

Universidades Lusíada

Simões, Francisco Gonçalves Borges, 2002-

Existencialismo na arquitetura: espaço e essência

<http://hdl.handle.net/11067/8685>

Metadados

Data de Publicação

2025

Resumo

A investigação apresentada aprofunda a capacidade da filosofia existencialista em permitir uma leitura crítica da arquitetura moderna e contemporânea, ao considerar o espaço arquitetónico enquanto extensão da condição existencial do ser humano. Pretende-se assim partir da premissa canónica do existencialismo conforme Jean Paul Sartre, segundo a qual a existência precede a essência, no sentido de estudar de que modo a arquitetura pode atuar como mediadora entre o sujeito e o mundo, na sua capacid...

The research presented deepens the capacity of existentialist philosophy to allow a critical reading of modern and contemporary architecture, by considering the architectural space as an extension of the existential condition of the human being. Thus, it intends to start from the canonical premise of existentialism as stated by Jean Paul Sartre, according to which existence precedes essence, in the sense of studying how architecture can act as a mediator between the subject and the world in its ...

Palavras Chave

Existencialismo, Arquitectura - Filosofia, Arquitectura moderna - Século 20, Espaço (Arquitectura)

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-31T23:31:30Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitetura

Existencialismo na arquitetura - espaço e essência

Realizado por:
Francisco Gonçalves Borges Simões

Orientado por:
Professor Doutor Arquiteto Mário João Alves Chaves

Constituição do Júri:

Presidente:	Professora Doutora Arquiteta Helena Cristina Caeiro Botelho
Orientador:	Professor Doutor Arquiteto Mário João Alves Chaves
Arguente:	Professora Doutora Arquiteta Maria de Fátima Silva

Dissertação aprovada em: 19 de março de 2026



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

Existencialismo na arquitetura - espaço e essência

Francisco Gonçalves Borges Simões

Lisboa

Novembro 2025



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

Existencialismo na arquitetura - espaço e essência

Francisco Gonçalves Borges Simões

Lisboa

Novembro 2025

Francisco Gonçalves Borges Simões

Existencialismo na arquitetura - espaço e essência

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

Orientador: Professor Doutor Arqt. Mário João Alves Chaves

Lisboa

Novembro 2025

FICHA TÉCNICA

Autor Francisco Gonçalves Borges Simões
Orientador Professor Doutor Arqt. Mário João Alves Chaves
Título Existencialismo na arquitetura - espaço e essência
Local Lisboa
Ano 2025

CASA DO CONHECIMENTO DA UNIVERSIDADE LUSÍADA - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SIMÕES, Francisco Gonçalves Borges, 2022-

Existencialismo na arquitetura : espaço e essência / Francisco Gonçalves Borges Simões ; orientado por Mário João Alves Chaves. - Lisboa : [s.n.], 2025. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada.

I - CHAVES, Mário João Alves, 1965-

LCSH

1. Existencialismo
2. Arquitetura - Filosofia
3. Arquitetura moderna - Século 20
4. Espaço (Arquitetura)
5. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitetura e Artes - Teses
6. Teses - Portugal - Lisboa

1. Existentialism
2. Architecture - Philosophy
3. Architecture, modern - 20th century
4. Space (Architecture)
5. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertations
6. Dissertations, academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2500.S56 2025

AVISO LEGAL

O conteúdo desta dissertação reflete as perspectivas, o trabalho e as interpretações do autor no momento da sua entrega. Esta dissertação pode conter incorreções, tanto conceptuais como metodológicas, que podem ter sido identificadas em momento posterior ao da sua entrega. Por conseguinte, qualquer utilização dos seus conteúdos deve ser exercida com cautela. Ao entregar esta dissertação, o autor declara que a mesma é resultante do seu próprio trabalho, contém contributos originais e são reconhecidas todas as fontes utilizadas, encontrando-se tais fontes devidamente citadas no corpo do texto e identificadas na secção de referências. O autor declara, ainda, que não divulga na presente dissertação quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor ou de propriedade industrial.

AGRADECIMENTOS

Pela inteira disponibilidade e interesse em acompanhar um tema que, desde o princípio, se revelou tão estimulante como exigente, um agradecimento sincero ao meu orientador, Professor Doutor Arq. Mário Chaves.

Pelo apoio incondicional, agradeço com carinho à minha família, que sempre contribuiu com toda a proximidade e afeto para este intenso período de trabalho, incerteza e mudança.

Por fim, um agradecimento forte a todos os amigos e professores com quem partilhei os últimos cinco anos, sem os quais este percurso pessoal e académico não teria sido tão transformador.

“We are left alone, without excuse. That is what I mean when I say that man is condemned to be free. Condemned, because he did not create himself, yet is nevertheless at liberty, and from the moment that he is thrown into this world he is responsible for everything he does.”

(Sartre, 1946/2021, p.38)

APRESENTAÇÃO

Existencialismo na Arquitetura – espaço e essência

Francisco Gonçalves Borges Simões

A investigação apresentada aprofunda a capacidade da filosofia existencialista em permitir uma leitura crítica da arquitetura moderna e contemporânea, ao considerar o espaço arquitetónico enquanto extensão da condição existencial do ser humano. Pretende-se assim partir da premissa canónica do existencialismo conforme Jean Paul Sartre, segundo a qual *a existência precede a essência*, no sentido de estudar de que modo a arquitetura pode atuar como mediadora entre o sujeito e o mundo, na sua capacidade de construir sentido e atribuir essência ao espaço. A análise abrange a evolução da arquitetura na transição do modernismo para o pós-modernismo, investigando autores e obras representativas da interseção entre o pensamento existencialista e a prática arquitetónica, ao cruzar os temas filosóficos de Heidegger e de Sartre com projetos desde Adolf Loos, Alvar Aalto, Le Corbusier e a Team X, até Lebbeus Woods, Rem Koolhaas e Robert Venturi. Esta transição é enquadrada segundo os conceitos de modernidade sólida e líquida conforme Zygmunt Bauman, no sentido de investigar de que modo as noções de alienação, enraizamento e *habitar* se manifestam diferentemente na arquitetura ao longo do século XX. Como tal, pretende-se reforçar que a aproximação entre a arquitetura e o pensamento existencialista constitui um enquadramento teórico coerente enquanto resposta à alienação contemporânea, ao entender o espaço urbano como extensão ontológica do *ser* e ao legitimar a dimensão ética e existencial da arquitetura.

Palavras-chave: existencialismo; espaço; lugar; essência; alienação; enraizamento; modernidade líquida; habitar; ética; sentido.

PRESENTATION

Existentialism in Architecture – space and essence

Francisco Gonçalves Borges Simões

The research presented deepens the capacity of existentialist philosophy to allow a critical reading of modern and contemporary architecture, by considering the architectural space as an extension of the existential condition of the human being. Thus, it intends to start from the canonical premise of existentialism as stated by Jean Paul Sartre, according to which *existence precedes essence*, in the sense of studying how architecture can act as a mediator between the subject and the world in its ability to construct meaning and attribute essence to space. The analysis covers the evolution of architecture in the transition from modernism to postmodernism, investigating authors and works representative of the intersection between existentialist thought and architectural practice by intersecting the philosophical themes of Heidegger and Sartre with projects from Adolf Loos, Alvar Aalto, Le Corbusier and the Team X, to Lebbeus Woods, Rem Koolhaas, and Robert Venturi. This transition is framed according to the concepts of solid and liquid modernity according to Zygmunt Bauman in order to investigate how the notions of alienation, rootedness, and *dwelling* manifest themselves differently in architecture throughout the twentieth century. As such, the investigation means to reinforce that the approximation between architecture and existentialist thought constitutes a coherent theoretical framework as a response to contemporary alienation by understanding the urban space as an ontological extension of *being*, and by legitimizing the ethical and existential dimension of architecture.

Keywords: existentialism; space; place; essence; alienation; rootedness; liquid modernity; dwelling; ethics; meaning.

SUMÁRIO

1. Introdução:	20
2. Metodologia:.....	23
3. Progresso e Destruição: Século XX	24
3.1. Mudanças Sociais e Tecnológicas.....	24
3.2. Adolf Loos e a Escola de Viena	26
3.3. Le Corbusier e Martin Heidegger.....	30
3.4. Da Segunda Guerra para o Existencialismo: As Ruínas e o Absurdo	34
3.5. Para uma Arquitetura Existencialista: O caso de Lebbeus Woods.....	39
4. Arquitetura Segundo o Existencialismo	43
4.1. Existência Precede Essência	43
4.2. <i>O Ser e o Nada</i> na Arquitetura	48
4.3. <i>O Existencialismo É um Humanismo</i> na Arquitetura.....	53
5. Alienação na Arquitetura	59
5.1. Alienação e o Existencialismo	59
5.2. Alienação na Arquitetura (Modernidade Sólida).....	62
5.2.1. O Panótico de Bentham & Rem Koolhaas	65
5.2.2. Fritz Lang e a Metropolis	71
5.2.3. As Primeiras Metrôpoles e o <i>Spleen</i>	73
5.3. Alienação na Arquitetura (Modernidade Líquida).....	76
5.3.1. Neil Leach & a <i>Anestésia da Arquitetura</i>	79
5.3.2. Rem Koolhaas & o <i>Junkspace</i>	84
6. O Modernismo e a Escala Coletiva – Casos de Estudo.....	88
6.1. O CIAM e a Carta de Atenas: Ville Radieuse & Plano Voisin.....	90
6.2. Team X e o Brutalismo Inglês.....	100
6.3. URSS: O Construtivismo e a Habitação Soviética	106
7. Reações ao Modernismo e a Escala Individual: Casos de Estudo	112
7.1. Regionalismo Crítico: Alvar Aalto e a Câmara Municipal de Säynätsalo.....	115
7.2. Pós-Modernismo: Robert Venturi e a <i>Complexidade e Contradição</i>	125
7.3. Fragmentação e essência: Notas breves sobre a Arquitetura Contemporânea ...	136
8. Projeto Final de 5ºano: Síntese Teórico-Prática	139
9. Síntese Conclusiva.....	148

1. INTRODUÇÃO:

A presente dissertação surge no âmbito de relacionar dois temas aparentemente díspares, o existencialismo, enquanto movimento filosófico, apoiado na obra de Jean Paul Sartre, e a arquitetura moderna, no seu desenvolvimento desde a Segunda Guerra Mundial até à atualidade, durante a transição, segundo Zygmunt Bauman, de uma modernidade sólida para uma modernidade líquida, como se reconhece na sua plenitude na atualidade (Bauman, 2000). Pretende-se, desse modo, aplicar as premissas da filosofia existencialista à arquitetura, com o intuito de explorá-la, não só em termos de evolução artística e intelectual, mas enquanto mediadora da vontade humana de criar sentido e atribuir essência ao espaço habitável.

De modo a explorar as relações entre o existencialismo e a arquitetura moderna, deve-se entender o modo como ambos surgem e ganham força no período seguinte à Segunda Guerra Mundial. Neste contexto de crise e incerteza política, moral, e existencial, exige-se a construção de novas identidades, e manifesta-se dos dois lados, tanto pelo rompimento com o passado e convenções históricas, como pela afirmação da responsabilidade criativa na busca por autenticidade e liberdade.

O existencialismo, na sua forma canónica, é definido de acordo com a premissa segundo a qual a *“existência precede essência”*. Isto é, primeiro existe-se, numa situação de *tabula rasa*, sem que exista uma essência humana fixa ou um conjunto de valores *a priori* aos quais se tenha de aderir, sendo a essência da total responsabilidade do sujeito para criar pelas suas ações, o que se traduz, segundo Sartre, numa liberdade radical (Sartre, 1946). Para Sartre, a consciência e o mundo são parte do mesmo conjunto, classificando-o em dois tipos de fenómenos: ser *em-si* e ser *para-si*, onde o primeiro remete para aquilo que é, a matéria, tudo o que existe fisicamente, e o segundo remete para a consciência, imaterial e percetiva daquilo que é, mas também da sua ausência, da perceção do vazio, algo que apenas existe na mesma, remetendo assim para o título do seu livro *O Ser e o Nada* (Sartre, 1943). Neste modelo é a consciência, o ser *para-si*, que é capaz de atribuir sentido ao *em-si*, isto é, imbuí-lo de significado, de uma essência.

A arquitetura, enquanto objeto (*em-si*), não tem vontade própria, simplesmente é, fisicamente, mas enquanto extensão da capacidade humana de atribuir sentido ao seu espaço habitável, atua como mediadora entre o sujeito (*para-si*) e o mundo e, assim, como mediadora existencial e formal.

O papel da arquitetura enquanto mediadora existencial, reflete-se no modo como esta pode atuar tanto na capacidade de mitigar ou catalisar um sentido de alienação urbana, e, como tal, de influenciar a relação individual e comunitário com a cidade, pelo modo como esta se pode apresentar hostil ou convidativa à criação de sentido e relações.

A alienação urbana, definida enquanto a condição de se estar na cidade e simultaneamente alheio à mesma, isto é, não sentindo pertencer-lhe, associado a um sentido de melancolia e incerteza existencial, manifesta-se diferentemente nos contextos sólido e líquido de Zygmunt Bauman. Bauman define a modernidade líquida como o cenário da sociedade contemporânea, marcado pela constante volatilidade, ausência de compromissos a longo prazo e uma erosão de valores generalizada, em função de um individualismo alienante, onde a crescente globalização e liberdade não se traduz necessariamente em progresso (Bauman, 2000). Em oposição, a modernidade sólida é marcada pela rigidez das estruturas sociais, assim como por um sentido de identidade estável associado a normas fixas. Na modernidade sólida, a alienação manifesta-se através do crescimento urbano exponencial, marcado pela proliferação *ad infinitum* da arquitetura moderna e regrado por uma abordagem industrial e racionalista que reforça a dicotomia entre a escala humana e a da máquina. No cenário oposto, na modernidade líquida, a alienação manifesta-se através da crescente influência de novas tipologias apontadas ao consumo, isto é, espaços subordinados à imagem e superficialidade como tentativa de sedução, capazes de suprimir a realidade e onde os conceitos de *Junkspace* (Koolhaas, 2001) e da *anestésica* (Leach, 1999), proliferam e contaminam o espaço urbano.

Este trabalho surge de um interesse simultaneamente pessoal e académico, pela relevância que ambos os temas têm na postura do autor perante a cidade, as pessoas, e as relações que ambas assumem para se orientarem com significado. A nível académico, a pertinência desta dissertação deve-se à importância que a arquitetura estabelece enquanto meio pelo qual os indivíduos ou comunidades procuram definir-se pela criação de uma identidade, de uma essência que humanize o seu espaço habitável e responda às suas carências existenciais.

Assumindo a responsabilidade da arquitetura enquanto mediadora existencial, é possível interrogar-se de que modo exatamente esse papel é desempenhado, tal como sobre o sucesso das várias abordagens à disciplina na procura de uma essência, seja pelas abordagens que rompem radicalmente com o passado e.g., modernismo, como abordagens que pretendem resgatar valores simbólicos e culturais e.g., regionalismo

crítico, pós-modernismo. Também, para lá do como se desempenha esse papel, levanta-se a questão sobre o estado da arquitetura atualmente na sua capacidade de responder a estas necessidades existenciais. Que autonomia tem a arquitetura para o fazer adequadamente? que forças a condicionam? E que como se comportará no futuro: irá progredir num sentido de crescente enraizamento ou alienação?

