece é, este sim, culturalmente determinado.

A linguagem como “house of being” existe enquanto meio colectivo. Esta não é uma invenção individual é sim parte de um mundo comum, é partilhada. Assim, não só

⁸ Martin Heidegger (1889-1976) Foi um filósofo alemão, um dos pensadores fundamentais do séc. XX quer pela recolocação do problema do ser quer pela importância que atribuiu ao conhecimento da tradição filosófica e cultural. De entre as suas publicações destacamos o *Ser e Tempo* (1927).

⁹ Christian Norberg-Schulz foi um arquitecto norueguês, historiador e teórico de arquitectura. Apesar de ter feito alguns projectos, ficou conhecido pelos seus trabalhos teóricos. A sua pesquisa caracteriza-se pelos temas físicos e analíticos e a fenomenologia do lugar, tendo sido um dos primeiros teóricos a trazer os pensamentos de Heidegger ao estudo da teoria. Salientamos, das suas obras, *Meaning in Western Architecture* (1974) e *Concept of Dwelling* (1933).

ajuda o homem a pertencer a um todo, a fazer parte integrante da terra, mas também a pertencer aos outros. "Being-in-the-world is always a being-with-others and to share a world is not only a question of the here and now but the common ground" (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 111).

A necessidade do homem viver em sociedade está a par da necessidade que o mesmo tem em se expressar, em ser reconhecido e para tal a linguagem é o instrumento fundamental. Como refere Edward T. Hall, "a linguagem prolonga a experiência no tempo e no espaço", assim como "(...) a escrita prolonga a linguagem humana" (1986, p. 9), isto é, a linguagem é um dos "prolongamentos" do organismo do homem, por ele mesmo criados como resposta às suas necessidades.

Tendo em conta o nosso tema central da disciplina da arquitectura, como podemos então compreender o sentido da linguagem na concepção da obra arquitectónica? De que maneira arquitectura é linguagem? Apesar de não se constituir de grupos de palavras que nomeiam algo, a arquitectura é capaz de comunicar através da visualização e percepção de determinadas imagens.

"How does the man speaks? 'Poetry speaks in images', Heidegger says, and 'poetry is what really lets us dwell'" (C. Norberg-Schulz, 1985, pg. 111).

Para Heidegger, arquitectura é uma das artes que na sua essência é poesia (apud Norberg-Schulz, 1985, p. 112). É curiosa a análise que este faz da obra arquitectónica, considerando o edifício como um meio que existe não para representar mas sim para apresentar, para tornar presente.

Assim, quando o homem fala ele cria uma imagem que revela o mundo.

Thus the image lets the invisible be seen, and let's man dwell. What is here stated is that poetry is the authentic mode of discourse, and that all other uses of language are made possible by poetic understanding. 'Poetry proper is never merely a higher mode of everyday language. It is rather the reverse: Everyday language is a forgotten and a used-up poem'. (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 111)

2.2. REPRESENTAÇÃO

As imagens criadas pelo homem como meio através do qual este se exprime, são em si mesmas uma representação. A qualidade falante reconhecida no homem “projecta-o para além de si mesmo e dá-lhe a sensação de, através dela, ultrapassar a condição de um ser meramente biológico”. É através da fala que o homem representa o seu pensamento, contudo, “(...) este, traduzido por palavras ou outras construções simbólicas, dissimula a espontaneidade da sua própria geração, entendida como *acto de gerar*” (Gorjão Jorge, 2007, p. 25).

Isto é, o acto de comunicar por meio de palavras ou construções simbólicas os pensamentos mascara a espontaneidade da criação do mesmo, e, deste modo, **a representação surge como o mecanismo que medeia o nosso contacto com a realidade.**

Como refere Gorjão Jorge, “O homem *diz* e ao dizer mascara-se” (2007, p. 26).

O homem precisa de se representar.

(...) todo o treino social do homem se desenvolve no sentido de torná-lo capaz de, por intermédio da expressão do seu pensamento, criar nos seus interlocutores, quaisquer que estes sejam, uma impressão de humanidade – a *sua* humanidade. (Gorjão Jorge, 2007, p. 26)

Esta necessidade de representação que o homem sente na sua vida diária leva a que, ao contrário de um actor profissional, não se consiga despir totalmente das máscaras que vai usando, acabando por ser impossível assumir o seu papel original, impedindo a manifestação pura da verdade, isto é, da comunicação do pensamento tal qual se desenvolve na sua mente, e, em vez de se apresentar, representa-se (Gorjão Jorge, 2007, p. 27).

Uma vez mais recorremos à linguagem oral como modo de aproximação do fenómeno da representação. Falar é representar uma parte de nós, parte do nosso pensamento. Gorjão Jorge dá-nos o exemplo que, contrariamente à tendência natural do homem se mascarar, as crianças que como ainda não falam apresentam-se, ainda que involuntariamente, ao nosso olhar em silêncio, de modo autêntico, e do mesmo modo, homens nus, despojados de tudo o que compõe a sua imagem apresentam-se de forma semelhante.

(...) Escravize-se um príncipe. Que imagem obtemos? Certamente a de um homem escravizado apenas. Imobilize-se um comediante, manietee-se uma bailarina, cale-se um orador, arruíne-se um rico. Que imagens se obtêm? Figuras de seres humanos impedidos de desempenhar os papeis para os quais foram treinados. Tristes figuras, portanto. (Gorjão Jorge, 2007, p. 30)

A questão que colocamos é, se então, tudo se resume a imagens? Onde está a espiritualidade do homem? Um modo de responder a esta questão encontra-se na arte, esta surge-nos como o meio através do qual é possível, por meio de uma representação, alcançar a verdade. Isto porque, na criação artística é socialmente aceite representar o mundo ao sabor das nossas intuições, há liberdade total na expressão artística, a arte constitui-se assim como uma mentira socialmente aceite. O curioso deste fenómeno é que por meio destas máscaras esconde-se a verdade. “É como se, afinal, sempre fosse possível, por intermédio de uma suprema mentira, dizer o verdadeiro” (Gorjão Jorge, 2007, p. 30). Tendo em conta, contudo, que a arte aponta a verdade, não a revela.

Neste sentido, Gorjão Jorge afirma que, enquanto arte e técnica, a arquitectura é, também esta, representação. Segundo este, para além da arquitectura poder ser representada, ela é também representação. O projecto inicia-se no esquisso enquanto figuração de uma ideia ou mesmo através de imagens que antecipam o espaço arquitectónico; enquanto representação concreta de uma realidade, a imagem ganhará significado na efectivação do mesmo através da leitura e uso por parte dos seus utilizadores. E vai ainda mais longe afirmando que a arquitectura não subsiste fora de um espaço de representação. Esta representa, em primeiro lugar, o espaço. Espaço, não exclusivamente, no sentido físico do termo, mas espaço enquanto imagem simbólica que se apresenta ao nosso olhar. A arquitectura surge enquanto representação social, manipulando imagens colectivamente significativas. E, “em razão disso, a Arquitectura transforma-se num sistema simbólico” (Gorjão Jorge, 2007, p. 36).

Arquitectura é representativa do espaço simbólico e, por isso mesmo, manifesta-se em espaços habitáveis, eminentemente significativos: “(...) através do uso ela (arquitectura) torna-se, com efeito, uma ‘obra incessante’” (Gorjão Jorge, 2007, p. 38).

De forma conclusiva, podemos referir que o contexto da realidade percebida será factor na construção do significado do lugar; o sujeito ao vivenciar um ambiente onde se insere, não o faz de modo autónomo, não é observador independente ao sítio, o

observador é participante. Sendo os espaços, ambientes carregados de informação, inclusive mais informação do que aquela que podemos captar, esta vai sendo processada pelos nossos sentidos e vai provocando respostas perceptuais ao ambiente. Assim, meio é factor na construção de significado na medida em que este é responsável pelo despertar das nossas percepções, contudo, será com base em factores culturais que cada um, posteriormente, filtrará a informação para se fixar na nossa memória.

Deste modo, a concepção do mundo é feita com base em factores culturais, isto é, os lugares arquitectónicos são desenvolvidos com base em determinadas representações cuja sua origem advém de razões eminentemente culturais. E como tal, **são as referências culturais que constituem o significado atribuído à representação.**

A cultura, enquanto modo de linguagem, acaba por ser um modo de representação utilizado pelo homem. Ao representar o mundo o homem tende a representar-se e fazer representações segundo os seus conhecimentos culturais.

Deste modo, podemos compreender como os factores culturais regem a nossa vida, facilitando e antecipando a percepção seleccionando, em cada instante e o mais depressa possível, a informação útil em função dos nossos conhecimentos. E como todos os seres humanos têm diferentes bases sociais e culturais, assim como cada um tem diferentes memórias individuais, podemos depreender que cada indivíduo desenvolve experiências perceptivas próprias e únicas, ainda que grupos de indivíduos pertencentes a uma mesma cultura, componham modelos perceptivos semelhantes, corroborando o que E. Hall refere que culturas diferentes são originárias de diferentes designações para fenómenos semelhantes.

2.3. CULTURA

A necessidade do homem de se projectar no mundo, levou à criação de “prolongamentos” tais como a linguagem. O processo evolutivo de resposta à necessidade do homem se projectar no mundo foi de tal modo progressivo que levou à criação, para seu próprio uso, de uma nova dimensão, a dimensão cultural; ou seja, a linguagem¹⁰ terá sido a origem da cultura, ou inversamente, a cultura é um modo de linguagem.

Assim como Heidegger (apud Norberg-Schulz), também Hall defende que a linguagem não é apenas um meio para ultrapassar o problema da comunicação e da reflexão, esta é essencial para a adaptação do homem à realidade do meio que habita. Contudo, sabemos que a realidade comporta muito mais que apenas um código linguístico, esta compõe-se de diversos códigos provenientes dos diferentes grupos culturais.

É a questão da percepção que aqui se coloca. O sentimento da existência do homem no espaço resulta da síntese de vários dados sensoriais, como por exemplo os visuais, auditivos e térmicos; contudo, sabemos que cada um desses sentidos, que em si mesmo constituem já um sistema complexo, é igualmente modelado e estruturado pela cultura.

O que é a Cultura então? A cultura compõe-se unicamente por estes sub-códigos? O antropólogo Mischa Titiev¹¹ defende que cultura pode ter dois sentidos, referindo-se aos aspectos não biológicos da humanidade e referindo-se à forma de vida de um determinado grupo de homens e mulheres; em qualquer dos casos, **os aspectos da cultura são instrumentos cuja origem provém de aspectos não geneticamente adquiridos pelo Homem** (Mischa Titiev apud T. Eagleton, 2004, p. 14).

Sabemos que a cultura difere da biologia pois funcionam de acordo com princípios totalmente diversos, algumas vezes os aspectos culturais e biológicos coincidem e, inclusivamente, reforçam-se entre si quando perseguem os mesmos objectivos, outras

¹⁰ É importante referir que quando nos referimos a Linguagem não nos referimos unicamente à linguagem escrita ou falada.

¹¹ Mischa Titiev (1901-1978) Nasceu em Kremenchug, na Rússia. Estudou na Universidade de Harvard, onde se licenciou em Antropologia em 1924 doutorando-se pela mesma Universidade em 1935, ingressando, posteriormente, o quadro docente da mesma. Desenvolveu em paralelo trabalho de investigação dentro das ciências da antropologia sendo autor de diversas obras destacando-se *The Science of Man* publicada pela primeira vez em 1954.

vezes são factores independentes não tendo qualquer relação entre si, no entanto, quando factores biológicos e factores culturais colidem, regra geral, a cultura sobrepõe-se à biologia. Isto é, respirar, comer, beber, reproduzir-se, entre outras necessidades biológicas do homem são condicionadas pela conduta cultural que o indivíduo tem que seguir. Cada cultura diferenciou formas, culturalmente próprias, de executar cada função criando, deste modo, as bases para um código moral e ético a cumprir.

Podemos referir um exemplo dado por Mischa Titiev para percebermos a relação entre os dois aspectos atrás referidos.

(...) se um padrão de cultura impõe o uso de um pulôver em tempo de frio, aquela particularidade cultural é "lógica" na medida em que ajuda aquele que o usa a conservar o seu corpo quente, o que é uma necessidade biológica. Por outro lado se uma pessoa pensa que uma cor escura é preferível a uma cor clara, num pulôver em tudo o mais idêntico, a preferência cultural pelo pulôver mais escuro é não "lógica" uma vez que não facilita nem dificulta as acções biológicas. Mas, se uma forma de vida impedisse o uso de pulôver ou agasalhos similares em tempo frio, a recusa em usar um pulôver, quando fosse possível obtê-lo, seria "ilógica" porque se opunha ao bem-estar biológico do utente potencial. (M. Titiev apud T. Eagleton, 2004, p. 14)

Desta forma, sabemos que o comportamento humano se traduz através de combinações de estímulos e reacções de origem biológica e/ou culturais. Algumas respostas a certos estímulos do homem são resultado de uma aprendizagem cultural ou de aprendizagem pessoal adquirida pela própria experiência, ao passo que outras são de carácter biológico, dados inatos ou adquiridos, que transcendem culturas e experiências pessoais.

Existem diversos factores que influenciam a formação de uma cultura, como a geografia, o clima, os padrões económicos, a religião, política, entre outros. São estes factores que vão gerar diferentes formas de vivência, diferentes códigos de comportamento, diferentes linguagens que vão ser o espelho da cultura.

Por sua vez, Terry Eagleton¹², no seu livro, "The idea of Culture" inicia o seu trabalho pela pesquisa etimológica da palavra Cultura. Geralmente, a ideia de natureza é compreendida enquanto algo derivado da cultura. Quando pensamos na natureza surgem-nos diversas imagens aprendidas culturalmente e experienciadas ou não por

¹² Terry Eagleton (1943-) É um filósofo e crítico literário britânico. Doutorado com apenas 24 anos de idade, começou sua carreira estudando a literatura do séc. XIX e do séc. XX, até chegar à teoria literária marxista pelas mãos de Raymond Williams. Foi autor do livro, entre outros, *The idea of Culture*.

nós, isto é, o modo como conhecemos o que é natureza é, à partida, filtrado pela cultura de cada um, contudo, Terry Eagleton, refere precisamente o contrário, que, etimologicamente falando, é a própria cultura que deriva da natureza: “One of its original meanings is ‘husbandry’, or the tending of natural growth” (Terry Eagleton, 2004, p. 1).

Assim, um dos significados originais da palavra ‘cultura’ estaria directamente relacionado com a agricultura e com o acto de cuidar, de tratar, de tomar conta de algo no seu natural processo de crescimento e desenvolvimento. Curiosamente, esta mesma relação entre natureza e cultura é confirmada na relação entre as palavras, de comum raiz ou origem etimológica, ‘culture’ e ‘coultur’¹³.

Terry Eagleton continua referindo que, deste modo, se cultura significa o cuidar no crescimento natural de algo, então sugere uma dialéctica entre o artificial e o natural, o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz, admitindo que existe a natureza ou matéria-prima na origem deste processo. Contudo, nesta dialéctica, existe também uma dimensão construtivista, tendo em conta que a matéria-prima deve ser trabalhada ou transformada em forma significativa ao homem. Assim sendo, é menos uma questão de desconstrução entre os opostos de cultura e natureza e mais uma questão de reconhecimento que o próprio termo, cultura, é já por si só uma desconstrução.

Assim, natureza produz cultura e esta transforma a natureza.

Se cultura, na sua origem, significa agricultura, então sugere que a mesma seja simultaneamente regulada e de natural crescimento. Cultura implica também um certo cumprimento de regras.

Embora a natureza humana não seja exactamente igual a um campo de cultivo, do mesmo modo que este, também a natureza do homem precisa de ser cultivada. Nós assemelhamo-nos à natureza no sentido em que, também nós somos moldados para determinada forma, mas diferenciamo-nos desta por podermos fazer isto a nós mesmos, deste modo introduzindo no mundo um grau de consciência reflexiva que o resto da natureza não consegue alcançar. Enquanto agricultores de nós próprios, “self-cultivators” (T. Eagleton, 2004, p. 6), somos esculpidos nas nossas próprias mãos, somos simultaneamente campo de cultivo e cultivador.

¹³ Coultur [‘keulte] s. relha (de arado) *in* PORTO EDITORA (2005) - Dicionário Inglês-Português. 4ª edição. Porto: Porto Editora (revista e actualizada pelo Departamento de Dicionários da Porto Editora).

O acto de cultivar, contudo, não é algo que cada um de nós faz a si próprio individualmente mas que a cada um de nós se predispõe voluntariamente. Segundo T. Eagleton, na sociedade civil, os indivíduos vivem num estado de antagonismo crónico, conduzido pelos interesses opostos e o estado apresenta-se como uma esfera transcendente, isto é, um domínio que se aceita com poder superior e que vem reconciliar, quando possível, estas diferenças num processo de tranquilizar os rancores e redefinir as sensibilidades dentro da sociedade civil; este processo é o que chamamos de cultura. Assim, cultura é como uma pedagogia ética que nos molda para os parâmetros de cidadania política.

Partindo deste pressuposto, T. Eagleton refere que o estado personifica a cultura, o que, por sua vez, encarna a nossa humanidade comum.

Raymond Williams, referido por T. Eagleton no seu estudo, traçou três noções principais na evolução da palavra “cultura”. Das raízes etimológicas a palavra inicialmente teve o seu primeiro significado em algo como civilidade e posteriormente, no século XVIII, assumia-se como sinónimo de civilização, no sentido de desenvolvimento intelectual, espiritual e material. A palavra pressupunha uma relação entre uma correcta conduta e um correcto comportamento ético¹⁴, que na Inglaterra se pode encontrar igualmente na palavra “gentleman”. No final do século XIX, a noção de cultura surge associada a uma atitude crítica. Se a cultura é efectivamente crítica, deve manter, de qualquer forma, a sua dimensão social. Efectivamente, no início o significado da palavra ‘cultura’ assumia um papel mais individual que social tendo em conta que se associava à questão da individualidade na conduta e comportamento ético, cultura e civilização.

Deste modo, para elevar a cultura acima da política, para ser homem primeiro que cidadão, significa que a política deve existir dentro de uma profunda dimensão ética, partindo da origem do *bildung*¹⁵ formando indivíduos em cidadãos responsáveis. Mas, sabendo que a humanidade aqui significa comunidade livre de conflito, o que está em causa é não apenas a prioridade da cultura sobre a política mas sobre um particular

¹⁴ “(...) As an idea, civilization significantly equates manners and morals: to be civilized includes not spitting on the carpets as well as not decapitating one’s prisoners of war” (T. Eagleton, 2004, p. 9)

¹⁵ *Bildung* – O termo alemão não tem equivalência noutras linguas europeias. Não apenas é mais compreensivo que educação, é sobretudo mais complexo e holístico em significado. Uma definição retirada de uma enciclopédia diz o seguinte, “‘*Bildung*’ is a process of spiritual formation; it also refers to the inner shape human beings can attain when developing their aptitudes in touch with and through the agency of the spiritual contents found in their environment. ‘*Bildung*’ not only implies the dimension of teaching but also that of learning (‘*sich bilden*’), not only knowledge and skills, but also values, ethos, personality, authenticity and humanity”.

tipo de política. Cultura, ou o estado, são uma espécie de prematura utopia, abolindo a luta a um nível imaginário para que não seja preciso resolver a questão com política. Nada poderia ser menos politicamente inocente que a difamação da política em nome do homem. E como refere T. Eagleton, aqueles que proclamam a necessidade de um período de incubação para preparar os homens e mulheres para a cidadania política incluem aqueles que negam aos povos coloniais o direito de exercer a sua independência governamental até serem suficientemente 'civilizados' para exercerem tal responsabilidade. Eles não têm consciência do facto de que a melhor preparação para a independência política é a própria independência política. Ironicamente, deste modo, no caso de se desenvolver da humanidade para a cultura e desta para a política denuncia-se, pela sua própria política preconcebida, o facto de que o verdadeiro sentido é o oposto – isto é, que são os interesses políticos que usualmente governam os interesses culturais e como consequência definem uma particular versão da humanidade.

O que a cultura faz, então, é extrair a nossa humanidade comum da nossa dimensão pessoal política, extrair a nossa verdadeira humanidade das nossas noções políticas.

É simultaneamente pessoal e social. O cultivo da natureza humana através do desenvolvimento da personalidade não pode ser feito de forma isolada. Cultura necessita de uma determinada condição social, e tendo em conta que estas condições possam envolver o estado, também pode ter uma dimensão política.

Assim, cultura surge indissociável da sociedade, mas nem por isso, é unicamente parte integral da mesma. Se por um lado é crítica à vida social, por outro é totalmente cúmplice dessa vida.

Culture for Eliot is not only a way of life, but 'the whole way of life of a people, from birth to the grave, from morning to night and even in sleep' (...) Especially in sleep, one might add. For the point about this sense of culture for Eliot is that it is far more unconscious than conscious. A culture, he comments, 'can never be wholly conscious – there is always more to it than we are conscious of; and it cannot be planned because it is always the unconscious background of all our planning... Culture cannot altogether be brought to consciousness; and the culture of which we are wholly conscious is never the whole of culture' (...). (T. Eagleton, 2004, p. 113)

Cultura é algo que está enraizado em nós, é um conhecimento que nasce pela nossa inserção na sociedade e, conseqüentemente pela aceitação de determinadas regras, e por isso mesmo é um conhecimento que adquirimos de modo inconsciente sendo inclusivamente difícil a objectiva enumeração daquilo que a compõe.

O Homem é o único animal, no que diz respeito ao desenvolvimento de formas extra-biológicas de actuação, que criou e manteve sistemas de cultura. “As sociedades humanas são os únicos grupos de todo o reino animal que delinearam formas de cultura que, por sua vez, exercem poderosas influências modificadoras nos mecanismos hereditários dos seus membros individuais” (M. Titiev apud T. Eagleton, 2004, p.14), passando a criança por um processo de aprendizagem lento dos valores culturais da sociedade à qual pertence.

A cultura é uma herança social. A cultura é transmissível.¹⁶

De forma conclusiva, podemos compreender duas dimensões distintas que compõem a globalidade do conceito de cultura. Por um lado, como atrás referíamos, a cultura enquanto algo rigoroso que se apoia em determinadas regras, que se vão demonstrar na nossa vivência do dia-a-dia, dos nossos hábitos e que se baseia essencialmente na tradição¹⁷, o chamado código geral; por outro lado, a cultura que se mostra no lado crítico do homem, na crítica ao mundo, às sociedades, à política, e que se exprime essencialmente pela arte.

E, como tal, “Culture is not only what we live by. It is also, in great measure, what we live for” (T. Eagleton, 2004, p. 131).

A cultura modela a percepção do homem no mundo.

O nosso entendimento da realidade é o resultado da síntese de múltiplos factores sensoriais que no seu conjunto formam “imagens perceptivas”. Estas imagens resultam não apenas dos factos por nós percebidos mas igualmente daquilo que por nós é eliminado através de critérios de eliminação ou conservação que adquirimos ao longo da vida e que vão criar aquilo a que Edward Hall refere como “modelos perceptivos”.

A percepção do espaço não implica apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado. Segundo as culturas, os indivíduos aprendem desde a infância, mesmo de forma inconsciente, a eliminar ou conservar tipos de informação

¹⁶ Tendo em conta o que atrás referimos sublinhamos que a cultura não se transmite num momento preciso mas que se adquire dentro de um determinado contexto pela vivência do indivíduo numa determinada sociedade e, em teoria, não tem que ser retida toda a vida, podendo, pelo contrário, ser modificada ou abandonada de acordo com o desejo de um indivíduo, apesar de, por razões práticas, raras vezes o Homem se presta a fazer, voluntariamente, modificações radicais na cultura que apreendeu ao longo da vida.

¹⁷ “(...) ‘the way of life of a particular people living together in one place’” (T. S. Eliot apud T. Eagleton, 2004, p. 112)

muito diferente. Uma vez adquiridos, estes modelos perceptivos parecem tornar-se fixos para toda a vida. (E. Hall, 1986, p.59)

Estes “modelos perceptivos” constituem-se como um código geral que rege a sociedade através de regras e simbolismos (religiosos, políticos, etc.) e que nos molda o olhar sobre o meio. De facto, perante a realidade espacial que nos é apresentada, existe uma filtragem feita através do referido “código geral” atribuindo relevância apenas a determinados elementos no plano da nossa existência na multiplicidade de aspectos que o caracterizam; apreendemos aquilo sobre o qual podemos agir, sobre o qual temos conhecimento, com o objectivo último de satisfazer as nossas necessidades.

À partida a aceitação de um “código” não permite a sua transgressão, aliás, temos tendência a rejeitar aquilo que não se adapta ao nosso repertório visual; o “código geral” apenas pode ser alterado quando o entendimento da realidade for também esse modificado.

[o código geral] filtra-se na aprendizagem societária sob variadas formas, provavelmente e sobretudo, através de todos os sub-códigos cujas produções acabam por constituir aquilo a que chamamos os produtos da 'cultura'. (Gorjão Jorge, 1993, p. 120)

Isto tem a ver com a nossa participação no presente, como refere Gorjão Jorge, com a nossa “aderência ao presente”. E o que é então essa aderência ao presente? É a necessidade genuína que temos de nos inserir no meio, é a nossa vontade de pertença, e que nos exige uma quase constante confirmação dessa posição.

O presente vivenciado enquanto tal e por si só não possui real estatuto simbólico, e será só, na sua relação com o passado ou o futuro que nos remeterá para algo diferente dele mesmo. O presente é, assim, uma experiência e não uma representação. E como tal, a nossa aderência ao presente vai depender do grau de vinculação dos nossos conceitos e do modo como estes se traduzem no “código geral” (Gorjão Jorge, 1993, p. 119).

Hoje em dia, contrariamente ao que sucedeu um tempo, não existe um código geral comum rígido devido à realidade globalizada em que vivemos, sendo a nossa vivência regida por diversos códigos particularizados; assim, o “código geral” gera-se lentamente na aprendizagem societária, compondo-se destes vários sub-códigos.

No passado o código era fixado socialmente. Dele fazem parte simbolismos (religiosos, poéticos e até políticos) e formas (gramaticais (...)). Na actualidade não há um código comum e geral. As redes de comunicação impedem-no. Introduziu-se por compensação uma série de códigos parciais, que, de facto, organizam imperativamente cada rede (por exemplo como o código de estrada) que permitem os elementos equívocos, mal conhecidos ou desconhecidos. (Gorjão Jorge, 1993, p 119)

E, como tal, a nossa participação no presente será a nossa “aderência” a este “código-geral” e resulta da nossa vontade de pertença que exige uma quase constante confirmação de identidade pela inserção ou aceitação do “eu” na sociedade. Portanto, já compreendemos que a sociedade ou os membros de uma sociedade se regem por um “código geral” composto por diversos sub-códigos que, por sua vez, integram o produto da cultura.

3. TOPOLOGIA – CONSTRUÇÃO DE LUGAR

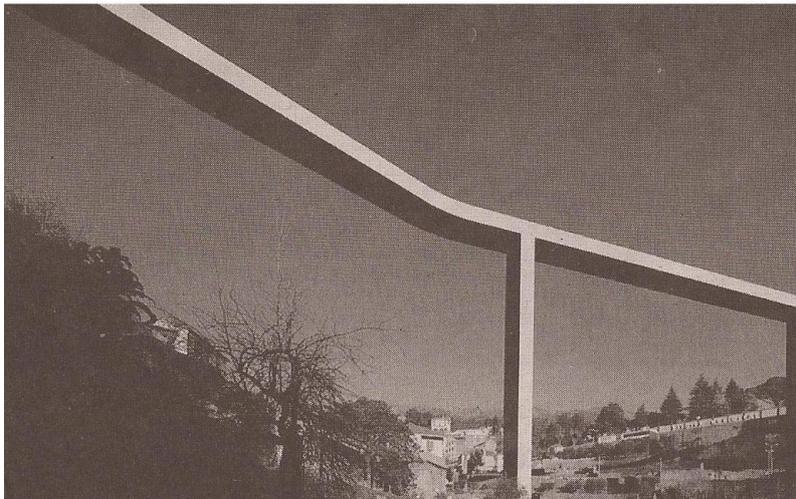


Ilustração 6 - Ponte Pedonal, Covilhã, Carrilho da Graça. (<http://www.ultimasreportagens.com>)

3.1. PERCEPÇÃO DO ESPAÇO

A percepção do espaço é, geralmente, pensada para servir o propósito da orientação do indivíduo relativamente à posição ocupada pelos objectos que o rodeiam. No entanto, segundo Gorjão Jorge e como referimos anteriormente, tanto a percepção que temos do tempo como a percepção que temos do espaço, são filtradas, inconscientemente, pelo “código geral” que adquirimos com base na nossa cultura. E assim, diferentes culturas serão originárias de diferentes “códigos gerais”. Sublinhando o facto de que,

A atribuição de sentido aos conjuntos de elementos sensíveis não se limita a um quadro biológico rígido. Se assim fosse, negar-se-ia qualquer possibilidade de aprendizagem, pois o meio manter-se-ia igual a si mesmo, limitado na sua matéria e nas projecções que sobre ele pudéssemos efectuar. (Gorjão Jorge, 1993, p. 22).

Apreendemos aquilo sobre o qual podemos agir e sobre o qual temos conhecimento com o objectivo último de satisfazer as nossas necessidades biológicas. Assim, perante um ambiente, o homem faz uma selecção espontânea da informação necessária, e somente a informação útil é revelada sendo a sua utilidade determinada pelo cruzamento dos ensinamentos adquiridos culturalmente com os factores da vida biológica humana (Gorjão Jorge, 1993, p. 22). O meio surgirá como contexto sobre o qual a atribuição de sentido se dá. E, deste modo, a percepção será o instrumento através do qual compomos o mundo exterior através da informação recolhida na experiencia do espaço vivido, tendo em conta a multiplicidade de aspectos que o caracterizam.

Efectivamente esta teoria é corroborada pelas investigações de Edward T. Hall¹⁸ e António Damásio¹⁹, pelas quais podemos sublinhar o papel fundamental da cultura na percepção e organização que fazemos ao que nos rodeia.

A selecção dos dados sensoriais consiste em admitir determinados aspectos em detrimento de outros, tendo como base o código geral de cada cultura. Isto porque,

¹⁸ Edward T. Hall (1914-200) Foi um antropólogo norte-americano e investigador. A investigação que levou a cabo durante toda a sua vida centram-se nas questões da percepção cultural do espaço. Nos anos de 1933 a 1937 viveu e trabalhou em comunidades de índios no nordeste de Arizona tendo posteriormente escrito um livro retratando a sua experiência. Um dos seus livros mais importantes foi *The Hidden Dimension* que descreve as dimensões subjectivas que compõem o homem e as distâncias físicas que as pessoas mantêm entre si de acordo com regras culturais.

¹⁹ António Damásio (1944-) É um médico neurologista português. Estudioso de neurobiologia do comportamento humano e investigador das áreas cerebrais responsáveis pela tomada de decisões e conduta e pelas emoções humanas. Foi autor do livro *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, assim como, *O Sentimento de Si*, eleito um dos dez livros do ano pelo New York Times.

como sublinha E. Hall, a cultura é produto exclusivo do ser humano, indispensável à sua sobrevivência uma vez que este tem a necessidade de viver em sociedade. E, como tal, o homem é animal capaz de desenvolver uma nova dimensão, a dimensão cultural (E. Hall, 1986, p. 14).

Realçando o que referimos anteriormente, tendo em conta a diversidade cultural, podemos concordar com Hall quando refere que,

Indivíduos que pertencem a culturas diferentes, não só falam línguas diferentes, mas, o que por certo é mais importante ainda, habitam mundos sensoriais diferentes. (...) Assim, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos filtros perceptivos de uma para outra cultura. (1986, p. 13)

Cada um de nós apropria-se da realidade de um modo particular tendo em conta o plano da sua existência. A nossa percepção do espaço resulta da síntese dos vários dados sensoriais (visuais, auditivos, térmicos, olfactivos, etc.) mas, sabemos então que cada um desses sentidos é igualmente modelado e estruturado pela cultura. A cultura modela a percepção do homem do mundo e assim, a percepção que temos do espaço não engloba somente aquilo que por nós é apreendido mas igualmente aquilo que pode ser eliminado. O enraizar e a aceitação de uma cultura significa igualmente uma aprendizagem que começa desde a nossa infância e que, de forma inconsciente, nos ensina a captar aquilo que é importante e a eliminar o supérfluo. E uma vez adquiridos, estes modelos perceptivos, parecem tornar-se fixos para toda a vida (E. Hall, 1986, p. 59).

A nossa percepção espacial é possível, certamente, pela nossa integração no meio. No entanto, não apreendemos o espaço unicamente pelos nossos sentidos, também e, sobretudo, o vivenciamos. É portanto, o facto do nosso sentimento do espaço ser resultado da síntese de múltiplos dados sensoriais que podemos considerar que o conjunto desses dados dará origem a uma “imagem perceptiva”²⁰ do espaço vivenciado.

E assim, a “imagem perceptiva” deve ser coerente com o meio, não o pode contradizer; resulta de critérios de eliminação ou conservação de diferentes tipos de informação que vão determinar aquilo a que E. Hall chama de “modelos perceptivos”

²⁰ “Se olhar pela janela para uma paisagem de Outono, se ouvir a música de fundo que está a tocar, se deslizar os seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras, linha após linha, até ao fim da página, estará a formar imagens de modalidades sensoriais diversas. As imagens assim formadas chamam-se *imagens perceptivas*.” (A. Damásio, 2005, p. 112)

(1986, p. 59) e que, desde a infância aprendemos a usar reflectindo a actuação do observador, enquanto observador. Assim, a cor, a dimensão, a forma, a sequência, entre outras qualidades espaciais por nós percebidas, podem ser questionadas e afectadas por experiências passadas e atitudes do observador. E, deste modo, “o meio constituir-se-á, assim, como um contexto no qual se torna significativo um conjunto de fenómenos no ambiente” (E. Hall, ano, p. 30).

Segundo E. Hall podemos considerar dois níveis perceptivos: os primários e os secundários. Os primários, são considerados aqueles, em termos de significação, no quadro biológico genérico, onde não há distinção entre os indivíduos; os secundários, verificam-se pelas interferências de aprendizagem social e, portanto, de cultura.

Como refere António Damásio, os dados sensoriais reúnem-se sob a forma de “imagens perceptivas” que representam os objectos que compõem a realidade física por nós percebidos. Assim, “imagem perceptiva” é a forma dos vários objectos percebidos por cada indivíduo e segundo os acima referidos “modelos perceptivos” de cada um deles. O nosso raciocínio assim como as nossas decisões diárias são apoiados no conhecimento factual que armazenamos no cérebro sob forma de imagens de modalidades sensoriais diversas, isto porque, quando evocamos qualquer recordação que temos do passado, a informação que nos chega é constituída essencialmente de imagens, independentemente de estas serem maioritariamente constituídas por cores, formas, sons, movimento, etc. (A. Damásio, 2005, p. 112). As diversas imagens são assim construção do nosso cérebro, percepção, memória e raciocínio, processos através dos quais é possível a construção das imagens estimuladas pelo mundo exterior em conjunto com a memória do passado. Sabemos igualmente que estas imagens, criadas ou depositadas na nossa mente, são menos exactas ou mesmo menos vividas que as imagens que tencionam reproduzir, pois, sendo construções momentâneas, tentativas de réplica, retidas na consciência de forma passageira e como tal imprecisas ou incompletas.