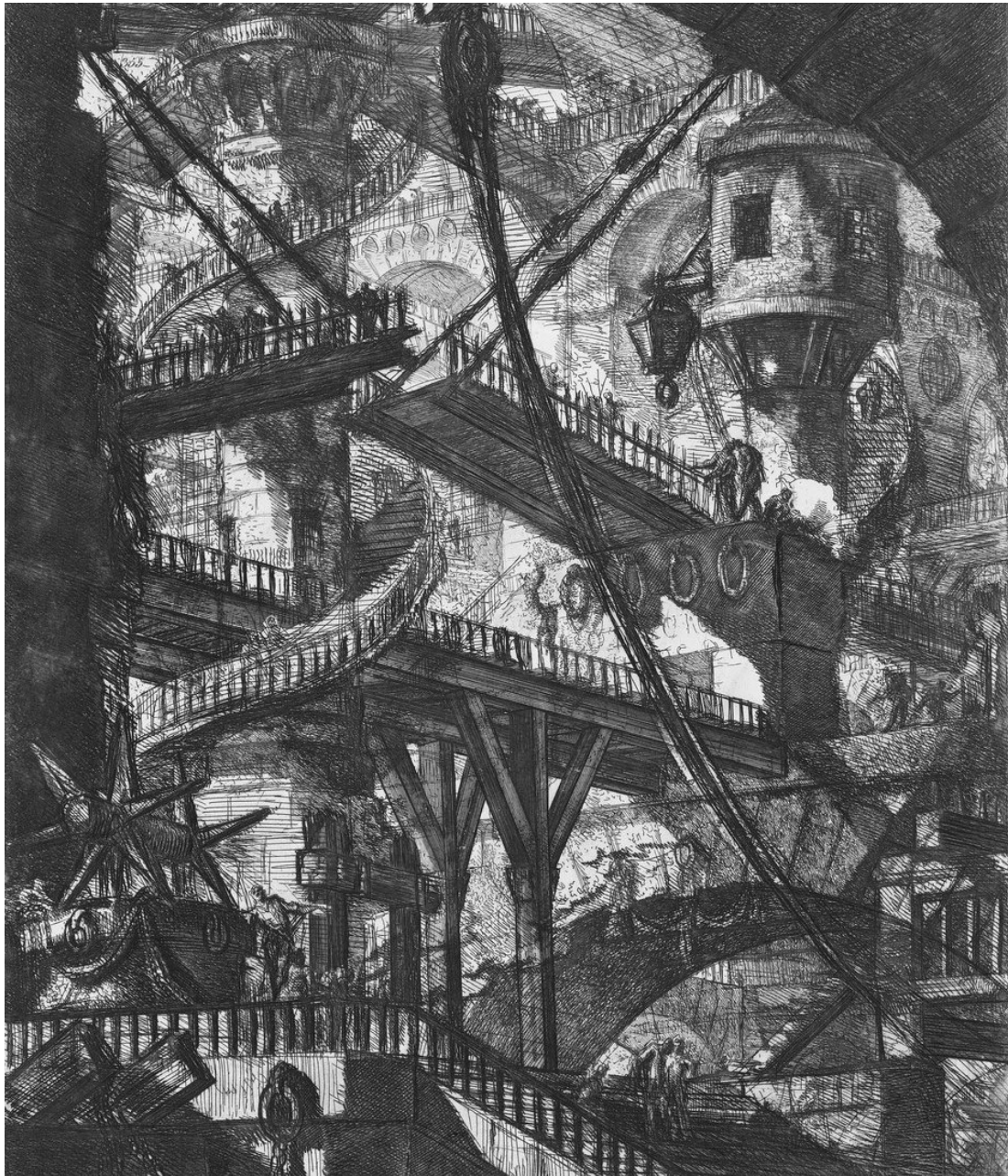


Figura 1 Giovanni Battista Piranesi, A Ponte Levadiça, 1745, Carceri d'Invenzione (Piranesi, 1745), editada pelo autor

2. METODOLOGIA:

De modo a aprofundar as relações entre o existencialismo e a arquitetura propõe-se realizar o estudo em duas abordagens distintas:

Abordagem Histórica: A primeira abordagem ocorre num sentido histórico, que traça uma cronologia desde o início da modernidade até ao período contemporâneo, com o âmbito de sugerir um paralelismo entre a transição da modernidade sólida para a modernidade líquida com a evolução do modernismo para o pós-modernismo, tal como da filosofia analítica para a filosofia continental. Esta leitura propõe que esse processo ocorre gradualmente, salientando o período da Segunda Guerra Mundial como principal momento de transição. Assim, pretende-se ilustrar como o existencialismo, que surge nesse período, coincide com o crescimento de vanguardas arquitetónicas mais preocupadas com temas existenciais e fenomenológicos. Desse modo, esta leitura defende o existencialismo enquanto tema fundamental para o entendimento da arquitetura moderna no seu desenvolvimento até à atualidade. A nível teórico, a sua relevância expressa-se tanto por oferecer um enquadramento filosófico que reforça e influencia os movimentos de reação ao modernismo, como por ser em si mesmo um instrumento crítico para uma leitura atemporal da arquitetura enquanto fenómeno existencial.

Abordagem Teórica: A segunda leitura preocupa-se em utilizar o existencialismo como instrumento teórico para uma leitura atemporal da arquitetura enquanto fenómeno existencial. Esta análise apoia-se fundamentalmente na obra de Jean Paul Sartre, com referências complementares a Martin Heidegger. Salientam-se nesta abordagem as ideias da ontologia existencial de Sartre, nomeadamente a distinção entre a consciência (*para-si*) e os objetos (*em-si*), para um entendimento da arquitetura enquanto mediadora entre o sujeito e o mundo físico, ou seja, da arquitetura enquanto mediadora existencial (Sartre, 1943). Assim, a arquitetura assume a responsabilidade de atribuir sentido ao espaço, onde o seu sucesso tanto pode permitir o *habitar* pleno, segundo Heidegger (Heidegger, 1956), ou conduzir à alienação, tema central do existencialismo e produto da dissociação entre o sujeito e o mundo. Como tal, esta abordagem propõe uma análise existencial da arquitetura, com ênfase nas noções de lugar, matéria, intencionalidade, sentido, alienação, liberdade e responsabilidade, que se possa aplicar a obras concretas no âmbito de estudá-las numa dimensão que se distancie de uma análise puramente estética e formal.

3. PROGRESSO E DESTRUIÇÃO: SÉCULO XX

Progresso e destruição, duas noções que, de um modo sintético, podem caracterizar a essência do século passado. Pretende-se, com este capítulo, traçar uma cronologia da evolução da arquitetura moderna e da filosofia existencialista durante a primeira metade do século XX de modo a compreender como ambos os temas se acabam relacionando, e reforçando mutuamente.

3.1. MUDANÇAS SOCIAIS E TECNOLÓGICAS

“The finite city, as it had come into being in Europe over the previous 500 years, was totally transformed in the space of a century by the interaction of a number of unprecedented technical and socio-economic forces, many of which first emerged in England during the second half of the 18th century” (Frampton, 1980/2023, p.23)



Figura 2 Théophile Seyrig, Ponte D. Luís, 1883 (Biel, c. 1883)

Kenneth Frampton descreve as transformações radicais da revolução industrial como a força catalisadora daqueles que seriam os movimentos modernistas a emergir com maturidade no princípio do século XX. Essas transformações ocorrem simultaneamente

no sentido tecnológico e social, sendo a segunda categoria um reflexo da primeira, pelo modo como os novos métodos de produção e de transporte introduziram nas cidades uma pressão populacional até à altura sem precedentes. As consequências dessa pressão refletem-se nas condições insalubres sentidas nas zonas mais densas e desqualificadas das cidades, levando frequentemente a surtos epidémicos (Frampton, 1980). Daí surge uma nova onda de planeamento urbano, muitas vezes de natureza utópica, como na *Cidade Jardim*¹ de Ebenezer Howard, ou em casos mais práticos com a influência de Haussmann em Paris e outras cidades europeias. Estas abordagens, para além de tentarem resolver os problemas de higiene, circulação, e expansão das grandes cidades, introduzem também uma lógica de standardização, isto é, tipologias repetidas que acabam por influenciar diretamente os princípios modernistas da arquitetura a surgir no virar do século.

Population, 1500 to 2023

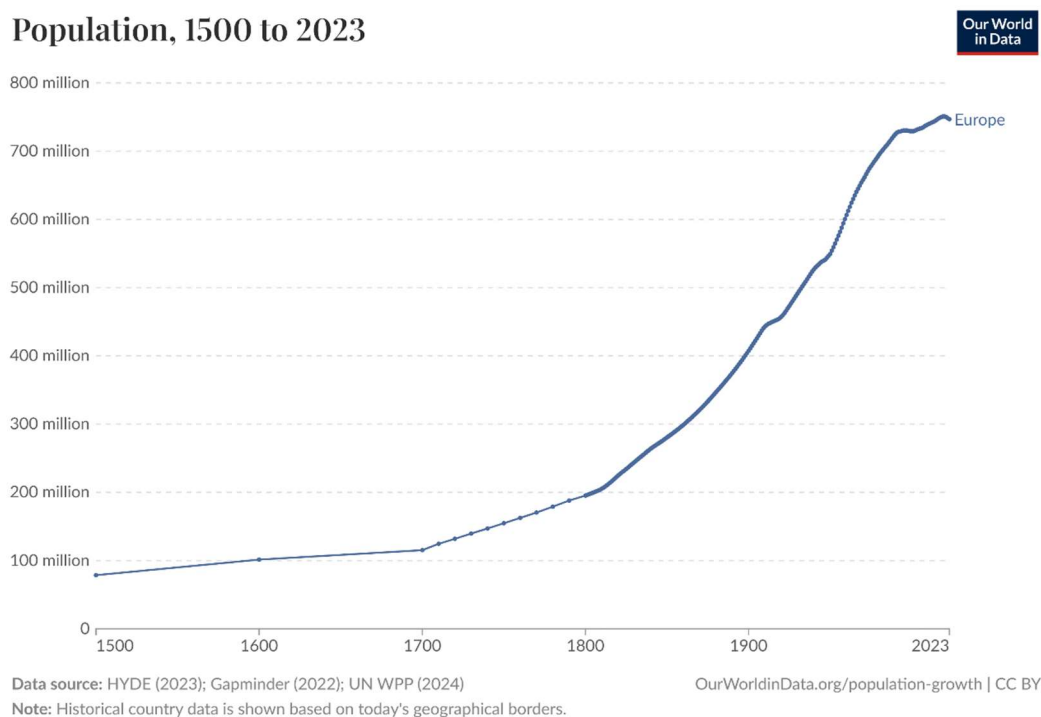


Figura 3 População Europeia, 1500-2023 (Our World in Data, n.d.)

¹ “garden city, the ideal of a planned residential community, as devised by the English town planner Ebenezer Howard (q.v.) and promoted by him in *Tomorrow: A Peaceful Path to Social Reform* (1898). Howard’s plan for garden cities was a response to the need for improvement in the quality of urban life, which had become marred by overcrowding and congestion due to uncontrolled growth since the Industrial Revolution.” (*Garden City | Sustainable Urban Development | Britannica*, n.d.)

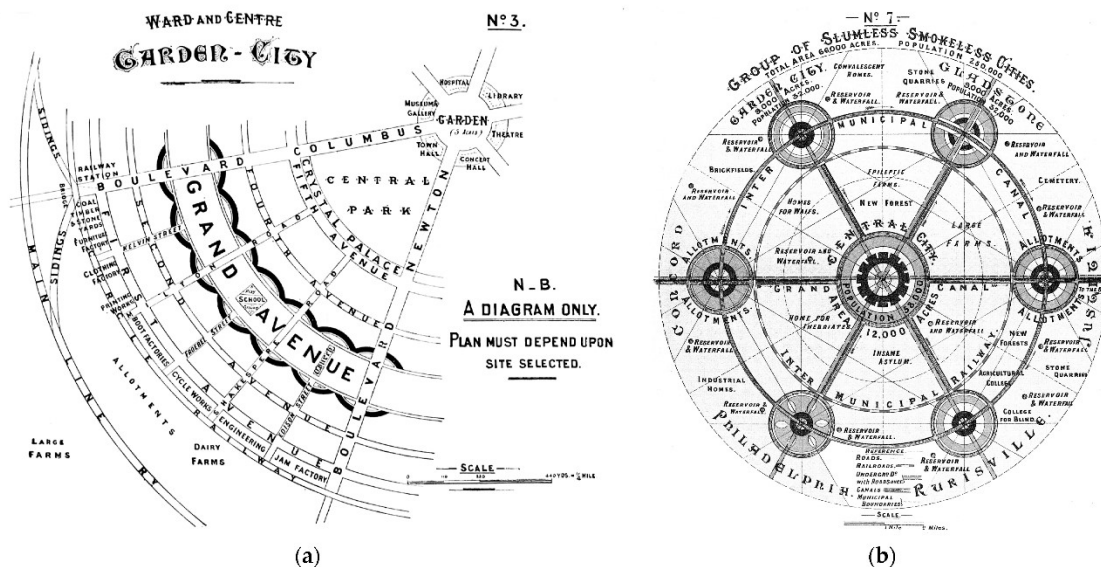


Figura 4 Ebenezer Howard, Cidade Jardim, 1898 (Research Gate, n.d.)

A nível tecnológico, novas invenções como o aço e o betão armado entraram e voga e com eles uma série de novas tipologias, especialmente no campo das infraestruturas e transportes (Frampton, 1980). Nessa área surge o novo papel do arquiteto-engenheiro e, com isso, um crescente racionalismo associado à prática. Este fenómeno traduz-se num afastamento com o passado, não necessariamente por motivos puramente ideológicos, mas por ser impossível adotar os princípios antigos aos novos métodos, exigindo uma reavaliação da disciplina e do papel do arquiteto moderno. Mas esta revolução não surge em simultâneo. Acontece, inicialmente, através do aço no campo das infraestruturas e, só depois, numa fase mais tardia, com a generalização do betão armado no campo da habitação, onde o modernismo ganha tração aplicando as novas possibilidades construtivas em grande escala.

3.2. ADOLF LOOS E A ESCOLA DE VIENA

Quando se comenta sobre o rompimento com o passado, é impossível ignorar as transformações intelectuais que começavam a ganhar expressão nessa altura. Nelas, a *Escola de Viena*², ou *Círculo de Viena*, que surge no virar do século destacando-se pela sua amplitude e influência em promover o racionalismo nas áreas da filosofia, arte,

² “The Vienna Circle was a group of early twentieth-century philosophers who sought to reconceptualize empiricism by means of their interpretation of then recent advances in the physical and formal sciences. Their radically anti-metaphysical stance was supported by an empiricist criterion of meaningfulness and a broadly logicist conception of mathematics.” (*Vienna Circle (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*, 2024)

ciências e arquitetura. Na filosofia reflete-se pela invenção do positivismo lógico³, isto é, a ideia de que a filosofia e o conhecimento só se devem ocupar de estudar preposições verificáveis pela lógica formal, virando o foco para a área da epistemologia e afastando-se das questões ontológicas e metafísicas que ocupavam os seus predecessores. Esta transição veio a polarizar a filosofia em dois campos, a filosofia analítica⁴, à qual a *Escola de Viena* pertence, e a filosofia continental⁵, onde filósofos como Nietzsche, Schopenhauer e Kierkegaard vinham a criar as obras que atuaram como fundações do existencialismo.

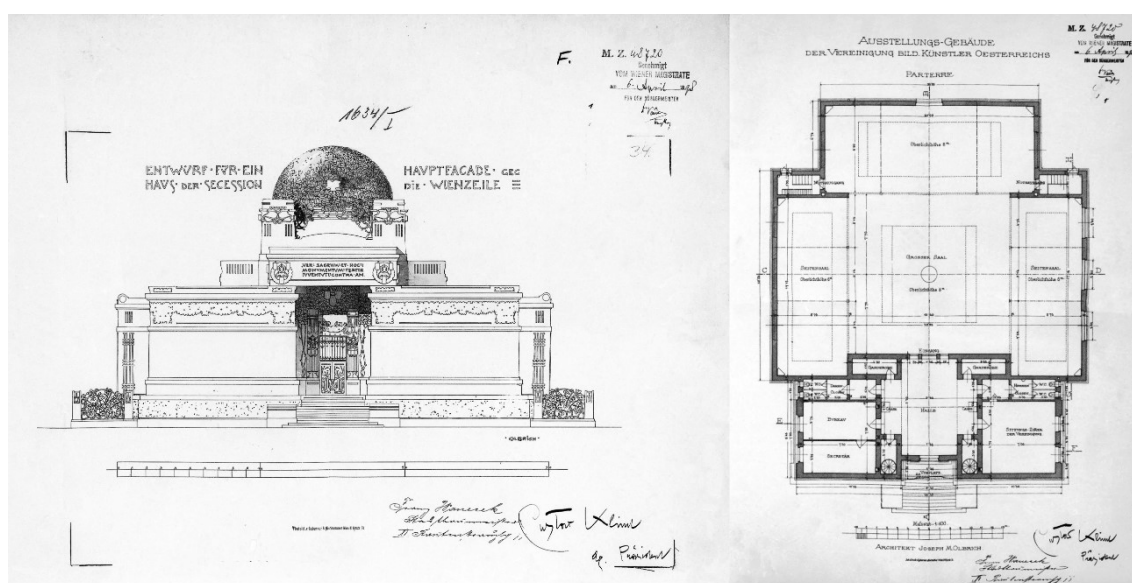


Figura 5 Josef Maria Olbrich, Pavilhão da Secessão de Viena, 1898 (Secession Archive, n.d.)

³ “logical positivism, a philosophical movement that arose in Vienna in the 1920s and was characterized by the view that scientific knowledge is the only kind of factual knowledge and that all traditional metaphysical doctrines are to be rejected as meaningless.” (*Logical Positivism | Philosophy of Science, Language & Knowledge | Britannica*, n.d.)

⁴ “analytic philosophy, a loosely related set of approaches to philosophical problems, dominant in Anglo-American philosophy from the early 20th century, that emphasizes the study of language and the logical analysis of concepts.” (*Analytic Philosophy | Definition, History, Examples, Books, Meaning, Philosophers, & Facts | Britannica*, n.d.)

⁵ “continental philosophy, series of Western philosophical schools and movements associated primarily with the countries of the western European continent, especially Germany and France. The term continental philosophy was adopted by professional philosophers in England after World War II to describe the various schools and movements then prominent in continental Europe and to distinguish them from a set of loosely related approaches, commonly known as analytic philosophy, that had been prevalent from the early 20th century in England and later in the United States and other English-speaking countries.” (*Continental Philosophy | Definition, Examples, Characteristics, Summary, & Facts | Britannica*, n.d.)

Nas artes, a Escola de Viena manifestou-se através da *Secessão de Viena*⁶, um grupo de jovens artistas e arquitetos, liderado por Gustav Klimt, que procurava afastar-se de tradicionalismos históricos e abrir espaço para o desenvolvimento dos novos movimentos artísticos contemporâneos. Para tal, Joseph Olbrich, membro da secessão e aluno de Otto Wagner, projetou o *Pavilhão da Secessão*, que seria o centro das atividades do grupo, uma obra eclética e divergente dos edifícios culturais da altura (Frampton, 1980). Em paralelo, Adolf Loos, já tinha vindo a estabelecer a sua postura ainda mais radical em *Ornamento e Crime* (1908), onde comenta:

"The evolution of culture marches with the elimination of ornament from useful objects."
(Loos, 1908, citado em Rapp, 2024)

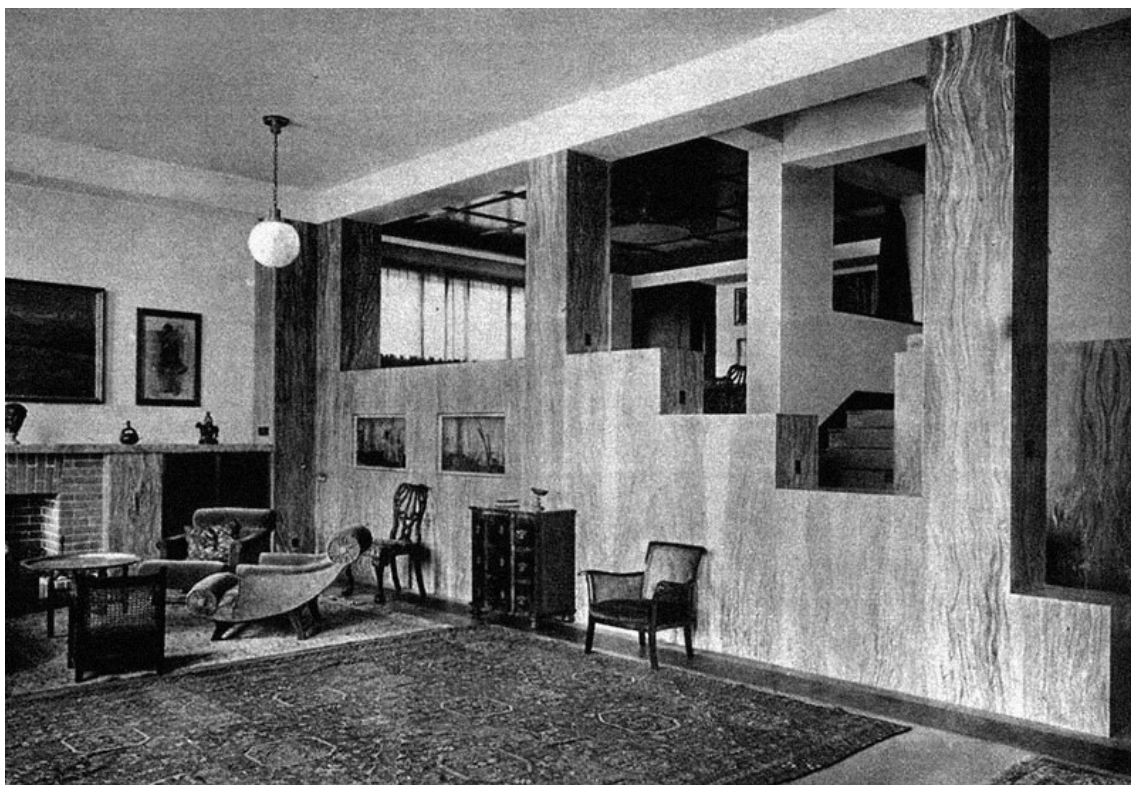


Figura 6 Adolf Loos, Villa Müller, 1930, Interior (archdaily, n.d.)

⁶ "In design terms the Vienna Secession was the most significant of a number of Secession groups established in the 1890s in Germany and Austria that were set up in opposition to the traditional outlook of the official academies, including those of Munich launched in 1892 and Berlin in 1899. Founded by a progressive group of younger Austrian artists, the Vienna Secession was formed in 1897 in opposition to the exclusion of foreign artists from exhibitions of the Viennese Academy. Led by the artist Gustav Klimt, its first President, members of the group included the designer and architect Josef Hoffmann, Kolomon Moser and Josef Maria Olbrich. Olbrich designed the decorative Secession Building in Vienna (1898), with Moser contributing stained glass and other decorative work in the interior." (*Vienna Secession - Oxford Reference*, n.d.)

É a partir da rejeição do ornamento que Loos fundamenta a sua postura crítica não só das ideias tradicionalistas e conservadoras do passado, mas também com a *Secessão de Viena*, que se apoiava fortemente na *Art Nouveau* (Frampton, 1980). Para Loos, o ornamento é crime não apenas pelo desperdício de material e de mão de obra, nem por depender de um modo de exploração laboral acessível apenas a uma minoria, mas acima de tudo, por ser um símbolo de atraso civilizacional, o que constitui o seu argumento principal contra o ornamento (Loos, 1908).

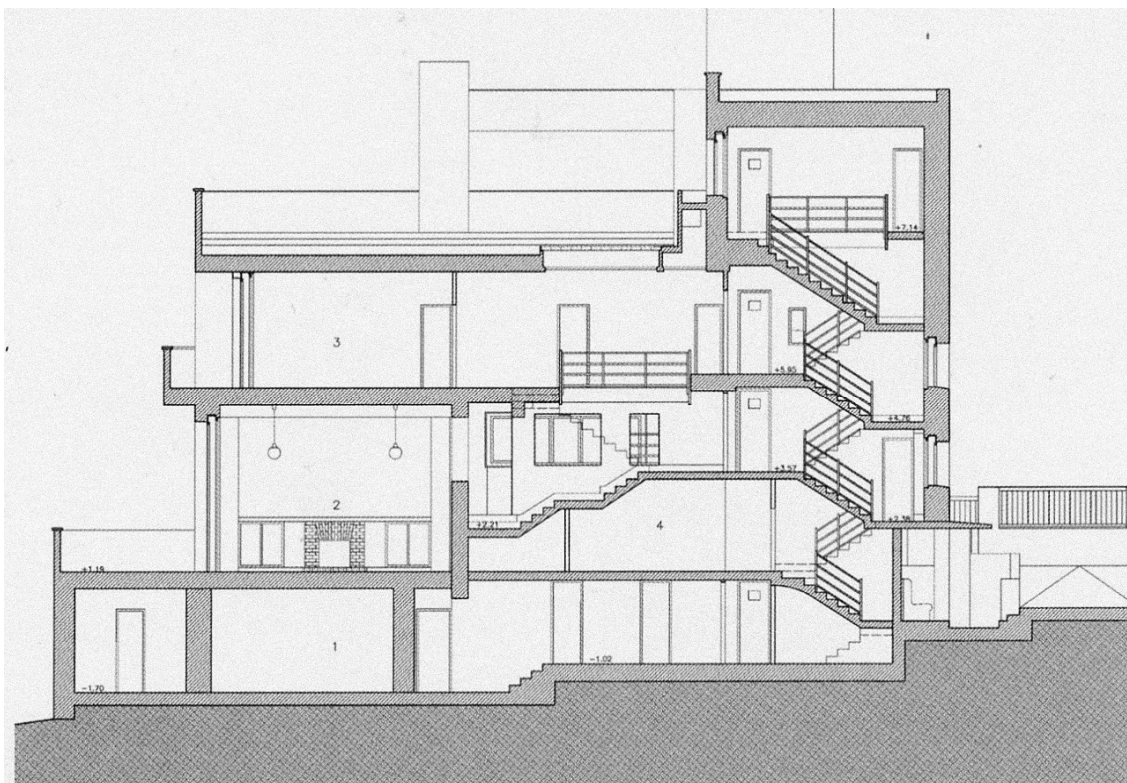


Figura 7 Adolf Loos, Villa Müller, 1930, corte longitudinal (Architecture Design Primer, n.d.)

Loos introduziu na sua prática o conceito de *Raumplan*⁷, um sistema de organização espacial pensado extensivamente em corte, onde a arquitetura se revela como um puzzle onde diferenças de cotas e aberturas interiores libertam o espaço para uma fluidez que precede e influencia as ideias espaciais de Le Corbusier. Pode-se dizer que nesta altura, especialmente com Adolf Loos, a arquitetura apoia-se cada vez mais em princípios racionais e funcionalistas, aproximando-a, mesmo que de um modo abstrato,

⁷ "Raumplan, a concept introduced by architect Adolf Loos, refers to the design and organization of interior space based on the specific function of each room. Unlike the traditional approach of aligning rooms on a strict, regular floor plan, Raumplan suggests that spaces within a building should be differentiated in size, height, and character according to their intended use. This creates a more organic and dynamic layout, where rooms and levels interlock in a three-dimensional puzzle." (*The Raumplan Revolution: A New Dimension in Architecture*, n.d.)

à filosofia analítica, pela sua natureza lógica e pragmática. Esta associação é importante, pois é no desenrolar das décadas seguintes que a arquitetura marca a sua aproximação ao existencialismo. Isto deve-se ao modo como as consequências da Segunda Guerra Mundial a afastam da abordagem puramente analítica e racionalista, em função de uma mais preocupada com a ideia de essência e construção de identidade, questões mais afetas ao campo da filosofia continental.

3.3. LE CORBUSIER E MARTIN HEIDEGGER



Figura 8 Le Corbusier, 1925, Plano Voisin (Fondation Le Corbusier, 2007), editada pelo autor

O intuito desta comparação, reside na tensão já mencionada que a arquitetura estabelece entre a racionalização do espaço e a procura de uma identidade ou essência, de estar mais inclinada seja para a filosofia analítica ou continental. Esta comparação entre Le Corbusier e Heidegger pretende ilustrar dois polos opostos do modo de pensar o espaço através dos contributos teóricos de ambos para o tema, nomeadamente, entre o conceito de *Máquina de Habitar* de Le Corbusier, e, o conceito de *habitar* no ensaio *Construir, Habitar, Pensar*, de Heidegger (1951).

Foi Le Corbusier, talvez mais que qualquer outro arquiteto, que desenvolveu e aplicou a lógica funcionalista e analítica tanto às práticas da arquitetura como do urbanismo, representando, de um modo completo, o espírito vanguardista que marcaria as décadas de 1920 e 1930. Este contributo deve-se, em parte, aos *Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)*⁸.

Um produto deste congresso foi a Carta de Atenas, que surgiu da quarta reunião do CIAM, em 1933, sendo formalmente publicada em 1943, por Le Corbusier. Este documento, com o tema “cidade funcional”, praticamente estabeleceu as premissas do urbanismo moderno, segundo o qual as cidades seriam projetadas com devidas separações entre zonas residenciais, de trabalho ou lazer, e a arquitetura deveria responder aos problemas de densidade construindo para cima, libertando o chão para zonas verdes e circulação (Frampton, 1980).



Figura 9 Le Corbusier, Ville Savoye, 1931(Emden, n.d.)

Como tal, esses planos urbanos dependem de uma arquitetura multiplicável, funcional e barata, que permita a expansão das cidades através de tipologias de edifícios standardizadas. Seria essa arquitetura que Le Corbusier já teria vindo a desenvolver, nomeadamente através do livro *Por uma Nova Arquitetura*, publicado em 1923, onde enuncia o conceito de habitação enquanto *Máquina de habitar* (Corbusier, 1923). Le

⁸ “CIAM (Congres Internationaux d’Architecture Moderne), founded in Switzerland in 1928, was an avant-garde association of architects intended to advance both modernism and internationalism in architecture. CIAM saw itself as an elite group revolutionizing architecture to serve the interests of society. Its members included some of the best-known architects of the twentieth century, such as Le Corbusier, Walter Gropius, and Richard Neutra, but also hundreds of others who looked to it for doctrines on how to shape the urban environment in a rapidly changing world.” (Mumford, 2000)

Corbusier utiliza a *Maison Domino* (1914) para ilustrar esse conceito, uma estrutura modular livre de paredes e composta apenas por lajes, pilares e escadas, permitindo a libertação da planta e do espaço interior. Mais tarde, nos anos entre a publicação desse livro e da *Carta de Atenas* desenvolve os cinco pontos da arquitetura⁹, onde explora essas ideias na projeção da *Ville Savoye* (1931).