Assim, neste constante processo de recolha e lembrança de informação, distinguem-se dois tipos de imagens armazenadas no cérebro, como refere António Damásio. Se por um lado, a vivência que temos no nosso dia-a-dia vai sendo armazenada através de “imagens perceptivas”, por outro, quando evocamos qualquer memória que temos do passado é através de “imagens evocadas” que o recordamos.

Cruzando as definições acima referidas podemos então afirmar que o “código geral” de cada cultura será então o conjunto das “imagens perceptivas” e das “imagens evocadas” em conjunto com todos os ensinamentos que adquirimos culturalmente e que vão moldando, deste modo, o nosso olhar perante o mundo. Código é, assim, um sistema de significação constituído por um conjunto de regras que nos permitem articular os “símbolos” e, portanto, construir “mensagens”, informando-nos relativamente aos “estados das coisas” traduzíveis através desse código (Gorjão Jorge, 1993, p.44).

A realidade em toda a sua complexidade é como que filtrada pela nossa percepção e só uma ínfima parte é sujeita à nossa detecção, conseguida sobretudo pela nossa vinculação ao “meio”. No entanto esta surge-nos como um esquema completo, isto porque, “(...) esse esquema foi por nós completado através daquilo que, por convenção, liga certos sinais a certos conteúdos” (Gorjão Jorge, 1993, p. 44) através daquilo a que António Damásio denomina como “imagens evocadas”, traduzíveis nas “formas simbólicas” de Gorjão Jorge.

Nós aceitamos aquilo que conhecemos, aquilo sobre o qual podemos agir e temos tendência a rejeitar o que não se enquadra no nosso repertório visual. Em toda a percepção, ou grupo de sensações, as imagens associadas formam um contexto que dá coesão ao todo e lhe confere um significado definido. Deste modo, é possível admitir que significado é contexto, por ser produto de um contexto formado por diversos factores. Podemos compreender melhor, por exemplo, quando vemos uma laranja são as imagens contextuais de aroma e sabor que nos possibilitam reconhecer o objecto sendo esses factores que vão atribuir significado à sensação.

Como já referimos anteriormente, a experiência do espaço dependerá fortemente do uso que lhe for atribuído, do seu contexto de acção. Espaço por si só não tem o significado na sua constituição, este estatuto é adquirido pela acção dos seus utilizadores através da articulação das práticas sociais às quais serve de cenário, sobre o qual projectamos a nossa personalidade e ao qual nos ligamos por laços afectivos. “Sincronias culturais exprimem-se através de uma tendência para privilegiar certas áreas de conteúdo em detrimento de outras, no que diz respeito à significação das formas” (Gorjão Jorge, 1993, p. 74).

Sendo isto verdade, leva-nos a concluir que a mensagem espacial é como que uma forma vazia na qual se podem inscrever múltiplos conteúdos e à qual poderemos atribuir diversos sentidos.

3.2. LUGAR

O conceito de espaço diferencia-se do conceito de lugar a partir da experiência que nele vivenciamos. A nossa percepção e experiência do mundo são decisivas no processo de significação do lugar e, sendo a cultura uma característica unicamente desenvolvida pelo homem, e factor influente no comportamento e nos valores do mesmo, levou-nos a questionar o papel desta na definição de lugar.

Podemos então admitir que, efectivamente, o lugar é uma construção social na medida em que, toda a sua materialidade e significado são produtos de um indivíduo inserido numa determinada sociedade e cultura e, conseqüentemente, os diferentes “códigos gerais” serão influência na sua definição. O entendimento do lugar surge enquanto resultado da interacção entre espaço e indivíduo resultando na significação que o sujeito vai conferir à representação do espaço a partir da posição que nele ocupa.

Fernando Távora refere-se ao espaço como “aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais” (2004, p. 12), como uma superfície onde determinadas formas se dispõem e, em consequência disso, o organizam.

As formas organizam o espaço, no entanto, a superfície envolvente às mesmas possui também esta, uma forma própria, como um negativo daquilo que envolve. Como tal, todo o espaço é igualmente forma, até porque o próprio espaço é constituído também ele por matéria e não apenas pelos elementos que o ocupam (F. Távora, 2004, p. 12).

Esta noção é fundamental para o entendimento da noção de espaço. É a consciência deste facto que nos permite compreender que não existem formas isoladas mas que existe sempre relação tanto entre os elementos que ocupam o espaço como entre estes e a superfície sobre a qual se dispõem.

El lugar es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea, el cuerpo que conforma el lugar).

(...) El lugar está en algún lugar, pêro no como una cosa está en un lugar, sino como el limite está en lo que limita.

Un cuerpo está en un lugar si tiene outro cuerpo que lo envuelve, sino no. (Aristóteles apud J. Muntañola, 1996, p. 24)

Aristóteles²¹, através de J. Muntañola, identifica o conceito de espaço com o de lugar, isto é, desenvolve o conceito de espaço partindo dos pressupostos do lugar, com referência óbvia ao *Topos* grego²². Deste modo, ele defende que lugar é algo diferente dos corpos e todo o corpo sensível está num lugar; o lugar de uma coisa é a sua forma e limite, a forma é o limite da coisa, enquanto lugar é o limite do corpo continente, assim como o recipiente é um lugar transportável, o lugar é um recipiente não transferível. Como tal, cada corpo ocupa um determinado lugar no espaço, sendo o próprio lugar propriedade física de cada corpo. O lugar é algo independente aos corpos e qualquer corpo sensível está num lugar (Aristóteles apud J. Muntañola, 2001, p. 30). Por sua vez, o espaço físico surge como contentor de objectos e, em consequência do mesmo, o espaço não existe sem corpos que o definam.

De forma conclusiva, Josep Muntañola²³ salienta que, para Aristóteles, o lugar não é uma forma nem uma matéria, não é um intervalo nem um vazio espacial, é sim um “intervalo corporal” que pode ser ocupado por diferentes corpos físicos e que está criado pelo lugar em si mesmo (2001, p. 30).

O conceito de limite exprime-se na relação entre a fronteira interior do que conforma o lugar e a fronteira exterior do corpo móvel que está no interior do lugar. O que importa salientar é a permanente coincidência entre a mobilidade do corpo e a imobilidade do “intervalo corporal”. De um modo antagónico, o recipiente é um lugar transportável, e o lugar é um recipiente não transferível.

Para ele, a envolvente limite, que é o lugar, não faz parte nem da envolvente nem do envolvido. É algo que surge unicamente pela relação expressa entre os limites do corpo e os limites do espaço através de um “intervalo corporal” de características únicas.

Contudo, não é apenas a relação existente entre espaço e objectos seus constituintes que constroem a noção de lugar. A experiência do observador é indispensável para a apreensão visual do espaço, que vem enriquecer e dar significado ao mesmo enquanto lugar. Muntañola, com base nos estudos do conceito romano do *Genius*

²¹ Aristóteles (384 a.c. – 322 a.c.) Foi um filósofo grego aluno de Platão. Seus escritos abrangem diversos assuntos, como a física, a metafísica, a poesia, o teatro, a música, a lógica, a retórica, o governo, a ética, a biologia e a zoologia. Juntamente com Platão e Sócrates (professor de Platão), Aristóteles é visto como uma das figuras mais importantes, e um dos fundadores, da filosofia ocidental.

²² *Topos* grego - *τόπος*, em grego, exprime a noção de lugar; de *tópos koinós*, lugar-comum.

²³ Josep Muntañola (1940-) Arquitecto e teórico de Arquitectura, catedrático da *Universidad Politécnica de Cataluña*. A sua ampla obra publicada desenvolve-se à volta da questão da génese do lugar em trabalhos como *La arquitectura como Lugar* (1974), *Topos y logos* (1978) e *Poética y arquitectura* (1981).

*Locī*²⁴, desenvolveu o conceito de lugar centrando a questão fundamental na relação existente entre o “algo” ou “alguém” que habita e o próprio lugar.

J. Muntañola fala-nos da obra escrita pelo filósofo alemão Heidegger, *Ser e Tempo*, para compreender a relação existente entre o ser, tempo e espaço e consequentemente entre lugar e ser. Segundo Muntañola, Heidegger defende que o homem cura²⁵ as coisas do mundo através das suas próprias mãos, isto é, a partir da directa manipulação do mundo. Deste modo, a realidade, aquilo que se mostra aos nossos olhos, é transformada pelas nossas próprias mãos numa construção de caminhos.

É neste sentido que Távora utiliza a expressão “organizar espaço”, pela interacção entre homem e espaço que se opõe ao simples “ocupar espaço”.

“Vemos na palavra ‘organizar’ um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, (...) por detrás dela está o homem, ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado por este tende sempre para (...) a criação da harmonia do espaço”. (F. Távora, 2004, p. 14)

Uma outra referência é a de Tim Cresswell²⁶ que no seu livro *Place, a short introduction* começa por definir a noção de espaço e de lugar, referindo o exemplo da apropriação que fazemos quando nos mudamos para um espaço que desconhecemos, um espaço novo para nós, que, contudo, por si só já tem uma história, a partir da qual, com a nossa chegada, irá ganhar outro significado, transformando-se numa outra forma. E assim, mesmo de modo inconsciente, o nosso uso do espaço irá modificá-lo, acrescentando-lhe algo de novo, o “eu” do habitante impõe-se ao espaço, sobrepondo-se ao “eu” passado que o habitou anteriormente.

(...) the hauntings of past inhabitation. This anonymous space has a history – it meant something to other people. Now what do you do? A common strategy is to make the space say something about you. You add your own possessions, rearrange the furniture within the limits of the space, put your own posters on the wall, arrange a few books

²⁴ *Genius Loci* é um conceito que surgiu na Roma antiga onde se acreditava que todo o ser independente possuía um *genius*, um espírito guardião, que dava vida às pessoas e lugares determinando o seu carácter e essência e, como tal, que os acompanhava desde o nascimento até à morte. Deste modo, os antigos consideravam como extremamente relevante viver de acordo com o espírito do lugar, criar uma boa relação com o lugar, tanto no sentido físico como psíquico.

Sabemos que ao longo da história, a preocupação com o *genius loci* se têm mantido apesar de nem sempre ser atribuído o mesmo nome.

²⁵ Curar algo, neste contexto, é no sentido de tomar conta, mantê-lo.

²⁶ Tim Cresswell é um antropólogo no Departamento de Geografia, *Royal Holloway* da Universidade de Londres. É autor de diversos livros que se centram maioritariamente no papel do espaço e mobilidade na vida cultural, *Place: A Short Introduction* (2004) é um deles.

purposefully on the desk. Thus space is turned into place. Your place.(...). (T. Cresswell, 2004, p. 2)

Deste modo, lugar pode ser encarado como algo resultante da acção humana, isto é, produzido por alguém ou conjunto de pessoas numa determinada sociedade e num determinado tempo e que apenas existe porque assim foi interpretado. Lugar existe enquanto lugar porque ganhou esse significado perante alguém ou perante uma determinada sociedade.

Marc-Augè²⁷ na sua obra os *Non-Places*, define Lugar, em termos antropológicos, como algo que possui três características essenciais: “identitário”, “relacional” e “histórico”. Isto porque, Lugar é lugar “identitário” na medida em que os indivíduos se reconhecem a eles próprios e aos outros; é lugar “relacional” pois existe uma interacção entre as pessoas; e é lugar “histórico” porque tem passado e memórias (Marc Augé, 1995, p. 77).

Por outro lado, o sociólogo Yi-Fu Tuan defende que o significado de espaço se confunde com o de lugar, uma vez que as duas categorias não podem ser compreendidas uma sem a outra. Segundo ele, o que começa como um espaço indiferenciado, transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor, “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (Y. Tuan, 1997, p. 151), “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (Y. Tuan, 1997, p. 83). E, como tal, é necessária a interpretação por parte do indivíduo para que o espaço se torne lugar.

(...) a ideia de lugar diferencia-se da ideia de espaço pela presença da experiência – o lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano. (Y. Tuan, 1997, p. 49)

Deste modo, lugar implica mais que uma localização pois envolve identificação e envolvimento com o próprio espaço, através da significação que o indivíduo confere ao espaço a partir da posição que ocupa e que o identifica como elemento integrante do “meio”; e por isso, a experiência do homem com e no espaço, é por nós entendida como uma experiência corporal no sentido totalitário da palavra, envolvendo todos os sentidos ao corpo associados. O lugar “(...) necessita de um sujeito interpretante para o fazer existir” (Y. Tuan, 1997, p. 157).

²⁷ Marc-Augè (1935-) É um etnólogo francês e coordenador de pesquisas na *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS). Marc-Augé criou um importante conceito para a sociologia, o “não-lugar”, representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como os aeroportos, rodoviárias, estações de metro assim como hotéis e grandes superfícies comerciais.

Deste modo, "(...) a qualificação do espaço é sempre possível (...) quando se introduz a noção de 'lugar'" (E. Hall, 1986, p. 33) sendo esta alcançada pela presença do homem que confere significação. Assim, ao falarmos de lugar arquitectónico estamos invariavelmente a referir a relação entre edifício, envolvente e sujeito. É o diálogo entre estes três elementos que compõem o lugar sem que nenhum deles prevaleça sobre o outro e por ser produto de várias influências um lugar será sempre único, não sendo possível a sua repetição; o facto dos elementos seus influentes nunca poderem ser exactamente iguais, será razão para a singularidade de cada lugar.

Como salienta Adam Sharr²⁸, Heidegger defende que lugar, "*place*", assim como as "coisas" e os "edifícios" foram, primeiramente compreendidos pelo uso e pela experiência. Heidegger utiliza o exemplo da construção de uma ponte para clarificar o modo como surge um lugar. Este refere que o lugar não existia antes da ponte; antes da ponte ser construída existem muitos locais ao longo do caudal que poderão vir a ser qualquer coisa; um deles, confirma-se enquanto lugar, e tal acontece pela existência da ponte. Deste modo, conclui que, a ponte não vem antes do lugar para se erguer sobre ele, mas o lugar surge enquanto tal apenas em virtude da ponte. Para este, o local onde a ponte foi erigida passou a ser compreendido de modo diferente, tornou-se o sítio da ponte na memória das pessoas (A. Sharr, 2007, p. 52).

A ponte liga o Ser a uma certa 'localização' que podemos chamar de um 'lugar'. Só que esse lugar não existia como entidade antes da ponte (embora sempre houvesse muitos 'sítios' ao longo da margem do rio em que o lugar poderia surgir), mas se faz presente com e como ponte. (p.454, Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen:1969)

Do mesmo modo, um *pic-nic* num parque pode ser exemplificativo da noção de lugar. As pessoas que vão fazer *pic-nic* procuram um bom lugar para se sentarem, ao sol ou à sombra, onde se veja o movimento das pessoas, onde se veja um jogo de futebol ou talvez um lugar sossegado, longe dos olhares de outras pessoas. Posteriormente irão escolher onde se sentar, o conversador num lugar onde tenha o centro das atenções, outra pessoa quererá sentar-se ao lado de uma determinada pessoa, ou longe de certa pessoa, todas estas opções de escolha fazem parte da identificação de um lugar. E finalmente a disposição da comida que tendencialmente surgirá disposta de acordo com a procura daqueles que estão à sua volta (A. Sharr, 2007, p. 53-54).

²⁸ Adam Sharr – É arquitecto e professor titular na *Welsh School of Architecture* da Universidade de Cardiff e editor da revista *Arq - Architectural Research Quarterly* e *Thinkers for Architects*. Autor de diversas publicações centradas no estudo da arquitectura enquanto reflexo do valor dos indivíduos e das culturas que habitam, projectam e constroem.

Deste modo, refere A. Sharr, a organização de um *pic-nic* é uma coreografia, a escala pequena, da identificação de lugar (2007, p. 53). E, conseqüentemente, em virtude do *pic-nic*, um determinado local tornou-se lugar e quando a comida for de novo embalada e tudo estiver limpo, o sítio do *pic-nic* ficará apenas na mente daqueles que o experienciaram.

(...) If lovers first kindler their interest in one another at the pic-nic, perhaps, or if a memorable announcement was made, or if something especially funny or unusual happened, then those involved would never look at the same corner of the park in the same way. The site of the pic-nic wouldn't be just ground; it would be remembered as where that pic-nic took place. (A. Sharr, 2007, p. 54)

Nos termos de Heidegger, o lugar não existia antes do *pic-nic*, mas para aqueles que viveram e guardaram o momento será sempre recordado como o lugar onde tal experiência se deu. E para aqueles que talvez tenham memória de outros lugares no parque, poderão passar todos os dias pelo local sem qualquer apreciação e ligação com o lugar do *pic-nic*.

Assim, este exemplo, aparentemente trivial, ilustra as actividades da identificação do lugar que estão sempre presentes na organização de espaços, edifícios, vilas e cidades.

Cities, especially if not planned, might be said to record many millions of place identifications in their layout, most of them long forgotten like the people who made them and the reasons for which they were made. (A. Sharr, 2007, p. 54)

E, deste modo, o mundo, o espaço, está parcelado por diversas intersecções de diferentes tipos de lugares, identificados por indivíduos ou guardamos para eles mesmos envolvendo a sua vida do dia-a-dia. E assim, o entendimento do espaço por parte das pessoas está dependente das experiências dos espaços que as envolvem.

Identificar um lugar envolve a determinação de um limite, de fronteiras, de uma espécie de lugar no espaço, e esta identificação como foi referido anteriormente, pertence antes de tudo à mente do observador/usufruidor. E, deste modo, lugar surge particularizado pelo indivíduo dentro do contexto geral do espaço. Como refere A. Sharr, este é o modo como Heidegger identifica o nosso modo de definir lugar, é pela capacidade do indivíduo em criar um limite identitário dentro do espaço.

Por sua vez, os limites dos espaços podem ser rigorosamente definidos na nossa mente mas podem igualmente compor-se de um limite mais vago, tendo em conta,

contudo que limites de lugar são mais facilmente rigorosos, e, conseqüentemente, um lugar é mais facilmente identificado, se na sua origem for alinhado ou referenciado por demarcações físicas pré-existentes como paredes, caminhos, o rio, um edifício, etc.

Para Heidegger, o processo de identificação de lugares envolve os indivíduos num nível sensitivo de emoção e experiência, aliciando o lado humano imaginativo. As projecções imaginativas podem envolver-nos em pensamentos sobre as qualidades memoráveis do lugar, acontecimentos memoráveis que possam ter acontecido ou mesmo pessoas memoráveis associadas a este, e neste sentido, no processo de identificação de lugar este torna-se próximo de nós pela ligação emocional a um lugar, uma pessoa ou uma coisa, derivado da experiência e do habitar, ganhando um sentido de proximidade a que Heidegger denomina de “*nearness*”²⁹, ao qual retomaremos mais adiante.

Pensando no contexto actual onde por um lado, a vida está mais facilitada com o desenvolvimento e a rapidez dos meios de mobilidade e comunicações, por outro lado, tem levado a humanidade a um constante desafio: o de sobreviver num mundo extremamente consumista, acelerado e perigosamente homogéneo. Determinado tipo de comportamentos repetitivos adquiridos pelas sociedades levaram à criação de espaços que não têm qualquer relação com o sítio onde se inserem, são espaços destacados do verdadeiro lugar onde se inserem. Espaços como grandes superfícies comerciais, aeroportos, hotéis são alguns dos exemplos que podemos evidenciar como locais concebidos de um modo semelhante onde o significado, que lhe atribuiria alguma relação com o sítio, foi totalmente ignorado, anulando qualquer relação com o contexto onde se inserem.

Quando na verdade, a origem de um lugar deveria ser um acto ou construção social pelo modo como é experienciado; o significado que este adquire seria, naturalmente, produto dos meios de comunicação, das acções políticas e das pessoas que o habitariam e a sua materialidade e significado reflectiriam o produto de uma determinada sociedade e cultura.

O geógrafo Edward Relph³⁰ escreveu sobre este fenómeno no seu livro *Place and Placelessness* (1976). Este faz a distinção entre a experiência do que está dentro,

²⁹ “Nearness” conceito desenvolvido por Heidegger no seu ensaio *The Thing*.

³⁰ Edward Relph (1944-) É um geógrafo do Canadá e professor na *University of Toronto*. Reconhecido pelo seu livro *Place and Placelessness* (1976).

insideness, e do que está fora, *outsideness* na experiência humana do lugar. Isto é, o facto de uma pessoa pertencer a um lugar e se identificar com o mesmo, enquadra-se nos *insideness*, como tal, quanto mais dentro se está do lugar mais forte será a identidade para com o lugar. Por outro lado, *outsideness* é a alienação do sentido do lugar, é a existência num lugar com o qual não se tem qualquer relação.

Refere ainda, e com base nos estudos de Heidegger sobre o habitar, a expressão de “autenticidade” que significa uma genuína e sincera atitude. Uma atitude autêntica é aquela que se associa com a noção de lugar, por outro lado, a inexistência de sentido atribuída a um lugar é resultado de uma atitude não autêntica, que significa um total desconhecimento dos significados simbólicos dos lugares e a não dignificação da identidade associada ao mesmo.

Deste modo, Relph associa o conceito de autenticidade com uma forma de existência interna, em que o sujeito emerge e se relaciona verdadeiramente com o sítio. Contudo, no mundo em que vivemos, estamos rodeados de condições que nos levam a atitudes não autênticas resultando numa incapacidade de ter verdadeiras relações com o lugar, impossibilitando as pessoas de existirem verdadeiramente de um modo *insideness*.

As causas deste efeito são várias, de entre outros factores podemos salientar os meios de comunicação que, de forma directa ou indirecta, incentivam a noção de *placelessness*, resultando num enfraquecimento da identidade dos lugares que os torna não só em sítios que não apenas parecem semelhantes como também são sentidos de forma semelhante oferecendo as mesmas possibilidades de experiências.

Julgamos que aqui se torna importante distinguir dois factores. Por um lado o papel dos *media* e, por outro lado, o papel do arquitecto na construção ou desconstrução de lugares.

Hoje em dia, os meios de comunicação têm um enorme poder na construção de um lugar, é possível manipular de tal forma o pensamento do sujeito de forma que, mesmo não tendo experienciado verdadeiramente o sítio, este vá ao seu encontro com uma ideia já pré-concebida, conseqüentemente, o conceito de autenticidade fica destruído impossibilitando uma relação genuína para com o sítio.

Relph aponta o turismo como causa principal do surgimento da “disneyfication, museumization, and futurization” dos lugares³¹. É a construção de espaços alheios ao contexto e que se apresentam de forma semelhante independentemente do sítio onde se inserem como sendo as grandes superfícies comerciais, os aeroportos, etc.

Sendo um lugar um espaço singular e possuidor de características próprias, o facto de se manipular o espaço, criando algo de semelhante e independente do sítio numa ruptura perante o contexto que o envolve, leva a esta noção de *placelessness*, anulando por completo o carácter único associado a um lugar que referíamos anteriormente como característica inata à noção de lugar.

Marc Augé escreve igualmente sobre o tema no seu livro *Non-Places*. No entanto, a definição de “não-lugar” não tem a mesma conotação negativa que o “*Placelessness*” de Relph. Para Augé, são sítios marcados por uma permanência temporária; “não-lugar” é essencialmente o espaço do viajante.

(...) The multiplication of what we call empirical non-places is characteristic of the contemporary world. Spaces of circulation (freeways, airways), consumption (department stores, supermarkets), and communication (telephones, faxes, television, cable networks) are taking up more room all over the earth today. They are spaces where people coexist or cohabit without living together. (Marc Augé apud T. Cresswell, 2004, p. 45)

Se por outro lado, a obrigação de deslocação, ou a súbita destruição de um ambiente conhecido, pode ser perturbador, significando a perda de variadas referências pessoais e a desintegração de um padrão comum identitário, (muitas vezes, pessoas de bairros pobres obrigadas a serem realojadas sofrem com a mudança mesmo que a nova situação e habitação seja bastante mais atractiva), assim como a destruição completa de um lugar ou paisagem possam provocar um sentimento de desorientação e de traição insuportável, como é evidente na história devastante da destruição da cidade de Lidice durante o período nazi, escrita por Harvey Cox's.³²

³¹ “(...) A place like Disneyworld represents the epitome of placelessness constructed, as it is, purely for outsiders and now reproduced across the globe in France and Japan” (T. Cresswell, 2004, p. 45).

³² “The Germans had arbitrarily picked this Hamlet to be the example of what would happen to other villages... They came into the town, shot all the men over twelve, then shipped the wives to one concentration camp and the children to another. They burned the village completely, destroyed all the trees and foliage and plowed up the ground. Significantly they demanded that on all maps of Czechoslovakia the town of Lidice must be erased. The woman survivor confessed to me that despite the loss of her husband and the extended separation from the children, the most shocking blow of all was to return to the crest of the hill overlooking Lidice at the end of the war – and to find nothing there, not even ruins.” (D. Tall apud B. Lane, 2007, p. 424)

Por outro lado, a noção de lugar foi claramente alterada, consequência do mundo acelerado que habitamos hoje. O efeito da constante mobilidade é factor primordial, visto que, a facilidade de movimentação levou a que mesmo o significado da casa tenha hoje menos peso nas nossas vidas. A facilidade de substituição de casa ignora o seu peso emocional para nós e, na verdade, hoje ficar num sítio é quase interpretado como falta de ambição, conservadorismo, “Moving up in the world means moving on” (Deborah Tall³³ apud Barbara Lane, 2007, p. 424).

³³ Deborah Tall (?-2006) Foi uma escritora e poeta norte americana.

4. OBJECTO – CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO

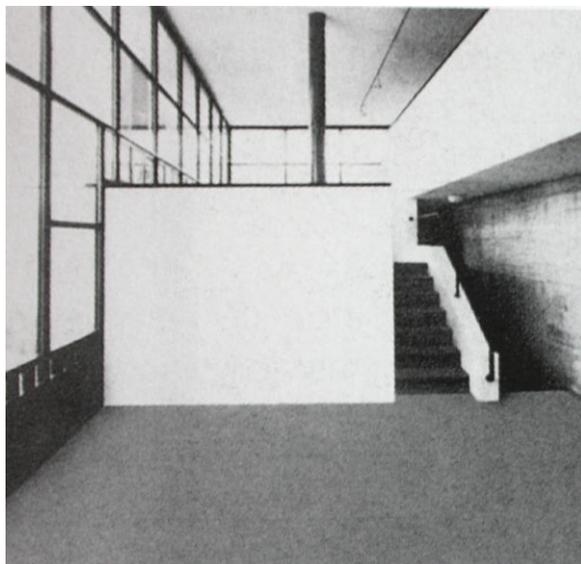


Ilustração 7 - Fotomontagem realizado no primeiro curso de sociologia do professor Jean - Pierre Junker (ETH, Zurich, 1990) sobre a casa Bianchetti de Luigi Snozzi. (X. Monteys [et al.], 2001, p. 15)

Antes de desenvolvermos os temas do presente capítulo, queríamos referir o papel dos objectos³⁴ na própria definição de espaço e na construção de lugar. Como sublinhámos anteriormente, segundo J. Muntañola, Aristóteles refere-se ao espaço como contentor de objectos, e neste sentido, espaço não existe sem objectos que o definam, não invalidando o facto de também este ser constituído por matéria e não apenas pelos elementos que o ocupam.

Do mesmo modo, Muntañola refere igualmente Leibniz³⁵ que realça a relação entre espaço e objectos ao afirmar que "(...) no solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo, sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tiempo próprio" (1996, p. 28). Efectivamente, a nossa apropriação do mundo processa-se por meio de objectos (Gorjão Jorge, 2007, p. 39).

Um outro modo de analisar os objectos que compõem o nosso dia-a-dia é pelo seu significado culturalizado, o homem não está no mundo do mesmo modo em todos os sítios e tal reflecte-se nos objectos que o rodeiam. Estes, são produto do homem e existem enquanto utensílios por ele utilizados para satisfazer determinadas necessidades e, neste sentido, podemos afirmar que "o homem fabrica o seu ambiente" (Gorjão Jorge, 2007, p.41).

Uma vez mais focalizamos a nossa atenção na cultura, pois, de um modo geral as necessidades humanas dependem de factores culturais. De modo a corroborar esta ideia, podemos nomear o exemplo da cadeira. Esta não é utilizada do mesmo modo em todos os lugares, algumas sociedades, inclusivamente, prescindem do uso da mesma em determinadas situações.

As diferenças culturais existentes entre cada grupo social expresso através de diferentes costumes, diferentes modos de executar as mesmas acções e inclusive diferentes usos do tempo, pela divisibilidade das funções que compõem o seu quotidiano, resultam nos instrumentos que se utilizam para concretizar as acções em resposta ao cumprimento de um conjunto de gestos ritualizados. Grupos humanos partilham entre si acções semelhantes mas efectivadas de modos distintos, diversificando significativamente de cultura para cultura. E, deste modo, gestos simples como o sentar são condicionados culturalmente, reflectindo-se em padrões

³⁴ "*Ab jectum*: aquilo que lanço, que posso manipular, que se distingue de mim e que, portanto, existe dissociado do *sub jectum*" (Gorjão Jorge, 2007, p. 39).

³⁵ Leibniz (1646-1716) Foi um filósofo, cientista, matemático, diplomático e bibliotecário alemão e ocupa um lugar de destaque na história da matemática e história da filosofia.

comportamentais característicos de certos grupos sociais. Gestos que são expressões de culturas.

Referimos igualmente uma interessante reportagem fotográfica denominada “Material World – A Global Family Portrait” por Peter Menzel³⁶, onde mostra 30 famílias à porta de suas casas com todos os seus objectos. Todas as famílias foram escolhidas em cada país entre aquelas cujo nível de vida coincide com o rendimento médio *per capita* e o resultado surge como uma recolha tão variada quanto as diversas culturas fotografadas.

A acção do homem no espaço será originária de uma nova imagem, o homem tem a necessidade de adaptar o meio às suas necessidades mais do que qualquer outra espécie animal. O homem cria um habitat artificial, ambiente humanizado onde a vida quotidiana se desenvolve. Neste contexto, a arquitectura é a prova disso mesmo, da necessidade de actuação sobre o meio, proporcionando ao homem os instrumentos de que necessita na sua vivência.

Tendo em conta o que acabámos de referir, o capítulo que de seguida apresentamos, reúne um pequeno estudo sobre aquilo que se caracteriza como o habitar, pela apropriação e metamorfose do espaço vivenciado. Espaço arquitectónico aqui tratado por nós enquanto objecto manipulável na comunhão entre espaço e homem.

³⁶ Peter Menzel (1948-) É um foto-jornalista freelance. O seu trabalho aparece em muitas publicações nacionais e internacionais como a National Geographic. Foi também autor de vários livros entre os quais destacamos *Material World: A Global Family Portrait* (1994).



a. Índia



b. Cuba



c. Japão

Ilustração 8 - "Material World: A Global Family Portrait", 1994, Peter Menzel
(<http://www.pbs.org/wgbh/nova/worldbalance/material.html>)

4.1. *SPLITTING E HOUSE*

Para acompanhar o estudo do habitar, seleccionámos duas obras de dois artistas, um dos quais arquitecto, Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread. Ambas as obras, *House* e *Splitting*, são intervenções em construções existentes, em casas, e que englobam, em si mesmas, o percurso de vivência e permanência do objecto, seja enquanto abrigo, enquanto casa, seja pela posterior manipulação, pela elevação ao estatuto de obra de arte.

Tanto Matta-Clark como Rachel Whiteread estavam interessados em mostrar aquilo que usualmente está escondido num edifício. Ambos trabalharam a dualidade que compõe qualquer espaço arquitectónico, a fronteira interior - exterior. Se por um lado, Gordon Matta-Clark estava interessado em criar uma nova relação interior exterior, por outro lado, Rachel Whiteread estava intrigada com o processo de descoberta da simultânea representação do objecto físico e na possibilidade em que interior e exterior se tornassem um só.

Rachel Whiteread cativa-se pela experiência traumática do cérebro e actua como um diagnóstico médico, desde os sinais externos, observando o comportamento das pessoas em locais de passado traumático até à efectivação do corpo interior, captando através de moldes, espaços internos, que estimulam essas mesmas experiências. A questão que a intriga não é tanto a forma dos lugares mas o comportamento das pessoas em relação a espaços de passado traumático e às memórias, a estes, associadas³⁷.

Assim, nos seus trabalhos, Whiteread utiliza objectos ou espaços reconhecidos por nós e capta o seu negativo, como que mumificando o ar que existe em cada um deles, resultando em formas aparentemente abstractas mas que pelas suas particularidades reconhecíveis do nosso quotidiano provocam distúrbios psicológicos e desorientação.

Rachel Whiteread procura o sentir do espaço através da emoção. O objecto contenedor de espaço é, por esta, utilizado como ferramenta para alcançar a experiência sensorial, reflectindo, pela relação directa com os objectos, uma íntima ligação ao ambiente doméstico.

³⁷ Para a execução do monumento às vítimas dos campos de concentração, RW visitou muitos campos para captar mais do que a estrutura do próprio lugar, ela procurava compreender as reacções e comportamentos das pessoas nesses sítios carregados de memórias perturbadoras.

Por outro lado Gordon Matta-Clark procura o sentir do espaço pela vivência do mesmo, sendo que o objecto, contendor do espaço arquitectónico, em lugar de ferramenta de trabalho surge como tema central pois a sua transformação dará origem a uma nova vivência espacial. A experiência do espaço é transformada e enriquecida pela sua acção, através de cortes precisos feitos na estrutura arquitectónica alterando por completo a experiência da sua apropriação. A acção de Gordon Matta-Clark surge como uma acção performativa no objecto arquitectónico numa clara acção crítica, a metamorfose do espaço que Matta-Clark propunha nas suas esculturas era aquilo que este defendia como ideal para os lugares por nós habitados.

Nos seus trabalhos, Whiteread e Matta-Clark, criticam a noção de espaço enquanto entidade imutável pelo modo como, usualmente, as pessoas olham para suas casas, seus espaços privados, enquanto entidades fixas. Na generalidade os habitantes não fazem mais que manter as suas casas, talvez por receio à mudança. Por esse motivo, e assim como refere Matta-Clark, quando uma casa é entendida como um espaço que possa ser manipulado são, imediatamente, levantadas questões de ordem moral e ética.

(...) Buildings are fixed entities in the minds of most people. The notion of mutable space is taboo, especially in one's own house. People live in their space with a temerity that is frightening. Home owners generally do little more than maintain their property. Once an institution like the home is objectified in such a way, it does understandably raise moral issues... (G. Matta-Clark apud Pamela lee, 2000, p. 26)

Portanto, o objectivo do trabalho de Matta-Clark e, de certo modo também o de Whiteread, ainda que através de processos de desconstrução formalmente distintos, é precisamente a metamorfose do espaço de forma a alterar o sentido estático e adormecido do mesmo sendo, neste caso, objecto de manipulação o espaço da casa³⁸. Efectivamente, a questão central nos trabalhos realizados, é o espaço. Ambos procuram dar um novo sentido ao espaço vivenciado e no processo para o alcançar, transformam totalmente e intencionalmente o objecto representado, atribuindo-lhes um novo significado.