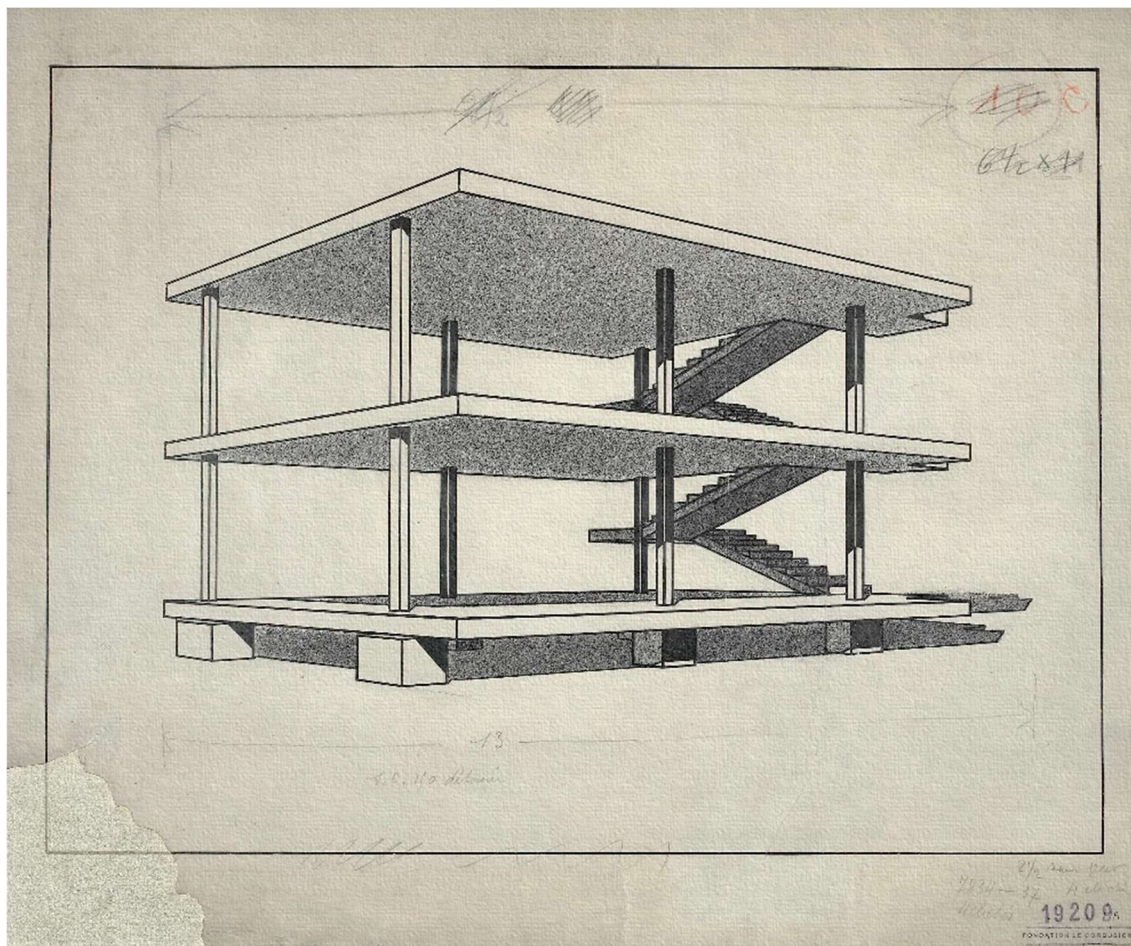


Figura 10 Le Corbusier, *Maison Domino*, 1914 (Fondation Le Corbusier, n.d.)

A tradição modernista promovida por Le Corbusier resulta numa adesão universal, que se desenvolve com maior expressão entre os anos 1930 e os anos 1970. Porém, desde o fim da Segunda Guerra Mundial que outras abordagens viriam a pôr em causa o modernismo, resgatando a ideia de uma arquitetura mais apoiada em temas culturais e

⁹ "Although theorized in 1927, the five points first appeared in 1923 when the *Maison La Roche* was built. Pilotis allow for an open floor plan and free circulation under the building. The long horizontal window inserts uninterruptedly into the façades, which are non-load-bearing envelope elements. The roof-garden replaces the traditional attic, offering a suspended garden at the top of the house. The open floor plan offers total freedom for the interior layout and makes the distribution of each level independent. The open façade forms an envelope independent of the structure." (*Corbusean Vocabulary - Fondation Le Corbusier*, n.d.)

na busca por uma identidade. Esta transição, no modo como se considera o espaço e o habitar acaba sendo explorada por Heidegger, embora que no campo filosófico, no seu ensaio *Construir, Habitar, Pensar*. Neste texto, Heidegger investiga a noção *habitar*, argumentando-a enquanto essência do *ser*, e que o ato *construir* deve refletir essa essência (Heidegger, 1954). Essa noção é elaborada em torno do *Dasein*¹⁰ (Heidegger, 1924), partilhada pela primeira vez em *O Conceito de Tempo*, onde Heidegger já teria vindo a estabelecer as fundações da sua ontologia, finalmente declarada na sua obra principal, o *Ser e o Tempo* (1927). O argumento parte da etimologia da palavra alemã *bauen* (construir), que deriva do alemão antigo *buan* (habitar), à qual pertence a palavra *bin* (sou), declarando:



Figura 11 Cabana de Heidegger, Floresta Negra (Thinking Place, n.d.)

¹⁰ “According to Heidegger, a human individual should instead be conceived as *Dasein*, or “being there.” By using *Dasein* as a replacement for “consciousness” and “mind,” Heidegger intended to suggest that an individual is in the world in the mode of “uncovering” and is thus disclosing other entities as well as itself. In other words, *Dasein* is the “there”—or the locus—of Being and thus the metaphorical place where entities “show themselves” as what they are.” (*Dasein | Definition, Martin Heidegger, Being There, Being-In-The-World, & Facts | Britannica*, n.d.)

“A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o Buan, o habitar. ... A antiga palavra bauen (construir) diz que o homem é à medida que habita.” (Heidegger, 1954) assim como: “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, 1954)

Esta última frase remete, de um modo mais direto, para o papel da arquitetura e do ato *construir* enquanto mediador existencial. Isto é, pelo modo como se considera o *habitar* enquanto forma de existir e estar no mundo (Heidegger, 1954), e como é isso que permite construir espaços verdadeiramente habitáveis e imbuídos de significado. A relevância deste ensaio revela-se considerando o quanto os movimentos reacionários ao modernismo se aproximam das ideias de Heidegger na sua vontade de investigar e projetar arquitetura a partir das noções de *habitar* afetas aos lugares. É por volta desta altura, nos anos 1950, que a arquitetura se começava a associar cada vez mais à filosofia continental, e, nesse sentido, a tornar evidente a sua relação com o existencialismo que Sartre teria já estado a desenvolver.

3.4. DA SEGUNDA GUERRA PARA O EXISTENCIALISMO: AS RUÍNAS E O ABSURDO

“Após a destruição e morte trazidas pela Primeira e pela Segunda Guerra Mundial, havia, em certos sectores, um sentimento de desilusão com a ideia de progresso. Esta atitude de desencanto afectou também a arquitectura e o urbanismo. Instrumentos e emblemas de modernidade, estes campos eram agora vistos por alguns como moralmente implicados na situação difícil em que a civilização se encontrava.” (Lopes, 2019, p.108)

Se até à data o modernismo se assumia como símbolo de progresso, como o caminho para uma utopia subordinada à razão e ordem, a Segunda Guerra Mundial veio a questionar esse paradigma. Tal como a Primeira Guerra Mundial, a Segunda revelou não só uma destruição e violência sem precedentes, como ilustrou o papel da máquina para a praticar, e como a própria racionalidade, quando isenta de um sentido ético, é capaz de se instrumentalizar para os piores cenários. No entanto, fê-lo numa fase de maturidade tecnológica mais avançada, com um potencial destrutivo desproporcionalmente maior na população civil. A máquina, que até então sugeria otimismo, com a aparição dos primeiros grandes navios, aviões, carros e comboios, passara a configurar um pesadelo: os navios transformam-se em cruzadores, os carros em tanques, e os aviões em bombardeiros. A capacidade destrutiva das novas armas também arrasou por completo cidades como Varsóvia, Hiroxima, Dresden e Stalingrado,

deixando um rasto de ruínas e descaracterização do espaço que pôs em causa o próprio sentido de identidade dos países afetados na sua tentativa de reconstrução.



Figura 12 Dresden, 1945 (Walter Hahn, AFP, 1945)

É neste contexto que o existencialismo surge enquanto resposta filosófica à crise da guerra¹¹. A divulgação deste pensamento parte nomeadamente de Jean Paul Sartre e Albert Camus, respetivamente com as publicações de *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) e *O Mito de Sísifo* (1942)¹². Sartre preocupou-se essencialmente com as noções de responsabilidade e liberdade radical (Sartre, 1946), enquanto Camus explorou acima de tudo a dificuldade em criar sentido num mundo *absurdo*. O *absurdo*, para Camus reflete-se na necessidade humana de se autodeterminar e encontrar

¹¹ “As an intellectual movement that exploded on the scene in mid-twentieth-century France, “existentialism” is often viewed as a historically situated event that emerged against the backdrop of the Second World War, the Nazi death camps, and the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki, all of which created the circumstances for what has been called “the existentialist moment” (Baert 2015), where an entire generation was forced to confront the human condition and the anxiety-provoking givens of death, freedom, and meaninglessness.” (*Existentialism (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*, n.d.)

¹² “Camus uses the Greek legend of Sisyphus, who is condemned by the gods for eternity to repeatedly roll a boulder up a hill only to have it roll down again once he got it to the top, as a metaphor for the individual’s persistent struggle against the essential absurdity of life. According to Camus, the first step an individual must take is to accept the fact of this absurdity. If, as for Sisyphus, suicide is not a possible response, the only alternative is to rebel by rejoicing in the act of rolling the boulder up the hill. Camus further argues that with the joyful acceptance of the struggle against defeat, the individual gains definition and identity.” (*The Myth of Sisyphus | Summary, Analysis, & Facts | Britannica*, n.d.)

sentido num mundo aparentemente indiferente a essa vontade (Camus, 1942), conforme escreve:

“Neste ponto do seu esforço, o homem encontra-se ante o irracional. Sente nele o seu desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce deste confronto entre o chamamento humano e o desrazoável silêncio do mundo. É isto que não devemos esquecer. É a isto que devemos prender-nos, porque aí pode originar-se toda a consequência de uma vida.”
(Camus, 1942/2018, p.34)



Figura 13 Franz Stuck, 1920, Sisyphus (Stuck, 1920)

Sartre, em relação a esse sentimento introduz a ideia de *náusea*¹³ (Sartre, 1938). Ou seja, enquanto sintoma da descoberta da noção *existência precede essência*, e como essa noção revela a contingência do significado onde ele aparentava ser fixo e evidente, criando um sentido de ansiedade e alienação.

Pode-se dizer que, desde o início da modernidade, a ideia de progresso havia sido encarada como um processo linear, e que a racionalidade, quando aplicada à ciência e indústria seria o motor para esse fim. Apoiando nas ideias de Thomas Kuhn¹⁴ sobre progresso, embora que para a história e não para a ciência, onde este não é linear, mas constituído por mudanças de paradigmas, a Segunda Guerra Mundial pode ser encarada como uma tal mudança (Chaves, 2025). Ou seja, o paradigma excessivamente racionalista e industrializado não só era incapaz de responder às necessidades do pós-guerra, como teria sido o próprio a permitir sistematizar e facilitar a destruição que a guerra manifestou.

Essa mudança de paradigma, na arquitetura foi já mencionada na transição de uma postura mais apoiada na filosofia analítica para uma mais apoiada na filosofia continental, onde o existencialismo se insere. Aprofundando a relação entre a arquitetura dos movimentos reacionários do pós-guerra com o existencialismo, torna-se evidente que a rejeição de sistemas universais enquanto respostas dignas aos problemas da arquitetura surge como a antítese dos princípios modernistas. Pode-se deduzir, a partir da ênfase que o existencialismo assume na autodeterminação, na responsabilidade individual em criar sentido e na apologia da liberdade, que qualquer sistema que julgue, mesmo que pela racionalidade, resolver a arquitetura através de um

¹³ "Nausea" is a philosophical novel by Jean-Paul Sartre that follows the experiences of Antoine Roquentin, a thirty-year-old Frenchman who has settled in the town of Bouville to complete his research on an 18th-century political figure, the Marquis de Rollebon. As he delves into his work, Roquentin begins to experience profound feelings of alienation and existential dread, which he refers to as "the nausea." This unsettling sensation transforms his perception of the world around him, making everyday objects and even his own body feel foreign and disconnected." (*Nausea by Jean-Paul Sartre | Research Starters | EBSCO Research*, n.d.)

¹⁴ "In his landmark second book, *The Structure of Scientific Revolutions*, he argued that scientific research and thought are defined by "paradigms," or conceptual world-views, that consist of formal theories, classic experiments, and trusted methods. Scientists typically accept a prevailing paradigm and try to extend its scope by refining theories, explaining puzzling data, and establishing more precise measures of standards and phenomena. Eventually, however, their efforts may generate insoluble theoretical problems or experimental anomalies that expose a paradigm's inadequacies or contradict it altogether. This accumulation of difficulties triggers a crisis that can only be resolved by an intellectual revolution that replaces an old paradigm with a new one." (*Thomas S. Kuhn | Biography, Paradigms, Structure of Scientific Revolution, & Facts | Britannica*, n.d.)

conjunto de princípios fixos, corre o risco de se revelar tão dogmático como os princípios que pretendia inicialmente rejeitar.

Usando Le Corbusier como exemplo, é clara a sua intenção em romper com os historicismos e normas fixas da arquitetura tradicional, em função de uma nova visão racionalista e utópica. Porém, aquilo que sugere, ao promover a sua visão moderna da arquitetura e das cidades através de princípios rígidos e universalmente aplicáveis em grande escala, acaba por introduzir novamente um conjunto de normas fixas que contradizem a expressão individual e autodeterminação, assumindo-se como um novo modelo dogmático, tão restritivo como o tradicional seria para ele.



Figura 14 Le Corbusier, 1957, Capela de Ronchamp (Merin, n.d.)

O grande problema neste cenário é a falta de abertura para a subjetividade, que fica oprimida pela homogeneização da arquitetura. Não é surpresa que Le Corbusier, no pós-guerra, acaba reavaliando a sua postura e a explorar caminhos mais abstratos e topológicos¹⁵ na procura por uma nova identidade, uma que fosse afeta a um sentido de

¹⁵ “topology, branch of mathematics, sometimes referred to as “rubber sheet geometry,” in which two objects are considered equivalent if they can be continuously deformed into one another through such motions in space as bending, twisting, stretching, and shrinking while disallowing tearing apart or gluing together parts. The main topics of interest in topology are the properties that remain unchanged by such continuous deformations.” (*Topology | Types, Properties & Examples | Britannica*, n.d.)

expressão menos rígido, e até, por vezes, com referências vernaculares, como se ilustra, por exemplo, na Capela de Ronchamp, tal como refere Frampton, comparando a quebra de Le Corbusier com a estética dogmática do purismo com a sua perda de fé na civilização industrial (Frampton, 1980):

“This break with the dogmatic aesthetic of Purism (already anticipated in Le Corbusier’s painting of 1926) coincides with the conceptual point in his career when he began to abandon his faith in the inevitably beneficent workings of a machine-age civilization.” (Frampton, 1980/2023, p.257)

A ideia de que os movimentos de reação ao modernismo, entre eles o pós-modernismo e o regionalismo crítico, se fundamentam com referências vernaculares enquanto essência a explorar, pode em princípio parecer a antítese daquilo que seria uma arquitetura existencialista, ou seja, autodeterminada e sem uma essência prévia. O importante, porém, é reconhecerem um sentido de expressão com margem para fuga daquilo que seria imposto ou pela tradição ou pela razão. O regionalismo crítico, como exemplo, ao resgatar temas culturais afetos ao lugar, não lhes está a obedecer dogmaticamente, está, acima de tudo, a reconhecer que mesmo existindo um contexto com referências prévias, estas podem ser manipuladas e expressas com um sentido crítico, ao justapô-las com outras lógicas de desenho mais autorreferenciadas. Para além disso, ao contrário do modernismo, não parte de uma ideia radical de rompimento com o passado, que na sua tentativa de ser livre, acaba sendo um novo modelo rígido com princípios claros a seguir. Torna-se, por isso, cada vez mais claro que a arquitetura do século XX evolui no sentido de se aproximar ao existencialismo, resta, porém, clarificar o que se entende como arquitetura existencialista.