³⁸ "(...) A house, for instance, is definitely a fixed entity in the minds of most people. It (...) needn't be. So one of the effects of my work is to dramatize the ways, or stage ways in altering that sense of stasis." (G. Matta-Clark apud S. Walker, 2009, p.114)



Ilustração 9 - "House", 1993, Rachel Whiteread. (R.Whiteread [et al.] 1995, london)

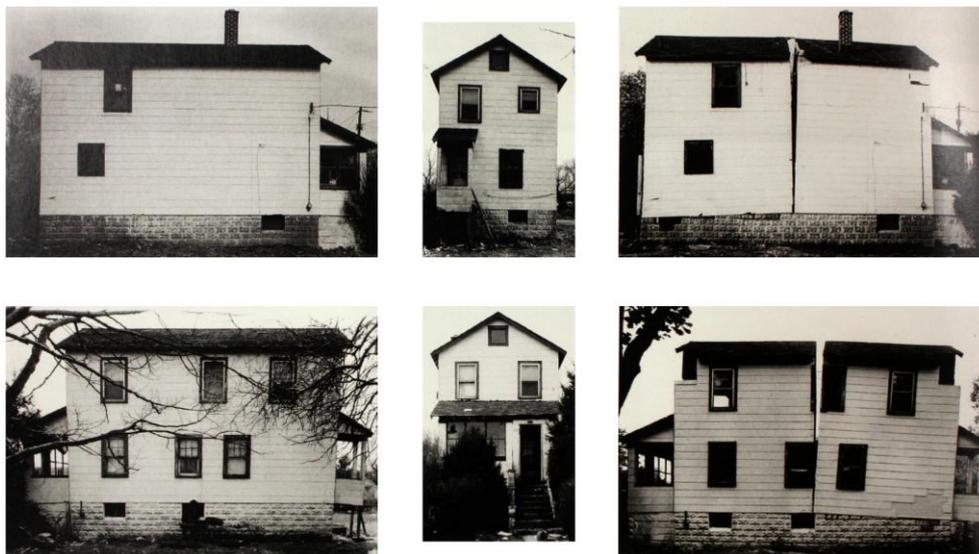


Ilustração 10 - "Splitting", Collection of Eileen and Michael Cohen, 1974. (Matta Clark [et al.], 2007, New York)

4.2. VIVÊNCIA - HABITAR

4.2.1. HABITAR

Para compreendermos o sentido do habitar apoiámos a nossa investigação essencialmente nos estudos de duas figuras: o filósofo alemão Martin Heidegger, no texto da conferência intitulada *Bauen Wohnen Denken*³⁹ de 1951 e nos textos do teórico norueguês, Christian Norberg-Schulz na tentativa de compreender o verdadeiro significado da essência e globalidade do acto de habitar, cuja resposta invariavelmente se encontrará no sentido da existência humana.

O habitar é a união do homem com o lugar. Quando o homem habita, está simultaneamente localizado no espaço e inserido num determinado ambiente. Norberg-Schulz denomina esta dualidade de “orientação” e “identificação” para fazer a distinção respectivamente entre “espaço” e “carácter”.

Para alcançar uma base de apoio existencial, o homem deve ser capaz de se orientar, de saber onde está, mas, simultaneamente, ele também tem que ser capaz de se identificar com o ambiente, isto é, tem que saber como está em determinado sítio.

Sabemos que o problema da orientação tem sido estudado por diversos teóricos, nomeadamente Kevin Lynch⁴⁰ e como Kevin Lynch refere, o homem tem necessidade de se situar⁴¹. Os conceitos que identifica como “elementos marcantes”, “limites” e “bairro” indicam algumas das estruturas espaciais básicas de orientação das pessoas e será através destes elementos de identificação, que as mesmas criam relações entre os elementos formando uma “imagem ambiental” (C. Norberg-Schulz apud K. Nesbitt⁴², 2008, p.455), a qual vai conferir aos indivíduos uma importante sensação de segurança emocional como afirma Lynch. Deste modo, todas as culturas criam um

³⁹ Construir Habitar Pensar - conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

⁴⁰ Kevin Lynch (1918-1984) Urbanista norte americano. Estudou na *Yale University* e *Instituto Politécnico Rensselaer* recebendo o bacheler em Planeamento de Cidades no Instituto de Tecnologia de Massachusetts onde mais tarde se tornou professor. A sua contribuição para o estudo urbano foi relevante pelas suas pesquisas em como os indivíduos observam, percebem e transitam no espaço urbano. O seu livro mais conhecido é "A imagem da Cidade" (1960), resultado de cinco anos de estudo e apoiado em investigações feitas nas cidades de Boston, Jersey City e Los Angeles.

⁴¹ "(...) a necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e tão enraizada no passado que esta imagem tem uma grande relevância prática e emocional no indivíduo" (Kevin Lynch, 1960, p. 14).

⁴² Kate Nesbitt – Autora do livro *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*.

sistema de orientação através de estruturas espaciais que facilitam o desenvolvimento de uma boa imagem ambiental. Quando tal não acontece, quando o sistema de orientação é frágil, os indivíduos têm dificuldade em formar a referida imagem ambiental e a sua orientação é dificultada, sentindo-se perdidos.

Os elementos componentes da estrutura espacial são dotados de carácter e significado e por essa razão são essenciais para o nosso habitar.

Norberg-Schulz considera os estudos de Lynch como uma essencial contribuição para o estudo do lugar sublinhando, contudo, que este se limita a analisar a função espacial dos elementos marcantes na orientação do espaço, resultando num estudo fragmentado da teoria do habitar. O que ficou por completar no estudo do habitar foi aquilo a que Norberg-Schulz caracteriza de identificação com o ambiente. Orientação e identificação fazem ambas parte do habitar, mas mantêm uma certa independência entre conceitos, é possível uma boa orientação num determinado espaço sem que, no entanto, se criem relações de identificação com o mesmo. Contudo, o sentimento profundo do ser do lugar pressupõe que as duas funções psicológicas estejam plenamente desenvolvidas (C. Norberg-Schulz apud K. Nesbitt, 2008, p.455).

O que sucede muitas vezes nos espaços contemporâneos é que a função prática de orientação está extremamente desenvolvida e contrariamente a identificação e o carácter de lugar são deixados para segundo plano. Como tal, para uma possível alusão à mudança, é necessário, primeiramente, uma clarificação dos conceitos referidos.

Norber-Schulz identifica o conceito de identificação como uma relação amistosa entre lugar e homem, e para tal, o homem tem que se relacionar bem com todas as características que compõem o ambiente que o acolhe. O ambiente deve ser vivido como portador de significado, numa correspondência entre mundo externo e interno, entre corpo e alma.

Deste modo, orientação e identificação são essenciais no “estar-no-mundo” (C. Norberg-Schulz apud Nesbitt, 2008, p. 457) do homem. Se por um lado a orientação é o que o possibilita mover-se confortavelmente, a identificação é a base do sentimento de pertença, sendo o habitar alcançado por este mesmo sentimento, o pertencer a um lugar concreto.

Por outro lado, Heidegger refere a proximidade entre os actos de Construir, Habitar e Pensar (Building Dwelling Thinking). Três conceitos que estão necessariamente vinculados entre si e existem na medida em que existe o homem.

Segundo Adam Sharr o acto de construir, “building”, dentro do contexto da filosofia de Heidegger, estabelece a existência humana. Acrescentando ainda que, “building” teve como ponto de partida a presença humana mas dando igualmente forma à influência da sua presença ao longo do tempo, “(...) a structure was built by its inhabitants according to their needs and then configured and reconfigured through the ways in which they dwelt” (A. Sharr, 2007, p. 9). Ou seja, o acto de construir teve como ponto de partida uma necessidade humana, contudo não se limitou a uma acção pontual mas a forma construída foi sendo actualizada na medida em que o próprio homem se ia actualizando.

Para Heidegger, refere A. Sharr, um edifício é construído tendo em conta as especificidades do sítio e dos seus habitantes, esculpido através da topografia quer física quer humana, “(...) the building then shaped their lives, and they continued to shape the building through their daily occupation of it” (A. Sharr, 2007, p. 10). Assim, **a forma de um edifício, à partida, reflecte o espírito de um determinado grupo de indivíduos**; a forma de um edifício trata de presenças e ausências, do mesmo modo que demonstra a presença de um indivíduo, esta poderia igualmente demonstrar a sua ausência.

BUILDING DWELLING THINKING. Segundo A. Sharr, Heidegger evitou as vírgulas entre os três conceitos precisamente para acentuar a proximidade que acreditava existir entre estes. Considerava que o acto de construir, “building”, estava intimamente ligado ao acto do habitar, “dwelling”, através do envolvimento do homem com a “coisidade” do lugar, isto é, seria na procura de encontrar o sentido do lugar, que tornava possível e agregava estas mesmas actividades, o construir e o habitar.

Sharr refere igualmente que Heidegger criticava o facto de que, tanto historiadores como arquitectos, tendiam a julgar a arquitectura mais em termos estéticos que de acordo com as prioridades das pessoas que faziam e habitavam determinados lugares⁴³. Curiosamente, assim como aponta Sharr, o filósofo considerava que em

⁴³ “A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture. Nearly everything that encloses space on a scale sufficient for a human being to move in is a building; the term architecture applies only to buildings designed with a view to aesthetical appeal.(...)” (Nikolaus Pevsner apud B. Lane,

parte o problema se encontrava na própria designação da palavra “arquitectura” a qual este preferia substituir por construir e habitar; aliás, nos seus ensaios quando referia a palavra “arquitectura” era, maioritariamente, no sentido pejorativo. Por sua vez, as expressões “construir” e “habitar” permitiam, pela sua essência, enfatizar o acto da habitação e experiência vivida em vez das prioridades estéticas associadas à arquitectura e à propensão pela elevação ao parâmetro de arte levando tendencialmente a questões sobre beleza e forma, questões essencialmente visuais, ao ponto da camuflagem da essência primordial e mais pura do verdadeiro sentido da arquitectura, o habitar.

Partindo da questão do Habitar e da relação entre Habitar e Construir, Heidegger sugere que só é possível habitar aquilo que se constrói⁴⁴.

Segundo o mesmo o acto de construir tem o habitar como meta (Heidegger, 1951). O confronto entre os dois conceitos, compreendendo cada um deles individualmente e ambos na relação que indiscutivelmente exercem um sobre o outro, levou-o a afirmar que a construção tem por objectivo último o habitar, no entanto, a construção só existe porque habitamos, isto é, está na própria natureza do homem a necessidade de habitar, e é esta mesma necessidade que se vai traduzir na construção.

“We do not dwell because we have built, but we build and have built because we dwell, that is, because we are dwellers” (N. Leach, 1997, pg.102). Contudo, nem toda a construção é sinónimo de habitação. Uma ponte, um hangar, um estádio são construções mas não são, por si só, “espaços de habitar” (Heidegger, 1951). Com isto, Heidegger pretende salientar o facto de que o edifício, efectivamente, abriga o homem, contudo, nem sempre proporciona ou permite o acto de habitar. Os edifícios podem-nos abrigar diariamente mas serem ausentes do sentir de estar em casa, isto porque, neles falta o sentido de proximidade a que denomina de “*nearness*”⁴⁵. E portanto, o âmbito do habitar ultrapassa o carácter de habitação de uma construção. Na central

2007, p. 21). O historiador Nikolaus Pevsner e, por sua influência muitos outros críticos seguidores do seu trabalho, analisavam a arquitectura considerando apenas as catedrais e a maior parte dos edifícios públicos como arquitectura, relegando para um segundo plano todas as estruturas dedicadas ao habitar comum como a simples casa, a casa de campo ou até mesmo os edifícios de habitação colectiva que seriam então considerados meros edifícios, e não arquitectura, ou habitualmente catalogados como arquitectura vernacular ou popular.

⁴⁴ “Parece que só é possível habitar o que se constrói” (Heidegger, 1951).

⁴⁵ “*Nearness*”, na tradução inglesa, foi um conceito desenvolvido por Heidegger no seu ensaio *The Thing*. Adam Sharr interpreta-o da seguinte maneira: “Heidegger’s point here is that nearness is a fundamental aspect of human experience. Experience of nearness may be appreciated through the tactile, cognitive and sociological familiarity of things. (...) Such understanding brings a feeling of proximity to the world. For Heidegger, nearness means a sense of human relationship to the fourfold conditions of life” (Adam Sharr, 2007, p. 35).

eléctrica o engenheiro 'está em casa' mas esta não é a sua habitação. São construções utilizadas pelo homem e que lhe oferecem um abrigo.

Assim, o que difere entre uma qualquer construção e a construção de uma habitação?

O homem habita os sítios mas não os possui enquanto "espaços de habitar", sendo "espaço de habitar" o lugar que o homem procura como resposta às suas necessidades biológicas e intelectuais. Não é na central eléctrica que o engenheiro encontra o seu abrigo no sentido de lugar protegido, lugar em paz, a central eléctrica, assim como todas as construções que não sejam "espaços de habitar", são os espaços que acolhem o homem, "These buildings house men" (N. Leach, 1997, p. 100).

Retomando a discussão entre Habitar e Construir, o que significa realmente a natureza do habitar? Significa que o habitar surge como consequência da construção? E a construção é apenas meio para o habitar?

Habitar e construir encontram-se numa relação de meios e fins mas as relações existentes entre as duas não se limitam à relação meio-fim. Heidegger defende que construir não é unicamente um meio para alcançar o habitar, mas construir é já em si mesmo habitar. A resposta encontra-se na linguagem. Para ele a questão da linguagem é muito importante na procura do verdadeiro significado das palavras.

Começa por pesquisar o sentido da palavra construir, *bauen* em alemão antigo. A palavra do inglês antigo para construir, assim como a palavra alemã, *buan*, significa habitar, o que, por sua vez, se interpreta no permanecer, no estar, no ficar num lugar. O real significado de *bauen* (construir) enquanto habitar foi perdido, no entanto, mantêm-se os traços do habitar na palavra vizinho, *neighbour*, que em antigo inglês seria *neahgebur*. *neah*, *near*, perto e *gebur*, *dweller*, o que habita. Por sua vez, em alemão antigo, *nachgebur*, *nachgebauer*, tem exactamente o mesmo significado, "*the near-dweller*", aquele que habita próximo.

Por outro lado, as palavras *buri*, *buren*, *beuren*, *beuron*, significam todos habitar. Assim, a palavra antiga *buan* diz-nos que a sua derivada *bauen*, construir, é na verdade habitar, dando-nos já uma ideia de como se deve interpretar a palavra habitar que aí se nomeia. Construir, *bauen*, na sua origem, significa *to dwell*, habitar.

Da mesma forma, a palavra antiga para Construir relaciona-se com o verbo Ser. *Bauen* é, na verdade, a mesma palavra alemã *bin*, do verbo ser, nas conjugações eu sou, *ich bin*, tu és, *du bist*; derivam da palavra *bauen*, e que significam: eu habito, tu habitas. O modo como tu és, o modo como eu sou, o modo como nós, homens, somos na terra é o *buon*, o habitar. A antiga palavra *bauen*, construir, diz que o homem é na medida em que habita.

Por sua vez, a palavra *bauer*, significa também proteger, cuidar, preservar, cultivar o solo.

Uma vez mais, a procura de sentido na linguagem levou Heidegger a questionar a palavra *wuon*, o termo gótico *wunian*, que assim como a antiga palavra *bauen*, significa estar, ficar num sítio. Contudo, a noção gótica da palavra, exprime no seu sentido a experiência da mesma. Assim, *wunian* significa estar em paz, ficar em paz, ser trazido para a paz. A palavra paz, *friede*, significa liberdade, *Das frye* e *fry* significa protegido do calor e do perigo, preservado de algo, salvaguardado. Portanto, libertar-se significa resguardado, sendo que, resguardar não é apenas preservar sem fazer nada, mas sim, quando algo é resguardado mas entregue à sua própria natureza, quando devolvemos a coisa ao seu próprio Ser, libertando para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, significa estar em paz, resguardando cada coisa na sua essência. Assim, o traço fundamental do habitar é esta salvaguarda e esta preservação.

To free really means to spare. The sparing itself consists not only on the fact that we do not harm the one whom we spare. Real sparing is something positive and takes place when we leave something beforehand in its own nature, when we return it specifically to its being, when we "free" it in the real sense of the word into a preserve of peace. To dwell, to be set at peace, means to remain at peace within the free, the preserve, the free sphere that safeguards each thing in its nature. The fundamental character of dwelling is this sparing and preserving. (N. Leach⁴⁶, 1997, p. 102)

Assim, tendo em conta o que a linguagem nos diz da origem da palavra construir, *bauen*, podemos compreender três aspectos fundamentais:

- Construir é na verdade habitar.

⁴⁶ Neil Leach (?-) É um arquitecto e teórsta. É professor na *University of Southern California* tendo sido professor em muitas outras faculdades. A posição de Leach relativamente à teoria da arquitectura foi dada a conhecer pela primeira vez pela publicação de *Rethinking Architecture* (1997), o livro contém uma selecção de escritos de diversos autores entre os quais Martin Heidegger, Umberto Eco e Andrew Benjamin. A selecção de ensaios procura representar o pensamento sobre a prática da arquitectura através de uma visão crítica.

- Habitar é o modo como os homens estão na terra, como são, na sua essência o homem é pelo habitar; Habitar significa também estar em paz, estar protegido.

- Construir enquanto habitar desdobra-se em duas vertentes: construir enquanto cultivo de algo e construir enquanto edificação de algo, ambos os modos de construir estão contidos no sentido próprio do habitar.

O sentido de construir enquanto edificar ou cultivar veio sobrepor-se ao modo de habitar que está na sua origem; conseqüentemente, o sentido próprio do construir, o habitar, caiu no esquecimento. Assim, terá sido esta transformação de ordem semântica, segundo Heidegger, o factor decisivo na não associação directa do habitar enquanto traço fundamental do ser-humano, ao habitar constituinte do ser do homem, como originalmente existia em *bauen*.

Para Heidegger, se nós não aceitarmos o facto de que todo o construído é, em si mesmo, um lugar do habitar, não podemos captar a verdadeira essência do mesmo, o verdadeiro significado do edifício. Porque o edifício não surge separadamente do habitar, o edifício surge pela necessidade do habitar, necessidade essa que faz parte da natureza do homem⁴⁷.

Adam Sharr assinala no seu livro, *Heidegger for Architects*, um exemplo que elucida a união dos dois conceitos. Uma mesa de jantar. Tendo em conta as noções convencionais do habitar e do construir podemos relacionar a mesa facilmente com o acto do habitar mas dificilmente com o acto do construir. Contudo, para Heidegger, estas questões, se pode ou não ser considerado arquitectura, e, como tal, parte da noção de construir, são irrelevantes isto porque construir, "*building*", e habitar, "*dwelling*", estão sempre associados a qualquer mesa de jantar simplesmente porque esta, a mesa, participa necessariamente na vida do dia-a-dia.

Para Heidegger, refere A. Sharr, uma coisa, "*thing*", deve ser entendida através da experiência imaginativa e táctil e não enquanto objecto independente. Do mesmo modo, um edifício não deve ser entendido enquanto objecto a ser admirado ou produto de processo construtivo mas sim, e acima de tudo, enquanto experiência humana contínua do construir e habitar (A. Sharr, 2007, p. 46).

⁴⁷ "Não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam*" (Heidegger, 1951).

Como referimos, Heidegger salienta igualmente a relação entre Habitar e Construir com o verbo ser; assim, de cada vez que dizemos “*I am*”, “*you are*”, “*we are*” é como que reafirmar a importância de construir e habitar concebidos em conjunto através da existência humana.

A questão que tanto intriga Heidegger relativamente ao *Dasein*⁴⁸ ou ao “*Being-in-the-world*” está relacionada com “*residing*”, residir, ou “*dwelling*”, habitar.

O habitar envolve familiaridade e um sentido de “*taking care*” (tomar conta) ou “*looking after*” (olhar por). Assim, para Heidegger, o habitar não surge enquanto algo que o ser (*Dasein*) se pressupõe a ou não se pressupõe a fazer mas enquanto algo que é parte do próprio *Dasein*, “(...) for *Dasein* to “be” is for *Dasein* to *Dwell*” (A. Sharr, 2007, p. 75). Assim, o habitar é algo que não pode ser separado daquilo que somos e aquilo que nos está mais próximo, daquilo que nos é mais familiar e com o qual estamos à partida ligados.

Heidegger contrasta “*dwelling*” com “*curiosity*”. Este, define o sentido de curiosidade enquanto um diverso modo de ser, um *Dasein* distinto, algo que está em todo o lado e em nenhum lado, constantemente desenraizado e que nunca habita nenhum lugar⁴⁹. Contrariamente a este conceito de modo de ser, o habitar caracteriza-se por ser precisamente o seu antónimo em que, em oposição a esta liberdade e independência para com o lugar, o habitar, para Heidegger, implica necessariamente uma relação com as coisas e com o lugar, expressando-o através da frase, traduzida à letra, “lançando as raízes à terra”⁵⁰, através da qual transmite de modo bastante expressivo a imagem do sentido real do habitar. Na curiosidade existe sempre uma não relação com as coisas e os lugares, no habitar o ser aproxima-se das coisas e lugares e relaciona-se com estes. Por outro lado, enquanto o sentido de curiosidade envolve a distração e a novidade, a relação implícita no acto de habitar é uma relação de atenção e familiaridade.

⁴⁸ *Dasein* – É a expressão alemã famosa por ser usada por Martin Heidegger na sua conhecida obra *Ser e Tempo* e que habitualmente se traduz em ser. A palavra *dasein* foi utilizada por outros filósofos antes de heidegger com o sentido de existência humana ou presença humana. Derivada de *da-sein* que, literalmente, significa estar-aqui ou aqui-estar.

⁴⁹ “never dwelling anywhere” (J. Malpas, 2007, p. 76).

⁵⁰ tradução nossa de “putting down of roots” (J. Malpas, 2007, p. 76)

Assim, utilizando a linguagem própria de Heidegger, habitar envolve um trazer para perto de nós, de um aproximar do que está fora de nós próprios e que nos rodeia⁵¹.

A identidade de um lugar constrói-se na medida em que o homem habita o espaço de forma poética. O habitar pressupõe a transformação do espaço por parte do homem, sendo esta dialéctica entre Espaço-Homem-Lugar a força geradora da identidade ou, inversamente, podemos admitir que, através do habitar podemos descodificar a identidade do indivíduo/sociedade como parte integrante de uma determinada cultura.

Neste sentido, Heidegger refere o poema de Holderlin⁵², pelo modo como as pessoas medem as coisas que estão ao seu redor e como interpretam o mundo que as envolve.

“Full of merit, yet poetically, man
Dwells on this earth.”

Poem by Holderlin

A noção de poesia para Heidegger, segundo A. Sharr, em termos gerais foi definida como todas as criações humanas. A poesia foi relacionada com o construir e habitar; Heidegger defendia que as acções de construir e habitar estavam sempre envolvidas numa tentativa de criar sentido de existência, e, como tal, poéticas; assim, “poetry and dwelling not only do not exclude each other; on the contrary, poetry and dwelling belong together, each calling for the other” (A. Sharr, 2007, p. 118).

⁵¹ “‘bringing-close’, nearing, of what is otherwise apart from us.”(J. Malpas, 2007, p. 76)

⁵² Friedrich Holderlin (1770-1843) Foi um poeta lírico e romancista alemão. Conseguiu sintetizar na sua obra o espírito da Grécia antiga, os pontos de vista românticos sobre a natureza e uma forma não-ortodoxa de cristianismo, alinhando-se hoje entre os maiores poetas germânicos.

O SENTIDO DA PALAVRA - HEIDEGGER

BAUEN (ALEMÃO ANTIGO) = **CONSTRUIR** (ALEMÃO ANTIGO)
CONSTRUIR (TRADUÇÃO ANTIGA) = **BUAN** (INGLÉS ANTIGO) = **HABITAR** (TRADUÇÃO ACTUAL)

Bauen enquanto habitar foi perdido no tempo com a natural evolução linguística.

BURI / BUREN / BEUREN / BEURON = **HABITAR**

BUAN (INGLÉS ANTIGO) → **BAUEN** (ALEMÃO ANTIGO)

BAUEN (CONSTRUIR) TERÁ DERIVADO DE **BUAN** (HABITAR).

E, NESTE SENTIDO, CONSTRUIR É HABITAR.

Podemos também encontrar relação entre as palavras vizinho e habitar.

VIZINHO (TRADUÇÃO ACTUAL) = **NEIGHBOUR** (INGLÉS ACTUAL)

NEAH, GEBUR
(INGLÉS ANTIGO)

NEAR DWELLER
O QUE HABITA PERTO

NACH, GEBUR
(ALEMÃO ANTIGO)

NEAR DWELLER
O QUE HABITA PERTO

Também o ver ser em alemão se relaciona com a antiga palavra Bauen (habitar);

BAUEN (ALEMÃO ANTIGO) ← → **BIN** (verbo ser) (ALEMÃO ACTUAL)

I DWELL
(EU HABITO)

ICH BIN
(EU SOU)

YOU DWELL
(TU HABITAS)

DU BIST
(TU ÉS)

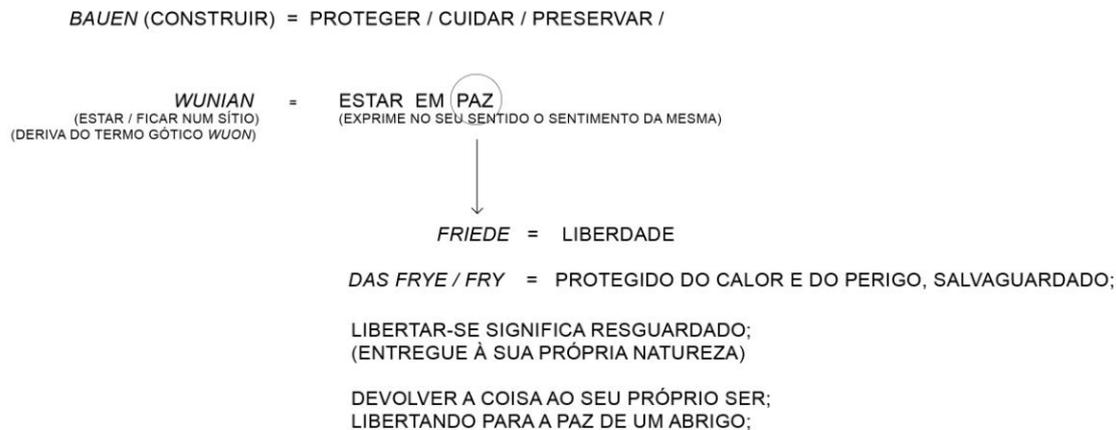
(...)

O MODO COMO NÓS EXISTIMOS NA TERRA É O **BUAN**, O HABITAR.
COMO TAL, **BAUEN** DIZ:

O HOMEM É NA MEDIDA EM QUE HABITA

Ilustração 11 - Diagrama exemplificativo sobre o sentido etimológico da palavra 'HABITAR', segundo Heidegger.

O SENTIDO DA PALAVRA - HEIDEGGER



HABITAR,

SER TRAZIDO À PAZ DE UM ABRIGO, ESTAR EM PAZ.

SENDO O TRAÇO FUNDAMENTAL DO HABITAR ESTA SALVAGUARDA E PRESERVAÇÃO.

ASSIM,

CONSTRUIR É NA VERDADE HABITAR;

HABITAR É O MODO COMO OS HOMENS ESTÃO NA TERRA, COMO SÃO NA SUA ESSÊNCIA;

O HOMEM É PELO HABITAR;

HABITAR SIGNIFICA ESTAR EM PAZ, ESTAR PROTEGIDO;

CONSTRUIR ENQUANTO HABITAR DESDOBRA-SE EM DUAS VERTENTES:

- . CONSTRUIR ENQUANTO CULTIVO DE ALGO;
- . CONSTRUIR ENQUANTO EDIFICAÇÃO DE ALGO;

Ilustração 12 - Diagrama exemplificativo sobre o sentido etimológico da palavra 'HABITAR', segundo Heidegger.

4.2.2. ESFERAS DO HABITAR

Como referimos no início do capítulo, Norberg-Schulz apoia-se nos estudos de Kevin Lynch sobre a cidade na definição do habitar que, contudo e sem menosprezar a validade dos mesmos, considera insuficientes na definição deste conceito pois para além da orientação o habitar implica necessariamente identificação. Deste modo, e em concordância com Heidegger, define a noção de Habitar enquanto algo que ultrapassa a noção de abrigo físico do homem.

Norberg-Schulz divide habitar em três escalas distintas, para este, habitar existe na medida em que há troca de ideias, produtos e sentimentos em três diferentes esferas de influência: colectivo, público e privado.

“The word “dwelling” here means something more than having a roof over our head and a certain number of square meters at our disposal. First, it means to meet others for exchange of products, ideas and feelings, that is, to accept a set of common values. Finally, it means to be oneself, in the sense of having a small chosen world of our own. We may call these modes collective, public and private dwelling. (...) We may also say that dwelling consists in orientation and identification. We have to know where we are and how we are, to experience existence as meaningful”. (C. Norberg-Schulz, 1985, p.7)

Assim, o acto do habitar enquanto colectivo existe quando há uma partilha colectiva, não necessariamente de concordância; habitar público, no sentido em que é algo partilhado pela comunidade; e, por último, o habitar privado através da casa, que pode ser caracterizado como refúgio, onde o homem engloba as suas memórias pessoais através das quais constrói o seu mundo privado.

Assim, para compreendermos o verdadeiro sentido do habitar referido por Norbert-Schulz temos que compreender quatro conceitos independentes:

“*Settlement*”, “*Urban Space*”, “*Institution*” e “*House*” (1985, p. 13).

‘Estabelecer-se’, ‘espaço urbano’, ‘instituição’ e ‘casa’ constituem, deste modo, o ambiente total onde o habitar ‘colectivo’, ‘público’ e ‘privado’ se exprime contemporânea e quotidianamente.

SETTLEMENT

‘Estabelecer-se’ implica directamente a relação Homem-Meio, visto que no acto do estabelecer existe necessariamente uma relação directa com o lugar.

Hoje, o homem nasce já inserido num ambiente humanizado pré-existente, e, conseqüentemente, inserido numa cultura. O acto de se 'estabelecer' relaciona-se com o sentido de atenção e familiaridade que referíamos anteriormente na definição de Habitar de Heidegger. Este 'estabelecer-se', implica a aceitação de um espaço e, por sua vez, a sua transformação em lugar, pelos laços que se criam na relação homem-meio. Assim sendo, será então possível o diálogo e troca de ideias, produtos e emoções, numa dinâmica própria da vida humana que se traduz directamente na riqueza do espaço urbano: "in urban space man 'dwells' in the sense of experiencing the richness of a world" (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 13).

"*Settlement*" é um aqui. É um estabelecer de posição e, como tal, é fundamental para o habitar, visto que é o primeiro passo para a entrega recíproca entre homem e espaço. É através do habitar, pela apropriação dos espaços, que estes mesmos espaços ganham significado e alcançam a definição de lugar; é a autonomização do interior relativamente ao exterior, onde o 'eu' se exprime em plenitude, mas simultaneamente a construção de um lugar a partir do seu envolvente. São atribuídas qualidades tanto ao interior como ao exterior, o sentido de lugar do colectivo e do privado é assim manipulado pela vivência dos mesmos, como que dois mundos distintos que, contudo, não vivem separadamente, um influencia o outro, como duas faces de uma mesma moeda que compõem a identidade do ser.

(...) To dwell means to belong to a given place, which might be a green field or a grey street, and furthermore to possess a house where the heart may blossom and the mind muse. These two homes belong together; when we enter our house we bring the outer world along – it is after all part of our identity and conditions our being". (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 12)

PUBLIC SPACE

O espaço público é o lugar onde o encontro e a escolha acontecem. Norberg-Schulz realça uma frase de Louis Kahn⁵³ que afirmou que "a city is a place where a small boy, as he walks through it, may see something that will tell him what he wants to do His whole life" (L. Kahn apud C. Norberg-Schulz, 1985, p. 51). Esta frase surge em

⁵³ Louis Kahn (1901-1974) Foi um arquitecto americano, de origem judia, conhecido mundialmente. Depois de trabalhar com variados ateliers formou o seu próprio estúdio em 1935. Tornou-se professor da *Yale School of Architecture* em 1947 até 1957. Os seus projectos caracterizam-se pelo sentido de monumentalidade e pelas formas monolíticas, reflectindo a natureza e força dos materiais seus constituintes.

resposta ao que Norberg-Schulz caracteriza como sendo espaço público; a cidade é espaço público no sentido em que a mesma é o lugar onde o encontro se dá, onde os homens se reúnem para descobrirem o mundo dos outros.

Meeting and choice are hence the existential dimensions of the city. Through meeting and choice we gain a world (...). When we have a world, we dwell, in the sense of gaining an individual identity within a complex and often contradictory fellowship. (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 51)

Deste modo, a cidade deve oferecer um sentido de pertença, e quando tal acontece, nós possuímos um lugar e podemos dizer, a título exemplificativo, “Sou de Lisboa”, que já por si só tem um sentido identitário associado. O habitar colectivo então, não é um mero juntar de pessoas, um mero encontro de pessoas, mas **um existir enquanto pessoa identitária num determinado lugar** que torna a vida visível. **E nós ganhamos a nossa própria identidade quando pelas imagens que nos oferecem nós escolhemos aquilo que somos.** E assim o lugar público surge como a nossa primordial identificação. Enquanto lugar de encontro, a cidade é um artefacto, isto é, é algo criado pelo homem deliberadamente para possibilitar precisamente o encontro e a escolha.

INSTITUTION

Norberg-Schulz afirma que habitar se estrutura também através de um conjunto de edifícios com uma determinada presença e de carácter público apelidados de “instituições”, que explicam o mundo.

When we stand in front of a public building, it should offer the promise of an explanation of how things are by gathering and ordering the multifarious meeting of the *urbs* into a synthetic image or figure. And when we enter, the promise ought to be fulfilled by a space which appears as a meaningful microcosmos. (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 71)

O edifício público não é um símbolo abstracto, faz parte da vida do dia-a-dia, é um *imago mundi*⁵⁴ sempre enquanto algo, a imagem reconhecível de algo, como um tribunal, uma igreja, uma escola, um teatro, etc. (Norberg-Schulz, 1984, p. 71).

A própria natureza do mundo, o entender, a compreensão de um sítio, de uma localidade ou a teoria sobre como a sociedade se deve organizar são aspectos que devem ser fixados e visualizados pelos edifícios públicos. E como afirma Norberg-

⁵⁴ *Imago mundi* é a imagem do mundo, é uma imagem que é reconhecível enquanto algo.

Schulz, quando usamos estas instituições o “pertencer” é realizado⁵⁵. É simultaneamente uma meta e um ponto de partida.

O habitar público não consiste apenas na identificação social mas numa relação poética com o mundo partilhado, sendo este mundo partilhado, um agregado de coisas e de encontros de pessoas.

Cada edifício, cada instituição, funcionando como algo específico e ainda que erigido no mesmo sítio que outra instituição, na mesma comunidade, vai apresentar na sua forma a distinção pelo seu significado, evidente, a título exemplificativo, nas cidades medievais onde a Igreja e o Município estavam implantados lado a lado na mesma praça mantendo, contudo, a representação e significado que cada um dos espaços exigia⁵⁶.