3.5. PARA UMA ARQUITETURA EXISTENCIALISTA: O CASO DE LEBBEUS WOODS

Resumindo o argumento até agora, pode-se dizer, sinteticamente, que a arquitetura do século XX evoluiu no sentido de romper com os dogmas do passado, tentando, pelo racionalismo, promover uma abordagem empírica e universal, assente em princípios fixos. Porém, depois da Segunda Guerra Mundial, de onde origina o existencialismo, surgem reações a essa lógica que pretendem resgatar tanto os temas vernaculares como a liberdade de projetar num sentido mais autorreferenciado. Esta transição manifesta-se no modo como a arquitetura passa de apoiar-se no funcionalismo, uma noção positivista, para apoiar-se mais na filosofia continental, mais aberta aos temas

ontológicos onde o existencialismo se insere. Consequentemente, e como se manifesta nos movimentos de reação ao modernismo, surge um novo paradigma, mais preocupado com questões afetas à essência do espaço e do papel da arquitetura enquanto mediador para a construção de uma identidade. Esta identidade, porém, é explorada de um modo crítico, em constante diálogo entre a autodeterminação e a avaliação de um contexto pré-existente, o que corresponde diretamente à postura do existencialismo.

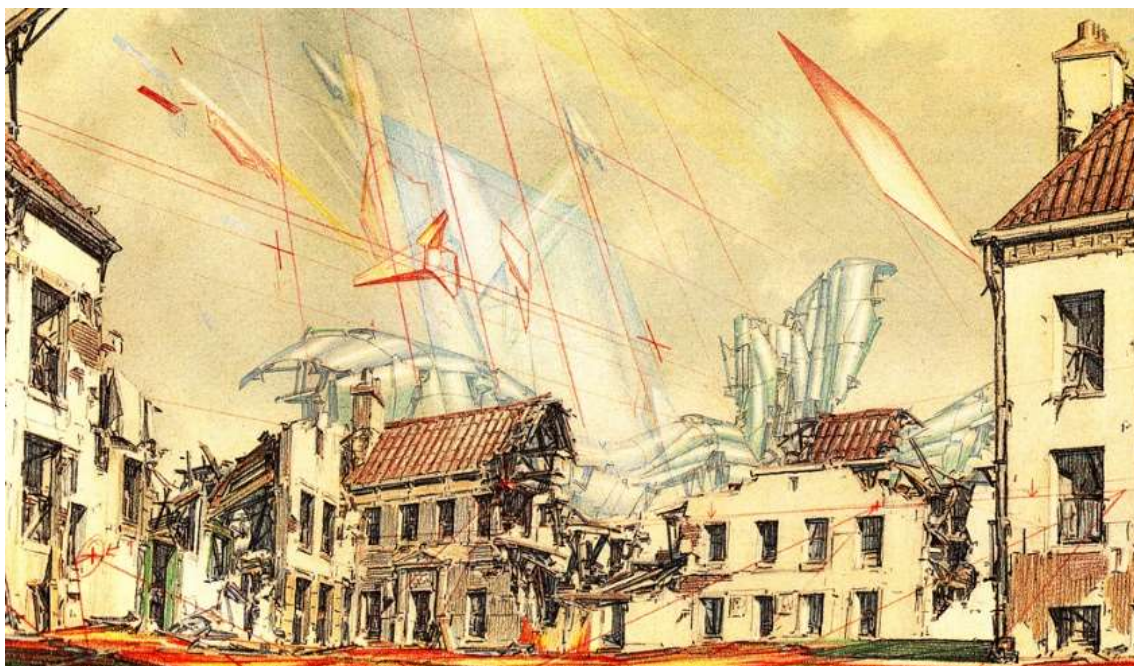


Figura 15 Lebbeus Woods, Projects for the reconstruction of Sarajevo (Woods, 1993) (a)

Tentando delinear aquilo em que consiste uma arquitetura existencialista, pode-se dizer, embora que vagamente, que se trata de uma arquitetura que enfatize a liberdade individual para projetar sem aderir a imposições dogmáticas, sejam elas tradicionais ou intelectuais, e que no sentido de se definir, seja autodeterminada e consciente. Este gesto pode até apoiar-se em temas vernaculares, desde que o faça de modo crítico e não num sentido de obediência. Porém, acima de tudo, uma arquitetura existencialista, na sua atitude de rejeitar imposições dogmáticas, ou seja, uma essência prévia e fixa, não pode ela própria acabar por tornar-se um sistema regras e princípios rígidos. A ideia chave consiste numa postura de autodeterminação crítica e individual.

Na sequência de explorar a relação entre a guerra e a viragem para uma arquitetura com postura existencial, pode-se, de um modo forte, ilustrar o tema pela obra de Lebbeus Woods *War and Architecture* (1993), embora que afeta à reconstrução de

Sarajevo face à guerra da Bósnia¹⁶. Woods, ao considerar a reconstrução de cidades na sequência da guerra reparou em duas estratégias: a primeira, construir de novo, igual ao passado; a segunda, demolir e construir algo completamente diferente, num gesto de rutura (Woods, 1996). Woods conclui que ambas as estratégias atuam no sentido de esconder as cicatrizes do conflito e o seu papel em moldar a identidade do lugar, acabando por propor uma terceira estratégia: intervir nos edifícios destruídos, sem demolir ou replicar a imagem do passado, mas preservando os traços de destruição e utilizando as ruínas como potencializadoras de um novo modo de expressão, que atue enquanto uma arquitetura de cicatrização. O cariz existencial do seu manifesto reflete-se imediatamente nas primeiras linhas da obra:

“Architecture and war are not incompatible. Architecture is war. War is architecture. I am at war with my time, with history, with all authority that resides in fixed and frightened forms. I am one of millions who do not fit in, who have no home, no family, no doctrine, no firm place to call my own, no known beginning or end, no ‘sacred and primordial site.’ I declare war on all icons and finalities, on all histories that would chain me with my own falseness, my own pitiful fears. I know only moments, and lifetimes that are as moments, and forms that appear with infinite strength, then ‘melt into air.’ I am an architect, a constructor of worlds, a sensualist who worships the flesh, the melody, a silhouette against the darkening sky. I cannot know your name. Nor can you know mine. Tomorrow, we begin the construction of a city.” (Woods, 1996, p1)

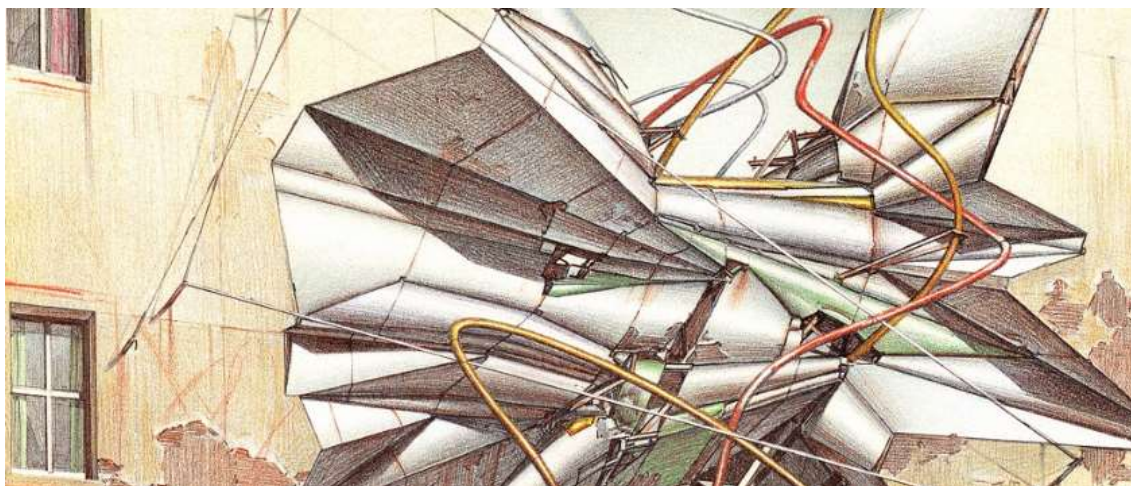


Figura 16 Lebbeus Woods, Projects for the reconstruction of Sarajevo (Woods, 1993) (b), editada pelo autor

¹⁶ “This pamphlet is dedicated to the citizens of Sarajevo, who at this writing are still under a viscous and pathological siege that began more than fourteen months ago. It is my hope that ideas worked out at a distance will nevertheless have immediacy for them, and in some way contribute—when the time comes—to the rebuilding of their city and way of life.” (Woods, 1996, p.3)

A sua atitude é eminentemente existencial, pela força com que desafia as ideias de autoridade assente em formas fixas, doutrinas rígidas e a noção do lugar como algo primordial e sagrado (Woods, 1996). Reflete uma consciência da mortalidade e da autonomia do arquiteto para construir mundo, tal como manifesta uma rejeição de ícones e de uma história normativa. Porém, acima de tudo, destaca-se pelo reconhecimento da sua própria individualidade e anonimidade no mundo, e pelo modo como, apesar disso, urge para a criação de identidade como um processo partilhado. A última noção é de extrema importância, pois retrata a atitude existencial, não a par do niilismo, mas como modo de estar com os outros, um argumento que Sartre explora em *O Existencialismo é um Humanismo* (1946). Neil Spiller, que partilha com Woods o trabalho em ilustrações visionárias, prolonga a sua abordagem através da série de desenhos *Walled Garden for Lebbeus*¹⁷ (2013), projetada enquanto elogio fúnebre ao mesmo, onde se manifesta a capacidade da representação arquitetónica em expressar mensagens existenciais. Como tal, pretende-se que a partir dos temas abordados neste capítulo, se tornem mais evidentes as relações entre a arquitetura e existencialismo, assim como o processo pelo qual essa relação se aprofundou. No entanto, para explorar o conceito de um modo mais teórico e argumentativo, é preciso fazê-lo a partir de uma análise da própria filosofia existencialista.

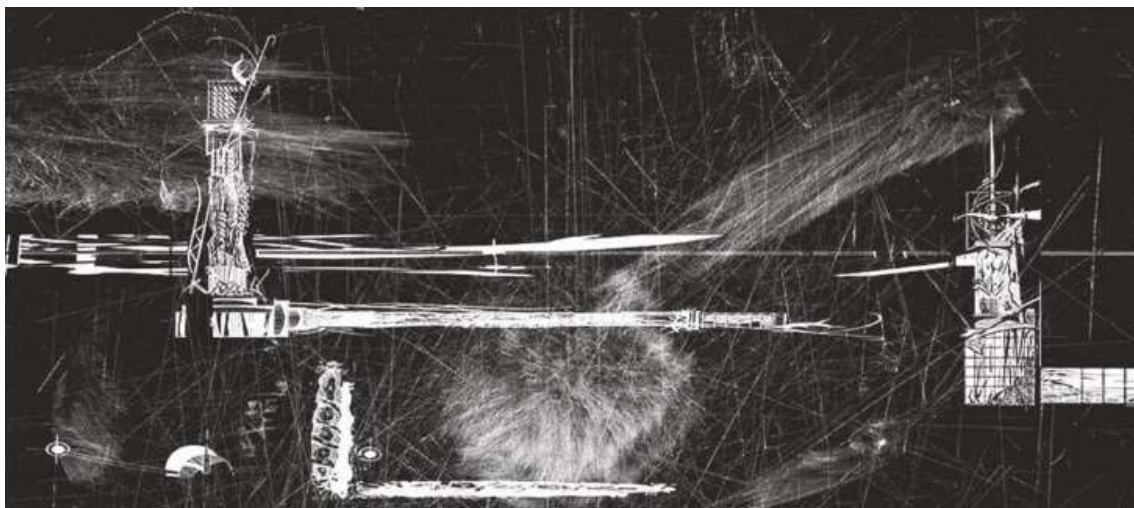


Figura 17 Neil Spiller, *Virtual Objects and their Virtual Shadows: Walled Garden for Lebbeus (Garden Removed)*, 2013 (Spiller, 2013), editada pelo autor

¹⁷ “Another cathartic moment happened late in 2012 when my friend Lebbeus Woods died. Lebbeus had encouraged my work since first meeting him around 1990. I set about weaving my memories of Lebbeus into the Communicating Vessels and this resulted in *The Walled Garden for Lebbeus* and coincided with a massive outpouring of work that has further galvanized the Vessels project.” (Spiller, 2017, p.38)

4. ARQUITETURA SEGUNDO O EXISTENCIALISMO

Pretende-se, com este capítulo, traçar uma relação entre as ideias elementares do existencialismo segundo Jean Paul Sartre com a arquitetura, a partir das obras *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) e *O Ser e o Nada* (1943).

4.1. EXISTÊNCIA PRECEDE ESSÊNCIA

“What do we mean by saying that existence precedes essence? We mean that man first of all exists, encounters himself, surges up in the world – and defines himself afterwards. If man as the existentialist sees him is not definable, it is because to begin with he is nothing. He will not be anything until later, and then he will be what he makes of himself. Thus, there is no human nature, because there is no God to have a conception of it. Man simply is. Not that he is simply what he conceives of himself after already existing – as he wills to be after that leap towards existence. Man is nothing else but that which he makes of himself. That is the first principle of existentialism. And this is what people call it’s “subjectivity,” using the word as a reproach against us” (Sartre, 1946/2021, p.30)

Retirado do seminal livro *O Existencialismo é um Humanismo*, a partir do qual se pretende orientar o seguinte capítulo, este excerto sintetiza aquela que é a postura canônica do existencialismo, constatada na premissa segundo a qual *a existência precede a essência* (Sartre, 1946). O seu valor, enquanto postura filosófica, advém de colocar o Homem no centro de si mesmo, enquanto autor da sua essência, rejeitando, ao mesmo tempo, sistemas de valores absolutos tais como as ideias da história, religião e tradição como instrumentos normativos. Desse modo, abre caminho para a reavaliação dos temas da liberdade individual e da sua responsabilidade intrínseca, tal como ao mesmo tempo introduz a angústia como sintoma do peso psicológico de navegar essa liberdade e das consequências morais de ter de escolher e definir-se num mundo sem um conjunto objetivo de valores a adotar.

Este paradigma proposto por Sartre, de uma condição humana pintada por incerteza, angústia, e liberdade, surge como um rompimento radical daquela que é a postura antagónica do existencialismo, isto é, o essencialismo¹⁸, que, por sua vez, dominou o campo filosófico durante praticamente mais de dois mil anos, desde Platão.

¹⁸ “essentialism, In ontology, the view that some properties of objects are essential to them. The “essence” of a thing is conceived as the totality of its essential properties.” (*Essentialism | Moral Realism, Metaphysics & Epistemology | Britannica*, n.d.)



Figura 18 Jan Saenredam, Caverna de Platão, 1604 (British Museum, n.d.), editada pelo autor

O essencialismo é, sinteticamente, a ideia de que a essência precede a existência, que se pode associar e ancorar nas ideias de Platão sobre o Mundo das Formas¹⁹, a teoria divulgada pelo mesmo em que defende que tudo o que é tangível no mundo é uma representação imperfeita da sua imagem ideal, ou essência. Esta ideia é, para Platão, o que permite reconhecer e atribuir sentido ao mundo e aos objetos. Por exemplo, duas cadeiras, com materialidades e desenhos diferentes, reconhecem-se como tal por partilharem entre si uma essência que as une e atribui um significado comum, sem a qual seriam apenas dois objetos distintos e intangíveis. No campo antropológico, o essencialismo significa que somos à medida de uma essência pré-existente, de uma natureza humana fixa que precede a experiência individual. Esta essência pode-se associar ao plano metafísico do Mundo das Formas, ao desígnio de um criador no caso religioso, ou ao que se espera e exige de um indivíduo no seu tempo.

Desse modo pode-se dizer que o essencialismo é vulnerável a ser instrumentalizado para reforçar estruturas de conformidade e obediência a papéis fixos, enquanto o

¹⁹ "Plato's Theory of Ideas, also known as the Theory of Forms, posits that the ultimate reality consists of immutable and timeless abstract entities called Forms or Ideas, which represent the true essence of things. According to Plato, the physical world is merely a shadow or imperfect reflection of these ideal Forms, which encompass not only mathematical principles but also moral and aesthetic ideals such as "the just," "the beautiful," and "the good." This framework emerged from earlier philosophical thoughts, particularly influenced by Socratic questioning about objective knowledge and by pre-Socratic philosophers like Parmenides and Heraclitus." (*Plato's Theory of Ideas | Research Starters | EBSCO Research*, n.d.)

existencialismo, ao defender ativamente os temas da autonomia e liberdade individual, surge como uma postura crítica a uma sociedade rígida e normativa, o que acaba por sustentar as bases de grande parte dos movimentos revolucionários do séc. XX, dentro dos quais se insere a arquitetura moderna.

Esta dinâmica entre existência e essência é bem ilustrada por Sartre com o argumento do artesão (Sartre, 1946). Sartre considera o artesão que produz uma faca, um livro, ou qualquer objeto de produção, neste cenário, antes do objeto ser criado, ele já existe na concepção mental do artesão, e pode-se dizer que a sua essência parte tanto do seu desenho, proposto pelo artesão, como pela própria necessidade funcional do mesmo existir, sem a qual não haveria razão para ser criado. Sequencialmente, Sartre, na sua visão ateuísta do mundo, acaba rejeitando a possibilidade de Deus enquanto criador, enquanto artesão da humanidade, e, assim, a trazer para o sujeito a responsabilidade em definir-se. Esta é a tensão que o existencialismo coloca, a tensão entre o objeto e o sujeito, atribuindo ao sujeito a ideia de uma essência *a posteriori*, isto é, a capacidade de atribuir a si mesmo e aos objetos sentido.

Comparando diretamente com a arquitetura, pode-se aplicar o argumento do artesão à relação entre o arquiteto e a sua obra. A obra arquitetônica, enquanto objeto, é produto da concepção do arquiteto, que por sua vez a concebe a partir de condições pré-existentes, seja a nível formal, cultural, programático, económico, geográfico, etc., sendo a síntese destas condicionantes pelo arquiteto o que pretende atribuir à obra a sua essência, isto é, as características fundamentais que moldam a sua identidade. O arquiteto, porém, enquanto sujeito, e, como tal, enquanto responsável em definir-se a si mesmo e à obra que cria, está ele próprio na capacidade de fazer uma leitura livre das condicionantes do projeto. Assim, o arquiteto é capaz de desafiar a rigidez das mesmas, mais propriamente, a ideia de *genius loci*²⁰ (espírito do lugar), a partir da qual vários movimentos mais regionalistas se apoiam como algo rígido. Na leitura que se propõe, a ideia de *genius loci* não é senão um conjunto de consensos sobre as características físicas e culturais do lugar, e não necessariamente uma essência fixa e normativa para adotar e reger o projeto. Este tema tem relevância quando se pretende analisar a arquitetura através da lente do existencialismo, pois evidencia um paradoxo da

²⁰ “The Latin term *genius loci* literally means “spirit of place”. According to the ancient Romans, all individual human beings had their own *genius*. Similarly, certain places also had their own *genius*: a local guardian spirit. It was believed that this *genius* constituted the character of a person or a place.” (*International Lexicon of Aesthetics | Genius Loci*, n.d.)

arquitetura contemporânea: a defesa simultânea do papel do arquiteto enquanto autor próprio, enquanto artista expressivamente autônomo (uma postura existencialista), enquanto defende que uma boa arquitetura é aquela contextual, que se integra no lugar aderindo a um conjunto de referências prévias (uma postura essencialista).

Esta dicotomia remete para a já referida distinção entre sujeito e objeto. Neste caso, com uma particularidade em relação ao argumento do artesão onde era o próprio quem atribuía essência ao objeto, sendo a diferença que, no caso da arquitetura, quem constrói a essência da obra é também, e acima de tudo, todo o coletivo que a vive e utiliza. Assim, retornando à ideia da essência do lugar, pode-se dizer que a apologia ao arquiteto em assumir uma abordagem contextual, é uma noção construída pelo público que pretende reconhecer e atribuir sentido ao espaço urbano, confiando ao arquiteto a responsabilidade de navegar a sua expressão individual com o conjunto de características que se entendem como fundamentais para o público o poder habitar com um sentido de significado e comunidade. Esta leitura coaduna com a própria ideia de liberdade que Sartre propõe, isto é, com a responsabilidade intrínseca de agir no confronto de liberdades, e o peso moral dessa condição (Sartre, 1946).

Sintetizando o tema principal (*a existência precede a essência*) pretende-se ilustrar como a essência não é algo pré-existente e fixo, mas antes um conjunto de significados atribuídos pelo sujeito, ou seja, pela consciência. Na arquitetura, pretende-se estudar de que modo a essência é criada. Pode-se entender esse processo como o compromisso entre a essência atribuída pelo arquiteto, enquanto autor, e pelo público, que procura atribuir ao espaço essência projetando nele um conjunto de características fundamentais para o poder reconhecer e habitar com significado. Isto é, um *genius loci* que não se assume como algo fixo e normativo, uma noção essencialista, mas um *genius loci* que surge de um entendimento criado coletivamente para atribuir sentido ao espaço, uma noção existencialista.

No campo teórico da arquitetura, a ideia de *genius loci* é explorada principalmente por Norberg Schulz, arquiteto e autor norueguês, que interpreta o conceito à luz da fenomenologia de Heidegger, sendo um dos primeiros autores a aproximar à arquitetura uma lente existencial na sua obra *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979).

Para Norberg Schulz, o conceito de *genius loci* parte da fenomenologia, ou seja, de um entendimento do espaço através da experiência sensorial direta, onde as suas características geográficas, culturais e simbólicas já existem *a priori*, configurando as

suas qualidades intrínsecas, ou seja, a sua essência (Schulz, 1979). Nesta leitura, o papel da arquitetura é o de interpretar e revelar essa essência através do projeto no sentido de aproximá-lo ao lugar e permitir o *habitar* pleno (Heidegger, 1954), isto é, habitar com significado e pertença ao lugar, tal como argumenta:

“Architecture means to visualize the ‘genius loci’, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell” (Schulz, 1979, citado em Tschudi, 2024)

Por outro lado, na leitura que se pretende expor, o conceito de *genius loci* é interpretado à luz da premissa existencialista em que se declara que a existência precede a essência, ou seja, o espaço físico é factualmente anónimo e desprovido de essência própria. Isto não quer dizer que o espaço não contenha as mesmas características físicas antes mencionadas, mas defende que qualificá-las como essência ou atribuir-lhe qualidades simbólicas é um gesto crítico e consciente que, em vez de procurar revelar a essência do lugar, pretende criá-la através de uma interpretação livre do espaço, *a posteriori*. Assim, o *genius loci* nasce de um processo criativo que acontece coletivamente, no diálogo entre todos os que interagem com o lugar e lhe atribuem interpretações próprias, incluindo o arquiteto. Norberg Schulz, apesar de reconhecer a essência do lugar enquanto algo pré-existente, também se aproxima desta leitura ao sugerir que a interpretação da mesma é algo mutável:

“The genius loci always requires new interpretations in order to be able to survive. It cannot be ‘frozen’, but must be understood in relation to present requirements” (Schulz, 1978)

Aqui, as duas abordagens complementam-se, tanto por reconhecerem a ideia de lugar enquanto uma noção existencial, como por defenderem o papel da arquitetura em interpretar e transformar o lugar, ou seja, ambas sugerem a influência que a arquitetura tem em moldar a experiência existencial do espaço.

4.2. O SER E O NADA NA ARQUITETURA

“All consciousness, as Husserl has shown, is consciousness of something. This means that there is no consciousness which is not a positing of a transcendent object, or if you prefer, that consciousness has no ‘content.’” (Sartre, 1943/1957, p.11)

Continuando a aprofundar as temáticas do existencialismo, deve-se entender a partir de onde Sartre elabora as raízes da sua argumentação, o que, no caso da sua obra *O Ser e O Nada*, advém em grande parte da fenomenologia divulgada por Edmund Husserl (Sartre, 1943). A fenomenologia preocupa-se, como o nome indica, com o estudo dos fenômenos, mais propriamente, pelo modo como estes são entendidos pela consciência, definindo a mesma como intencionalidade pura, isto é, ser consciente significa ser consciente de algo²¹.

Sartre explora esta ideia partindo para a noção de que, se a consciência é sempre a consciência de algo, ou seja, intencionalidade pura, então ela não contém esse algo como parte dela (Sartre, 1943). Esta é a ideia do não conteúdo, em que consciência é, desse modo, um vazio direcionado a algo, nunca a coisa em si, concluindo assim que a consciência não tem conteúdo próprio. A partir daí argumenta que se esta não tem conteúdo próprio e só existe em relação a algo, então não é algo em pleno, e, assim, caracteriza-se enquanto algo potencial, um vazio. Com estas noções Sartre chega também à ideia da pré-reflexividade da consciência, argumentando que, para se ser consciente, é preciso ser-se consciente de se estar consciente de algo. Mas sabendo que a consciência não tem conteúdo próprio, e, como tal, não se pode apreender como objeto pois teria de ser exterior a si própria, conclui que a consciência é pré-reflexiva de si mesma, sem se objetificar, isto é, reconhece-se sem o fazer explicitamente. É esta conclusão sobre a consciência enquanto um *Nada*, enquanto um vazio direcionado a algo, que constitui a visão ontológica do *Ser*, ou seja, o *Ser*, aquilo que constitui a existência humana, é mediado pela consciência enquanto um *Nada*.

Esta tensão entre o *Ser* e o *Nada* é o que sustenta as ideias de Sartre sobre a liberdade e a angústia, pois a consciência, por não ter uma essência fixa, assume nessa falta de essência uma liberdade radical, no entanto, a consciência dessa liberdade traz angústia,

²¹ “Phenomenology is the study of structures of consciousness as experienced from the first-person point of view. The central structure of an experience is its intentionality, its being directed toward something, as it is an experience of or about some object. An experience is directed toward an object by virtue of its content or meaning (which represents the object) together with appropriate enabling conditions.” (*Phenomenology (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*, n.d.)

concluindo que a angústia é a consciência de si enquanto algo potencial, nas suas infinitas possibilidades e falta de determinismo (Sartre, 1946).

Mais ainda, Sartre distingue entre dois modelos ontológicos, isto é, dois modos de *Ser*, considerando aquilo que existe em pleno, os objetos, como *em-si* (*en-soi*), e a consciência como *para-si* (*pour-soi*) (Sartre, 1943). Isto é, algo que só existe em relação a outra coisa, mais concretamente, em relação aos objetos, ao *em-si*. Logo, pode-se dizer que o *para-si* depende do *em-si*, e não vice-versa.

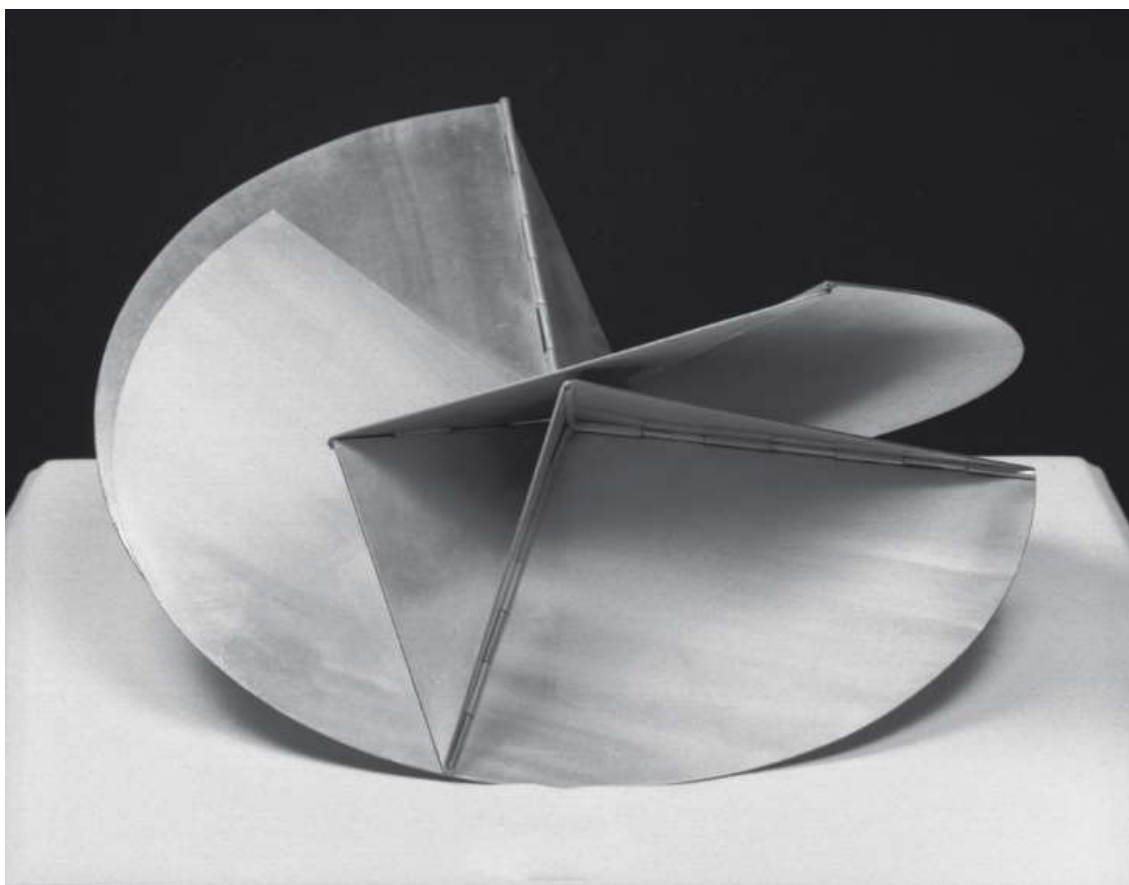


Figura 19 Lygia Clark, *In Itself*, 1962 (Lygia Clark Archive, n.d.)

Outra característica do *para-si* é a capacidade de negar o *em-si* (Sartre, 1943). Isto é, ao apreender um objeto, a consciência atribui-lhe um conjunto de significados, dentro dos quais a própria ideia de ausência, algo que não existe em pleno. Apreender uma casa sem telhado sugere incompletude, mas enquanto objeto, a casa sem telhado simplesmente é, algo positivo e factício. Neste caso é a própria consciência que, enquanto possibilidade, pode atribuir ao que simplesmente é a ideia de ausência, por ser capaz de criar significados e existir em expectativa. Como tal, o *para-si* está a negar o *em-si*, ou melhor, a transcendê-lo, pelo modo como distorce a natureza factícia do que

é ao atribuir-lhe significados, ausências e possibilidades Sartre desenvolve sobre o tema, descrevendo o *para-si* como a pura aniquilação do *em-si*, ao escrever:

“The For-itself, in fact, is nothing but the pure nihilation of the In-itself; it is like a hole of being at the heart of Being.”(Sartre, 1943/1956, p.617)

A artista plástica Brasileira Lygia Clark explora esta problemática na sua obra, embora que sem referências diretas a Sartre. Num dos seus conjuntos de esculturas intitulado *In Itself* (1962), a abordagem proposta é eminentemente fenomenológica, ao sugerir uma série de composições abstratas, produzidas através de estruturas metálicas finas e articuladas, que tornam a escultura maleável e convidam o observador a interpretar o objeto livremente e atribuir-lhe sentido.

Sartre também introduz a noção de *pelos-outros*, isto é, a noção da própria existência segundo a consciência do outro, para a qual somos exteriores, e que nos encara com algo *em-si*, chegando a ilustrar o modo como esse confronto representa os limites da sua liberdade, ao escrever:

“The true limit of my freedom lies purely and simply in the very fact that an Other apprehends me as the Other-as-object and in that second corollary fact that my situation ceases for the Other to be a situation and becomes an objective form in which I exist as an objective structure. It is this alienating process of making an object of my situation which is the constant and specific limit of my situation, just as the making an object of my being-for-itself in being-for-others is the limit of my being. And it is precisely these two characteristic limits which represent the boundaries of my freedom.” (Sartre, 1943/1957, p.525)

A ideia apresentada tem consequências fortes, na medida em que cada sujeito é simultaneamente *em-si* e *para-si*, ou seja, um agente livre em potencial e capaz de se definir, mas quando existe segundo a consciência do outro é apreendido enquanto *em-si*, enquanto objeto. Esta redução ao *em-si* na consciência alheia cria uma tensão no sujeito, na medida em que ele é simultaneamente livre *para-si* e objeto *pelos-outros*.