HOUSE

Finalmente, a terceira esfera em que o habitar se dá, sempre na óptica de Norberg-Schulz, é a esfera privada, traduzindo-se no habitar privado, a casa. Esta pode ser caracterizada enquanto refúgio, onde o homem engloba as suas memórias pessoais através das quais constrói o seu mundo privado.

In the house man becomes familiar with the world in its immediacy; there he does not have to choose a path and find a goal, in the house and next to the house the world is simply given (...) it supports us like a familiar ground. (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 89)

A vida que existe numa casa não significa isolamento, pelo contrário, é principalmente uma vida partilhada, no entanto, é um tipo de encontro, de partilha diferenciado, isto é, a partilha íntima do habitar privado.

A casa confirma a nossa identidade e traz-nos segurança. Quando se entra em casa estamos finalmente ‘em casa’. Nesta, nós encontramos as coisas que conhecemos e que controlamos, são as coisas que representam o ‘nosso mundo privado’ que usamos e manipulamos no nosso dia-a-dia.

⁵⁵ “When we ‘use’ these institutions the world is opened up, and belonging is realized” (Norberg-Schulz, 1984, p. 71);

⁵⁶ “(...) in the city hall the earthly aspects are emphasized, whereas the church gives pride of place to more general, “heavenly” meanings” (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 73);

Deste modo, e após a análise particularizada de cada aspecto constituinte da esfera do habitar na óptica de Norberg-Schulz, gostaríamos de salientar os seguintes aspectos:

O homem tem necessidade de se orientar no meio que habita. A estruturação e identificação com o meio ambiente é um factor vital de todo o animal⁵⁷ e, por esse motivo, na nossa vivência criamos uma imagem, produto da nossa percepção e memória da experiência passada.

Uma imagem clara de um lugar possibilita ao habitante uma eficiente mobilidade e orientação mas, mais do que isso, e talvez mais importante, é o facto de que uma imagem clara é reflexo de uma estrutura envolvente de referência e como tal, e como refere Lynch, é base útil no crescimento do indivíduo, sendo o lugar matéria-prima na aprendizagem e construção de símbolos e memórias colectivas, desempenhando por isso, o lugar, um papel social de relevância (Kevin Lynch, 1960, p. 14).

Com isto podemos perceber que, apesar de Kevin Lynch não ter desenvolvido o aspecto identitário que a comunhão entre espaço e indivíduo origina, sendo aquilo a que podemos nominar de habitar, não foi algo ignorado no seu trabalho.

E assim, para o habitar ser possível temos que nos orientar e identificar com o lugar. Mais ainda podemos acrescentar que, num cenário de identificação e orientação com o lugar, ou seja, num cenário onde o habitar acontece, podemos reconhecer quatro escalas distintas na nossa vivência identitária e relacional, que são precisamente “*Settlement*”, “*Urban Space*”, “*Institution*” e “*House*” (Norberg-Schulz, 1985, p. 13), englobando desde a escala mais vasta do sentido do habitar até à escala mais íntima e privada.

É pelo reconhecimento que da união entre homem e meio, acontece o ‘estabelecer-se’, é a aceitação de um espaço e sua transformação em lugar; por sua vez, na medida em que o homem vive em sociedade, a necessidade deste se ‘estabelecer’ acontece colectivamente e aí surge o ‘espaço público’, lugar onde o encontro se dá; de seguida e aproximando-nos cada vez mais da escala humana, quando nessa partilha existe concordância, Norberg-Schulz, caracteriza-o como instituição, que se compõe do conjunto de edifícios de uso público com determinada presença e representação

⁵⁷ “O medo de se perder decorre da necessidade característica do organismo vivo de orientar-se em seu entorno” (K. Lynch apud Norberg-Schulz apud K. Nesbitt, 2008, p. 456).

simbólica reconhecida pelos seus usufruidores. E por fim, temos a esfera privada da casa, mundo privado que engloba as memórias pessoais de cada um.

4.2.3. CASA

Habitar implica, então, a circunscção de um espaço, fruto de um dos princípios elementares da arquitectura, parte integrante da sua génese, que é o da dualidade exterior e interior. A demarcação de um limite material e a consequente fundação do lugar traduzem-se na criação de um 'mundo interior' (...). (R. Carvalho⁵⁸ apud JA224, 2006, p. 34)

Deste modo, espaço doméstico, surge como aquilo a que podemos chamar de “mundo interior”, não apenas como resultado da dualidade interior/exterior mas sim como um todo pleno de características, que atribuem ao espaço este sentido de intimidade e pertença, central do espaço doméstico.

“A casa é um abrigo.

A coisa principal da casa é o telhado e depois a chaminé.

Dentro somos independentes ou quase. Estamos protegidos da cidade e do mundo inteiro. (...)

A casa tem janelas: é preciso respirar (...)

É bom ir à janela. Vê-se a rua, a vizinha sai e fecha a porta, há gente a passar e motos e animais e automóveis, comboios, autocarros e aviões, do ar chega o ruído dum avião, passa uma gaivota. Não estamos sozinhos, felizmente não estamos sozinhos (...).

A coisa principal da casa é a porta, mais do que a janela porque não tem peitoral: só um degrau de poucos centímetros para o mundo ou para fugir ao mundo (sempre que se pode fechar a porta ou não a abrir ou escancarar as folhas da porta).

(...)

A casa é o eu de cada um. Contudo no espaço e no tempo as casas são praticamente iguais, na horizontal como na vertical. (...) mantêm-se iguais ou quase, porque nós os que as ocupamos somos quase iguais. A casa é parte de uma quadrícula imensa, rota aqui e ali, emendada por muralhas por rios por fronteiras imaginárias, por longas protuberâncias, por pontes e por túneis e por nós imateriais.

A casa é eu e nós, conforme se queira. Distinguimos uma de outra, com dificuldade, por números e pormenores irrelevantes, por estarem em ruínas e escuras ou limpas e polidas como um vidro (...). (Siza Vieira apud JA224, 2006, p. 64)

Siza Vieira⁵⁹ refere-se à casa como o abrigo primordial, que segundo o mesmo, é um prolongamento ou a envolvente do corpo de cada um. No entanto, sendo hoje o mundo bastante mais complexo a mesma ideia não basta, a casa surge como resposta à procura de um espaço próprio, um território próprio de cada um e é nessa definição que se engloba a ideia de abrigo.

⁵⁸ Ricardo Carvalho (1971-) É arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da universidade Técnica de Lisboa e docente no Departamento de arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa e crítico de arquitectura do Jornal Público.

⁵⁹ Álvaro Siza Vieira (1933-) É o mais conceituado e premiado arquitecto contemporâneo português.

Para muitos teóricos, a noção de casa assim como de habitar está profundamente relacionada com a relação que se tem com o conceito de pátria, terra natal, ou lugar da casa. Yi-Fu Tuan defende que todas as pessoas de qualquer sítio e qualquer período tiveram uma ligação vital a um determinado lugar de casa, uma relação que não pode ser dissolvida senão no caso de destruição total do lugar (Y. Tuan apud B. Lane, 2007, p. 408).

Segundo Yi-Fu-Tuan, lugar existe em diferentes escalas. Num extremo encontra-se a cadeira de braços favorita e no outro extremo a globalidade do mundo. “*Homeland*” é um importante tipo de lugar, é uma região que suporta a subsistência de um grupo de pessoas, em relação ao qual nutrem um sentimento de pertença e, na generalidade, todas as pessoas têm tendência para olhar para o seu lugar de origem como o centro do mundo. Este fenómeno de ligação à cidade de origem surge como um fenómeno global que não está limitado a nenhuma cultura particular.

“Porque a casa é o nosso canto do mundo” (G. Bachelard, 2008, p. 24).

A casa é o lugar caracterizado pelo espaço onde as pessoas sentem um apego pessoal sobre o espaço habitado, existe um sentido de enraizamento e segurança associado à ideia da casa. A casa surge como um espaço íntimo e pessoal onde o sujeito pode ter mais facilmente controlo sobre o mesmo.

Segundo Gaston Bachelard⁶⁰ é preciso ultrapassar o sentido descritivo que pode estar associado à ideia de casa para captarmos o verdadeiro sentido da mesma, isto é, “(...) superar os problemas da descrição (...) para atingir as virtudes primárias, aquelas em que se revela uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar” (G. Bachelard, 2008, p. 24).

In the house man becomes familiar with the world in its immediacy; there he does not have to choose a path and find a goal, in the house and next to the house the world is simply given (...) it supports us like a familiar ground. (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 89)

A casa confirma a nossa identidade e traz-nos segurança. Quando se entra em casa estamos finalmente “em casa”. Nesta, nós encontramos as coisas que conhecemos e que controlamos, são as coisas que representam o “nosso mundo” que usamos e manipulamos no nosso dia-a-dia.

⁶⁰ Gaston Bachelard (1884-1962) Foi um filósofo e poeta francês que estudou sucessivamente as ciências e a filosofia. Saliemos a sua obra *A Poética do Espaço* (2000).

O homem encontra a protecção e a segurança que necessita em casa, no entanto, os propósitos da vida humana não encontram a sua resposta unicamente nesta, o papel de cada indivíduo faz parte de um sistema de interações que acontece num mundo partilhado construído a partir de valores comuns e por isso o abrigo que o homem encontra na sua casa não lhe basta para satisfazer as necessidades da vida humana.

A vida que existe numa casa não significa isolamento, pelo contrário, é principalmente uma vida partilhada, no entanto, é um tipo de encontro, de partilha diferenciado, isto é, a partilha íntima do habitar privado.

“When we thus realize private dwelling, we experience what is known as ‘domestic peace’” (C. Norberg-Schulz, 1985, p. 91).

Tendo em conta o que atrás referimos, a questão que colocamos é em que tipo de abrigo consiste uma casa. A primeira definição que surge imediatamente quando se fala de casa é a de abrigo, contudo, podemos considerar qualquer abrigo como casa ou a qualidade arquitectónica interfere na nomeação desse espaço enquanto casa?

Sim, a casa é um abrigo mas não qualquer abrigo, pois, assim sendo, qualquer objecto poderia ser considerado casa, uma árvore, uma concavidade num rochedo que nos abrigue poderia ser considerado como tal. Estes são abrigos circunstanciais e transitórios. Nestes casos, podemos admitir que as estruturas possibilitam satisfazer algumas necessidades de abrigo relativamente às acções externas, mas, considerando as circunstâncias, facilmente se percebe que se trata de uma estrutura simplificada do verdadeiro sentido do habitar, nela não se associam todos os elementos necessários à realização doméstica para alcançar o ‘estar em casa’ na sua plenitude.

Aliás, atrás quando citámos Heidegger, fizemos a distinção entre construção e espaço de habitar, portanto, a casa será assim o espaço de habitar que terá necessariamente que conter em si características de proximidade e ligação emocional com o lugar, atribuídas pela própria experiência do habitar. Casa é o lugar onde projectamos o nosso eu.

Estou em casa.

(...) Quando fechei a porta atrás de mim – e, (...) quando, pois, me integrei no espaço que se desenvolve a partir desta entrada, para mim inaugurou-se um outro tempo: aquele no qual me sinto verdadeiramente abrigado e que define aquilo a que se poderá chamar ‘a minha privacidade’. (Gorjão Jorge, 2007, p. 93)

Para que este sentido de 'estar em casa' aconteça é necessário que a casa seja reconhecida enquanto tal. É um espaço doméstico que acolhe os seus utilizadores em espaços significantes.

De facto, a 'casa' põe em relação o *eu*, o *aqui* e o *agora*. A partir dela, oriento-me no espaço: parto todos os dias de minha casa é primeiro dado do meu juízo topológico: a localização da minha casa constitui um *pólo atractivo* no mapa das minhas deslocações. Não a casa como coisa, mas a casa como morada, como *construção simbólica* no espaço. Porque, nessa medida, a minha casa é um depósito de *memórias* e de *expectativas*. Eu sou através da minha casa na medida em que esta constitui uma expressão do meu território. Como no caso de um qualquer animal que ocupa o seu território, aninho-me nela, projectando o meu ser até aos seus limites físicos. Nesse sentido, sensibilizo as paredes do meu abrigo, como diria Gaston Bachelard. Visto o meu abrigo, portanto. (Gorjão Jorge, 2007, p. 94)

A casa é assim como que uma nossa segunda pele, esta tem que se adaptar a mim assim como eu me tenho que adaptar a ela, como um casaco novo que vestimos e que não foi feito propositadamente para nós ou à nossa medida e que possa ainda ter os tecidos rígidos pelo facto de ser novo. Assim sendo, a casa torna-se expressão de mim e identifica-se comigo. Como refere Gorjão Jorge, a casa comunica simultaneamente a minha imagem social e com isso mostra-me, assim como, sendo o meu refúgio, esconde-me, simultaneamente. Desta forma, a casa surge como representação do meu eu pessoal e do meu eu social.

A casa torna-se objecto onde se desenvolve a habitação daqueles que a usam, onde se concretiza o espaço doméstico, lugar da domesticidade. A casa actualiza-se, constitui-se como uma forma que se confirma e se renova em conformidade com os acontecimentos que se vão desenrolando na vida de cada um dos seus ocupantes e do conjunto de todo, isto é, consoante os diferentes modos de apropriação que se vão exercendo na mesma.

Assim, o habitante adapta-se a uma estrutura existente e é a relação do eu com a casa e da casa com o eu que vai determinar o seu modo de habitar. Sujeito e objecto. O habitar surge, deste modo, como resultado do relacionamento entre estas duas entidades. Na sua plenitude, o habitar é o objectivo último do espaço doméstico e, como consequência, o objectivo primordial do arquitecto ao projectar o espaço habitacional. X. Monteys⁶¹ e P. Fuertes⁶² criticam o facto de muitas vezes esse

⁶¹ Xavier Monteys (?-) É um arquitecto e catedrático de projectos da *Escola de Arquitectura de Sant Cugat del Vallès*. Foi membro da redacção da desaparecida revista *2C Construcción de la Ciudad*. É autor, entre outros ensaios, de *La gran máquina* e *Casa Collage*.

propósito da arquitectura ser esquecido, sendo ignorado o facto de que a casa não é unicamente o espaço gerado na construção da mesma mas é a globalidade desse mesmo espaço a que chamamos casa mais as pessoas que o venham a habitar e os objectos que o venham a ocupar⁶³.

E, como tal, o objectivo primordial da arquitectura não é a concepção de uma imagem mas sim um espaço pronto a ser habitado. Um dos vícios dos arquitectos ou dos responsáveis pela comunicação de projectos é a publicação de uma imagem de um espaço vazio esquecendo-se do facto de que o objectivo para o qual este foi concebido foi precisamente o oposto, espaço para ser vivenciado e como tal ocupado e transformado. Deste modo, no início do ensaio sobre a casa do século XXI, Monteys e Fuertes, realçam a frase de Bruno Taut relativamente a este aspecto:

“es irrelevante el aspecto de la arquitectura sin gente, lo que importa es el aspecto de la gente en ella” (Bruno Taut apud X. Monteys et al., 2001, p.16).

Partindo destes pressupostos surgem outras questões, até que ponto uma casa é considerada enquanto tal apenas porque ali se desenvolve uma cena doméstica? Será que uma casa vazia, desocupada, é do mesmo modo uma casa?

Observad un día, no en uno de esos restaurantes de lujo, en los cuales la intervención arbitraria de los camareros y de los *sommeliers* destruye mi poema, observad en una pequeña taberna popular, dos o três comensales que han acabado de tomar su café y están charlando. La mesa todavía está llena de vasos, botellas, platos, la aceitera, la sal, la pimienta, la servilleta y el servilletero, etc. Vede l orden fatal que pone todos esos objectos en relación los unos con los otros; todos han servido; han sido cogidos com la mano de uno o de outro de los comensales, las distancias que los separan son la medida de la vida. Es una composición matematicamente arreglada; no hay ningún falso lugar, ni un hiatus, ni un engaño. Si un cineasta no alucinado por Hollywood se encontrase ahí, filmando esta naturaleza muerta en 'primer plano', tendríamos un *testimonio de pura armonía*. (Le Corbusier apud X. Monteys et al., 2001, p. 18)

Esta é a imagem que referíamos anteriormente, a imagem de um lugar vivido.

Na verdade, o suporte da arquitectura na vida doméstica em cada casa surge quase como um cenário secundário que se presta à quase total transformação, a apropriação do habitante transforma substancialmente a percepção de cada espaço em algo que é

⁶² Pere Fuertes (?-) É arquitecto e professor de projectos da *Escuela de Arquitectura de San Cugat del Vallés*. É autor, entre outros ensaios, de *Casa Collage*.

⁶³ “La gente, las personas que habitan los edificios, siguen siendo, en el fondo, los grandes olvidados en la arquitectura residencial. Sin embargo, una casa es una vivienda más la gente que la habita y los objectos que guarda” (X. Monteyes et al., 2001, p. 14).

apenas seu, uma acção lenta e sistemática fruto da experiência e vivência contínua do espaço.

Os usufruidores das casas dão forma à sua própria habitação mobilando, decorando, reconstruindo ou simplesmente habitando, os espaços que compõem a arquitectura doméstica ganham sentido e significado. Assim, os espaços onde as pessoas habitam são hoje entendidos enquanto demonstrativos das ideias de individualidade, privacidade, familiaridade, ideologias políticas e de sociedade, isto é, por outras palavras, os espaços que as pessoas habitam serão a expressão de uma cultura e de um modo de vida de um período.

O habitante relaciona-se com o espaço pelo uso na concretização de determinadas funções. A vida doméstica apresenta-se estruturada em actividades que se repartem, na casa de hoje, no espaço e no tempo, constituindo-se como uma rede organizacional onde cada habitante tem o seu papel específico e domínio que exerce em cada espaço, consoante as diferentes funções, a cada qual, associadas.

Sabemos que o processo de significação está implicado no acto do habitar. Será então pelos usos que fazemos em cada espaço, que atribuímos significado a um espaço?

Uma sala é um local de permanência e um corredor um local de passagem. Uma sala, na casa de hoje, é reconhecida enquanto tal pelo uso repetido que fomos dando a um determinado espaço da habitação com certas características comuns (como a localização no interior doméstico, a sua dimensão, a sua relação com o exterior, etc.) e, por isso, hoje, reconhecemos a forma da sala enquanto tal.

É pois, aquilo que realizo no espaço, e aquilo que o espaço me convida a realizar ou, pelo contrário, me desencoraja a realizar, que, pela força do uso repetitivo, vai trazer a cada espaço um significado pela apropriação do mesmo.

Dizer que habitamos algo implica permanência, ou pelo menos, continuidade. Deborah Tall fala-nos de hábitos enquanto costumes que vamos adquirindo, que se formam com o tempo e que são esquecidos com o desuso. Para habitar um lugar em vez de simplesmente existir nele, parece depender de permitir que se formem estes hábitos, são actos de acomodação (Deborah Tall apud B. Lane, 1996, p.424).

E o espaço torna-se, em função disso, a estrutura de acolhimento de determinados gestos - aqueles que as personagens dos diferentes dramas (o doméstico, o

institucional, o profissional, etc.) praticam para, através do cumprimento dos seus rituais, continuarem a ser reconhecidos no papel que pretendem desempenhar. (Gorjão Jorge, 2007, p. 104)

Contudo, a casa não é apenas contentor de actividades mas, igualmente, contentor de representações, onde o nosso eu pessoal e o eu social se projectam, como referimos anteriormente e, conseqüentemente, enquanto lugar de memórias da nossa primeira domesticidade, isto porque, o nosso modo de habitar foi apreendido através de um processo a que Bachelard nomeia como “casa natal”, a vivência da nossa infância, estabelecido pela tradição.

Assim, tendo em conta a definição de Gorjão Jorge, podemos, sumariamente, definir a casa por meio de três capítulos distintos:

A CASA-OBJECTO TÉCNICO, relacionado com os aspectos programáticos de uso que a mesma deve satisfazer;

A CASA-OBJECTO SIMBÓLICO, que remete para o modelo espacial da domesticidade;

A CASA-OBJECTO VIVIDO, no sentido da concretização dada pelo habitar e apropriação do espaço através do uso.

A casa enquanto objecto vivido ganha expressividade quando compreendida a par com a célebre frase de Churchill⁶⁴ que afirmava que “a propósito da reconstrução da Câmara dos Comuns, (...): ‘Formamos os edifícios e, depois, eles formam-nos a nós’” (Churchill apud Gorjão Jorge, 2007, p. 105), surgindo o habitar quase como uma aprendizagem que se vai fazendo ao longo da nossa existência.

⁶⁴ Winston Churchill (1874-1965) Foi um político, estadista, escritor, jornalista, orador e historiador britânico, famoso principalmente pelo seu desempenho como primeiro-ministro do Reino Unido durante a Segunda Guerra Mundial. Recebeu o Prémio Nobel da Literatura.

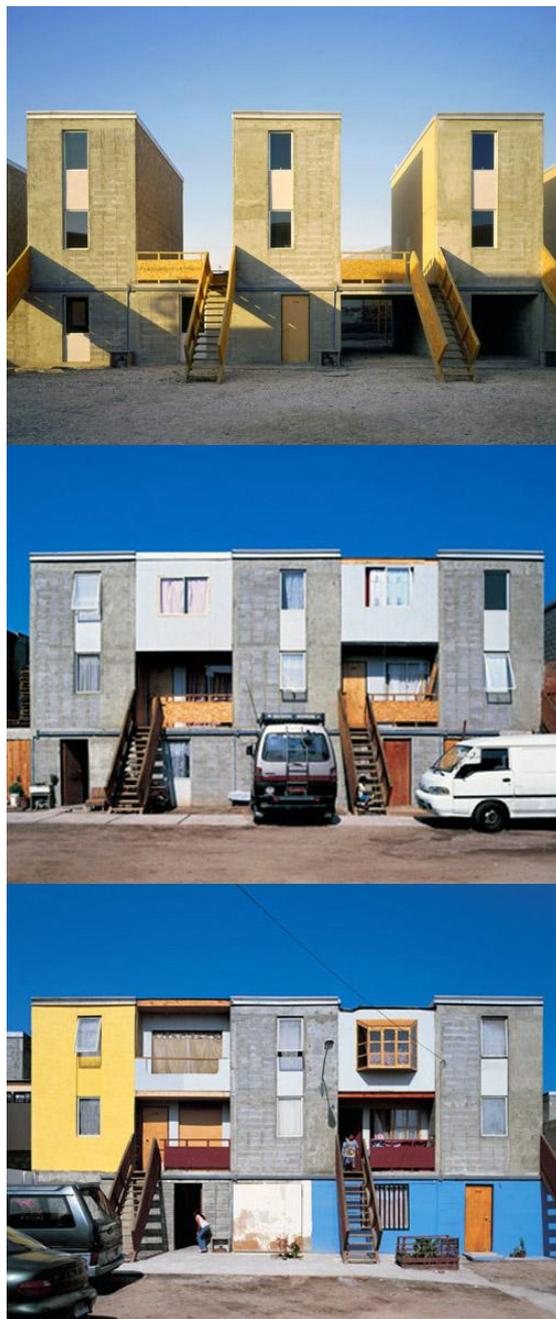


Ilustração 13 - "93 Housing", Quinta Monroy, Iquique (Chile), 2001.
(<http://www.elementalchile.cl/>).



Ilustração 14 - "93 Housing", Quinta Monroy, Iquique (Chile), 2001. (<http://www.elementalchile.cl/>).

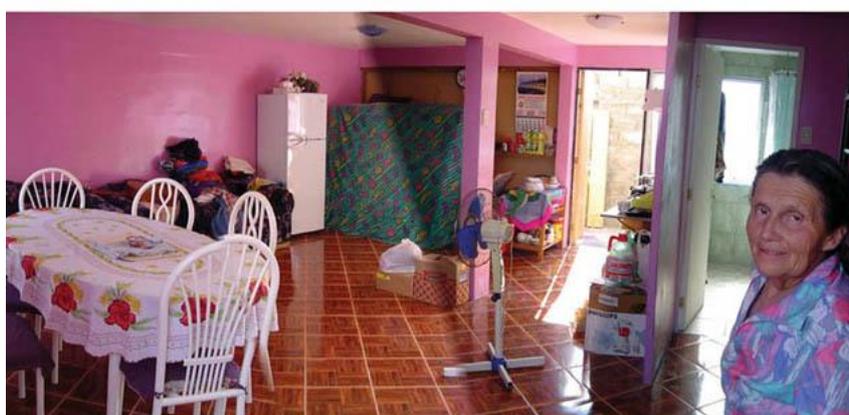


Ilustração 15 - "93 Housing", Quinta Monroy, Iquique (Chile), 2001. (<http://www.elementalchile.cl/>).

Por outro lado, Rybczynski no seu livro, *La Casa*, procura a resposta ao conforto doméstico e seu significado (1990).

Este refere que o período da Idade Média trouxe consigo uma grande inovação que ultrapassa todas as inovações a nível tecnológico que se fizeram e que, como refere o autor, poderiam ter sido feitas noutras épocas. Aquilo que ele salienta como fundamental na idade média foi a criação da cidade livre que, com esta, originou a criação de uma nova civilização urbana, a chamada burguesia.

(...) la ciudad libré, separada del campo predominantemente feudal, era algo exclusivamente europeo. Sus habitantes – los *francs bourgeois*, los *burghers*, los *borghese*, los burgueses – crearían una nueva civilización urbana. La palabra *bourgeois* apareció por primera vez en Francia a principios del siglo XI. Se referá a los mercadores y los vendedores que vivían en ciudades amuralladas (...). (W. Rybczynski, 1990, p. 36)

A razão pelo qual a posição social burguesa interessa no estudo está relacionada directamente com a pesquisa pelo conforto doméstico e pela representação simbólica que constituía a casa burguesa, isto porque, ao passo que o aristocrata vivia num castelo fortificado, o clérigo num mosteiro e o servo numa choupana, o burguês vivia numa casa.

A casa urbana burguesa típica combinava a residência com o trabalho. A cidade medieval fortificada tinha necessariamente uma grande densidade de construção e por essa razão, geralmente, os lotes de construção resultavam limitados pelas vias em proporções desiguais muito longos em comprimento e estreitos na fachada. Desenvolviam-se em dois pisos sobre um porão que se utilizava como armazém. O piso principal da casa, ou pelo menos a parte que dava para a rua era uma loja ou, se o proprietário fosse artesão, seria a sua oficina. A parte residencial não consistia de uma série de divisórias mas sim de uma grande câmara. Era neste espaço da casa que se cozinhava, comia, recebia visitas e dormia.

Os interiores das casas medievais parecem-nos sempre vazios pois possuíam apenas alguns móveis, um tapete na parede e um banco corrido junto à grande chaminé. Este minimalismo do medieval não é nenhuma afeição moderna mas por questões de uso as casas deveriam ter poucos móveis e aqueles que existiam eram algo complexos, o banco servia tanto para guardar coisas como para sentar, por vezes, utilizava-se uma arca como cama, onde dentro se guardava a roupa que de noite servia de colchão. Eram comuns os bancos, os bancos corridos e as mesas de tesoura desmontáveis. As

camas também eram reutilizadas, até finais da Idade Médias apenas as pessoas mais importantes dormiam em camas permanentes, geralmente encostadas a um canto.

Uma das razões pelo qual os móveis eram poucos, multi-funcionais e portáteis era porque, possuindo os nobres muitas residências e por viajarem bastante, nas suas deslocações os tapetes eram enrolados e armazenados nos bancos-arcas, as camas desmontadas e tudo era transportado com eles⁶⁵.

Por sua vez, os burgueses das cidades eram menos viajados mas precisavam igualmente de móveis transportáveis pela flexibilidade de usos das casas medievais. A sala estava em constante uso, para cozinhar, comer, receber convidados e, à noite, para dormir. Estas diferentes funções realizavam-se mediante a mudança da disposição dos móveis consoante as necessidades. Não existia qualquer intenção de dispor os móveis de forma permanente.

Segundo Rybczynski para além da poltrona e, mais tarde, da cama dava-se escassa importância aos distintos móveis, eram tratados mais como equipamento que como posses pessoais.

Contudo, o mais interessante no estudo da casa burguesa medieval não é a falta de móveis mas sim a necessária flexibilidade que o uso dado pelos seus habitantes à casa o obrigava. As casas não eram necessariamente grandes mas estavam constantemente sobrelotadas; facto devido em parte, segundo Rybczynski, à não existência de restaurantes, bares e hotéis, e assim sendo, eram as casas que serviam de lugar de reuniões públicas, para receber e para fazer negócios. De qualquer forma, era habitual que cada casa fosse partilhada por muitos habitantes, pois para além da família imediata havia empregados, serventes, aprendizes, amigos e protegidos. Não eram raros os lugares que acolhessem 25 pessoas. Assim, como todas estas pessoas habitavam numa mesma habitação ou, no máximo em duas habitações, o conceito de intimidade era algo desconhecido⁶⁶.

Apenas os eremitas ou os estudiosos poderiam fechar-se a sós, ainda que, dormissem em comum com todos os outros habitantes da casa. Habitualmente dormiam muitas pessoas numa mesma cama, estas tinham dimensão suficiente para tal.

⁶⁵ “En castellano, francés e italiano, las palabras relativas a muebles, *mobiliers* y *mobília* significaban precisamente «lo que se puede mover»” (Rybczynski, 1990, p. 38).

⁶⁶ “(...) la experiencia de lo privado y lo íntimo, cosas ambas imposibles en la sala medieval” (Rybczynski, DATA, p. 59).

Mas afinal, como poderemos caracterizar a casa da Idade Média?

Segundo Rybczynski, o historiador arquitectónico Sigfried Giedion⁶⁷ defendia que, relativamente aos dias de hoje, a Idade Média não tinha nenhum conforto. Do mesmo modo, e ainda através de Rybczynski, Lewis Mumford, admirador deste período, refere que a casa medieval apenas possuía um mínimo de conforto. Contudo, Rybczynski chama a atenção para o facto de que a população da idade média não carecia totalmente de conforto, salientando que as casas não eram rústicas. Aquilo que faltava à sociedade medieval era a consciência de conforto enquanto ideia objectiva.

Para estes, o que mais importava não era tanto o conforto mas sim a representação das acções e objectos. Por exemplo, a função primordial do vestuário era comunicar a condição social e existia uma regulamentação formal que descrevia exactamente como cada qual se deveria vestir. Era uma sociedade que atribuía grande importância à expressão pública assim como às formalidades.

Não seria por falta de conhecimentos técnicos nem falta de engenho que não melhoravam as suas condições de vida, em parte, esta conformidade está explicada na forma diferente como olhavam o mundo relativamente aos dias de hoje. A funcionalidade para nós tem directamente a ver com a utilidade do objecto, a cadeira serve para nos sentarmos, e separadamente admitimos outros atributos que podem ser manipulados na criação de uma cadeira como o estilo, a beleza, entre outros. O homem da Idade Média não pensava da mesma forma:

“Cada objeto tenía un significado y un lugar en la vida que formaban parte de su función tanto como su finalidad inmediata, y ambas cosas eran inseparables” (Rybczynski, 1990, p. 45).

Uma vez mais trata-se do significado de cada coisa, uma cadeira não tinha como função primordial o sentar-se e muito menos o ser cómoda, a cadeira tinha um significado próprio. Não interessava tanto como se sentava mas onde se sentava, cada lugar tinha o seu significado, sentar-se num mau lugar ou junto da pessoa errada era um grave erro. Os bons modos não só diziam onde e junto de quem se deveria sentar cada classe social mas igualmente aquilo que se poderia comer.

⁶⁷ Sigfried Giedion (1888-1968) Foi um historiador e crítico de arquitectura. As suas obras *Space, Time and Architecture* e *Mechanization Takes Command* teve uma grande influência nos membros do *Independent Group* assim como para a teoria da arquitectura.

É interessante fazer a comparação da cadeira grega, por exemplo, que possuía um encosto baixo e côncavo adaptado ao corpo humano de acordo com a postura ociosa do grego com a cadeira da Idade Média que, pelo contrário, não permitia essa postura; o assento duro e liso e o encosto alto e recto possuíam uma função mais simbólica que ergonómica. Não se pretendiam cadeiras confortáveis, eram símbolos de autoridade, tinha que se ser importante para se sentar numa cadeira, as pessoas menos importantes sentavam-se em bancos.

Na Idade Média tudo tem o seu significado, as cores tinham significados, os acontecimentos tinham significados, os nomes tinham significados, nada era accidental.

É a mentalidade da Idade Média o que explica a austeridade da casa medieval. Não significa necessariamente que na Idade Média não se conhecia o conforto mas sim que este não era necessário.

Por muito que este sentido da representação na idade média nos pareça em grande medida discriminatório, não é a questão das diferenças sociais que queremos salientar mas sim a questão da simbologia e do significado que estava na génese de toda a vida do homem medieval e que hoje talvez já não exista.

Após a Idade Média a casa foi sofrendo alterações que acompanhavam as mudanças no tipo de vida dos seus habitantes. Muitas pessoas começaram a ter outro tipo de emprego como construtores, advogados, notários, funcionários, o que fazia com que o lugar de trabalho não fosse o mesmo que o da habitação. O resultado desta separação levou a que a casa passasse a ser exclusivamente residencial sem a oficina do artesão ou a loja do comerciante. A casa estava a converter-se num lugar privado, e com isso foi crescendo o sentido de intimidade doméstica e de identificação da casa com a vida familiar.

4.2.4. DOMESTICIDADE

'Between' – O 'Estar entre'

O adjectivo íntimo deriva da preposição do latim que significava entre, e que portanto fala de uma certa relação com o espaço. 'Estar entre' implica uma situação num contexto espacial. Desta relação espacial nascem o adjectivo "*interus*", o que está dentro; a sua forma comparativa "*interior*", o que está mais dentro; e a forma superlativa "*intimus*", o que está no fundo (Quaderns, 2000, p. 11).

"Estar entre", implica, deste modo, uma posição forte, segura e densa relativamente ao mundo. Intimidade, deste modo, torna-se o refúgio, o lugar onde nos podemos esconder dos outros, onde cada indivíduo é único e invisível por fora das suas paredes. Em casa, cada um de nós está sozinho com a família, com os próprios interesses, com os próprios afectos. Esta forma de intimidade é a forma de um espaço fechado, como retenção, como retentor, espaço confortável e tranquilizador. Diz-se que o Homem habita na intimidade da sua casa, lugar esse que estabeleceu fronteiras praticamente insuperáveis relativamente ao exterior. A casa é a forma mais densa de habitar o mundo.

Deste modo, sabemos que o 'íntimo' é a forma superlativa do 'interior'. A intimidade aparece dois séculos depois como substantivo que vai designar um espaço, o mais interior dos espaços, o mais preenchido, o mais fechado: espaço doméstico.

"La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y una consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos, y no solo les da refugio" (Rybczynski, 1990, p. 84).



Ilustração 16 - "A Família", Paula Rego, 1988. (Joker Art Gallery).



Ilustração 17 – “As Empregadas Domésticas”, Paula Rego, 1947. (Joker Art Gallery).

A evolução da casa surge a par com a evolução do conceito do conforto. Associado inevitavelmente à entidade da casa, o bem-estar doméstico resulta do conforto que esta oferece. Neste sentido, optámos por expor, sumariamente, o percurso evolutivo do conforto, na esfera doméstica, através da evolução da casa com base no estudo de Rybczynski no seu livro *La Casa*.

A casa Holandesa do século XVII foi o exemplo escolhido por Rybczynski para descrever as pequenas transformações que foram ocorrendo no sentido da separação da vida privada da vida pública assim como da vida profissional. O piso inferior ainda se considerava como parte da rua, no entanto, ao subir as escadas, terminava aí a esfera pública e começava a casa, em alguns casos existia mesmo o hábito de trocar de sapatos no piso inferior para aceder ao piso superior, à casa propriamente dita.

Esta fronteira era uma ideia nova, e a ordem e limpeza com que se apresentavam as casas não eram por motivos especiais de afeição à limpeza, até porque, segundo Rybczynski, os holandeses do século XVII não tinham especiais cuidados higiénicos, mas para acentuar esta diferença entre dois lugares distintos. Para tal, o papel da mulher foi bastante relevante pois eram elas que ficavam encarregues de toda a ordem e limpeza das casas⁶⁸.

Como foi citado anteriormente, a intimidade e a domesticidade são os grandes descobrimentos da era burguesa que surgiram na burguesia dos países baixos e que se foi difundindo pelo resto da Europa, como Inglaterra, França e Alemanha. A noção de casa alterou-se, tanto física como emocionalmente. À medida que se ia tornando cada vez mais pequena, até porque o número dos seus ocupantes foi sendo significativamente reduzido, dos habituais 20/25 ocupantes comuns nas casas parisienses, passou a ser constituída por 4/5 pessoas, na maioria das casas dos Países Baixos viviam apenas um casal com seus filhos; a casa deixou de ser um lugar de trabalho há medida que muitos artesãos se convertiam em comerciantes e montavam os seus estabelecimentos independentes; acima de tudo a casa passou a ser um lugar mais tranquilo e mais privado.

Com a vida familiar e a noção de domesticidade a casa estava a converter-se num lugar íntimo, e a partir daqui foi possível a evolução no sentido de um novo conceito, o conforto. “La casa ya no era solo un refugio contra los elementos, una protección

⁶⁸ “Si la domesticidad fue, como há sugerido John Lukacs, uno de los principales logros de la Era Burguesa, fue sobre todo un logro femenino” (Rybczynski, 1990, p. 84).

contra los intrusos (...), se había convertido en el contexto de una nueva unidad social compacta: la familia” (Rybczynski, 1990, p. 85).

Neste contexto, o séc. XVIII caracterizou-se por esse desejo de uma maior intimidade, tanto na casa burguesa como no palácio. Desde a Idade Média que os criados partilhavam o mesmo dormitório com os seus senhores ou numa divisão ao lado. Contudo, no século XVIII, a intimidade familiar exigia a distância entre os senhores da casa e os criados sendo os mesmos instalados em alas separadas ou em pequenos quartos entre dois pisos, rebaixando o tecto do dormitório e através de alguns mecanismos inventados para manter essa mesma distância (sistema que fazia soar uma campainha noutra parte da casa para chamar os criados ou mesmo a invenção do monta-pratos; etc.).

As casas burguesas parisienses estavam mais subdivididas que anteriormente, os apartamentos não se constituíam apenas por 2 ou 3 divisões, existiam pelo menos 5 ou 6 divisões importantes. A porta de entrada dava acesso a uma escadaria comum que se abria para uma antecâmara a partir da qual todo o resto da casa se desenvolvia. Para além da cozinha, um dormitório e um salão, existiam outros dormitórios privados e várias outras divisões mais pequenas que se utilizavam como despensa ou para os criados (Rybczynski, 1990, p. 86).

A sociedade francesa do séc. XVIII manifestou um grande interesse pela moda dos interiores domésticos, tendo-se iniciado o estilo rococó, o primeiro estilo pensado exclusivamente para o interior e não para o exterior. Isto não só significava que existia uma preocupação com os interiores das casas como também com a necessidade de estabelecer uma distinção entre o espaço interior e a arquitectura do seu exterior.

Segundo Rybczynski, a ideia de conforto não entrou plenamente formada na consciência europeia, foi evoluindo ao longo do tempo e ainda que se tenha desenvolvido muito durante o período rococó, a sua evolução não acabou aí. Desde aproximadamente meados do séc. XVIII foi objecto de uma influência cada vez maior da Inglaterra Georgiana (1714-1830).

A prosperidade da Inglaterra Georgiana deixava muito mais tempo livre que anteriormente e o burguês inglês aproveitava essa oportunidade; os burgueses sedentários britânicos do séc. XVIII, não apreciando desportos fatigantes, passavam a maior parte do tempo em casa; ocupavam o seu tempo com jogos caseiros,

organizavam bailes, jantares, davam agradáveis passeios e admiravam os seus jardins ingleses.

Como tal, Rybczynski conclui que devido a todas as actividades que se realizavam em casa ou em torno a ela, esta ganhou um estatuto social que não tinha tido até então. A casa deixou de ser um lugar de trabalho, como tinha acontecido na Idade Média, convertendo-se num lugar dedicado ao tempo ócio⁶⁹. E apesar de ter ganho um estatuto social mais distinto, manteve, curiosamente, a privacidade da família. A casa burguesa inglesa constituía um mundo isolado sendo a intimidade dos habitantes preservada, havia dias dedicados a actividades caseiras e as visitas eram programadas sempre com aviso prévio. A casa burguesa inglesa estava dividida verticalmente, os pisos inferiores continham a maior parte das divisórias dedicadas a actividades comuns, permitindo, desta forma, um acesso directo ao jardim, e os quartos dedicados a actividades privadas encontravam-se em cima.

A casa não só estava subdividida em quartos comuns para comer, receber e passar o tempo ocioso mas também possuía quartos privados para os membros da família, os dormitórios dos filhos eram divididos por sexos e ainda possuíam quartos de jogos e de estudo. Havia uma distinção entre a família e cada membro da família.

Os dormitórios não eram unicamente sítios para dormir mas eram também utilizados para jogos pelas crianças ou para a mãe e as filhas praticarem os seus trabalhos mais tranquilas, como coser ou escrever, ou para conversas mais íntimas com amigas. O desejo de ter um quarto próprio não era simplesmente uma questão de intimidade, demonstrava igualmente a consciência cada vez maior de individualidade e a própria necessidade em expressar essa individualidade.

Como resultado, la habitación, que hasta el período rococó se había considerado un artefacto, o una obra de arte, empezó a entenderse como un centro de actividad humana; ya no era solo un *espacio* bonito, sino que se estaba convirtiendo en un *lugar*. (Rybczynski, 1990, p. 126)

A descoberta da iluminação artificial por gás e da ventilação significou o começo da mecanização da casa, foi a introdução da tecnologia doméstica. Contudo o interesse por novas descobertas não era da parte dos arquitectos e, como consequência, a arquitectura e as novas tecnologias domésticas foram-se distanciando.

⁶⁹ “La casa, que ya no era un lugar de trabajo, como había ocurrido en la Edad Média, se convirtió en un lugar para el tiempo de ócio” (Rybczynski, 1990, p. 115).

Em pouco mais de cem anos evoluiu-se desde a lâmpada de azeite até ao bolbo eléctrico; a evolução da iluminação doméstica estava realizada. E a partir do momento que a electricidade entrou em casa estava disponível para diversos usos, surgindo assim o motor eléctrico.

A grande inovação consistiu no exigir conforto não só no tempo livre em casa mas também nas tarefas domésticas. Foi nos Estados Unidos onde primeiro ocorreu a introdução da eficiência e conforto nas tarefas domésticas, tendo em conta factores como a saúde, a comodidade e o conforto na planificação da casa.

Surgiram muitos livros e tratados sobre a arquitectura doméstica dirigidos às mulheres. Sigfried Giedion (apud Rybczynski, 1990, p. 129) considera Catherine Beecher⁷⁰ como precursora da arquitectura moderna que reagia contra a concepção masculina contemporânea da casa que considerava fundamentalmente visual. Esta defendia que as casas deviam conciliar a beleza com a eficiência destacando a economia do trabalho doméstico na planificação da mesma.

Beecher foi uma importante influência para muitas outras mulheres que seguiram seus passos, modificando a imagem europeia da casa como território do varão. A ideia masculina da casa era fundamentalmente sedentária: a casa como refúgio contra as preocupações do mundo; a ideia feminina da casa era dinâmica, associava a comodidade ao trabalho.

No tratado que escreveu, *Treatise on Domestic Economy*, de 1841, concebia a casa com dimensões reduzidas, isto porque, para além de uma questão de custos era também uma questão de comodidade, era mais fácil cuidar e utilizar uma casa pequena e podia ser mais confortável que uma maior. Este gosto pela escala pequena foi algo que desapareceu da cena doméstica desde as cómodas casas holandesas sendo o seu ressurgimento um momento importante na evolução do conforto doméstico.

O papel da mulher durante este período foi fundamental, o êxito da economia doméstica, em grande parte, deve-se a um conjunto de mulheres notáveis pois eram

⁷⁰ Catherine Beecher (1800-1878) Foi uma educadora americana e precoce proponente de mudanças na educação para mulheres, ajudou a fundar o *Hartford Female Seminary* (1823) e outras organizações dirigidas à educação feminina. Formou um movimento que elevava e fortalecia o papel da mulher na esfera doméstica, sendo, contudo, um movimento conservador que defendia que o devido lugar da mulher era em casa. O seu grande êxito foi com o seu ensaio *Treatise on Domestic Economy*, de 1841, com o qual ajudou nas práticas domésticas de standardização.

as mesmas que tinham o conhecimento íntimo e directo dos problemas e foram as mulheres que de uma forma directa e prática impulsionaram as grandes modificações no espaço doméstico através de todos os livros e tratados que se foram produzindo na época. Inclusivamente começou a leccionar-se em muitos colégios universitários, no início de 1900, a economia doméstica.

Deste modo, muitos dos aspectos que conhecemos da casa moderna datam desse período: as dimensões reduzidas das casas, a altura correcta das superfícies de trabalho, a colocação de aparelhos para economizar passos desnecessários, a organização do que se armazena. Um exemplo disso foi a cozinha desenhada por Margarete Schutte-Lihotzky⁷¹ em 1926, para o projecto de casa social Romerstadt em Frankfurt pelo arquitecto Ernst May⁷².

O desenho de Margarete Schutte-Lihotzky foi bastante influenciado pelas ideias do taylorismo. A tendência de encarar o trabalho doméstico como uma profissão, defendida inicialmente por Catharine Beecher, em meados do séc. XIX, teve a consequência da optimização industrial do taylorismo aplicada ao espaço de trabalho da casa.

A cozinha Frankfurt foi uma inovação para a arquitectura doméstica. Tendo sido pensada como parte integrante do projecto da casa, desenhada para permitir o trabalho eficiente e para ser construída a baixo custo, o seu desenho foi considerado como precursor das cozinhas modernas. Foi um projecto desenvolvido em total concordância com a tecnologia e com os métodos de produção em série.

⁷¹ Margarete Schutte-Lihotzky (1897-2000) Foi a primeira mulher austríaca arquitecta e uma activista resistente ao regime fascista. Ficou reconhecida pelo seu desenho de cozinha *Frankfurt-Kitchen*.

⁷² Ernst May (1886-1970) Foi um arquitecto e urbanista alemão. Foi responsável pelo desenho urbano aplicado à cidade de Frankfurt maioritariamente durante o período de *Weimar*.

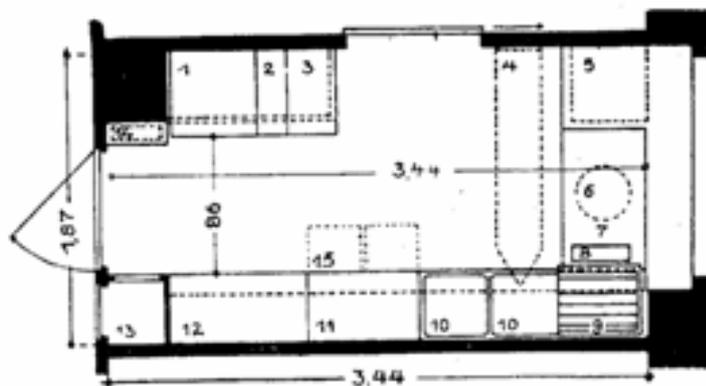


Ilustração 18 - Frankfurt Kitchen, Margarete Schutte - Lihotzky, 1926.

(Barbara Lane, "Housing and Dwelling", 2007).

O bem-estar doméstico é uma necessidade humana que resulta do conforto que o espaço doméstico nos oferece.

Mas o que é o conforto? O conforto refere-se à fisiologia humana, é o sentir-se bem. Contudo, ainda que o funcionamento do corpo humano não tenha mudado, a nossa ideia do que é confortável foi sendo alterada. E a resposta a isso não está na subjectividade da satisfação do sujeito, pois sendo este subjectivo, existiria uma maior diversidade de conceitos de conforto e, pelo contrário, em qualquer contexto cultural comum a noção de conforto é de acordo consensual.

O conforto não só mudou qualitativamente mas também quantitativamente, convertendo-se num produto para massas, deixando de ser um privilégio, a partir de 1920, inicialmente nos Estados Unidos e mais tarde na Europa. Esta democratização do conforto deveu-se à produção em massa e à industrialização. Contudo esta última teve também outros efeitos, como tornar um luxo os objectos feitos à mão.

Não é simples encontrar uma definição para o conforto. É algo que teve vários significados em diferentes momentos. No séc. XVII o conforto significava o privado, o qual levava à intimidade e, por sua vez, à domesticidade. Neste período dava-se mais importância ao ócio e à comodidade. No séc. XIX atribuía-se mais importância a objectos mecânicos: luz, calor e ventilação. E, por sua vez, as inovações domésticas do séc. XX valorizavam a eficiência e a comodidade.

Em diferentes momentos e em resposta a diversos factores de cariz social, económico e tecnológico, a ideia de conforto foi sendo alterada.

A evolução do conforto não se pode confundir com a evolução da tecnologia. Na generalidade, os novos artefactos deixaram os anteriores antiquados. A lâmpada substituiu a lâmpada de gás, que substituiu a de azeite, que substituiu a vela, etc. Contudo, as ideias novas de como alcançar o conforto não substituíram os conceitos fundamentais de bem-estar doméstico, apesar do conceito de conforto ter evoluído, conservou quase todos os seus significados anteriores.

O conceito de conforto é difícil de explicar e impossível de medir. É fácil compreendê-lo ao experienciar. Este comporta a conjugação de diversos factores, não apenas físicos mas também emocionais, como a comodidade, eficiência, ócio, calma, prazer,

domesticidade, intimidade, os quais em conjunto contribuem para a experiência que reconhecemos enquanto conforto.

Em princípios do séc. XX a história do conforto foi uma evolução gradual. Os estilos, *Art Déco*, *Arts and Crafts* e *Art Nouveau* surgem neste período onde se dava grande importância à arquitectura interior surgindo inclusivamente a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em 1925 por um período de seis meses, dedicada exclusivamente ao tema das artes decorativas.

Surge a negação ao passado histórico na procura de algo novo, totalmente diferente, contudo o espírito novo não procurava exclusivamente o novo mas também mudanças sociais dos hábitos e inclusivamente de alterar o significado subjacente ao conforto doméstico. A sua crítica ao passado não era apenas contra o luxo e a grande variedade de estilos mas também com a comodidade e intimidade. A austeridade tanto visual como táctil foi substituindo os ambientes precedentes numa tentativa de racionalizar e simplificar.

Contudo a resposta da sociedade não foi favorável ao novo estilo que se propunha não porque era uma ruptura com o passado ou porque se eliminava a ornamentação ou porque se exaltava a tecnologia mas sim porque atacava a própria ideia de conforto doméstico que se foi criando, na procura de conforto e bem-estar.

Hoje, a discussão sobre a domesticidade surge no contexto em que vivemos, o mundo contemporâneo tende para a aceleração da vida e homogeneização dos espaços levando à conseqüente perda da identidade do lugar.

A domesticidade é a resposta à perda da identidade, esta permite a síntese entre cultura e civilização resistindo à tendência da globalização dos espaços que habitamos. Deste modo, quando nos referimos a domesticidade não a podemos considerar como algo associado a um conceito único mas sim um conjunto de características que a definem enquanto tal⁷³.

E, por sua vez, habitação deve ser entendida enquanto algo inscrito no espaço e no tempo com uma vinculação ao lugar e à memória, ou seja, vinculada à identidade do ser. Assim, **a domesticidade decorre do habitar**, sendo este o meio através do qual se processa a existência humana. Partindo do acto do habitar, a natural apropriação

⁷³ “El hablar de domesticidade es describir un conjunto de emociones percibidas, no un solo atributo aislado” (Rybczynski, DATA, p. 84).

do espaço, **a domesticidade relaciona-se com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do homem**, ou seja, o significado extraído da apropriação do espaço entra em diálogo com a experiência do corpo humano.

Norberg-Schulz na sua obra *Intentions in Architecture*, de 1965, desenvolve um diagrama sobre a estrutura funcional do habitar no espaço doméstico, considerando quatro funções básicas: *Living, Kitchen, Sleeping e Hygiene*. Assim, e de acordo com o que referimos anteriormente, será o esquema das funções básicas do homem que, em conformidade com os factores culturais, vai compor o nosso ambiente doméstico.

E, como tal, é com a resposta às diversas funções do habitar que medimos a domesticidade e atribuímos significado ao espaço habitado.

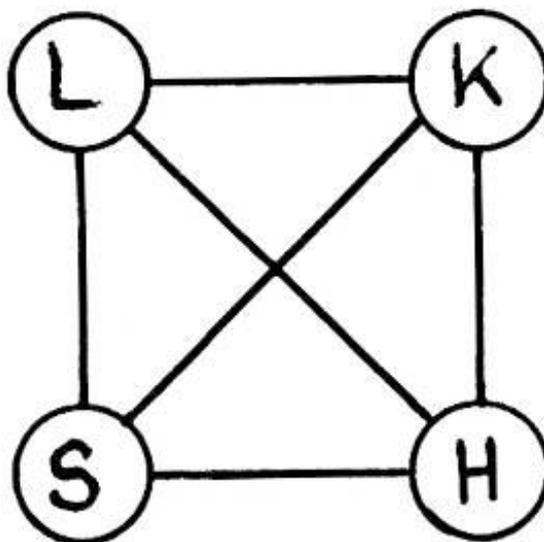


Ilustração 19 - "The Functional Zones of a Simple Dwelling: Kitchen, Living, Sleeping, Hygiene", Norberg-Schulz, 1965. (Norberg – Schulz , "intentions in Architecture", 1965).

4.2.5. *SPLITTING E HOUSE*

O processo de desconstrução da casa de Whiteread não era uma questão de reforma social ou crítica social, contudo, esta foi base de argumento de uma série de questões particulares que surgiram, de modo algum premeditadas; fazê-la resultar, em termos físicos como escultura, era a principal preocupação de Rachel Whiteread. No entanto, imediatamente após a peça ter sido dada a conhecer começou a suscitar juízos e rapidamente o debate se alargou a proporções nacionais levantando-se a hipótese da sua demolição ou conservação. As questões de debate relacionavam-se com comunidade, a descaracterização dos bairros residenciais pelo aburguesamento de uma zona popular, o estado da casa em Londres, o que é privado e o que é público, assim como o papel da escultura pública.

O modo como Rachel Whiteread encarava o espaço, isto é, os moldes negativos captados a partir do vazio existente, sugerem formas tradicionais de estudar anatomia através dos modelos anatómicos baseados na dissecação feita no período Renascentista por cientistas como Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci.

Os edifícios são como corpos para Whiteread, contudo, não são os corpos perfeitos e idealistas que serviram de base nos estudos da proporção arquitectónica de muitos arquitectos. Estes são os corpos com patologias do final do século XX, um corpo voltado do avesso para ser analisado, um corpo que acima de tudo é um interior.

Efectivamente, o seu trabalho centra-se essencialmente no tipo de arquitectura que surgiu nos anos pós guerra. A sua crítica focaliza as questões da habitação concebida durante esse período e que segundo R. Whiteread deveriam ser o reflexo daquilo que anunciavam enquanto símbolo de esperança e optimismo numa nova vida e, contudo, não o eram.

(...) a lot of houses and accommodations were flattened, and there was a rush to rebuild. I am being somewhat simplistic here, but with the massive rebuilding, we ended up in the 1960s with these residential building complexes that I suppose symbolized hope, and were full of optimism and good intentions, but had a very different outcome in reality.(...)" (R. Whiteread, 2002, p. 48).

House foi realizada e pensada no contexto de East End of London, a zona a este de Londres, caracterizando-se esta zona pela grande diversidade racial; tradicionalmente o bairro era conhecido por estar associado a pensamentos radicalistas e diversidade

étnica ou racismo, compreendida enquanto uma comunidade fechada. Neste contexto é importante perceber como a evocação à memória resultava e quais os efeitos que produzia.

O espaço cultural da casa enquanto lugar identificável e lugar de identidade. A casa representa um componente chave na constituição de identidade, um ponto de referência entre os padrões mutáveis da nossa vida social e formação cultural, um ponto de origem e retorno. A casa é o contexto para iniciar relações sociais, um microcosmo dos possíveis mundos e o espaço onde fazemos a nossa primeira diferenciação entre interior e exterior, entre perigo e salvaguarda (Jon Bird, 1995, p. 114). A casa é assim um microcosmo do mundo, um espaço de partilha, o lugar de interacção social, onde as mais básicas necessidades humanas e desejos são satisfeitos. A casa é igualmente o lugar de privacidade, de segurança e conforto. É o abrigo do passado e história dos seus ocupantes. Por outro lado, e tendo em conta o contexto em que a escultura foi erguida, para além do local de refúgio e de segurança habitualmente associado à casa, também conjuga em si um lado mais negativo que tinha sido exposto pelos discursos feministas dos anos 70 pelas conotações da casa a um local de trabalho, conflito e opressão (R. Whiteread, 2000, p. 34).

Deste modo, as casas são como os nossos corpos, são entidades porosas atravessadas pelas presentes e passadas histórias e memórias. A casa é uma entidade viva que nos relaciona com o mundo material e social, é uma estrutura corporal ligada a uma rede de energia e comunicação, seu sistema e suporte de vida.

Os espaços sociais através dos quais vivemos não consistem apenas de coisas físicas, eles consistem igualmente daqueles menos tangíveis espaços que construímos pela nossa interacção. A relação social que a cozinha tem e a relação deste mesmo espaço com o pátio ou a sala de estar, assim como o jardim anterior das casas americanas ou o jardim posterior das casas inglesas; estes espaços sociais, de características distintas, estão de certo modo relacionados com uma rede mais global das nossas relações sociais que compõem a vizinhança, os bairros, a cidade.

Assim, espaço social não é um espaço vazio onde a nossa vida se compõe mas sim algo que cada um de nós vai construindo, uma complexa rede de interacção social e que está constantemente a modificar-se. A casa é assim a unidade primária de medida e ponto de referência para políticas espaciais; é a escala humana que determina a

natureza das nossas relações com o ambiente imediato e para além disso à cultura como um todo (Jon Bird, 1995, p. 119).

(...) a utopian projection, a homeland. Home is a fiction, a concept we carry around with us, our narrative of identity and (be)longing: 'For our house is our corner of the world... it is our first universe, a real cosmos in every sense of the world' (Bachelard apud Jon Bird, 1995, p.119)" (Jon Bird, 1995, p. 119).

Deste modo, é evidente o papel fundamental que a casa tem na própria definição de lugar, tanto pela relação física de proximidade e comunicação com as diferentes escalas sociais, vizinhança, bairro e cidade, mas, e principalmente, pela sua representação na mente humana, isto é, o significado que invariavelmente atribuímos à casa vai ser definidor do lugar onde esta se insere.

No caso da escultura de Whiteread, a casca do edifício existente foi preservada servindo como molde para captar o espaço interior. A forma, escala e particularidades são, deste modo, atribuídas pelas qualidades espaciais originais e, neste sentido, sendo a escultura o negativo da casa, não é possível separar o lugar do próprio objecto. Esta nasceu com o próprio lugar e com todas as características associadas a este e, como tal, era impossível não ver a totalidade da escultura sem ver também o ambiente que a envolvia. Lugar e escultura foram criados juntamente⁷⁴.

E, no entanto a casa de Whiteread foi criada enquanto objecto independente aos outros corpos e ao seu envolvente. Não sendo na realidade um sólido, pois constituía-se de uma casca oca, esta sugeria uma massa que resistiu e que se instalou e invadiu aquele ambiente específico.

Como refere Anthony Vidler⁷⁵ em *Warped Space*, o pensamento da disciplina de arquitectura enquanto espaço contido em vez de um conjunto de elementos como paredes ou colunas é uma interpretação algo recente que surgiu pelo final do século XIX em resultado de estudos psicológicos alemães. Espaço, associado com outros elementos característicos da esfera tridimensional, como sendo: massa, superfície, linha e forma, surgiram de forma gradual como elementos chave no estudo de arquitectura, a arte que na sua essência se compõe de e através de espaço (2000, p. 143).

⁷⁴ "It was not possible to separate *House* from its place, or the place from *House*" (Jon Bird, 1995, p. 11).

⁷⁵ Anthony Vidler (?-) É critic de arquitectura moderna e contemporânea. É professor catedrático da *School of Architecture Irwin S. Chanin of Cooper Union* de Nova York. É autor, entre outros, de *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (2000).

Arquitectos do período modernista como Adolf Loos⁷⁶, Frank Lloyd Wright⁷⁷, Le Corbusier⁷⁸, entre outros, teorizaram esta nova concepção de espaço associando-o ao mesmo tempo ao movimento, ritmo, velocidade e, acima de tudo, à transparência. Espaço fluído, preenchido de ar e de luz, espaço de higiene e de liberdade.

Assim, durante este período fizeram-se muitas experiências para captar a essência do espaço, para captar a essência palpável de espaço. Luigi Moretti⁷⁹ construiu um modelo sólido de espaços interiores nos anos 50 para demonstrar aquilo que ele conhecia como diferentes tipos espaciais na arquitectura. O que na realidade era espaço vazio, era transformado em sólido, como se o espaço subitamente se apresentasse como uma entidade densa e impenetrável. Do mesmo modo, escolas de arquitectura nos anos 30 aplicaram métodos semelhantes no ensino do 'espaço', a arte do impalpável, através de métodos palpáveis.

Neste contexto, podemos inserir a escultura *House* de Whiteread na referida tradição enquanto ilustração didáctica do espaço doméstico do final do século XIX.

Por sua vez, Gordon Matta-Clark criticava a forma assumida no modernismo e o contributo desta para a visão da arquitectura enquanto algo estático. Ele, pelo contrário, procurava a forma não estática do espaço arquitectónico. A sua motivação estava na criação de uma nova relação entre edifício e homem, alterando o papel da forma e matéria neste. Em vez de focalizar a sua acção na forma e matéria, os seus projectos procuravam as relações que poderiam surgir no acto da divisão, ou seja, na actuação directa sobre a forma e matéria.

A obra de Matta-Clark está invariavelmente relacionada com a experiência do espaço e do tempo. A incerteza de Matta-Clark sobre o que é o espaço⁸⁰ reflecte a sua permanente interrogação sobre o mesmo através das constantes manipulações na experiência do espaço. Na verdade a sua principal preocupação era com a experiência humana, as construções eram a sua matéria-prima mas o espaço era o seu propósito final. Assim como referimos na introdução a importância que P. Zumthor atribui ao

⁷⁶ Adolf Loos (1870-1933)

⁷⁷ Frank Lloyd Wright (1867-1959)

⁷⁸ Le Corbusier (1887-1965)

⁷⁹ Luigi Moretti (1906-1973) Foi um arquitecto Italiano. Estudou na *Scuole di Architettura di Roma* acabando o curso com nota máxima, tendo ganho o prémio intitulado *Giuseppe Valadier* pela melhor tese de final de curso. Foi fundador da revista *Spazio, Rassegna delle Arti e dell'Architettura*, publicada até 1953, focalizada na procura de uma união entre as diversas formas de arte.

⁸⁰ "I don't know what the Word 'space' means... i keep using it. But I'm not quite sure what it means". (Gordon Matta-Clark apud S. Walker, 2009, p.55)

deambular pelo espaço, também Matta-Clark salienta a mesma relevância no deambular pelo edifício seccionado e pelo modo como os mesmos devem ser experienciados.

Starting at the bottom of the stairs where the crack was small (...) you'd go up, and as you'd go further up, you'd have to keep crossing the crack. It kept widening as you made your way to the top, the crack was one or two feet wide. You really had to jump it. You sensed the abyss in a kinesthetic and psychological way. (Alice Aycock⁸¹ apud Pamela Lee⁸², 2000, p. 29)

Na obra *Splitting*, em particular, e como se pode comprovar pelo testemunho de Alice Aycock acima transcrito, a vontade pela manipulação do efeito espacial está presente não só na experiência espacial do percorrer do espaço quebrado em dois mas igualmente no efeito provocado pelo plano de luz e pelos contrastes claro-escuro que invadem o espaço interior e o transformam ao longo do dia, registando o percurso temporal⁸³.

A necessidade da relação física do corpo com o espaço levou a que da mesma forma nos registos das suas obras Matta-Clark procurasse registar esse mesmo modo de apropriação do espaço, daí surgiram as fotomontagens que procuravam representar de certo modo o percorrer de cada espaço.

I started out with an attempt to use multiple images to try and capture the 'all-around' experience of the piece. It is an approximation of this kind of ambulatory 'getting-to-know' what the space is about. Basically it is a way of passing through the space. One passes through in a number of ways, one can pass through by just moving your head; or [by] simple eye movements which defy the camera. With the eye's peripheral field of vision, any slight movement of the head would give us more information that the camera ever had. (G. Matta-Clark apud S. Walker, 2009, p. 71)

Esta procura pela acção manipuladora do espaço, reflexo da sua constante insatisfação perante os espaços concebidos pelos arquitectos seus contemporâneos, era o seu modo de expressar os seus ideais. Para Matta-Clark os espaços por nós vivenciados devem estar em constante mutação na própria acção transformadora do habitar.

My work can be regarded as a performance (...) in a way other than a theatre event. I didn't mention this to Liza [Bear] I should have, but space, to me, should be in perpetual

⁸¹ Alice Aycock (1946-) É uma escultora Americana.

⁸² Pamela M. Lee (?-) É uma professora associada no *Department of Art and Art History at Stanford University*.

⁸³ "the abandoned house was filled by a sliver of sunlight that passed the day throughout the rooms". (James Atlee, [2003], p. 10)

metamorphosis by virtue of people continually acting on the space that surrounds them. (...)" (G. Matta-Clark apud S. Walker, 2009, p. 114)



Ilustração 20 - Grove Road, 1983. (R. Whiterad [et al.], 1995, London)



Ilustração 21 - "House", 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)



Ilustração 22 - "Splitting", Building cut in Englewood, New Jersey, 1974, Gordon Matta - Clark. (Matta - Clark [et al.], 2007, New York)



Ilustração 23 - "Splitting", Building cut in Englewood, New Jersey, 1974. (Thomas Crow [et al.], 2003, New York)

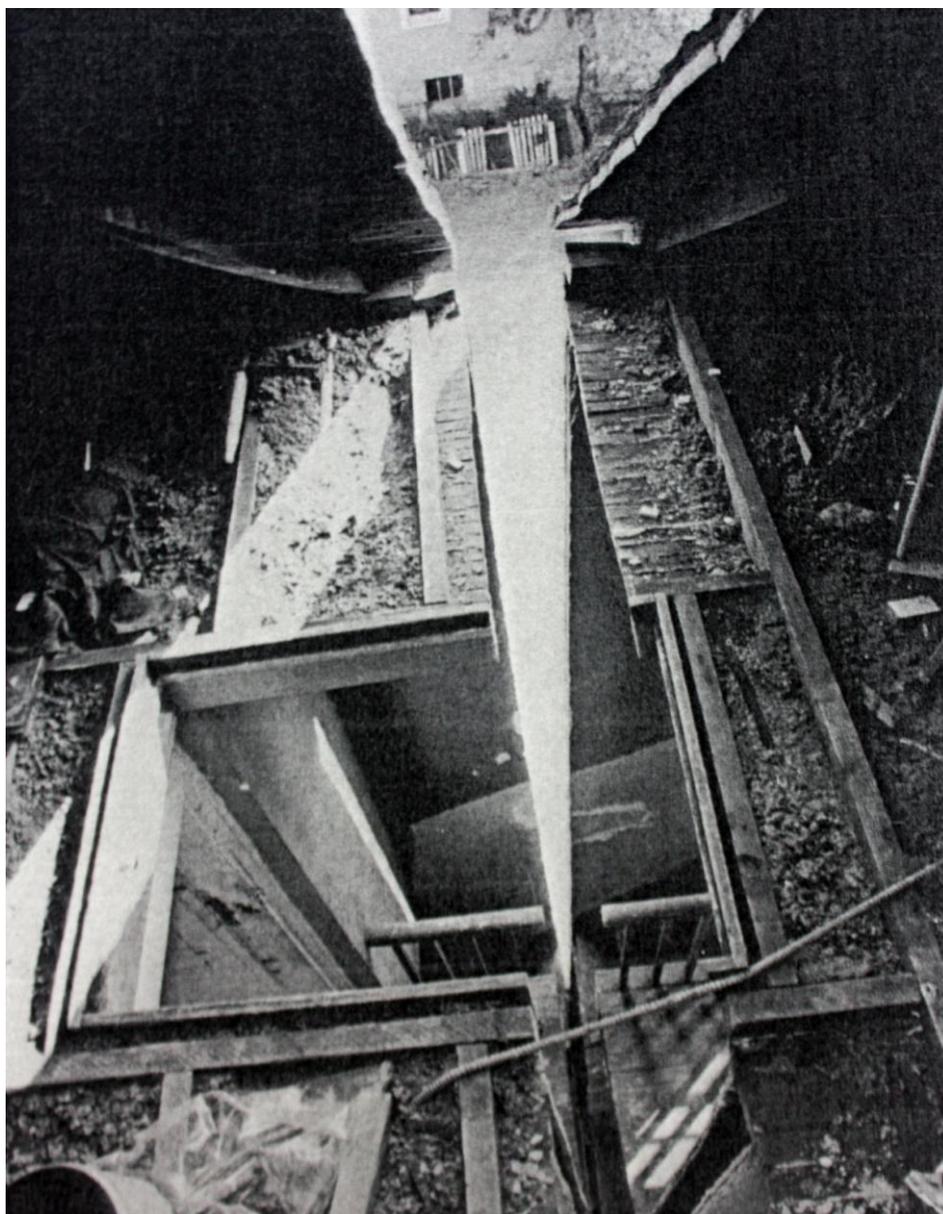


Ilustração 24 - "Splitting", Building cut in Englewood, New Jersey, 1974. (Thomas Crow [et al.], 2003, New York)



Ilustração 25 - Plate 47 "Splitting 7", Collection of Frederieke Taylor, 1975.
(Matta Clark [et al.], 2007, New York)

Ilustração 26 - Plate 48 "Splitting 23", Collection of Frederieke Taylor, 1975.
(Matta Clark [et al.], 2007, New York)

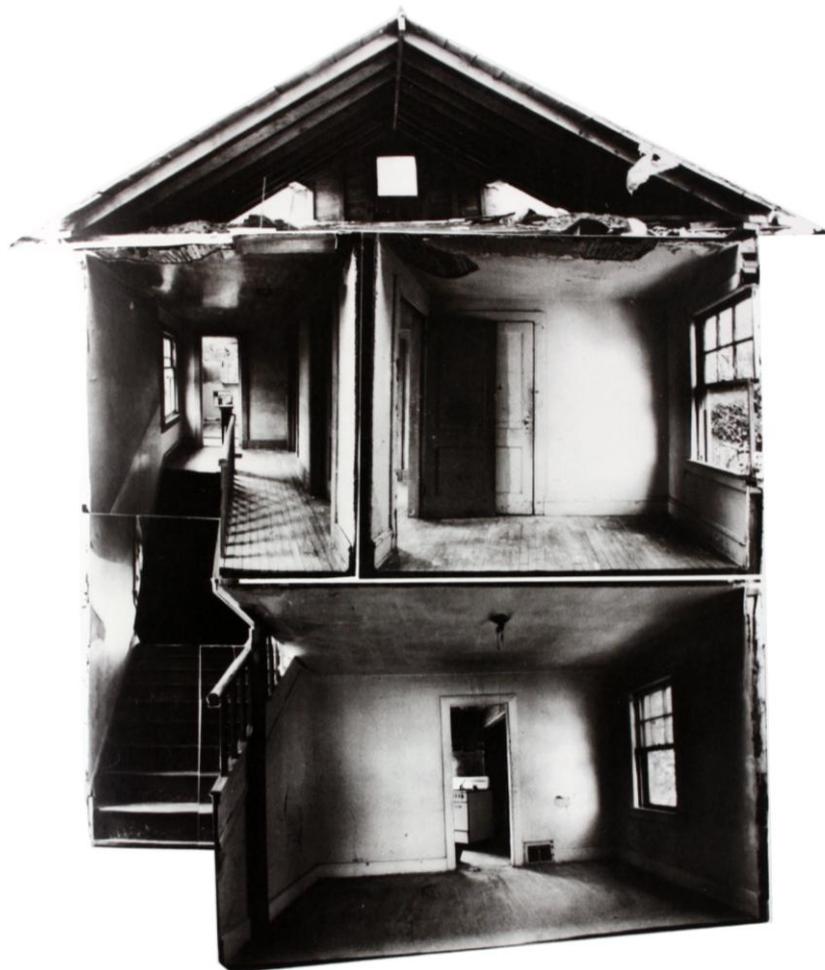


Ilustração 27 - Plate 49 "Splitting 32", Collection of Jane Crawford and Bob Fiore, 1975.
(Matta Clark [et al.], 2007, New York)

4.3. PERMANÊNCIA – MEMÓRIA

4.3.1. NOSTALGIA - RUÍNA

Rybczynski⁸⁴ no seu livro “La Casa” começa por se referir ao designer de moda Ralph Lauren e que, segundo o mesmo, acima de tudo transparece uma imagem de conforto nas roupas e acessórios que usa.