Desse modo, ilustra-se a complexidade existencial da vida em comunidade, ou seja, enquanto um confronto de consciências que privam a liberdade do outro ao objetificá-lo, o que implica diretamente um sentido de responsabilidade ética em relação à liberdade. É este um dos temas centrais da sua outra obra *O Existencialismo é um Humanismo*, onde Sartre procura aproximar o existencialismo a uma postura cívica, que

se afasta do niilismo²² e abraça um sentido ético. Pretende-se, assim, utilizar este estudo com base para se conseguir analisar do papel humanista da arquitetura, segundo o existencialismo. Estas noções sintetizam, mesmo que de um modo rudimentar, o corpo principal de *O Ser e o Nada*, e apesar de serem considerações densamente filosóficas, é a partir das mesmas que se pretende reforçar tanto a expressão do existencialismo enquanto pensamento, como permitir uma análise da arquitetura a partir da mesma que consiga alcançar maior profundidade.

Já foi mencionado, no capítulo anterior, como a arquitetura se aproxima do existencialismo ao alinhar-se mais com a filosofia continental, isto deve-se em parte aos contributos fenomenológicos e ontológicos que aqui se ilustraram. Desse modo, tal como se analisou a arquitetura a partir da premissa canônica do existencialismo (*a existência precede a essência*) pretende-se fazer o mesmo através da dialética ontológica *do em-si / para-si*.

Na arquitetura, o *em-si* refere-se à sua dimensão material, à sua existência factícia enquanto massa de betão, plano de vidro, tijolo furado ou telha cerâmica. Estes elementos simplesmente existem em pleno, enquanto matéria no mundo, o que não se traduz numa visão completa daquilo que significa fazer arquitetura. Pretende-se, então, com esta análise entender a arquitetura enquanto extensão da vontade humana de determinar e atribuir sentido ao espaço habitável, ou seja, enquanto mediadora do sujeito (*para-si*) de se definir no mundo, e, assim, como mediadora existencial.

Esta leitura permite encarar a arquitetura enquanto algo que também pertence à dialética ontológica do sujeito, ao atribui-lhe uma dimensão física, mas também a intencionalidade da consciência. Pode-se assim entender que, se a arquitetura incorpora ambas as dimensões, então tem a capacidade, tal como o *para-si*, de transcender o *em-si*, ou seja, entendendo a arquitetura como um exercício especulativo que tenta, através da matéria, atribui-lhe valores imateriais que a transcendam enquanto mera construção.

Esta consideração significa, acima de tudo, que a arquitetura se manifesta, tal como a ideia de *Nada* para a consciência, como um vazio direcionado ao mundo, como algo em

²² "Nihilism is a philosophical viewpoint that asserts the absence of inherent meaning or value in life and the universe. Originating from the Latin word "nihil," meaning "nothing," nihilism posits that nothing holds true significance, including human actions and creations. This philosophical stance negates concepts of truth, value, and purpose, leading to a worldview that many consider pessimistic. However, proponents of nihilism may not view their perspective as inherently negative." (*Nihilism | Research Starters | EBSCO Research*, n.d.)

potencial e expectativa. Desse modo é capaz de apreender o que existe, ou seja, todo o conjunto de fenómenos *a priori* tais como a natureza física do lugar, da sua geografia, e operar nele também através da matéria no sentido de transcendê-la. Isto é, criando espaços habitáveis e imbuídos de significado que procuram, através da liberdade em criar essência do *para-si*, atribuir à obra noções existenciais, sensoriais e culturais que a elevem a algo maior que a soma das suas partes.

Com esta análise pode-se sintetizar que a arquitetura é um exercício que opera na matéria, através da matéria, para transcendê-la. Ou seja, aquilo que distingue a arquitetura da sua realidade factícia, material e técnica, é precisamente a capacidade de conter significado e permitir uma relação simbólica e existencial com a mesma. Isto remete para a noção de *Habitar* de Heidegger no já mencionado ensaio *Construir, Habitar, Pensar*, onde reflete:

“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, 1954)

Nesta passagem entende-se o *habitar* como a condição ontológica do *Homem* no mundo, capaz de atribuir sentido ao espaço, e também como essa noção remete para a arquitetura enquanto mediadora entre o plano existencial e o plano físico da construção, o que implica necessariamente que a arquitetura transcende a matéria a partir do próprio *habitar*. Juhani Pallasmaa, Professor de Arquitetura na Universidade Aalto e autor da popular obra *Os Olhos da Pele* (1996) escreve sobre temas semelhantes na sua outra obra *Essências* (2018), uma coleção de ensaios sobre a ideia de essência em arquitetura, onde argumenta:

“Além dos seus propósitos práticos, as estruturas arquitetónicas têm uma tarefa existencial e mental significativa: elas domesticam o espaço para a ocupação humana ao transformarem espaços anônimos, uniformes e indefinidos, em lugares distintos e com significância humana.” (Pallasmaa, 2018, p.14) e esclarecendo mais tarde: *“A fim de distinguir o espaço vivenciado do espaço físico e geométrico, podemos chamá-lo de espaço existencial.”* (Pallasmaa, 2018, p.23)

Ambas as passagens trabalham a partir da consideração da arquitetura enquanto algo que transcende o espaço físico e geométrico, podendo-se dizer que no caso de Pallasmaa o espaço existencial alinha-se com a noção de *habitar* de Heidegger, tal como suporta o argumento principal da dissertação, isto é, a arquitetura enquanto mediadora existencial.

Sintetizando até agora, pretende-se que, através da análise de *O Ser e o Nada* se possa traçar uma relação direta entre o existencialismo e a arquitetura a partir dos principais argumentos da obra, de modo a melhor entender as noções filosóficas que sustentam a tese da arquitetura enquanto mediadora existencial. Esta análise é relevante pelo modo como, ao estudar a arquitetura a partir da dialética ontológica do *em-si* / *para-si*, da intencionalidade da consciência e da sua capacidade de transcender o *em-si* ao negá-lo e atribuir-lhe significados, se pode compreender a mesma como algo que escapa da sua dimensão física e técnica, com consequências existenciais e éticas.

Entender a arquitetura através da dialética implica necessariamente que esta é simultaneamente objeto e intenção, o que a configura como mediadora existencial, enquanto meio pelo qual o sujeito cria sentido no espaço habitável. Logo, pode-se resumir que a arquitetura é um exercício que opera na matéria, através da matéria, para transcendê-la, onde o sujeito (*para-si*) é capaz de atribuir ao espaço uma dimensão existencial que supera a mera construção (*em-si*) e a torna uma extensão do seu *habitar*.

4.3. O EXISTENCIALISMO É UM HUMANISMO NA ARQUITETURA

“If, however, it is true that existence is prior to essence, man is responsible for what he is. Thus, the first effect of existentialism is that it puts every man in possession of himself as he is, and places the entire responsibility for his existence squarely upon his own shoulders. And, when we say that man is responsible for himself, we do not mean that man is responsible only for his own individuality, but that he is responsible for all men.” (Sartre, 1946/2021, p.31)

Agora que se entende o modo como a arquitetura se cruza com o existencialismo, nomeadamente enquanto mediadora existencial, pretende-se regressar à obra *O Existencialismo é um Humanismo* no âmbito de aprofundar sobre o papel ético da arquitetura. A citação acima ilustra como Sartre argumenta, a partir da noção de que a existência precede a essência, que a liberdade inerente à criação de sentido implica, por outro lado, uma responsabilidade absoluta (Sartre, 1946). Primeiro, porque coloca o Homem inteiramente responsável por si mesmo, sem guias ou valores *a priori* que o orientem, e, em segundo, porque essa responsabilidade se estende a todos os indivíduos, isto é, assume uma postura coletiva, que reforça a dimensão cívica do existencialismo que propõe. Mas como é que se pode, a partir de uma filosofia aparentemente individualista, extrair conclusões humanistas, sem perder a coerência lógica do seu enunciado?

Sartre alcança essa transição para uma postura coletiva ao argumentar que, apesar de cada sujeito ser inteiramente livre e responsável em definir-se, cada gesto nesse sentido implica uma escolha, sendo cada escolha naturalmente uma afirmação do valor daquilo escolhido, o que implica necessariamente um juízo ético. O argumento continua considerando que, se cada escolha é uma afirmação de valores, e se somos naturalmente incapazes de escolher a pior, então a melhor escolha terá de ser a que for melhor para todos, tal como escreve no livro.

“To choose between this or that is at the same time to affirm the value of that which is chosen; for we are unable ever to choose the worse. What we choose is always the better; and nothing can be better for us unless it is better for all. If, moreover, existence precedes essence and we will to exist at the same time as we fashion our image, that image is valid for all and for the entire epoch in which we find ourselves. Our responsibility is thus much greater than we had supposed, for it concerns mankind as a whole.” (Sartre, 1946/2021, p.32)

É assim que Sartre aproxima o existencialismo de uma postura coletiva, ao conciliar dimensões aparentemente contraditórias. Por um lado, não há valores *a priori*, ao mesmo tempo, cada escolha é um gesto ético que valoriza um modelo sobre outro, modelo este que para ser válido teria de ser verdadeiro para todos. Assim, cada sujeito assume tanto a liberdade radical de criar sentido e inventar-se, enquanto assume a responsabilidade ética de que, ao fazê-lo, está a escolher para todos, ao afirmar a sua escolha como a melhor, como um modelo universal projetado para os outros. Esta formulação de uma ética assente no princípio da universalidade, isto é, que para uma ação ser eticamente correta teria de o ser para todos, aproxima-se da ética Kantiana, nomeadamente do imperativo categórico²³, com a distinção de fazê-lo a partir da própria noção de liberdade, e não de uma moralidade fixa, acessível pela razão, tal como Kant defende na sua obra *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785). O Imperativo Categórico é mais conhecido na seguinte colocação:

“Act only according to that maxim whereby you can at the same time will that it should become a universal law.” (Kant, 1785)

²³ “categorical imperative, in the ethics of the 18th-century German philosopher Immanuel Kant, founder of critical philosophy, a rule of conduct that is unconditional or absolute for all agents, the validity or claim of which does not depend on any desire or end.” (*Categorical Imperative | Definition & Examples | Britannica*, n.d.)

Neste cenário, a ética que Kant propõe é *a priori* e transcendental, ou seja, existe para lá da experiência individual, e é acessível pela razão pura, capaz de, pela lógica, chegar à natureza correta das verdades morais universais (Kant, 1785). Sartre difere de Kant ao propor uma ética que surge da própria liberdade do ser humano, ou seja, rejeita uma moral fixa e pré-existente enquanto defende uma moral consequente da ação livre e contida no seu tempo (Sartre, 1946). Isto significa que cada escolha é livre e afirma um valor, enquanto afirma que nenhuma escolha pode ser melhor se não o for para todos. Assim, o que se considera correto deve ser correto para todos, mas não necessariamente para sempre. a ética de Sartre é contingente da época em que se insere, o que significa que aquilo que se considera correto muda consoante o período, e que aquilo que antes, num determinado contexto era melhor para todos, pode agora ser inválido. Esta noção, da responsabilidade individual de escolher por todos, acaba por sustentar a própria noção de angústia segundo o existencialismo, como demonstra a seguinte passagem:

First, what do we mean by anguish? The existentialist frankly states that man is in anguish. His meaning is as follows – “When a man commits himself to anything, fully realizing that he is not only choosing what he will be but is thereby at the same time a legislator deciding for the whole of mankind – in such a moment a man cannot escape from the sense of complete and profound responsibility.” (Sartre, 1946/2021, p.33)

Ao escrever este excerto, Sartre coloca a angústia como tema central da ética que propõe, o que remete para uma postura filosófica que incorpora aspetos psicológicos e, desse modo, abre caminho para a subjetividade. Essencialmente, pode-se dizer que é a própria subjetividade que interessa sublinhar, primeiro porque é inerente às noções de liberdade e ausência de verdades morais *a priori*, e segundo, porque é a partir da mesma falta de determinismo que se atua no mundo, com o peso de decidir para todos. Assim, é a subjetividade que abre caminho para a angústia, para uma ética situacional e para a complexidade de existir em comunidade enquanto confronto de liberdades, isto é, segundo o próprio, num mundo de intersubjetividade, tal como escreve:

“The other is indispensable to my existence, and equally so to any knowledge I can have of myself. Under these conditions, the intimate discovery of myself is at the same time the revelation of the other as a freedom which confronts mine, and which cannot think or will without doing so either for or against me. Thus, at once, we find ourselves in a world which is, let us say, that of “inter-subjectivity”. It is in this world that man has to decide what he is and what others are.” (Sartre, 1946/2021, p.53)

Tendo explorado aquilo em que consiste a ética existencialista, tal como se argumenta na obra *O Existencialismo é um Humanismo*, pretende-se agora estudar de que modo esta se aplica na arquitetura. Parece que, quando se considera a atividade de projetar e construir arquitetura, ao contrário da postura Kantiana, não há uma atitude correta, singular, e pré-definida, que seja deduzível pela razão e se possa considerar como um modelo a seguir e aplicar universalmente. A arquitetura é, por natureza, uma atividade subjetiva, tal como se concluiu ao entendê-la como mediadora existencial, isto é, enquanto mediadora de um sujeito livre, ou seja, de um sujeito inerentemente subjetivo. Como tal, pode-se dizer que a arquitetura se aproxima mais da ética Humanista proposta por Sartre, tanto pela ênfase na liberdade e subjetividade, como pela responsabilidade que implica, ao assumir que cada escolha interfere diretamente com o outro. Ou seja, a arquitetura existe na própria intersubjetividade. Aprofundando esta relação, entende-se que, primeiro, a ética existencialista rejeita verdades morais *a priori*, conforme refere Sartre ao escrever:

“You are free, therefore choose – that is to say, invent. No rule of general morality can show you what you ought to do: no signs are vouchsafed in this world.”(Sartre, 1946/2021, p.43)

Na arquitetura, também o ato de projetar não se rege por um conjunto de normas fixas. Antes, o papel do arquiteto atua no sentido de interpretar um conjunto de circunstâncias, e operar nelas com um espírito crítico. Isto é, uma atitude que consiga, a partir da sua expressão subjetiva, resolver o problema proposto, sem um modelo definido para orientá-lo. Outra interseção entre ambos os temas diz respeito à noção de universalidade, ou seja, a ideia de que ao escolher, se está a escolher um modelo para todos. Esta noção é especialmente evidente na arquitetura, pois, se compararmos diretamente com a ética existencialista, ao escolher qualquer gesto arquitetónico, está-se a preferi-lo sobre os demais e, assim, a validá-lo enquanto o melhor. Mas, tal como Sartre argumenta, para ser o melhor, terá de ser o melhor para todos (Sartre, 1946), de tal modo que o arquiteto assume uma responsabilidade para com o coletivo, pelo modo como o projeto interfere na liberdade dos outros e lhe incute a angústia de escolher, sabendo que está a escolher para todos.

Outra característica da ética existencialista é ser situacional, ou seja, entende que o melhor deve ser o melhor para todos, mas também que o melhor para todos pode variar

consoante o contexto ou período onde se insere (Sartre, 1946). Se é esse o caso, então a arquitetura surge numa posição complexa. Por um lado, procura um sentido cívico ao reconhecer a responsabilidade de projetar para todos do melhor modo possível. Por outro, dada a natureza permanente da construção, aquilo que se considera melhor para todos pode, tal como se referiu, mudar eventualmente, de tal modo que o edifício pode dar-se mais duradouro do que a intenção que o justificou em primeiro lugar. Assim, o arquiteto encontra-se na posição delicada de procurar entender, não só como melhor servir o público num determinado tempo, mas de tentar antecipar de que modo o próprio projeto pode acomodar as exigências do futuro.