A aguda consciência da tradição é um fenómeno moderno que reflecte a ânsia de costumes e rotinas num mundo caracterizado por constantes mudanças e inovações. Segundo o autor, este respeito pelo passado tornou-se algo tão forte que quando as tradições não existem, muitas vezes, inventam-se, dando como exemplo o facto de que, depois da Inglaterra ter adoptado um Hino Nacional em meados do Sec. XVIII, quase todas as nacionalidade europeias seguiram o seu exemplo, sendo que muitas delas mantinham a melodia modificando apenas o texto da canção.

Assim, as possíveis razões do sucesso de Ralph Lauren⁸⁵ são as tradições por ele inventadas, reproduzidas na sua roupa e peças de mobiliário, criadas a partir de imagens reconhecíveis da cultura popular literária e cinematográfica.

Este elegeu esses temas para transmitir, com isso, imagens “informales y cómodas, reminiscentes de riqueza, estabilidad y tradición. Lo que omiten es tan revelador como lo que incluyen” (Rybczynski, 1990). Esta acção é claro sinal de manipulação do sentido de tempo através de uma evidente representação. É certo que a imagem que Lauren representa nos seus ambientes esconde muito da vida actual como todos utensílios mecânicos hoje indispensáveis ao nosso quotidiano, como exemplo, os despertadores, secadores de cabelo, os aparelhos de ar condicionado, entre outros, criando deste modo, cenários que, na realidade, não são autênticos mas que cumprem o seu propósito de venda de produto, são pura representação apoiada em imagens reconhecíveis.

Deste modo, Lauren conduziu a modernidade à manipulação da cultura popular, procurando reproduzir ambiências do passado em cenários mais ou menos controlados, mantendo o espírito contemporâneo a uma distância de segurança.

⁸⁴ Witold Rybczynski (1943-) É um arquitecto canadiano e americano, professor e escritor. Já escreveu variados ensaios sobre a habitação, arquitectura e tecnologia entre os quais salientamos *La Casa : história de una idea* (1986).

⁸⁵ Ralph Lauren (1939-) É um estilista norte-americano.

É através da manipulação de ambiências, sob o pretexto de reproduzir o efeito a que Rybczynski chama de nostalgia como sendo o processo, consciente ou inconsciente, que nos dá a ilusão de pertencer a uma tradição, a uma cultura.

Todos estes cenários têm a aparência de um estilo de vida que já não existe, contudo, o estilo de vida é uma recordação ou uma mera imaginação, uma nostalgia.

Do mesmo modo a ruína enquanto representação é notória no campo da moda, as peças de vestuário contemporâneas são muitas vezes inseridas, de modo contrastante, em cenários de ruínas.

A força emocional das ruínas, de uma casa abandonada ou de objectos rejeitados levam-nos para outra dimensão, despertam a nossa memória e levam a nossa imaginação a distanciar-se da nossa realidade quotidiana.

“A qualidade da arquitectura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação” (Rybczynski, 1990, p.488).

As tragédias assim como as ruínas têm a sua beleza, nelas encontramos uma intensidade emocional própria que, na generalidade, sem qualquer razão específica, nos atraem e fascinam. Não se trata da ruína que vemos reproduzida nos quadros renascentistas mas principalmente aquela que traz consigo uma carga histórica específica como a ruína causada por um bombardeamento, a ruína ligada à tragédia ou a marcos importantes da história.

“La ruína siempre há sido parte de la memoria del pasado, un edificio en ruínas nos habla de su pasado, de las personas que la habitaram, fantasmas del tiempo” (Exit, 2006).

Naturalmente que quando se fala de lugares que realmente estão destruídos por razões de uma tragédia é necessário o seu tempo para se conseguir ver alguma beleza nas imagens, é necessária uma distância temporal e emocional, contudo, esta é necessariamente bela ainda que essa beleza nos provoque aterradores calafrios. Assim, é necessário transformar a nossa memória e reconciliarmo-nos com a realidade que transforma a nossa visão.

A coisa consumida pelo tempo traz consigo sempre a nostalgia, algo ligado à memória de um sítio, ligado a uma identidade cultural, algo com a sua história e que se tornou não mais que um objecto contemplativo. Sabemos que certos lugares, ao serem visitados, jogam com o nosso sentido de tempo; um exemplo claro disso é a cidade de Havana, onde os acontecimentos políticos e económicos permitiram que o desenvolvimento urbano desenfreado ocorresse no resto do mundo menos nesta cidade. Aqui, a ruína surge pela falta de acção durante um longo período de tempo, pelo abandono.



Ilustração 28 - Havana. (<http://www.uimages.org/tag/Havana/>)

A ruína, enquanto categoria simbólica, nasce com o Renascimento desenvolvendo-se sobretudo na pintura e poesia. Aquilo que anteriormente era visto como meros destroços, sem qualquer interesse, repentinamente, no século XVI, edifícios ou conjuntos de edifícios abandonados, deixados ao efeito transformista do tempo, adquirem um valor simbólico fundamental.

O homem do renascimento estava consciente que vivia uma época esplêndida e para o demonstrar e registar, a ruína servia como modelo de comparação com outra época, como Roma e Atenas. Assim, o pintor renascentista introduz as ruínas nas suas obras para criar uma associação entre o seu presente esplendoroso e o passado glorioso. Na pintura, a aparição do uso da ruína coincidiu com o estabelecimento da perspectiva cónica renascentista criando, deste modo, uma composição através de uma ruína clássica que dava profundidade espacial mas igualmente temporal à composição. Acumulando num único quadro distintos momentos históricos.

Vendo de outra perspectiva, tudo é ruína de algo, uma mesa é a 'ruína' de uma árvore, qualquer ferro passou por um processo de levantamento de terra e extracção da matéria-prima. Estas metamorfoses fazem parte da nossa vida e é nelas que a passagem do tempo se reflecte. Tanto a criação como a destruição fazem parte da vida humana e numa cidade estas duas acções estão em constante diálogo.

As ruínas servem como recordações, a nossa memória é imperfeita, sempre incompleta, sendo as ruínas os testemunhos que marcam determinados momentos na história, são a nossa ligação ao passado. Apagar as ruínas é como que apagar as nossas relações com a memória e “a ciudad sin ruínas (...) es como una mente sin memoria” (Exit, 2006, p.122).

Los esfuerzos realizados por detener el paso del tiempo son siempre fútiles, però casi heroicos. Son testimonias de la obstinacion del ser humano por luchar contra su desaparicion, y por conservar los conocimientos de una memoria colectiva que se pueda pasar de generacion en generacion. (Exit, 2006, p. 94)



Ilustração 29 - "Lily Cole and Spiral Staircase", Whadwan, Gujarat, India, 2005, Tim Walker.
(British Vogue, Design Museum, 2007, london)

São muitos os artistas que não se limitam à simples contemplação na presença de uma ruína e intervêm sobre a mesma. No entanto, limitam-se a fazer uma intervenção efémera que funciona como testemunho passageiro da sua passagem naquele lugar.

Gordon Matta-Clark é um dos exemplos desses artistas. No seu caso, o gesto artístico intencional nos edifícios eram, inevitavelmente, comunicações efémeras. Matta Clark utiliza edifícios deixados ao abandono e dignifica-os, os objectos transformados já não satisfaziam as necessidades para os quais foram erigidos, impondo-lhes, deste modo, uma renovação, atribuindo-lhes uma nova função. Podemos sugerir que Matta-Clark antecipa a ruína, conferindo-lhes valor pela sua acção transformadora.

Através da sua acção a ruína é elevada ao estatuto de obra de arte.

As ruínas deixam de ser edifícios e transformam-se em monumentos. Enquanto os edifícios são erigidos com o desejo de permanência e em resposta a uma necessidade do homem, as ruínas comemoram a natureza efémera das coisas assim como a propriedade transformadora do tempo enquanto construtor de significado.

Como referimos anteriormente, Rachel Whiteread interessa-se pela experiência traumática do cérebro provocada na vivência de determinados espaços lugares. Ela fascina-se pelo modo como a memória de um acontecimento expresso numa ruína pode causar sentimentos de nostalgia ou tristeza e procura transportar essa carga emotiva para a experiência dos seus trabalhos.

A sua escultura *House* foi criada a partir da casa ainda erguida no lugar e das ruínas das casas que, anteriormente, a ladeavam. Whiteread constrói o negativo da ruína, uma espécie de avesso da ruína, mumificando o espaço que estas envolviam. E do mesmo modo que uma ruína suscita o sentimento de nostalgia também *House* provoca esse sentimento, quer seja pela memória de uma casa que antes ali existia, quer seja pelo reconhecimento dos pequenos detalhes que a constituem e que fazem parte da nossa esfera doméstica. A escultura opera, simultaneamente, à escala de edifício e à escala de objecto através de um jogo de tensões, captando mais do que as dimensões mensuráveis do espaço interior.

4.3.2. SÍMBOLO - OBRA DE ARTE

“O símbolo é a própria ideia do sensível” (Gorjão Jorge, 1993, p.125).

Arte e técnica são ambos produtos unicamente humanos. Lewis Mumford⁸⁶ afirma que o homem é tanto responsável pela criação de símbolos como pela criação de utensílios, “tem simultaneamente necessidade de expressar a sua vida interior e de controlar a sua vida exterior” (2001, p. 141).

A arte é a parte da técnica que sofre a maior marca da personalidade humana; a técnica é aquela manifestação de arte da qual uma grande parte da personalidade humana foi excluída para favorecer o processo mecânico. Por muito abstracta que seja a arte (...) ela nunca pode ser inteiramente impessoal ou completamente desprovida de sentido”. (L. Mumford, 2001, p. 23)

Mumford refere ainda que quando a arte surge desprovida de sentido isso só significa que aquilo que o artista grita bem alto é que a vida se tornou vazia de toda a coerência e conteúdo racional, e isto, está longe de ser uma declaração sem sentido.

As significações da arte são de espécie diferente das significações da ciência e da técnica (...) e representam uma necessidade especificamente humana e repousam numa característica que é típica do homem: a capacidade de criar símbolos. (L. Mumford, 2001, p. 20)

A tarefa da arte é pois aquela que:

(...) vive verdadeiramente na medida em que transforma e cria, a partir da matéria prima da vida, um mundo cujos significados e valores sobrevivem à sua experiência original e transcendem as suas limitações. (L. Mumford, 2001, p. 125)

Juhani Pallasmaa⁸⁷ critica a arquitectura contemporânea de se ter afastando progressivamente das intenções que contribuíram para a sua formação, convertendo-se num campo de tecnologia que ainda ousa pensar em si como uma forma de livre expressão artística (J. Pallasmaa apud K. Nesbitt, 2008, p. 483). Acrescentando ainda que tal se deve ao facto de pensar e julgar um edifício como uma composição formal e

⁸⁶ Lewis Mumford (1895-1990) Foi um historiador e filósofo de tecnologia e ciência americano. Reconhecido particularmente pelos seus trabalhos sobre cidades e arquitectura urbana. Salientamos a sua obra *Art and Tecnics* (1952).

⁸⁷ Juhani Pallasmaa (1936-) É um arquitecto finlandês e professor da *Helsinki University of Technology* e director do *Museum of Finnish Architecture*. De entre as suas publicações sobre teoria da arquitectura o livro *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses* tornou-se um clássico sendo a sua leitura recomendada por muitas faculdades de arquitectura.

já não o entendermos enquanto símbolo e, conseqüentemente, não experienciarmos a outra realidade que está por trás do símbolo.

Porque tão poucas construções modernas tocam nossos sentimentos, quando qualquer casa anónima numa velha cidadezinha ou o mais desprezioso galpão de fazenda nos dá uma sensação de intimidade e prazer? Por que as fundações de pedra que descobrimos num campo de mato crescido, um celeiro desabado ou um hangar abandonado despertam a nossa imaginação, enquanto as casas em que moramos parecem sufocar e reprimir nossos devaneios? As construções de nosso tempo talvez despertem curiosidade pela ousadia e criatividade, mas dificilmente provocam uma percepção do significado do mundo ou de nossa própria existência. (J. Pallasmaa apud K. Nesbitt, 2008, p. 482)

É na relação entre a forma arquitectónica e o modo pela qual ela é experienciada que Pallasmaa procura uma resposta.

A dimensão artística de uma obra de arte não está no seu carácter físico. Esta existe na consciência da pessoa que passa pela experiência pessoal da obra e como tal, a análise de uma obra é um acto genuíno de introspecção da consciência a ela submetida. O significado da obra de arte não está contido na sua forma mas nas imagens transmitidas através da sua forma e na força emocional que estas carregam. "A forma somente age sobre nossos sentimentos por meio do que ela representa" (J. Pallasmaa apud K. Nesbitt, 2008, p. 484).

Assim, a linguagem da arte é a linguagem dos símbolos que podem ser identificados com a nossa existência. A falta de contacto com as nossas memórias sensoriais que vivem no nosso subconsciente levaria a arte à falta de sentido, torná-la-ia uma mera decoração sem significado, e como tal, a experiência da arte é necessariamente uma interacção com as nossas memórias e o contexto em que se insere, sendo que os símbolos na linguagem da arte podem ser interpretados de muitas maneiras fazendo com que a nossa consciência se desloque entre uma e outra interpretação e pela experiência da mesma descobrimos a combinação do biológico com o cultural, do físico e do mental.

Certamente a arquitectura, sendo arte e técnica simultaneamente, tem uma finalidade prática à qual deve responder, contudo, sendo a arquitectura expressão directa da existência humana, se o espaço arquitectónico não for gerado enquanto símbolo dessa presença humana, não será capaz de influir nos sentimentos e emoções ligados ao nosso ser.

Segundo Pallasmaa a experiência enriquecedora do espaço é alcançada pela sensação de estar num lugar único, sendo tal conseguido pela impressão de algo sagrado, referindo o exemplo da casa enquanto algo que tem uma finalidade prática mas que, na realidade, será instrumento metafísico, com o qual tentamos dar à nossa existência passageira um sentido de eternidade.

Efectivamente, a arquitectura é uma junção entre o construtivo e o imagético, sendo este resultado do processo criativo. É a arte que mais utiliza a técnica como suporte ou a técnica que mais utiliza a arte como meio de expressão e a junção destes dois conceitos cria os tais espaços a serem habitados, objectivando-se em espaços eminentemente significativos sendo de grande importância que o símbolo e a função em arquitectura sejam integrados numa efectiva harmonia para evitar confusões e contradições neste domínio.

Uma boa obra de arquitectura deve ser capaz de revelar em si mesma o tipo de comunidade que serve. A faculdade de abstracção e generalização ou indução é aquilo que distingue o homem do animal e a experiência do significado é uma sua necessidade, porque, “sem os símbolos da arte, em todas as suas múltiplas manifestações – pintura e música, vestuário e arquitectura, poesia e escultura – o homem viveria culturalmente num mundo de cegos, surdos e mudos” (Gorjão Jorge, 1993, p. 22).

O sistema de símbolos faz parte da ordem comum a que designamos de cultura e a participação nessa cultura significa que cada membro constituinte sabe como usar os símbolos através da percepção, pela experiência, e da representação, pela expressão. Significando, deste modo, que **cada indivíduo nasce dentro de um sistema de significados do qual se torna conhecedor através das manifestações simbólicas.**

Norberg-Schulz sublinha que os significados existenciais não são algo que surge adicionado à vida do homem mas que faz parte da própria vida do homem. Contudo este tem que desenvolver as capacidades de percepção para nos tornarmos sensíveis aos significados, e deste modo, e como refere Norberg-Schulz, crescer é ter consciência dos significados.

De certo modo, o símbolo está implícito no uso como refere Norberg-Schulz no conceito de 'instituição' enquanto esfera do habitar, isto é, o símbolo de um edifício indicia o uso do mesmo e culturalmente, o símbolo dita o nosso comportamento. A

partir daqui, tudo o que nasce do encontro entre homem e espaço será no sentido da significação da obra.

A significação desses espaços dependerá dos diferentes modos de apropriação que estes proporcionam aos seus utentes. Sabemos que toda a arquitectura deverá prestar-se a um determinado uso, no entanto, tendo em conta que será um espaço pensado mediante certas lógicas de apropriação correspondentes ao cumprimento das várias funções englobadas no habitar humano, o acto da arquitectura, assim como refere Gorjão Jorge, torna-se um acto de pensar o “espaço vivencial”.

A arquitectura é o domínio pelo qual arte e técnica se juntam numa união bastante íntima. Como refere L. Mumford, na arquitectura, o símbolo e a estrutura unem-se, e mesmo numa análise formal dificilmente podemos separar os dois campos. Uma obra de arquitectura, no conjunto de suas escolhas, comunica, inevitavelmente, algo. A sua materialidade, a sua escala, a sua forma, o seu funcionamento, entre tantos outros aspectos; **a globalidade do espaço arquitectónico será a representação de um tipo de homem e revelará o tipo de comunidade que serve.**

A parte da técnica tem que se certificar que os cálculos de força e resistência suportem a estrutura, que as coberturas e telhados evitem a entrada de água quando não desejável, que o sistema de ventilação assim como controle de temperatura do espaço habitável esteja controlado. Perante tal cenário, a questão que se coloca é o porquê de a arquitectura não se cingir a tais factos. Isto é, porque não bastam estas mesmas preocupações técnicas?

Como refere L. Mumford, para além das preocupações técnicas existe igualmente o domínio da expressão que nos remete para a arte, para a dimensão simbólica da arquitectura, com o intuito, diz Mumford, de aproximar o habitante às funções que deve exercer.

(...) usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte – sentindo-se, por assim dizer, mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada. (L. Mumford, 2001, p. 102)

A arquitectura surge como o cenário do drama social e, neste sentido, esta terá influência no comportamento de cada um dos actores, daí que seja necessário que símbolo e função em arquitectura integrem harmoniosamente cada obra, evitando possíveis contradições.

Parafraseando Mumford, todas as formas visíveis contribuem para a expressão do edifício. E, “com efeito, numa obra de arquitectura, o arcaísmo ideológico é mais fatal que o arcaísmo técnico. Assim que um edifício deixa de ser significativo, desaparece da vista, mesmo que continue de pé” (2001, p. 103). Pois, sendo a arte uma necessidade humana, ao rejeitar os símbolos rejeita-se, igualmente, uma dimensão humana.

Mumford critica o funcionalismo da arquitectura moderna por ter ignorado o lado espiritual da arquitectura. Segundo este, a arquitectura moderna paralisou no momento em que se percebeu que as formas do simbolismo mais antigas nada tinham que ver com o homem moderno, quando, por outro lado, as inovações no campo da técnica progrediam velozmente. O problema por Mumford apontado foi a não compreensão destas verdades, originando uma pobreza expressiva nas obras arquitectónicas. Este sublinha que o problema não está na premissa, forma segue a função, mas no modo radical com que esse lema foi imposto, deixando as marcas da personalidade humana esquecidas (L. Mumford, 2001, p. 103).

Horatio Greenough⁸⁸ foi o responsável por desenvolver, no campo da arquitectura, a teoria de Lamarck, apontando Mumford, como tendo sido um projecto onde existia uma total compreensão tanto do lado simbólico como do lado técnico (L. Mumford, 2001, p. 105).

A teoria de Lamarck baseia-se em dois princípios básicos, o primeiro é que todos os seres vivos evoluem naturalmente para um nível de complexidade e perfeição cada vez maior; e o segundo, sendo o ponto fundamental da sua teoria, é que os órgãos que não têm uso atrofiam e aqueles que têm uso se desenvolvem para as gerações futuras, existindo uma transmissão hereditária das características adquiridas.

Neste sentido, a teoria Lamarck defendia que as formas mudam quando mudam as funções e que funções novas não poderiam ser satisfeitas por formas antiquadas ou

⁸⁸ Horatio Greenough (1805-1852) Foi um escultor e teórico de arquitectura dos Estados Unidos. A sua grande contribuição à arte talvez seja os seus ensaios sobre arquitectura onde defendeu a criação de um estilo nacional norte-americano e a unificação entre forma e função dos edifícios.

ultrapassadas. Partindo destes pressupostos, Greenough desenvolveu-o, aplicando não só às formas orgânicas mas também às formas criadas pelo homem, alcançando o princípio da forma segue a função.

Partindo deste princípio, podemos compreender que as formas do simbolismo têm que acompanhar a evolução do homem moderno, porque, “tudo aquilo que tiramos do passado deve desaparecer no acto de digestão e assimilação, e transformar-se na nossa própria carne e nos nossos próprios ossos (...)”, pois, como salienta Mumford, “cada época deve viver a sua própria vida” (2001, p. 109).

Regressando ao modernismo, e ainda com base na análise de Mumford, chegou-se ao extremo de a própria máquina, mais do que utensílio, se tornar o símbolo a contemplar, reflectindo a cultura do industrialismo do séc. XIX. Contudo, com a evolução natural do homem a máquina deixou de ser o espelho da cultura e como tal tornou-se incapaz de a simbolizar. Nesse momento a arquitectura foi obrigada a evoluir pois, como já foi referido anteriormente, expressão ou simbolismo são irremediavelmente necessidades próprias do homem (L. Mumford, 2001, p. 110).

Deste modo, todo o edifício está condicionado tanto pelas condições técnicas e mecânicas assim como pelas intenções culturais. Todos os edifícios falam uma linguagem e essa linguagem tem que ser compreendida por quem os habita, tem que ter um sentido comum. E para tal é necessária a sensibilidade de quem os projecta para compreender a verdadeira essência do lugar que vai ocupar e principalmente do homem que o vai habitar.

O homem começou por adorar o símbolo como um poder mágico; sob a forma de palavra ou imagem, ele era o âmago autêntico da humanidade, a condição para emergir de uma inteligência animal puramente instintiva. Durante um longo período, o símbolo tornou os homens arrogantes, levou-os a subestimar o utensílio e o processo que este favorecia. Mas hoje em dia prevalece exactamente a condição oposta. Estamos cheios de submissas apreensões ou de cepticismo paralisante em relação ao símbolo. (L. Mumford, 2001, p. 122)

De modo conclusivo subscrevemos uma frase de Mumford que diz que “O homem só vive verdadeiramente na medida em que transforma e cria, a partir da matéria-prima da vida, um mundo cujos significados e valores sobrevivem à sua experiência original e transcendem as suas limitações” (2001, p. 125).

4.3.3. *SPLITTING E HOUSE*

A escultura *House* foi criticada negativamente por muitos pela utilização da antiga casa, vista aos olhos destes, como abusiva, como se o antigo espaço fosse um corpo cuja memória devia ser preservada. A memória está presente pela existência de um passado que um dia existiu e que se desvenda à medida que se conhece a obra.

Os objectos utilizados por Whiteread nas suas obras carregam em si a marca da história gravada no seu próprio corpo, são objectos da vida mundana desfamiliarizados pelo processo de extracção e moldagem. O que à partida se apresenta enquanto um objecto abstracto, após uma observação mais atenta são evidentes as pistas que nos reportam à vivência doméstica do dia-a-dia. São os pequenos apontamentos que revelam os limiares de significado e criam a tensão de ambivalência enquanto o objecto oscila entre abstracção e figuração, entre o que se vê e aquilo que se reconhece.

A escultura *House* é demonstrativa desse mesmo processo. Esta peça tornou-se emblemática no conjunto das suas obras pela complexidade do tema e polémicas que gerou à sua volta, desde questões estéticas às questões de cariz social. A aparente neutralidade do volume monolítico que compunha a peça camuflava uma forte carga psicológica, emocional e política que continha, superando até a intenção da artista.

Assim, o seu trabalho surge simultaneamente como um retrato do seu edifício original pela escala e proporção assim como pelos vestígios do encontro entre os dois tempos trazendo consigo a memória de um passado, mas também enquanto objecto independente que começará a acumular a sua história particular.

A faixa de tijolos que separa a casa em duas partes indicando o lugar onde antes existia uma parede dividindo as duas divisões, a laje do chão ou as escadas são vistas por Whiteread como uma espécie de falha na escultura, as cicatrizes da peça, como que a separação a captação da casa e a sua separação da casa real fosse um acto brutal, com fragmentos do lugar deixados para trás, as cicatrizes de uma batalha (R. Whiteread, 2002, p. 79).

Deste modo, Whiteread criava um fóssil da história do objecto, libertando-o à sua própria expressão pela materialidade da sua superfície. Esta revelava o passado do

objecto, o seu inconsciente, por assim dizer, reinterpretando o próprio objecto, atribuindo-lhe um novo passado no seu estado negativo.

(...) I was fascinated by their personal environment and documented it all before I destroyed it. It was like exploring the inside of a body, removing its vital organs. I'd made floor pieces before in the studio and had always seen them as being like the intestines of a house, the hidden spaces that are generally inaccessible. We spent about six weeks working on the interior of the house, filling cracks and getting it ready for casting. It was as if we were embalming the body. (R. Whiteread, 2002, p. 78)

Este embalsamar da casa antes da extracção do seu negativo é como a preparação de uma múmia egípcia, como refere Beatriz Colomina⁸⁹, cuja forma e detalhes do corpo são preservados. Refere ainda que esta acção dupla de tratamento do molde é essencial no trabalho de Whiteread e que é este primeiro tratamento de molde, o verdadeiro molde da arquitectura original, é a verdadeira captação do objecto original, é onde a artista vai seleccionar aquilo que realmente é importante, os vestígios, a parte da história que quer manter e aquela que, conseqüentemente, irá desaparecer; sendo o resultado final esse sim o captar de um captar inicial, "(...) the cast of the cast" (B. Colomina, 2002, p. 78).

Colomina refere o facto de que a acção produzida por Whiteread sobre espaço arquitectónico em *House* é como uma entrevista ao próprio espaço, pedindo-lhe que conte a sua história.⁹⁰

Casting a space is to reveal its secrets, to show the unseen. This is in no way a polite affair. She is not gently coaxing a story out of the space, prompting it to speak as if she were not even there. Casting is an interrogation of space: violently pulling evidence out of it, torturing it, forcing a confession (...). (B. Colomina, 2002, p. 72)

Muitos dos críticos caracterizavam *House* como elemento que comemorava a memória em si mesmo, assim como, da evocação de respostas emocionais como a ausência, a tristeza, a transitoriedade das coisas.

A cast of an object traps it in time, (...) it remains in the world to remind us of dead, as both portrait and memorial, a replica and an object in its own right. (J. Bird, 1995, p. 52)

⁸⁹ Beatriz Colomina (?-) É historiadora de arquitectura. Estudou na "Columbia University" em Espanha e mais tarde na *Princeton University's School of Architecture*. Escreveu extensamente sobre questões de arquitectura entre os quais podemos salientar os seguintes livros, *Privacy and publicity: Modern Architecture as Media* (1994), *Sexuality and Space* (1992).

⁹⁰ Rachel Whiteread pediu a Tony Parker, um historiador oral inglês que falou com assassinos considerados culpados para escrever dois dos seus livros, para 'entrevistar' a sua peça *House*. Whiteread queria que Parker recriasse uma história a partir da escultura. Contudo, Colomina sublinha que na verdade, o que Whiteread queria que Parker fizesse já esta tinha feito ao fazer o negativo do espaço. (TS)

Todos os trabalhos de Rachel Whiteread tocam este sentido da memória. Ela molda através de peças de mobiliário básicas e de consumo doméstico, desde mesas, a colchões e lavatórios. São os arquétipos dos objectos da vida do quotidiano. Ela reutiliza objectos que já não têm uso e faz, não um retrato exacto do que são, mas uma representação destes, ressuscita-os com uma autoridade que nunca tiveram antes.

“(...) I’m interested in the layering in buildings, and the traces that are left behind by the change of use of places.(...)” (R. Whiteread, 2002, p. 48).

Assim como Whiteread, também Matta-Clark se interessava pelas camadas do tempo nos objectos ou em pedaços de objectos. Fragmentos do pavimento do sótão que presumivelmente, para Matta Clark, continham em si a história do edifício, foram mantidos pelo menos nas primeiras duas exposições. Através da preservação da sujidade do sótão revelando as diversas camadas de vida num edifício com história. Deste modo, pelas características das suas peças, Matta-Clark ganhou reputação de arqueólogo.

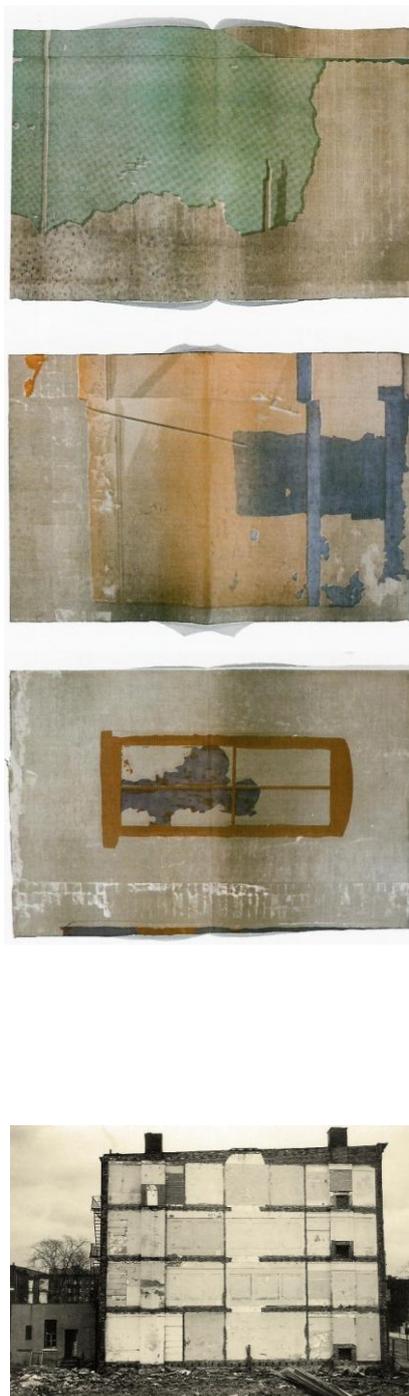


Ilustração 30 - Cadernos diários de Matta-Clark,
Building cut in Englewood, New Jersey, 1974.
(Gordon Matta - Clark, 1999, New York)

What [visitors to Circus: Caribbean Orange] could identify with in terms of art activity is this kind of discrete violation of their sense of value, sense of orientation. This has become a bigger [issue]; I mean the cutting is the activity and so forth, but the real idea is not that. So, I guess people need little – need doorknobs and cut doors and things like that to cling to as a way of relating it back to something that is familiar...”. (Gordon Matta-Clark apud S. Walker, 2009, p. 13)

Os projectos de Matta-Clark procuram estabelecer uma complexa relação entre objectos familiares da experiência humana e aquilo a que se refere como uma real ideia, um conceito. No caso dos cortes em edifícios, Matta-Clark procura criar um novo sentido de espaço aos visitantes em conjunto com a alteração do seu sentido de orientação. Contudo, e de igual modo também para Matta-Clark, a relação com as memórias familiares são essenciais na execução das suas peças. Eram esses pequenos detalhes que evocando a recordação de algo familiar que tornavam a experiência do espaço mais enriquecedora.

Usually the thing that interests me is to make a gesture that in a very simple way complicates the visual área i'm working in. Looking through the cut, looking at the edges of the cut, should create a clearly new sense of space. But the cut also must reveal a portion of the existing building system, simply as that which exists. (G. Matta-Clark apud S. Walker, 2009, p. 169)

Relativamente a *Splitting*, segundo Liza Bear, Matta-Clark foi claro ao referir que o trabalho era unicamente um trabalho de ilusionismo sabendo contudo que o mesmo iria sugerir outras leituras. Alguns críticos observaram que o trabalho de Matta-Clark comentava sobre o carácter de ruptura da vida americana dos anos 70. Outros interpretaram o trabalho como potencial misógino, um acto de machismo, um violento ataque contra o espaço doméstico concebido enquanto feminino.

A interpretação do trabalho pode ser variada. Por um lado a metamorfose das variações espaciais provocadas ao espaço interior e, por outro lado, as questões de fronteiras entre interior e exterior, urbano e suburbano, público e privado, assim como questões de ordem ética e política.

Contudo, nas diversas leituras, o simbolismo da casa é aceite no seu valor próprio, o seu significado incontestável, imutável e transparente. Se a casa dividida falada pela insalubre cena da vida contemporânea, a sua forma não cortada representaria a sua segurança. Se o edifício cortado seria interpretado como uma ameaça ao espaço de domesticidade, a casa intacta seria a representação da integridade do lar enquanto feminino.

Uma narrativa mais longa da casa põe a descoberto os perigos de a tratar enquanto metáfora de estabilidade, permanência e segurança – como se a metáfora em si não estivesse ideologicamente integrada, livre da sua própria desconstrução. Subscrever a esta iconografia é diferir implicitamente ao mito da casa suburbana, o sonho da classe média americana.

Como referimos anteriormente, Fernando Távora refere que o homem na sua vivência diária e inclusivamente como modo de orientação e estruturação do mundo que o rodeia está constantemente a organizar o ambiente à sua volta, não unicamente enquanto espaço, mas através da dimensão espaço-tempo. Neste sentido, a casa de Whiteread surge como algo que veio claramente quebrar a normalidade das relações sociais do espaço-tempo existentes. Primeiramente, e de acordo com Doreen Massey⁹¹, houve uma ruptura temporal no sentido em que esta trouxe de volta um passado que estava já esquecido, o espaço da casa que se encontrava ausente e desabitado; em segundo lugar, a ruptura espacial expressa pela inversão dum interior em exterior, o privado estava agora exposto ao público, as pequenas intimidades estavam expostas, a marca do cordão que desce pela parede, o interruptor de luz são alguns dos objectos que reconhecemos como familiares na vida doméstica, objectos pessoais e agora tão vulneráveis, o íntimo foi transformado em monumental mantendo contudo a sua intimidade nos seus pequenos detalhes; uma terceira razão para a ruptura espaço-temporal provocada por House foi a solidificação a que o espaço interior foi objecto, uma vez um espaço de vivência, um espaço de vida foi transformado num sólido, todo o seu espaço foi preenchido.

The movement, the noise, the interchange; these things through which we create the time-spaces of our lives were gone. House was empty of all of that (...). (Doreen Massey apud Whiteread, 1995, p. 36)

House, enquanto casa mutilada, como se a vida da casa tivesse sido tirada, silenciando o passado da mesma, restando apenas as marcas e traços de uma vida, agora morta e contudo preservada. Como refere Anthony Vidler, esta associação de uma casa mumificada foi associada às descobertas das ruínas de Herculano e Pompeia, preservadas precisamente pelo preenchimento da cidade de lava envolvendo os seus habitantes enquanto prosseguiam a sua quotidianidade.

⁹¹ Doreen Massey (1944-) É geógrafa e cientista social. Actualmente é docente na “Open University”.

“(...) the life in suspension represented by mummified traces of everyday existence” (Anthony Vidler, 1995, p. 69).

A escultura não era uma simples representação da casa existente, a estrutura lógica da arquitectura foi revertida, o que anteriormente se apresentava como espaço foi preenchido; o interior tornou-se exterior e o espaço tornou-se forma sólida. Contudo, apesar da escala esta revelava um sentido humano muito forte, na aproximação à mesma eram reveladas as saliências dos pequenos detalhes domésticos que recordavam a vida interior que a casa uma vez teve, transmitindo um sentido de anti-monumentalidade pela tacteabilidade dos objectos que reflectiam sempre a fragilidade e vulnerabilidade preservando o sinal humano.

(...) House was a large piece physically. (...) But it was also very simple and very humble. It was about where we live, where we come from, where we sleep, where we have families. (...) People respond to the sense of humanity that's in some of my works.(...). (R. Whiteread, 2002, p. 55)

A poética de Bachelard constrói a casa como uma metáfora para a imaginação creativa - 'the house allows one to dream in peace' – uma fantasia de infância, repleta e segura, uma fronteira contra a perda de inocência entre os espaços urbanos da realidade social. A infância é o momento em que as fronteiras entre o ser e o outro, corpo e espaço, interior e exterior, estão no processo de formação. Estas descobertas entre as fronteiras da visibilidade e invisibilidade, interioridade e exterioridade, são todas actividades recorrentes que possuem significado particular, significado simbólico, durante este período, providenciando os padrões e suporte para as experiências futuras. E as memórias que ficaram retidas podem ser estimuladas por qualquer um dos sentidos. Inserida dentro da substância da cultura material, as memórias sociais podem ser facilmente acordadas por um sabor, toque, som, cheiro assim como por uma imagem (Jon Bird, 1995, p. 121).

A escultura de Rachel Whiteread joga precisamente com este sentido de tempo, com a estimulação de memórias a partir de pequenos detalhes que são desvendados na própria escultura.

Neste sentido, *House* significa uma inversão metafórica do corpo, uma inversão da interioridade e exterioridade, “(...) rendered the private public and made the public a site for democratic exchange” (Jon Bird, 1995, p. 122).

A casa criada por Whiteread subverteu o sentido representativo da casa transformando-o num objecto estranho ao próprio espaço, extinguindo o carácter simbólico da casa enquanto definidora de lugar.

Deste modo, se por um lado o facto de subverter uma casa levava a um sentido de desorientação, por outro lado, subverter um ambiente que à partida tem um carácter tão íntimo e tão familiar, seria como que o desvendar de todos os segredos de uma casa acabando com qualquer camuflagem de opressões e conflitos que pudesse existir. Esta foi uma das razões que tornou a escultura tão polémica, a exposição do espaço íntimo foi interpretado de modo negativo.

(...) They felt themselves exposed, as if they had been asked to stand naked outside, or worse, as if their insides had been made visible. They wanted *House* demolished, bulldozed away, buried. (R. Whiteread, 2000, p. 74)

Segundo Jon Bird, o processo de trabalho de Whiteread reflecte um processo de presença e ausência. O que é surpreendente no seu trabalho é o constante relembrar da interioridade, o ausente é feito presença enquanto espaço solidificado convidando o observador a decifrar a relação da vista e de referência, para tentar encontrar sentido entre a ambiguidade e contradição.

House foi profundamente contraditória pela presença de um todo, um volume, que imediatamente é seguido pela negação da sua acessibilidade, portas que não abriam, lareiras e puxadores de porta invertidos, janelas bloqueadas, etc., a percepção era constantemente frustrada no processo de inversão de significados de que se compunha a casa.

Em *House* a precedência do exterior da casa sobre o interior é invertida, o interior é tornado betão. "With the function of shelter denied, the house becomes sculptor" (Miranda Chitty apud Joana Werwood, 1996, p. 139). Contudo, como sublinha Merwood, não foi apenas negada a função utilitária da casa mas a função da casa moderna enquanto representação construída de uma ideia. Esta casa era uma de uma série de 20 casas em banda, e por sua vez, estas 20 são um pequeno número de outras tantas casas como estas construídas por Inglaterra e pelo mundo. A casa em banda era uma das tipologias do séc. XIX que definia o que a casa deveria ser para uma pessoa em particular ou para uma família. Uma tipologia normativa, um ideal que se poderia aplicar em qualquer situação. Uma casa que ditava ou descrevia a classe social e económica de quem a habitava, no que acreditavam e como se comportavam.

Em *House*, a casa, enquanto representação de uma ideologia, foi usurpada e transformada em ferramenta.

Deste modo, seria inevitável, desde o começo, que a escultura mobilizasse poderosas oposições de variadas fontes especialmente para aqueles incomodados por um trabalho de arte que tão forçosamente nos convida a reflectir sobre o poderoso local de conflito, social e físico, que pode ser a privacidade do lar doméstico e sobretudo em contextos já por si só associados a relações sociais conflituosas. O acto de moldar o interior de uma casa tipicamente *victoriana* teve o efeito de contrastar, no sítio, com os valores que habitualmente associamos ao conceito de casa com a discussão que se fazia sentir, na altura, sobre o vazio e desinteressante de muita vida doméstica.

A questão da 'representação' é contenciosa. Segundo Joanna Merwood⁹², Michel Foucault⁹³ afirma que "Representation is in the process of losing its power to define the mode of being comom to things and to knowledge. The very being of that which is represented is now going to fall outside representation itself" (Michel Foucault apud Joanna Merwood, 1996,p. 138). Foucault defende que a Era Moderna⁹⁴ se caracteriza pela impossibilidade de conhecer o mundo pela representação e que a mesma não está relacionada com o mundo que experienciamos.

Por sua vez, Joanna Merwood defende que, considerando *House* uma representação do espaço arquitectónico, uma forma significativa de representação é ainda possível; encarando *House* como uma representação crítica, que questiona suposições aceites, e imaginativa no modo de sugestão de novas possibilidades.

Walter Benjamin diz, "To live means to leave traces" (Walter Benjamin apud Joanna Merwood, 1996, p. 139). Efectivamente o habitar implica necessariamente uma marca deixada pela presença do homem sendo *House*, literalmente, o molde das nossas impressões no mundo.

⁹² Joanna Merwood (?-) Tem um PhD pela *Princeton University*, um Mestrado em Arquitectura pela *McGill University* e Licenciatura pela *Victoria University of Wellington* em Nova Zelândia. É quadro do *Department of Architecture, Interior Design and Lighting* em *The New School for Design in New York City* e é editora no departamento do jornal *Scapes*.

⁹³ Michel Foucault (1926-1984) Foi um importante filósofo e professor no *Collège de France* desde 1970 a 1984. Foucault é amplamente conhecido pelas suas críticas às instituições sociais, especialmente à psiquiatria, medicina, prisões, centra o seu estudo na 'vida' e nos diferentes processos de subjectivização.

⁹⁴ Foucault define a Era Moderna datada desde o final do séc. XVIII.



Ilustração 31 - "House", 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)



Ilustração 32 - Interior of 193 Grove Road antes do processo de moldagem, Set. 1993.
(R. Whiterad [et al.], 1995, london)

Ilustração 33 - "House", 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)



Ilustração 34 - "House", 1993, Rachel Whiteread. (R. Whiterad [et al.], 1995, london)

5. CONCLUSÕES

No dia em que a estátua é acabada, começa, de certo modo, a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alternar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste (...). (M. Yourcenar, 2001, p. 49)

Este excerto do livro de Marguerite Yourcenar⁹⁵, *O Tempo esse grande escultor*, reflecte em parte o que acontece com qualquer obra de arquitectura. O processo inicia-se pela resposta a uma necessidade que se traduz directamente num programa, a partir do qual a obra começa a surgir, no entanto, será apenas a partir do dia em que esta for acabada que, a obra, vai cumprir plenamente a sua função. Quando o espaço for apropriado e manipulado pelos seus habitantes, a adoração, admiração, amor, desprezo ou indiferença serão o reflexo da significação que o lugar vai ocupar em cada um de nós num tempo determinado.

A arquitectura ao contrário de outras artes da imagem não se consegue isolar do contexto físico no qual surge. O efeito que o tempo exerce no ambiente físico, que engloba os fenómenos da vida urbana, alterará forçosamente o contexto do objecto arquitectónico. No entanto, para além destas mudanças físicas mais objectivas, existe uma outra leitura que é o facto da mesma ser submetida ao efeito do habitante, "(...) os legítimos destinatários da 'mensagem' arquitectónica e que a lêem através do seu uso efectivo" (Gorjão Jorge, 2007, p. 38). Deste modo, o uso efectivo da obra arquitectónica vai comportar alterações na sua significação e, neste sentido, podemos compreender a dimensão comunicacional e simbólica da arquitectura, "(...) através do uso ela torna-se, com efeito, uma 'obra incessante'" (Gorjão Jorge, 2007, p. 38).

A vivência do homem vai-se reflectir nos objectos, edifícios, lugares, através do modo como os usamos, transformamos, esquecemos, ficando essa passagem gravada na sua forma e matéria. É o reflexo do tempo, a transformação da coisa. E assim, esses objectos vão sofrer o equivalente ao envelhecimento e ao cansaço, vão mudar como o tempo nos muda a nós e, progressivamente, as marcas que vão ficando, vão perdendo o seu detalhe à medida que o lapso de tempo, desde o momento presente ao momento em que sucedeu, for aumentando.

⁹⁵ Marguerite Yourcenar (1903-1987) Foi uma escritora belga de língua francesa. Foi a primeira mulher eleita à Academia Francesa de Letras em 1980, após uma campanha e apoios activos de Jean d'Ormesson, que escreveu o seu discurso de admissão. Uma das suas obras mais conhecidas é *Mémoires d'Hadrien* (1951) que a tornou internacionalmente conhecida.

Dentro deste contexto, a arquitectura enquanto arte, será marca evidência das referidas metamorfoses. A evolução das modalidades do habitar vai obrigar à actualização do objecto arquitectónico. Por um lado, enquanto edificação, enquanto técnica, na procura de um melhoramento do espaço vivido, por outro lado, enquanto representação social, enquanto imagética, na procura de resposta às imagens colectivamente significativas à memória colectiva. São questões tanto funcionais como imagéticas que surgem em paralelo com a evolução natural das modalidades do habitar, as mudanças de hábitos de uma sociedade vão obrigar à adaptação dos espaços arquitectónicos utilizados por esses mesmos utentes.

Sempre que experienciamos, a obra, é trazida ao presente. Isto é, quando experienciamos um determinado espaço este é trazido até ao nosso presente e de cada vez que o tornamos a fazer, inevitavelmente, surge sempre um novo presente; provocamos inúmeros presentes sempre que contactamos com a obra. Deste modo, podemos admitir que a obra é aberta, no sentido em que cada vez a redescobrimos através de uma dialéctica entre o sujeito e as diversas dimensões associadas à mesma experiência, tais como a memória.

De modo conclusivo, e tendo em conta tudo o que referimos anteriormente queremos salientar alguns aspectos. O homem, enquanto ser vivo, tem determinadas necessidades físicas e biológicas assim como intelectuais. As necessidades intelectuais terão sido a origem da criação da linguagem, manifesta em diversos ramos, através da qual o homem se apresenta ou representa perante o mundo. Sabemos igualmente que um dos modos de linguagem, criados pelo homem, é a cultura. Se por um lado, esta se compõe de um sistema de regras que, em certa medida, condicionam os seus actos segundo determinados modelos comportamentais, por outro lado, o conceito de cultura imprime no homem um sentido de pertença a um lugar e a uma sociedade, uma identidade.

Em concordância com o que refere Heidegger, o modo como o homem está no mundo, compõe a essência do habitar. O habitar será então a totalidade dos factores de influência na própria existência do homem. O habitar é o modo através do qual este se apropria do que o rodeia e, como tal, efectivamente, o homem é, existe, pelo habitar.

Deste modo, e no âmbito da arquitectura, o acto de construir enquanto acção humana faz parte do habitar, sendo que, segundo Heidegger, construir é já, por si só, habitar.

E, neste sentido, o espaço significante será o resultado de todos estes factores, pela junção entre arte e técnica, no sentido da satisfação do homem.

O objectivo da presente dissertação não teve, nunca, a presunção de dar a resposta à concepção de espaço arquitectónico significativo, contudo, este pequeno estudo apresenta-se como um esboço dessa mesma procura. Compreender o homem para conceber o espaço.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (2008) – A Poética do Espaço. São Paulo : Martins Fontes.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson (2002) – As máquinas de Guerra contra os aparelhos de captura. Uma fotonovel sci-fi. Disponível em WWW: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/publicacoes/fotonovela/maquinas_de_guerra_eb ook_pt.pdf>.

COLOMINA, Beatriz (1994) – Privacy and Publicity – Modern Architecture as Mass Media. Massachusetts : The MIT Press.

CRESSWELL, Tim (2004) - Place, a short introduction. Malden : Blackwell Publishing.

DAMÁSIO, António R. (2005) – O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano. 24^o edição. [Sintra] : Publicações Europa-América.

EAGLETON, Terry (2004) – The Idea of Culture. Cornwall : Blackwell Publishing.

EXIT, Ruínas. N.º 24 (Nov./Dez.2006 – Jan. 2007). Madrid : Olivares y asociados..

GORJÃO JORGE, José Duarte (2007) – Lugares em Teoria. [Sintra] : Caleidoscópio.

GORJÃO JORGE, José Duarte, (1993) A noção de Sincronismo, na leitura e representação do espaço. Lisboa : Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Dissertação de doutoramento em teoria da arquitectura.

HALL, Edward T. (1986) - A Dimensão Oculta. Edição. Lisboa: Edições Relógio d'Água.

HEIDEGGER, Martin – Construir Habitar Pensar. Título original: [*Bauen Wohnen Denken*] - conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

HEIDEGGER, Martin – Construir, Habitar e Pensar. Disponível em WWW: <http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>

Jornal de Arquitectos, MORADA. N.º JA224 [2006]. [Sintra] : Caleidoscópio.

LALANDE, Andre [199-?] - Vocabulário – técnico e crítico – Da Filosofia. Vol. 1 e 2, cidade : editor. Presses Universitaires de France.

LEACH, Neil (1998) – Re-Thinking Architecture. New York [etc.] : Routledge.

LEE, Pamela M. (2000) - Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge [etc.] : The MIT Press.

MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere (2001) – Casa collage – Un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

MUMFORD, Lewis (2001) – Arte e Técnica. [Vila Nova de Gaia] : EDIÇÕES 70.

MUNTAÑOLA, Josep (1996) - La arquitectura como lugar. Barcelona: Edicions UPC.

NESBITT, Kate [et Al.] (2008) – Uma Nova Agenda para a Arquitectura – Antologia teórica 1965-1995. 2ª edição revista. São Paulo : Cosac Naify.

NORBERG-SCHULZ, Christian, (1985) The concept of dwelling – On the way to figurative architecture. New York : Electa/Rizzoli.

PALLASMAA, Juhani (2008) – The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses. Preface by Steven Holl. Padstow : TJ International.

PERISTA, Heloísa ; MAXIMIANO, Sandra ; FREITAS, Fátima - IV Congresso Português de Sociologia - Família, género e trajectórias de vida: uma questão de (usos do) tempo. Disponível em WWW: <
http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462dffeb8da19_1.PDF >.

RYBCZYNSKI, Witold (1990) La Casa: História de uma Idea, 2ª edição, Madrid : Editora Nerea.

SHARR, Adam (2007) – Heidegger for Architects. London [etc.] : Routledge.

TÁVORA, Fernando (2004) – Da Organização do Espaço. Porto : FAUP Publicações.

TUAN, Yi-Fu (1997) - Space and Place – The perspective of experience, Minneapolis : University of Minnesota Press.

VIDLER, Antony (2000) – Warped Space – Art, Architecture and Anxiety in modern Culture. Cambridge [etc.] : MIT Press.

WALKER, Stephen (2009) – Gordon Matta-Clark – Art and Architecture and the attack on modernism. London [etc.] : I. B. TAURIS.

WHITEREAD, Rachel ; BIRD, Jon ; LINGWOOD, James (1995) - RACHEL WHITEREAD – HOUSE. London : PHAIDON Press Limited.

YOURCENAR, Marguerite (2001) – O Tempo esse grande escultor. 5ª edição. Viseu : DIFEL.

BIBLIOGRAFIA

ATLEE, James ; Centre of Contemporary Arts (Glasgow, Grã Bretanha), ed. Lit. ; Architectural Association (Londres, Grã-Bretanha), ed. Lit. [2003] – Gordon Matta-Clark: The Space Between. Cidade : [Tucson] : Nazraeli Press.

Arquitectura Ibérica, Habitar. N.º #016 (Set. 2006). [Sintra] : Caleidoscópio.

BACHELARD, Gaston (2008) – A Poética do Espaço. São Paulo : Martins Fontes.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson (2002) – As máquinas de Guerra contra os aparelhos de captura. Uma fotonovel sci-fi. Disponível em WWW: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/publicacoes/fotonovela/maquinas_de_guerra_eb ook_pt.pdf>.

COLOMINA, Beatriz (1994) – Privacy and Publicity – Modern Architecture as Mass Media. Massachusetts : The MIT Press.

CRESSWELL, Tim (2004) - Place, a short introduction. Malden : Blackwell Publishing.

CROW, Thomas, co-aut.; KIRSHNER, Judith Russi, co-aut.; KRAVAGNA, Christian, co-aut.; DISERENS, Corinne, ed. lit. (2003) - Gordon Matta-Clark. London : Phaidon Press.

DAMÁSIO, António R. (2005) – O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano. 24ª edição. [Sintra] : Publicações Europa-América.

EAGLETON, Terry (2004) – The Idea of Culture. Cornwall : Blackwell Publishing.

EXIT, Ruínas. N.º 24 (Nov./Dez.2006 – Jan. 2007). Madrid : Olivares y asociados..

FARIA, Célia (2009) A Construção do Lugar Arquitectónico – A significação da forma arquitectónica na perspectiva da experiência do sujeito. Lisboa : Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Dissertação para obtenção do grau de mestre em estudos do espaço e do habitar em arquitectura.

FARIA, Célia (2011) – Domesticidade - Relação de proximidade entre indivíduo, espaço e habitabilidade. Infohabitar. Ano VII. N.º 331. Disponível em WWW: < http://infohabitar.blogspot.com/2011_01_01_archive.html >.

GIEDION, Sigfried (2004) – Espaço, Tempo e Arquitectura – O Desenvolvimento de uma Nova Tradição. São Paulo : Martins Fontes.

GORJÃO JORGE, José Duarte (2007) – Lugares em Teoria. [Sintra] : Caleidoscópio.

GORJÃO JORGE, José Duarte, (1993) A noção de Sincronismo, na leitura e representação do espaço. Lisboa : Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Dissertação de doutoramento em teoria da arquitectura.

GUARDA, Filomena Viana; SOARES, Luísa Susete Afonso (2008) - REDES Nº 2 - Discursos da memória, Espaço, Tempo, identidade, [s.l.] : Edições Colibri.

GWINN, Robert P. ; NORTON, Peter B ; MCHENRY, Robert. ed. 15 - The New Encyclopedia Britannica – Micropaedia. Chicago [etc.] : The University of Chicago, 1993. Vol. 11.

HALL, Edward T. (1986) - A Dimensão Oculta. Edição. Lisboa: Edições Relógio d'Água.

HEIDEGGER, Martin (2000) – A origem da obra de arte. [Vila Nova de Gaia] : EDIÇÕES 70.

HEIDEGGER, Martin – Construir Habitar Pensar. Título original: [*Bauen Wohnen Denken*] - conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

HEIDEGGER, Martin – Construir, Habitar e Pensar. Disponível em WWW: <http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>

HOLL, Steven ; PALLASMAA, Juhani ; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (2008) Questions of Perception – Phenomenology of Architecture. San Francisco : William Stout Publishers.

JANEIRO, Pedro (2006) – A Representação do Representado. Artitextos. Lisboa. ISBN: 972-97354-4-1. N.º 01 (2006) 165 – 174.

JENCKS, Charles (1975) - El Significado en Arquitectura. Madrid : H. Blume.

Jornal de Arquitectos, À la Recherche du Temps Perdu. N.º JA213 [2003]. Lisboa : AAP.

Jornal de Arquitectos, MORADA. N.º JA224 [2006]. [Sintra] : Caleidoscópio.

LALANDE, Andre [199-?] - Vocabulário – técnico e crítico – Da Filosofia. Vol. 1 e 2, cidade : editor. Presses Universitaires de France.

LANE, Barbara Miller (2007) – Housing and Dwelling. London [etc.] : Routledge.

LEACH, Neil (1998) – Re-Thinking Architecture. New York [etc.] : Routledge.

LEE, Pamela M. (2000) - Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge [etc.] : The MIT Press.

LYNCH, Kevin (1960) – A Imagem da Cidade. Porto : Edições 70.

MALPAS, Jeff (2007) – Heidegger's Topology – Being, Place, World. Cambridge [etc.] : The MIT Press.

MATTA-CLARK, Gordon ; Whitney Museum of American Art (Nova Iorque, Estados Unidos), ed. lit.; Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Estados Unidos), ed. lit.; KUKIELSKI, Tina, co-aut.; SUSSMAN, Elisabeth, ed. lit. (2007) - Gordon Matta Clark, You are the Measure. New York : Whitney Museum of American Art ; London [etc.] : Yale University Press.

MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere (2001) – Casa collage – Un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

MORA, José Ferrater (1991) Dicionário de Filosofia. Lisboa : Publicações Dom. Quixote.

MORGADO, Sofia (2006) – A Arquitectura do Tempo. Artitextos. Lisboa. ISBN: 972-97354-7-6. N.º 03 (2006) 115 – 142.

MUMFORD, Lewis (2001) – Arte e Técnica. [Vila Nova de Gaia] : EDIÇÕES 70.

MUNTAÑOLA, Josep (1996) - La arquitectura como lugar. Barcelona: Edicions UPC.

MUNTAÑOLA, Josep (2001) - A modernidade superada. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

NESBITT, Kate [et Al.] (2008) – Uma Nova Agenda para a Arquitectura – Antologia teórica 1965-1995. 2ª edição revista. São Paulo : Cosac Naify.

NORBERG-SCHULZ, Christian, (1985) The concept of dwelling – On the way to figurative architecture. New York : Electa/Rizzoli.

NORBERG-SCHULZ, Christian, (1976) Meaning in Western Architecture. New York : Praeger.

PALLASMAA, Juhani (2008) – The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses. Preface by Steven Holl. Padstow : TJ International.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, PARCELL, Stephen (1994) Chora – Intervals in the Philosophy of Architecture. Vol. 2, Montreal : McGill Queen's University Press.

PERISTA, Heloísa ; MAXIMIANO, Sandra ; FREITAS, Fátima - IV Congresso Português de Sociologia - Família, género e trajectórias de vida: uma questão de (usos do) tempo. Disponível em WWW: <
http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462dffeb8da19_1.PDF >.

PORTO EDITORA (2005) - Dicionário Inglês-Português. 4ª edição. Porto: Porto Editora (revista e actualizada pelo Departamento de Dicionários da Porto Editora).

Quaderns d'architecture i urbanisme, Lo Íntimo – The Intimiste. Nº 226 [2000]. Barcelona : Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.

ROSSI, Aldo (2001) – A Arquitectura da Cidade. Lisboa : Edições Cosmos.

CRESSWELL, Tim (2004) - Place, a short introduction. 1ª ed. Malden : Blackwell Publishing.

RYBCZYNSKI, Witold (1990) La Casa: História de una Idea, 2ª edição, Madrid : Editora Nerea.

SHARR, Adam (2007) – Heidegger for Architects. London [etc.] : Routledge.

SUZZARINI, François (1986) – a memória. Lisboa : Editorial Verbo.

TÁVORA, Fernando (2004) – Da Organização do Espaço. Porto : FAUP Publicações.

TUAN, Yi-Fu (1997) - Space and Place – The perspective of experience, Minneapolis : University of Minnesota Press.

VIDLER, Antony (2000) – Warped Space – Art, Architecture and Anxiety in modern Culture. Cambridge [etc.] : MIT Press.

WALKER, Stephen (2009) – Gordon Matta-Clark – Art and Architecture and the attack on modernism. London [etc.] : I. B. TAURIS.

WHITEREAD, Rachel ; Deutsche Guggenheim Berlin (Alemanha), ed. lit.; BREUER, Rolf E., introd. (2000) - RACHEL WHITEREAD : Transient Spaces. New York : Guggenheim Museum Publications.

WHITEREAD, Rachel ; BIRD, Jon ; LINGWOOD, James (1995) - RACHEL WHITEREAD – HOUSE. London : PHAIDON Press Limited.

YOURCENAR, Marguerite (2001) – O Tempo esse grande escultor. 5ª edição. Viseu : DIFEL.

ZEVI, Bruno (1996) - Saber ver a arquitectura, São Paulo : Martins Fontes.

APÊNDICES

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A - Conceitos
a. Tempo
b. Espaço
c. Memória

Apêndice B - Biografia de Gordon Matta-Clark

Apêndice C - Biografia de Rachel Whiteread

APÊNDICE A

Conceitos: tempo, espaço e memória

Pretendíamos, com a presente dissertação, compreender a natureza do habitar e para tal julgámos útil uma primeira abordagem dos conceitos tempo, espaço e memória, no âmbito da arquitectura.



O homem, no tempo e no espaço e apoiando-se na memória, habita, e é através da vivência do habitar que o mundo ganha sentido e significado. O nosso quotidiano é feito de recordações ou evocações de momentos e lugares significativos, que aconteceram num determinado tempo e espaço.

Sabemos que a dimensão temporal pode ser associada a ínfimos parâmetros da arte e, em geral, a qualquer actividade humana. No entanto, falar de tempo no âmbito da arquitectura reporta-nos, inevitavelmente, para a noção de espaço. Através da dimensão do tempo, a experiência humana torna-se visível no espaço e, deste modo, espaço e tempo, unem-se na vivência do dia-a-dia.

Reflectindo sobre a globalidade da disciplina da arquitectura e na própria relação que esta tem com o homem, a interacção entre os dois conceitos acima referidos é inegável, contudo a experiência vivida ganha um significado que apenas existe na medida em que existe memória, e como tal, **espaço, tempo e memória** relacionam-se entre si, numa relação de interdependência, não sendo possível, cada um deles, ser inteiramente apreendido de forma individual.

O interesse deste breve estudo não é aprofundar o lado objectivo e científico dos conceitos, mas sim, a dimensão simbólica do fenómeno temporal e espacial, assim como o papel fundamental da memória na construção desse mesmo significado.

A aceitação de um tempo ou espaço absolutos, mesmo que apenas abstractamente, poderia desvalorizar a investigação da significação da dimensão temporal e espacial, visto que, seriam definidos como totalmente independente de características sensíveis, manifestando-se apenas na sua medida objectiva excluindo qualquer aplicação no mundo da experiência empírica.

Nesse sentido, apresentamos de seguida um breve esclarecimento sobre os referidos conceitos, Tempo, Espaço e Memória, partindo das definições de André Lalande⁹⁶ nos volumes 1 e 2 do “Vocabulário – técnico e crítico – da Filosofia”.

⁹⁶ André Lalande (1867-1963) Foi um filósofo francês que ficou reconhecido pelo seu trabalho em 1899 “Dissolution Opposed to Evolution in the Physical and Moral Sciences” e o seu principal trabalho foi em 1931, “The Evolutionist Illusions” que se constitui como o aprofundar do seu trabalho se 1899 tentando explicar como a lei da dissipação de energia se insere na lógica da evolução.

a. Tempo

G. *Xpóvoç*; L. *Tempus*; D. *Zeit*; E. *Time*; F. *Temps*; I. *Tempo*.

A. Período que vai de um acontecimento anterior a um acontecimento posterior. (...) Por consequência, época do ano, época histórica.

“A pena que os homens têm do mau emprego do tempo que já viveram nem sempre os conduz a fazer melhor uso daquele que lhes resta para viver.” LA BRUYÈRE, *Carácter*, XI.

B. Mudança contínua (e geralmente considerada como contínua) pela qual o presente se torna no passado. (...) No mesmo sentido, mas sob uma forma mais figurada, o tempo é concebido como uma espécie de trama móvel que coloca os acontecimentos sob o olhar de um observador sempre em face do presente. É assim que se fala do ‘curso do tempo’, da ‘marcha do tempo’, etc.

“À inteligência repugna o fluente e solidifica tudo aquilo em que toca. Nós não *pensamos* o tempo real, mas vivemo-lo porque a vida excede a inteligência.” H. BERGSON, *A Evolução criadora*, cap. I.

C. Meio indefinido, análogo ao espaço em que se desenrolariam acontecimentos cada um dos quais marcando aí uma data, mas que, nele mesmo, seria dado todo inteiro e de modo indiviso ao pensamento (quer exista por si mesmo, como o pensam Newton e Clarke, quer exista apenas no pensamento, como sustentam Leibniz e sobretudo Kant) (...).

“O tempo é uma representação necessária, que se estende à base de todas as intuições... Tempos diferentes são apenas partes de um só e mesmo tempo... Dizer que o tempo é infinito, quer dizer apenas que toda a grandeza determinada de tempo apenas é possível pela limitação de um tempo único que é a sua base subjacente. (Lalande, [199-?], p. 602)

Segundo Lalande, a definição A, segundo a qual tempo significa um período, é aquela utilizada mais frequentemente, seja no grego como no francês tanto a nível de linguagem como de filosofia. O uso da expressão tempo na música, equitação, instrução militar, cirurgia são precisamente neste sentido.

Lalande salienta igualmente que a origem deste sentido de tempo poderá ser igualmente associada à relação que os sociólogos fazem do tempo, para estes a ideia de tempo formou-se pelo retorno das festas religiosas, que dividem a vida social em períodos de determinada importância. A divisibilidade do tempo enquanto construção social em períodos diferentemente valorizados.

Por sua vez, a definição B está relacionada com a mudança e com a noção de fluxo de tempo enquanto algo contínuo, sendo ainda associado, segundo Lalande à ideia de

duração ou de devir, defendida por Bergson, designando-se de “*durrée*” em oposição à teoria de “tempo ‘*especializado*’” de Kant.

Finalmente, a definição C, como refere Lalande, pode ser considerada de igual modo como o sentido A mas alargado infinitamente, um período sem fim, o que por consequência, não existindo limites ou períodos temporais como forma de organização ou atribuição de significado, todos os momentos são pensados de modo uniforme.

Sabemos que desde a antiguidade o Homem se questionou sobre a natureza do tempo. O paradigma deste conceito tem sido alvo constante de variados estudos e reflexões por parte do Homem; a curiosidade cognitiva pelo tempo é natural do homem.

Pelos vários estudos que se foram realizando ao longo dos anos, hoje é mais fácil a compreensão que temos à cerca desta dimensão. No entanto, e como pudemos comprovar pela citação de Lalande, não existe uma definição única para o tempo, ainda são muitas as questões que se mantêm sem resposta.

Podemos admitir que o *Tempo* é o espaço onde se vão desenrolar vários acontecimentos e pela nossa própria experiência compreendemos que existe uma ordem natural de desenvolvimento das coisas, ordem essa, que em termos gerais a dividimos em três grandes capítulos na nossa vida: o passado, presente e futuro; definições abstractas que utilizamos como modo de identificar os acontecimentos que já sucederam, os que estão neste momento a suceder e aqueles que virão.

É um fluir constante, uma sucessão ininterrupta, na qual todas as coisas que a experiência nos mostra nascem, existem e morrem sendo fatalmente irreversível, nenhum esforço humano o pode deter, retardar ou acelerar (Gwinn, 1993, p.778).

Para Santo Agostinho o *Tempo* era um grande paradoxo, acreditava que o tempo não era real mas que existia na nossa mente como forma de apreensão da realidade:

“É um ‘agora’, que não é; o ‘agora’ não se pode deter, pois se isso acontecesse não seria *tempo*. O *tempo* é um ‘será’ que ainda não é. O *tempo* não tem dimensão; quando vamos apressá-lo desvanece-se-nos” (Santo Agostinho⁹⁷ apud José Ferrater

⁹⁷ Santo Agostinho (354 – 430) Foi um bispo, escritor, teólogo e filósofo. Desenvolveu a sua própria abordagem sobre a filosofia e teologia e uma variedade de métodos e perspectivas diferentes. Seu pensamento influenciou profundamente a visão do homem medieval. Das suas obras salientamos as suas “Confissões” escritas entre 397-398 são geralmente consideradas como a primeira autobiografia que, contudo, não deixam de ter a marca

Mora⁹⁸, 1991, p.391). Deste modo, se o “agora” não se pode deter, não se pode sequer suspender para o referir, pois, nesse mesmo instante, já passou, *tempo* não é um “agora”. Assim, no seguimento deste raciocínio, não há presente, já não há passado e ainda não há futuro, portanto, não há *tempo*. E, no entanto, todos reconhecemos a existência de tempo na nossa cultura e mais ainda, regemos a nossa vida com base nesse tempo socialmente definido. Assim, neste sentido, podemos dar razão a Santo Agostinho quando afirmava que percebia o que era o tempo até ao momento em que lhe perguntavam:

O tempo não tem dimensão; quando vamos apressá-lo desvanece-se-nos. E, no entanto, eu sei o que é o tempo, mas sei-o só quando não tenho que dizê-lo: quando mo perguntam, não o sei. (Santo Agostinho apud José Ferrater Mora, p.391)

Santo Agostinho, deu atenção ao facto de que enquanto o tempo é um conceito muito familiar usado na organização de pensamentos e acções, é do mesmo modo o mais elusivo. Não se consegue atribuir uma simples definição elucidativa. Contudo, efectivamente, a compreensão do conceito de *tempo* torna-se mais clara quando não o individualizamos para o explicar, sendo “a alma (...) a verdadeira *medida* do *tempo*” (José Ferrater Mota, 1991, p.391).

PERCEPÇÃO DO TEMPO

Experiência ou consciência da passagem do tempo.

Tempo é a **dimensão da mudança, e percepção de tempo é a capacidade de interpretar mudanças por estímulos sensoriais e corporais** com respeito pelas suas relações temporais, a sua ordem no tempo e o tempo entre os acontecimentos. Foi por volta de metade do século XIX que os estudos da percepção do tempo foram conduzidos empiricamente, com exames psicológicos de como e porque a noção de um determinado lapso de tempo por parte de uma pessoa pode ser diferente de uma medição precisa (Gwinn, 1993, p.779).

A percepção acontece unicamente no presente, o homem não consegue andar para a frente ou para trás no tempo para presenciar acontecimentos passados ou futuros,

filosófica de Agostinho. No livro X escreve sobre a memória e no livro XI sobre a criação, o tempo e a noção psicológica de tempo.

⁹⁸ José Ferrater Mora (1912-1991) É considerado um dos mais importantes filósofos da Catalunha da segunda metade do séc. XX. Licenciou-se em filosofia pela Universidade de Barcelona tendo-se tornado professor em variadas faculdades em diversas cidades, França, Cuba, Chile e Estados Unidos. Das suas obras destacamos o Dicionário de Filosofia (1941).

consegue apenas perceber o que acontece agora. Na questão da medida do tempo, ao presente não é pretendido ter duração. Contudo, o presente experienciado na percepção é definido como um instante mas de duração finita. A percepção do momento presente, pode variar, dependendo da natureza do mesmo e da organização entre os acontecimentos em questão.

A duração pode ser estimada com referência numa tarefa a ser realizada, mas neste caso, tanto a tarefa a ser realizada como a atitude do 'actor' perante a mesma vão ser importantes factores decisivos. Uma actividade cujo 'actor' não se encontre muito motivado para a efectuar parecerá muito mais longa do que na realidade é. Da mesma forma, a capacidade de estimar durações de tempo varia com a idade, geralmente as crianças têm uma noção menos precisa da duração do tempo, teoricamente, porque as mesmas ainda não estão suficientemente familiarizadas com diferentes actividades para as usarem como guias para estimativas da duração do tempo. As bases fisiológicas da percepção do tempo são ainda mal compreendidas.

Assim, podemos alegar que o tempo existe pela nossa própria experiência quotidiana, pela percepção da sucessão de acontecimentos, pela noção de presente e pela evidência da duração física e biológica.

Tempo institui a noção de sucessividade no fluxo dos acontecimentos, os vários acontecimentos que sucedem vão dar origem aos factos, sendo estes considerados como acontecimentos revestidos de um significado num contexto mais vasto, e são esses mesmos factos que vão constituindo a realidade, ou podemos também dizer, a história.

Tendo em conta que os factos se sucedem segundo uma ordem cronológica, estes estão vinculados entre si numa relação causal, um facto é produto de outro que lhe precedeu e será agente transformador na geração de outro facto posterior. Deste modo, compreendemos que tempo não é movimento, mas nele existe algo que o relaciona invariavelmente com este. É notória a presença do tempo em determinadas entidades mutáveis, as mudanças que ocorrem na natureza são demonstrativas disso. A mudança existe no tempo.

Esta noção de acumulação dos factos traduz-se no movimento associado ao tempo e na distinção entre aquilo que já sucedeu e aquilo que está por suceder, isto é, o fluxo do tempo que transforma o presente em passado e o futuro em presente. Aqui, a

memória surge como o recipiente desses mesmos factos e como elemento responsável pela percepção deste ciclo. À multiplicidade de acontecimentos que sucedem nós os organizamos enquanto contemporâneos ou coexistentes. Desse modo, acontecimentos passados não coexistem com os contemporâneos pois são qualificados por circunstâncias distintas e o estado de existência passado é o fundamento para a existência futura.

Como está subentendido anteriormente, a duração de um acontecimento remete-nos para um tempo objectivo expresso através de unidades temporais universalmente aceites mas tempo não se traduz unicamente em unidades métricas, à dimensão quantitativa do tempo há que acrescentar a sua dimensão qualitativa.

Assim, o tempo vivenciado compõe-se, por um lado, de um sentido de ritmo através da qual o homem pode perceber a variação ordenada que constitui o tempo e, por outro lado, de uma dimensão simbólica resultante das significações que os diversos momentos que sucedem ao longo do tempo adquirem no momento em que ganham forma (Gorjão Jorge, 1993, p. 108).

A nossa percepção do tempo é feita através da consciência das transformações daquilo que nos circunda na medida em que essas transformações se tornam significativas. No entanto, em que é que se traduz realmente essa mudança? Onde ocorrem essas transformações que nos indicam a passagem do tempo? A resposta encontra-se em tudo aquilo que circunda a nossa realidade. O nosso habitar traduz-se no espaço que apropriamos e nos objectos constituintes desse mesmo espaço, o nosso habitar faz-se através do uso de objectos e do espaço enquanto objecto, enquanto elemento capaz de ser transformado. Estes objectos representam o fluir do tempo, são a face da mudança, são a testemunha de um tempo que não necessariamente o presente.

b. Espaço

D. *Raum*; E. *Space*; F. *Espace*; I. *Spazio*.

Lugar ideal, caracterizado pela exterioridade das suas partes, no qual se localizam as nossas percepções e que contém, por consequência, todas as extensões finitas.

O espaço tal como o considera a intuição é caracterizado pelo facto de ser homogéneo (os elementos que nele se podem distinguir aí através do pensamento são qualitativamente indiscerníveis), isótropo (todas as direcções têm as mesmas propriedades), contínuo e ilimitado. Estas são propriedades muito gerais: mas a geometria usual acrescenta-lhes as duas determinações seguintes: 1º tem três dimensões, que dizer que por um ponto podem passar três linhas rectas perpendiculares entre si e apenas três; 2º é homaloidal, quer dizer, que nele se podem construir figuras semelhantes em qualquer escala. A negação destas duas últimas propriedades corresponde ao que se chama hiperespaços e espaços não euclidianos.

HOFFDING distingue entre o espaço psicológico relativo, tal como é dado na percepção, e o espaço ideal *absoluto* ou matemático, “abstracção à qual nada se conforma na intuição” e diz que só este é homogéneo, contínuo, etc. (...) Ernst MACH faz o mesmo, ainda que em termos um pouco diferentes (...) ele distingue do espaço geométrico que apresenta todas as propriedades atrás enumeradas, o ‘espaço fisiológico’ limitado ao campo da percepção actual, diferenciado pelas sensações de alto e de baixo, de direita e de esquerda, mais estendido horizontalmente do que verticalmente, etc. Cada sentido tem assim um espaço fisiológico que lhe é próprio, mais homogéneo para o tacto do que para a visão, mais isótropo para a visão do que para os sentidos musculares, etc. – A aproximar da opinião de W. JAMES de que todas as sensações são espaciais. (Lalande, [199-?], p. 381)

Para Lalande, o espaço, enquanto meio, não é uma coisa nem uma sensação mas antes uma produção ou construção do espírito, uma abstracção para Hoffding e Mach, uma “forma *a priori*” para Kant (Kant apud Lalande, [199-?], p.381).

Relativamente à questão da distinção de espaço em espaço físico e espaço psicológico, Lalande refere o pensamento de I. Iwanowsky que, contrariamente, defende a existência de espaço visual, espaço táctil e espaço muscular, enquanto formas distintas da sensação do espaço.

A experiência tanto do tempo como do espaço é maioritariamente subconsciente. O facto de nos movermos dá-nos a noção de espaço e o tempo surge-nos como duração de algo. Segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan⁹⁹, as pessoas diferem na sua

⁹⁹ Yi-Fu Tuan (1930-) É um geógrafo nascido na China. Estudou na “University College” em Londres e mais tarde na Universidade de Oxford. Iniciou a sua carreira como professor na Universidade de Indiana e mais tarde Universidade de Toronto e Minnesota onde, nesta última, desenvolveu a maior parte da sua investigação.

consciencialização do espaço e tempo e no modo como elaboram um mundo espaço-temporal.

A percepção do espaço é, geralmente, pensada para servir o propósito da orientação do indivíduo relativamente à posição ocupada pelos objectos que o rodeiam.

Na disciplina da arquitectura salientamos Bruno Zevi¹⁰⁰ que se refere ao espaço como a “jóia” da arquitectura.

As quatro fachadas de um edifício constituem apenas a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitectónica, isto é, o espaço. O autor coloca como protagonista da arquitectura o espaço, o vazio. Para ele, a arquitectura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente deste vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem. (Bruno Zevi apud Célia Faria, 2009, p.35)

Segundo S. Giedion¹⁰¹ podemos distinguir essencialmente três concepções de espaço na história da arquitectura. A primeira concepção espacial, relacionada com a arquitectura do Egipto, Suméria e Grécia, compunha-se pela interacção de volumes onde o espaço interno não era considerado. Numa segunda fase, iniciada por volta do período romano, o espaço interno e conseqüentemente a questão da cobertura passaram a ser a principal preocupação a nível arquitectónico, espaço interno enquanto espaço escavado. Finalmente numa terceira fase, a partir do início do séc. XX, foi abolido o ponto de vista único da perspectiva e, novamente as qualidades espaciais podiam ser apreciadas assemelhando-se em certa medida com a primeira concepção espacial atrás descrita; de igual modo, a preocupação com o interior e com o problema da cobertura mantiveram-se, o exterior assim como o interior eram tidos em consideração, numa interpenetração entre espaço externo e interno; o movimento foi outra incorporação na concepção arquitectónica do séc. XX apontada por Giedion, em grande medida pela influência do automóvel (S. Giedion, 2004, p.25-26).

De facto, foi gradualmente que o homem foi conquistando a sensibilidade de manipulação do espaço e com a percepção de todos os seus sentidos. As diferenças

Um dos seus livros mais importantes foi “Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente” onde investiga o estudo da relação emocional do homem com o lugar.

¹⁰⁰ Bruno Zevi, nascido em Roma, foi um arquitecto italiano do Sec. XX e um importante teórico e historiador da arquitectura moderna tendo sido um dos difusores da arquitectura orgânica de Frank Lloyd Wright em Itália.

¹⁰¹ Siegfried Giedion, nascido em Praga, República Checa, foi um historiador e crítico de arquitectura. Os seus trabalhos teóricos mais importantes foram: “Space, Time & Architecture”, que trouxe uma importante influência na história da arquitectura moderna e “Mechanization Takes Command” onde estabeleceu um novo tipo de historiografia.

apontadas na concepção do espaço são o resultado de um quadro de significação que contém em si a realidade física, isto é, em cada época estabelece-se, consciente ou inconscientemente, uma hierarquia entre os parâmetros constituintes do espaço em que um ou um conjunto destes adquire supremacia.

Como Edward T. Hall¹⁰² referiu, “(...) praticamente tudo o que o homem faz e é está ligado à experiência do espaço” (Edward T. Hall, 1986, p. 203).

Efectivamente, “o espaço significa a própria existência” (Gorjão Jorge, 2007, p. 26). Em si mesmo, espaço não possui nenhum significado, é através do homem que o mesmo ganha valor e adquire a nomeação de “lugar”. Um espaço não é apenas percebido e apreendido pelos nossos sentidos, espaço é, sobretudo, vivenciado.

Como Norberg-Schulz refere no seu livro, *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, “o lugar é a concreta manifestação do habitar humano” (Norberg-Schulz apud Célia Faria, 2009, p. 37). Ora o habitar, expresso na vivência humana vai atribuir ao espaço a designação de lugar, e por isso mesmo, lugar reflecte a natureza do habitar, o que, sem a presença do homem tal não poderia acontecer, seria apenas um local dotado de atributos espaciais e naturais. Assim, podemos afirmar que a componente humana é fundamental na atribuição de significado à arquitectura.

¹⁰² Edward T. Hall, nascido nos Estados Unidos da América foi antropólogo e investigador. A sua grande investigação ao longo da vida passou pelo tema das diferentes percepções do espaço. Foi o responsável pela criação de conceitos como o de proxémica, “policromico” e “monocromico” e estudou as dimensões subjectivas que compõem cada um de nós e as distâncias que mantemos das outras pessoas tendo em conta o nosso “código” cultural.

b. Memória

D. Gedachtnis, Erinnerung; E. Memory; F. Memoire; I. Memoria.

Função psíquica que consiste na reprodução de um estado de consciência passado com a característica de ser reconhecido como tal pelo sujeito.

Por generalização, toda a conservação do passado de um ser vivo no estado de actual deste. 'A memória é uma função geral do sistema nervoso; tem por base a propriedade que os elementos têm de conservar uma modificação recebida e formar associações... A memória psíquica é apenas a forma mais elevada e mais complexa da memória' (RIBOT, *Doenças da memória*, conclusão) – Diz-se mesmo algumas vezes de certos fenómenos dos corpos inorgânicos.

C. Recordação. 'Conservar a memória de um facto'. (Este sentido muito usual em latim é raro, excepto em algumas expressões feitas: 'Perpetuar a memória de um acontecimento; render homenagem à memória de um grande homem'. (Lalande, [199-?], p. 79)

Segundo Lalande, Bergson¹⁰³ considera as duas primeiras definições como totalmente distintas, no sentido em que este defendia a possibilidade da existência de duas memórias, física e psíquica, matéria e memória.

'O passado perpetua-se sob duas formas distintas: 1º nos mecanismos motores; 2º nas recordações independentes... Levando até ao extremo esta definição fundamental, poder-se-ia representar duas memórias teoricamente independentes'. (Bergson apud Lalande, [199-?], p.79)

Tendo em conta os estudos sobre a percepção anteriormente referidos, podemos admitir que memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o Tempo que passou, salvando-o da perda total. A memória é assim, inseparável do Tempo ou da percepção e experiência do Tempo. Esta não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais da nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está distante ou ausente, ou seja, o passado.

A memória enquanto suporte das nossas vivências depende do tipo de participação que caracterizam os diversos "momentos" significativos.

¹⁰³ Henri Bergson (1859-1941) Foi um filósofo e diplomata francês. Conhecido principalmente por "Ensaio sobre os dados imediatos da consciência", "Matéria e Memória" e "A evolução criadora e As duas fontes da moral e da religião". A sua obra é de grande actualidade e tem sido utilizada como base em diversas áreas. Recebeu o prémio Nobel de Literatura de 1927.

Podemos, deste modo, dizer que no nosso processo de memorização entram componentes objectivos e componentes subjectivos para a consolidação de nossas lembranças. O significado emocional ou afectivo do facto tem elevada importância, seleccionamos aquilo que lembramos, algo que nos impressionou, algo útil para a nossa vida prática ou para o desenvolvimento de nossos conhecimentos, o prazer ou dor de um acontecimento, a selecção das lembranças não é necessariamente de uma forma consciente, no entanto, fica gravado na nossa memória aquilo que tem um maior significado ou maior impacto nas nossas vidas, mesmo que seja um momento fugaz que jamais se repetirá. Por isso, muitas vezes acontece que não guardamos um acontecimento inteiro na memória mas apenas um pequeno detalhe que ao ser lembrado nos traz de volta todo o acontecimento.

A memória colectiva surge como consciência do passado comum interpretado pela análise histórica. Resulta da vivência colectiva de um passado desaparecido e cujo sujeito colectivo sente necessidade de o preservar. A garantia da sua sobrevivência é assegurada pela emergência de certas tradições periodicamente, são rituais ou costumes fora da quotidianidade que condicionam o “código geral” da comunidade. E assim, é pela tradição que a memória colectiva sobrevive.

Aldo Rossi¹⁰⁴ define cidade como memória colectiva dos povos, este caracteriza a arquitectura como uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta, ela é essencialmente colectiva. Assim, arquitectura surge inseparável da formação da civilização.

A cidade é a memória colectiva dos povos. E como a memória está ligada a lugares, a cidade é o *Locus* dessa memória colectiva. E, esta memória colectiva, torna-se a própria transformação do espaço. (A. Rossi, 2001, p. 59)

Assim, memória é essencial para a elaboração da experiência e do conhecimento. É esta que confere sentido ao passado como diferente do presente e, por sua vez, é a consciência da diferença temporal entre passado, presente e futuro, que torna a memória como algo inseparável do sentimento de tempo ou da percepção e experiência do tempo como algo que flui continuamente.

¹⁰⁴ Aldo Rossi (1931-1997) Foi um arquitecto e teórico italiano. Em 1957 licenciou-se em Milão pelo *Politecnico di Milano*. Desenvolveu e dirigiu estudos de tipologia e morfologia urbana, influenciando e traduzindo-se em numerosos projectos urbanos. Um dos seus livros “A Arquitectura da Cidade” constitui um marco teórico fundamental.

Tendo como base o ensaio de François Suzzarini, para uma boa compreensão do funcionamento da memória temos que compreender ter conceitos importantes: o registo, a retenção e a evocação.

Tudo o que nos rodeia e nos impressiona é absorvido e armazenado na memória em forma de imagem. Numa qualquer experiência do dia-a-dia, cada informação que nos vai impressionando, é captada imediatamente como imagem e transformada, essa imagem, em pensamento. Do mesmo modo todas as diversas sensações visuais, tácteis, auditivas, olfactivas, gustativas que vamos tendo contribuem para criar imagens. E esse conjunto de elementos, recolhido pelos nossos sentidos, fica confinado à memória. A esta fase denomina-se de registo. E como refere François Suzzarini, o valor do registo depende da qualidade de atenção e estado de consciência do momento, isto é, quanto mais em estado de vigília atenta estivermos à medida que fazemos as nossas captações, mais ricas e precisas serão as nossas imagens e consequentemente as nossas memórias.

Podemos então compreender que a memória se manifesta, sob uma forma primária que são as imagens, contudo, sabemos igualmente que nem tudo o que vivemos é armazenado, nem todos os registos ficaram presentes no nosso espírito, sendo deste modo, aqueles aos quais atribuímos menos importância ou aos quais estávamos em estado menor de atenção quando foram registados, armazenados no nosso inconsciente. Assim, a este armazenamento denomina-se de memória inconsciente, sendo tudo aquilo que a nossa memória é capaz de conservar de uma fixação prévia. Por outro lado, aquilo que ficou retido no nosso espírito faz parte da nossa memória consciente, processo ao qual se denomina de retenção. Por outro lado, quando voluntariamente existe recordação de algo que se supõe registado, é através do processo de evocação da lembrança. (François Suzzarini, 1986, p. 53)

Podemos assim afirmar que a memória funciona através de três processos distintos: o registo, a retenção e a evocação.

A linguagem está na base do desenvolvimento da inteligência humana, sendo esta, necessariamente, um exercício intelectual. A memória constitui toda a nossa existência. Ao nomear uma coisa, não entrando em grandes desenvolvimentos filosóficos, estamos invariavelmente a associar uma imagem da coisa a uma palavra, à imagem e sonoridade de uma palavra. Por este motivo, normalmente, as pessoas que aprendem a falar prematuramente, têm mais facilidade em recordarem acontecimentos

da sua infância pelo exercitar da própria memória na aprendizagem da fala. (François Suzzarini, 1986, p. 61)

Assim, memória, conhecimento e inteligência são três conceitos que estão relacionados entre si mas que não devem ser confundidos. Segundo Suzzarini, "(...) a memória vem em auxílio da inteligência e permite que o conhecimento seja utilizado" (1986, p. 65); sendo inteligência a faculdade, unicamente humana, de compreensão do mundo, é através da memória que essa compreensão se dá, a compreensão do mundo faz-se tendo como auxílio os conhecimentos sobre este já recolhidos e armazenados na própria memória.

É toda a personalidade do homem que participa neste processo, entre um conjunto de informação que a todas as horas nos surgem no nosso quotidiano, a nossa personalidade, selecciona aquilo que consideramos enriquecedor; a nossa atenção está ao serviço da memória e esta será o reflexo da nossa personalidade.

Deste modo, a atenção é uma ferramenta fundamental para um bom registo dos acontecimentos à nossa volta. Sabemos já que o interesse por um determinado assunto é um grande impulso para uma boa fixação, do mesmo modo, o estado de disponibilidade e discriminação que significa o "estar atentos" permite-nos captar tudo o que é interessante e exercitar a nossa memória com toda a informação nova.

Muitas vezes o que acontece, sendo em parte o grande causador da falta de atenção geral das pessoas, é a obrigação destas vestirem um personagem para se apresentarem à sociedade. Qualquer pessoa no conforto do próprio lar deixa cair a máscara, está no seu abrigo, e, contrariamente, quando sai de casa, veste o seu personagem para encarar o mundo. Todos nós temos tendência para assumir um personagem tipo, o meio profissional onde nos inserimos obriga-nos a determinado tipo de comportamento e hábitos de vestuário, somos obrigados a adaptarmo-nos a certo tipo de comportamento social. Como tal, muitas vezes as pessoas têm tanto a sua atenção voltada para elas mesmo, preocupadas em compor e manter a sua máscara que não prestam atenção ao que se passa à sua volta e "todos os seus pensamentos evoluem em função do que os outros pensam a seu respeito" (F. Suzzarini, 1986, p. 128); é a excessiva preocupação centrada nelas mesmas que faz com que, em lugar de se apresentarem aos outros elas representam perante os outros aquilo que acham que mais agradará aos olhos do observador. Deixemos contudo a

questão da representação que será posteriormente desenvolvida no capítulo da identidade do ser.

Seguindo o breve estudo da memória, é igualmente relevante referir que, assim como sublinha Suzzarini, no processo de registo das recordações existe a interpretação de cada um, o que significa que, mesmo involuntariamente, quase todas as recordações estão marcadas de invenção pessoal pois toda a nossa personalidade participa no processo de registo ou fixação de qualquer facto.

Também devido a este motivo, da nossa personalidade participar na construção do registo de uma recordação, acontece que o reviver um lugar da nossa infância possa surgir como uma experiência de desilusão, assim, podemos admitir que “a memória altera-se sempre que se trate de evocar as recordações em que toda a sua personalidade se difunde, independentemente da sua vontade” (F. Suzzarini, 1986, p. 97); todas as nossas recordações, com o tempo, tendem a assumir um aspecto conforme os nossos interesses e desejos, isto porque, “a afectividade é um factor primordial na evocação das suas recordações”(F. Suzzarini, 1986, p. 97).

Para Proust, na sua obra *Em busca do tempo perdido*, a memória é a garantia da nossa própria identidade, onde o peso do “eu” traz consigo todo o nosso passado, o que fomos e o que fizemos, e o nosso presente, aquilo que hoje somos, sendo que, na amnésia se perde a relação com o todo da nossa existência. O esquecimento é a perda da relação com o passado e, portanto, com uma dimensão de Tempo e com uma dimensão da nossa vida. Deste modo, é importante concluir, sublinhando o facto de que memória não é unicamente a ferramenta de auxílio quando fazemos um exercício de memorização mas, e acima de tudo, é a capacidade de acumular os nossos conhecimentos intelectuais; perder a memória seria perder igualmente a nossa identidade. “Um homem que visse a sua memória reduzida ao nada não poderia sobreviver intelectualmente. Esse homem ficaria reduzido à vida vegetativa” (F. Suzzarini, 1986, p. 28).

APÊNDICE B

Biografia de Gordon Matta-Clark

Gordon Matta-Clark (1943-1978)



Ilustração 35 - Fotografia de Matta-Clark ao lado da escultura de Giacometti Invisible Object, Roberto Matta Enchaurren, New York, 1943 (Pamela M. Lee, 2000, Cambridge)

Para fazermos uma biografia de Gordon Matta-Clark temos, inevitavelmente, que referir o ambiente doméstico no qual cresceu e que foi fundamental na sua formação enquanto arquitecto e artista. A fotografia que acima seleccionámos é a clara evidência desse mesmo ambiente, é sinal de uma educação pouco comum, numa casa pouco ortodoxa. Matta-Clark, filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta e da artista Anne Clark, cresceu numa casa frequentada pelo círculo de amigos de seus pais, pessoas como Andre Breton, Marcel Duchamp, Katherine Dreier, ou seja, o círculo surrealista recentemente emigrados para Nova Iorque. Marcel Duchamp, o reconhecido dadaísta, era padrinho de Gordon assim como de seu irmão gémeo, Sebastian, tendo sido sempre presença assídua no meio familiar.

A casa de Matta-Clark condensava este conjunto artístico de influências mas era também o lugar de exílio, formado por uma comunidade exilada pela crise da Segunda Guerra Mundial e, como tal, a influência do meio surrealista foi inevitavelmente notória, inclusivamente, o seu nome, Gordon, foi escolhido em homenagem ao surrealista inglês, Gordon Onslow-Ford.

Pouco tempo depois do nascimento dos gémeos, Anne Clark e Roberto Matta separaram-se. Após a separação, Anne Clark, com os dois filhos pequenos, foi para o Chile onde tinha o apoio da família de Matta e mesmo quando estavam para regressar à América, Roberto Matta, tendo sido expulso do grupo surrealista, deixou o país e foi para a Europa.

Segundo Pamela Lee, Matta-Clark lutou ao longo da sua curta vida com uma simultânea negação de qualquer influência por parte de seu pai e um desejo pelo seu reconhecimento. Caroline Goodden Ames, uma sua antiga companheira, confirmou com o seu testemunho, "I realized that he had spent His whole life competing with him [Roberto matta]" (Caroline Goodden apud Pamela Lee, 2000, p. 5).

Matta-Clark estudou na *School of Architecture* relacionando-se socialmente com os estudantes de outras artes. Contudo, não alcançava muito sucesso nas cadeiras consideradas base no curso de arquitectura, contestando a pouca liberdade e a rigidez formal da arquitectura que se ensinava.

[T]he things we studied always involved such surface formalism that i never had a sense of my ambiguity of a structure, the ambiguity of a place... the quality I'm interested in generating in what I do. (Matta-Clark apud Pamela Lee, 2000, p. 34)

E, como tal, os seus trabalhos enquanto estudante, em *Cornell*, eram já admirados pela rejeição intencional das ideologias da prática de arquitectura.

Em 1971 mudou-se para um loft na rua *28 East 4th*, com Carol Goodden, com quem, posteriormente, abriu um restaurante, onde tanto funcionários como a gerência faziam parte do meio artístico, o restaurante era precisamente um meio para apoiar artistas, fornecendo comida e trabalho aos mesmos. Os jantares transformavam-se em eventos com cozinha aberta e ingredientes exóticos que celebravam o acto de cozinhar. *Food*, como era denominado, foi o primeiro restaurante em SoHo deste tipo, tornando-se conhecido entre os artistas, era o centro de reuniões dos diversos grupos como *Philip Glass Ensemble*, *Mabou Mines* e os bailarinos de *Grand Union*. As actividades no *Food* ajudaram a delinear o modo como a comunidade artística se definiu em *downtown Manhattan*. Gordon Matta-Clark geriu *Food* até 1973.

O restaurante é um dos exemplos das preocupações sociais de Matta-Clark, a ideia de comunidade estava presente em todos os aspectos da sua vida e da sua forma de arte. A empatia que demonstrava e a procura pela solidariedade aproximou-o das comunidades locais. A sua prática artística desafiava a tradição de cultura assim como a visão social e política.

Impondo-se numa posição de controvérsia, Matta-Clark relacionava-se e interessava-se por questões de marginalidade e alienação, colocava-se ao lado de artistas de graffiti excluídos pelo *Washington Square Art Fair*. A comunidade de artistas de SoHo nos anos 70 era o seu público, tendo Matta-Clark desempenhado, desde o início, um papel relevante nesta mesma comunidade.

Em 1973, um grupo de artistas, formaram o *Anarchitecture Group*, onde jovens artistas vindos de variados ramos da arte se encontravam para produzir uma série de propostas. Através destes encontros informais, o grupo improvisava, alterava contextos, e abraçava novas implicações físicas e inovações espaciais de dança e acções performativas. Fora dos limites da arquitectura ou certamente no seu limiar, este grupo considerava alternativas numa espécie de jogo onde limites, espaços urbanos instáveis, vazios, espaços deixados ao abandono, eram interpretados, de modo especulativo, enquanto espaços arquitectónicos através de subversões de significado e novas contradições espaciais.

O seu trabalho trata precisamente o tema da exclusão e manipulação espacial, através dos seus *building cuts*, a percepção do espaço assim como o seu envolvente são totalmente alterados no acto performativo da sua acção.

As a sculptor, I have based my Outlook and my work on those given things in the environment which have passed over into a neglected state. Specifically I am speaking of the city's abandoned structures... just as much out of a very personal identification with the social and cultural sense of being, like them, on the edge of a system which was not ready for what I had to offer artistically or architecturally. (Gordon Matta-Clark apud Judith russi, 2003, p. 152)

Gordon Matta-Clark morreu a 27 de Agosto de 1978 de cancro no pâncreas e os seus arquivos encontram-se no Canadian Center for Architecture em Montreal.

APÊNDICE C

Biografia de Rachel Whiteread

Rachel Whiteread (1963-)

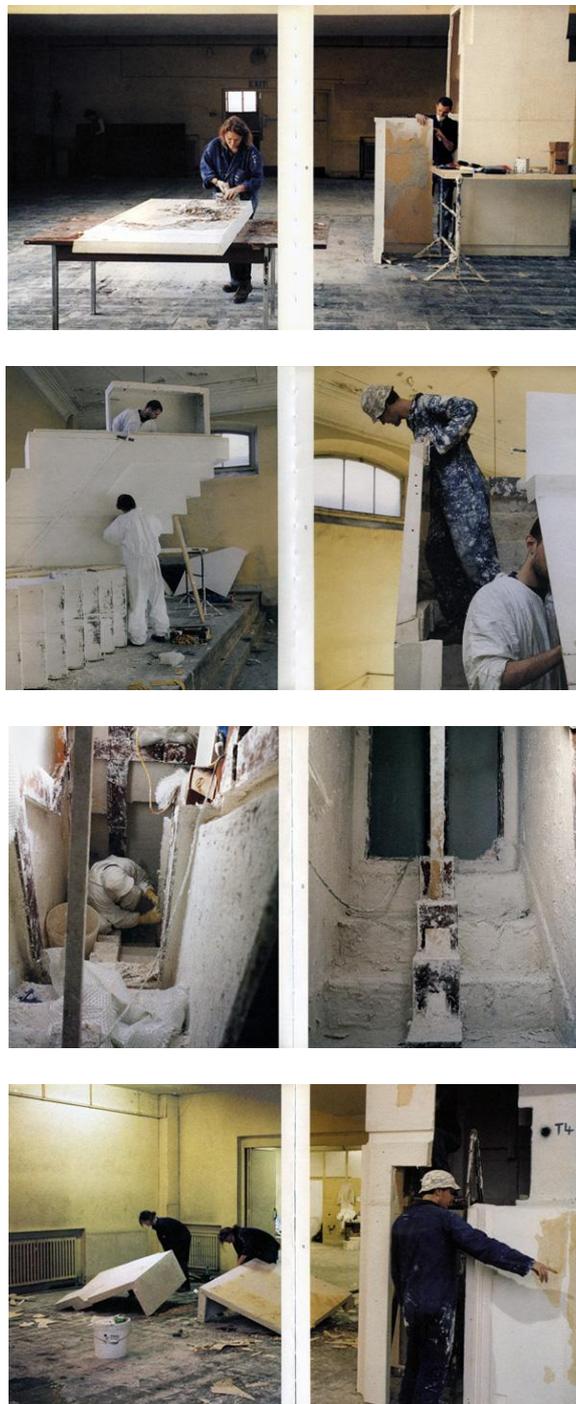


Ilustração 36 - Rachel Whiteread, Gautier Deblonde, 2000.
(Deutsche Guggenheim Berlin, 2000, Berlim)

Nasceu em Londres em 1963. Inicialmente estudou pintura em *Brighton Polytechnic*, e, posteriormente, escultura em *London's Slade School of Art*, de 1985 a 1987. A técnica de moldagem foi o seu método de eleição desde o princípio de sua carreira. Enquanto estudante em *Slade School*, ela fez diversos moldes de partes do seu corpo, tornando-os, por vezes, em objectos úteis. Rachel Whiteread considera estes seus trabalhos como parte dos seus estudos e, como tal, nunca foram expostos.

Posteriormente, alterou o seu objecto de manipulação, no seu método de exploração; em vez do corpo humano, foram seleccionados objectos de uso doméstico utilizados quotidianamente, como camas, cadeiras, banheiras ou mesmo o próprio chão, de forma a sugerir ou a incorporar na própria escultura a presença humana.

Whiteread procurava objectos em segunda mão, objectos com um passado, e já no seu estúdio fazia o molde do seu negativo. A memória é algo presente nas suas esculturas, forçando o público a familiarizar-se com objectos banais.

Os objectos de uso doméstico eram captados em moldes de variados materiais, gesso, resina, borracha e plásticos, materiais usualmente utilizados na preparação de esculturas e não no seu acabamento final. Os objectos por Whiteread utilizados são o meio para concretizar as suas esculturas, estas são o resultado do espaço existente em cima, por baixo ou dentro destes mesmos objectos.

A sua arte opera a diferentes níveis, captura e dá materialidade aos espaços, por vezes, ignorados da vida familiar como a banheira, o lavatório, colchão ou a cadeira, faz o fóssil dos objectos do nosso dia-a-dia na ausência do uso humano e pela sua moldagem, expõe a vida doméstica, transforma o privado em algo público.

A escolha temática seleccionada por Whiteread reflecte a sua consciência pela humanização no desenho de objectos à escala humana com os quais nos rodeamos e nos relacionamos na nossa vivência diária. Pela sua acção, explora um sentido de ausência e perda pela rejeição da função própria de cada objecto.

A sua primeira exposição independente foi na *Calyle Gallery* em Londres em 1988, um ano após ter terminado o seu curso. A sua primeira escultura de escala monumental que lhe trouxe reconhecimento foi *Ghost*, 1990, o molde do interior da sala de uma casa típica vitoriana no norte de Londres, semelhante à casa onde a artista cresceu. A beleza melancólica da própria escultura, expressa nos detalhes da lareira, nos moldes

das janelas e portas e nos vestígios do papel de parede guardavam a memória de um lugar e jogavam com a memória colectiva da casa. *Ghost* foi exibida na *Chisenhale Gallery* em Londres

É uma artista, dos poucos da sua geração, a ter feito escultura pública relevante. Recebeu o *Turner Prize* em 1993 pouco tempo depois de ter criado *House*; fez a proposta vencedora para o memorial do Holocausto em Viena, *Judenplatz*, com uma das comissões de escultura mais prestigiadas dos anos 90; representou o Reino Unido na *Venice Biennale* e criou *Monument* para o plinto vazio em *Trafalgar Square* em 2001.

Vive e trabalha em Londres e o seu trabalho é representado em muitas colecções públicas e privadas.