Sartre introduz também a noção de *má-fé* para descrever a condição de rejeitar a responsabilidade radical da escolha e o peso ético que a engloba, na tentativa de suprimir a angústia inerente à liberdade, tal como escreve:

“It is best to choose and to examine one determined attitude which is essential to human reality, and which is such that consciousness instead of directing its negation outward turns it toward itself. This attitude, it seems to me, is self-deception (mauvaise foi).” (Sartre, 1943/1957, p.48) esclarecendo mais tarde: “...it is very true that bad faith does not succeed in believing what it wishes to believe. But it is precisely as the acceptance of not believing what it believes that it is bad faith. (Sartre, 1943/1957, p.70)

Com estas frases entende-se a *má-fé* como uma forma de negação, tal como se explorou na análise da dialética entre o *em-si* e o *para-si*. No entanto, neste caso, a negação é uma negação do *para-si* de si mesmo, ou seja, uma postura de autoengano (Kaufmann, 2004). Assim, o sujeito, reconhecendo a sua condição e a angústia existencial que implica, nega-se a si mesmo ao aceitar uma postura que o livra desses sintomas, ao negar a sua liberdade, mesmo que ao fazê-lo não consiga acreditar plenamente nessa mentira. Assim, pode-se dizer que uma arquitetura que não reconheça a sua responsabilidade ética, que não se reconheça enquanto mediadora existencial, e que se apoie em noções dogmáticas para se justificar, é uma arquitetura que existe em *má-fé*, ou seja, inautêntica e alienante. Logo, quando se trata de estudar a arquitetura através do existencialismo, pode-se entender a *má-fé* é como a noção por trás da *má-arquitetura*, na medida em que é uma forma de autoengano, ou seja, um subterfúgio. Isto é, trata-se de uma arquitetura desonesta, que se afasta da sua responsabilidade existencial ao negar a sua liberdade e, assim, contradizendo as qualidades fundamentais do existencialismo, conforme descreve Walter Kauffman em *Existencialism: From Dostoyevski to Sartre* (2004):

“The refusal to belong to any school of thought, the repudiation of the adequacy of any body of beliefs whatever, and especially if systems, and a marked dissatisfaction with traditional philosophy as superficial, academic, and remote from life – that is the heart of existentialism” (Kaufmann, 2004, p.12)

Sintetizando, a arquitetura acontece, por natureza, na intersubjetividade descrita por Sartre, isto é, num confronto de liberdades e falta de determinismo. Ao mesmo tempo, dada a ausência de noções morais *a priori*, cada ação torna-se um juízo ético que se estende universalmente, inculcando ao sujeito a responsabilidade de escolher por todos e a angústia que isso implica. Logo, a arquitetura, enquanto projeto e escolha, implica necessariamente um fardo ético, o de desenhar com a noção que cada traço se estende e interfere na liberdade dos outros, e, assim, de projetar tendo em conta o melhor para todos, numa lógica sensível que procure universalidade sem se tornar impositiva.



Figura 20 Simone de Beauvoir e Sartre com Oscar Niemeyer e Jorge Amado, em Brasília, 1960 (Acervo Casa de Jorge Amado, n.d.), editada pelo autor

5. ALIENAÇÃO NA ARQUITETURA

5.1. ALIENAÇÃO E O EXISTENCIALISMO

“With respect to its treatment of human alienation, existentialism as a philosophy has one significant advantage over merely psychological or sociological analyses: it can provide the facts of twentieth-century alienation with a metaphysical grounding; it can treat alienation with that phenomenological respect that anchors it less in the relativity of the shifting social context than in the eternal condition of man.” (Mandelbaum & Lee, 1967/2020, p.255)

O estudo anterior estabeleceu a base para uma leitura da arquitetura segundo o existencialismo, na qual se concluiu sobre o papel da mesma enquanto mediadora do sujeito em atribuir significado, ou essência, ao espaço habitável, ao espaço urbano. Essa leitura enquadra a arquitetura através da dialética entre a aparente liberdade radical sugerida pelo existencialismo e, ao mesmo tempo, a responsabilidade total que a acompanha, ao atribuir a cada gesto o fardo ético da escolha, e da inevitabilidade da mesma. Assim, a arquitetura não está imune à angústia da escolha, nem à alienação que surge da dificuldade em atribuir ou reconhecer sentido no mundo, mais propriamente, neste caso, no mundo urbano. Pretende-se então perceber de que modo a alienação surge dentro das dinâmicas do existencialismo no sentido de a poder utilizar como instrumento teórico para reconhecer um dos sentimentos mais abstratos associados às cidades modernas e como a arquitetura contribui para estimulá-lo.

A alienação tem raízes filológicas no latim, onde já se reconhece simultaneamente o seu significado nos termos atuais do direito, da transferência de bens e de direitos, como no seu sentido mais aberto, um de dissociação, abandono, tal como argumentam Maurice Mandelbaum e Edward N. Lee. na sua obra *Phenomenology and Existentialism*:

*The Latin term **alienatio** has a long and distinguished history. Cognate with the verb **alieno** (to alienate, to sell, to estrange, to become apostate, to become insane) and with the adjective **alienus, -a, -um** (foreign, contrary, hostile, averse, distracted), it appears characteristically in the works of Caesar, Cicero, and Seneca. Its French derivative **aliénation** appears as early as Calvin's Institutes ("We excuse his confession through the alienation of his spirit, caused by wine.") (Mandelbaum & Lee, 1967/2020, p.244)*

Mais tarde, o tema da alienação ganha tração no campo da filosofia através de Hegel e Marx, tendo sido Marx quem mais contribuiu para a popularização do termo, na sua

descrição do trabalhador alienado, isto é, dissociado da sua natureza na desvinculação entre o mesmo e o produto do seu ofício, sobre o qual não tem posse ou controle:

“Marx's treatment of alienation is based upon the perception that the conditions of capitalist production ultimately constitute a violation of the worker's human nature precisely because they bring about an alteration of his status from that of "person" to that of "natural object."” (Mandelbaum & Lee, 1967/2020, p.249)

A ideia de alienação segundo Marx tem, porém, uma incoerência segundo o existencialismo, na medida em que considera a lógica capitalista como algo que interfere na relação entre o ser humano e a sua essência, mas, ao fazê-lo, está a assumir a existência de uma natureza humana, de uma essência à qual se pretende regressar, o que contraria imediatamente a premissa canônica do existencialismo (*a existência precede a essência*). Eventualmente, a ideia de alienação passa a integrar-se nos temas do existencialismo, mais propriamente, no conceito de *má-fé* de Sartre. A *má-fé*, como foi descrita anteriormente, consiste na negação da própria liberdade, da recusa em reconhecer a responsabilidade implícita ao indivíduo de se reconhecer como autônomo e criar o seu sentido, a sua essência:

“How as an existentialist will you utilize the idea of alienation? If, like Sartre, your major theme is decision, choice, and therefore freedom, you will find it to consist in the self-denial of freedom, in becoming solid and thinglike in a moral immobility, and in bad faith.” (Mandelbaum & Lee, 1967/2020, p.265)

Entende-se, então, que o reconhecimento dessa responsabilidade aproxima o sujeito do mundo, por permitir-lhe relacionar-se com ele mais intimamente e profundamente. Nesse quadro, a alienação surge como o oposto, num sentido de afastamento do mundo, onde o sujeito não se sente inteiramente no lugar por não poder criar relações significativas. Para Sartre, também, a alienação pode surgir do *olhar-do-outro*, do fenómeno em que, ao ser-se observado por outra pessoa, o sujeito sente-se objetificado ao ser encarado pelo outro como algo *em-si*, como objeto, o que contradiz a sua existência enquanto ser consciente, enquanto *para-si*.

Assim, pode-se extrapolar o papel que a ideia de *lugar* tem no contexto da alienação urbana, pois é o sítio, enquanto espaço físico, enquanto *em-si*, que é apropriado pelo sujeito, o *para-si*, no sentido de transcendê-lo pela atribuição de significados imateriais, de uma essência, transformando o sítio em *lugar*. Esta sequência lógica de: matéria (sítio) – observação (consciência) – significado (essência) é a fundação da própria ideia

de cidade, da domesticação do espaço anônimo num espaço humano, que permita o *habitar* pleno (Heidegger, 1954). Isto é, de ocupar o mundo com sentido e pertença. Consequentemente, pode-se entender como a alienação surge da falta de relação com o sítio, do espaço anônimo, ao não se ser possível atribuir-lhe um significado que o qualifique como *lugar*.



Figura 21 Edward Hopper, Office in a Small City, 1953 (The Metropolitan Museum of Art, n.d.)

É aqui que o modernismo se insere como catalisador da alienação urbana, nomeadamente pela promoção de objetos tipo, isto é, numa lógica de multiplicação *ad infinitum*, onde a flexibilidade de aplicação só existe à custa das considerações específicas do sítio, o que por sua vez, extingue a ideia de lugar. O paradoxo aqui é que o modernismo partilha qualidades com o existencialismo, na recusa de historicismos e na afirmação de uma identidade própria, porém, apesar do esforço em promover uma nova arquitetura e novos modos de vida, esta nova essência não cria necessariamente *lugar*. Em vez disso, cria-se e amplia-se o espaço anônimo, só que desta vez, em vez de natural, é constituído pela proliferação de objetos idênticos, estéreis e higienizados, que expandem e conquistam o território urbano, promovendo a alienação naqueles que passam a habitar estas novas paisagens artificiais (Lopes, 2016). Por outro lado, um dos outros motivos pelo qual a alienação urbana ganha expressão neste contexto não se deve exclusivamente às qualidades arquitetónicas das cidades, mas à pura escala

das mesmas. As cidades continuavam a crescer, acumulando cada vez mais pessoas em cada vez menos espaço, e com o crescer da densidade crescia tanto o sentimento de anonimidade individual face à multidão como o de se sentir observado (Foucault, 1975). Esta combinação, entre anonimidade e vigilância, tanto reforça a pequenez do indivíduo como lhe retira um sentido de privacidade, o que remete para a alienação que segundo Sartre advém do *olhar-do-outro*. Assim, a alienação urbana no contexto do modernismo surge tanto da rutura com o passado e a extinção do *lugar* enquanto meio de relação com o espaço, como da crescente assimetria entre a escala do indivíduo e da massa humana que o rodeia.

Em suma, o conceito de alienação tem nas suas origens as próprias noções de estranhamento e dissociação, mas só mais tarde assume maior expressão na filosofia, nomeadamente através de Marx, sendo eventualmente aproximado do existencialismo, ao ser representativo das noções de *má-fé* e do *olhar-do-outro* segundo Sartre. Partindo para a alienação urbana, esta surge da dificuldade em reconhecer sentido no espaço habitado e de transformar o sítio em lugar, ou seja, de lhe atribuir uma essência que permita o *habitar* pleno (Heidegger, 1954). Este fenómeno ganha tração com o modernismo, pela inversão do lugar em função do objeto, tal como pelas novas paisagens urbanas que resultam em espaços anónimos e homogêneos, onde tanto a escala impessoal das cidades como a sua aparente falta de identidade resulta num sentimento de dissociação, alienação e melancolia.

5.2. ALIENAÇÃO NA ARQUITETURA (MODERNIDADE SÓLIDA)

“That part of history, now coming to its close, could be dubbed, for the lack of a better name, the era of hardware, or heavy modernity - the bulk-obsessed modernity, 'the larger the better' kind of modernity, of 'the size is power, the volume is success' sort. That was the hardware era; the epoch of weighty and ever more cumbersome machines, of the ever longer factory walls enclosing ever wider factory floors and ingesting ever more populous factory crews, of ponderous rail engines and gigantic ocean liners. To conquer space was the supreme goal - to grasp as much of it as one could hold, and to hold to it, marking it all over with the tangible tokens of possession and 'No trespassing' boards. Territory was among the most acute of modern obsessions, its acquisition among the most compulsive of modern urges - while guarding the boundaries figured high among the most ubiquitous, resilient and relentlessly growing modern addictions.” (Bauman, 2012, p.113)

Dando continuidade ao estudo anterior, pretende-se, com este capítulo, investigar o conceito de alienação no contexto urbano e da arquitetura moderna, traçando uma

relação com os temas da modernidade sólida segundo Zygmunt Bauman. Esta abordagem permite utilizar a alienação como um instrumento crítico no entendimento da relação entre o sujeito e o espaço urbano quando este se revela desafiante à criação de sentido e de uma relação forte com o mesmo. Esta noção de distanciamento psicológico entre o indivíduo e a cidade surge e ganha tração com as primeiras grandes metrópoles durante a expansão urbana da revolução industrial (Lopes, 2016). Já no século XX, continua através da proliferação da arquitetura moderna em grandes planos uniformizadores e tipologias multiplicáveis, que criam uma série de paisagens urbanas desoladas onde a própria ideia de lugar se parece ter perdido. É este o contexto que Zygmunt Bauman entende como modernidade sólida, caracterizada pela apologia à razão como símbolo de progresso e pela crença em grandes sistemas ideológicos como respostas definitivas aos problemas sociais (Bauman, 2000). O modernismo insere-se nesta lógica, tal como se reflete na abordagem que Le Corbusier introduz na *Carta de Atenas*, evidentemente promotora de uma arquitetura universal.

Assim, entende-se a alienação urbana como uma consequência existencial da falta de relação com o lugar, ou seja, da dificuldade em atribuir essência ao espaço urbano e do desconforto psicológico de habitá-lo. Isto resulta, tal como refere Diogo Seixas Lopes na sua obra *Melancolia e Arquitetura* (2016), num sentimento de melancolia, ou *spleen*, como menciona ao citar Baudelaire referindo-se ao mesmo sentimento.

Como tal, a alienação surge enquanto conceito fundamental para uma análise mais profunda da arquitetura moderna segundo o existencialismo. Contudo, não se propõe a ideia de que a arquitetura moderna conduz naturalmente à alienação, pretende-se, antes, estudar de que modo a mesma pode surgir da relação entre o espaço construído e a tentativa de atribuir-lhe uma essência partilhada, ou seja, da tensão entre o sujeito e a arquitetura na criação de significado.

Quando se pretende integrar na análise da arquitetura segundo o existencialismo, os conceitos de Zygmunt Bauman respetivos às suas ideias de modernidade sólida e modernidade líquida, é porque os mesmos retratam com clareza o contexto sociológico que sustenta as próprias razões pelas quais o modernismo aparece em primeiro lugar.

Nesse sentido, a modernidade sólida afirma-se como a classificação que melhor descreve as condições sociais na primeira metade do século XX. Para Bauman, e tal como a citação acima demonstra, a modernidade sólida caracteriza-se como uma era diretamente ligada à indústria pesada e à obsessão com o território (Bauman, 2000). Foi também uma era onde a ideia de progresso estava otimisticamente dependente da

razão e do pragmatismo, onde considerações mais abstratas ou sociológicas sobre o futuro das cidades se viam abafadas pelo impulso racionalista de organizar o território geometricamente à escala do mapa, chegando a considerar a modernidade sólida como uma era de plantas e estiradores, tal como menciona no seguinte excerto:

“Heavy modernity was, after all, the era of shaping reality after the manner of architecture or gardening; reality compliant with the verdicts of reason was to be 'built' under strict quality control and according to strict procedural rules, and first of all designed before the construction works begin. This was an era of drawing-boards and blueprints - not so much for mapping the social territory as for lifting that territory to the level of lucidity and logic that only maps can boast or claim. That was an era which hoped to legislate reason into reality, to reshuffle the stakes in a way that would trigger rational conduct and render all behaviour contrary to reason too costly to contemplate.”
(Bauman, 2000/2012, p.47)

O próprio texto refere como a modernidade sólida procurava moldar a realidade à maneira da arquitetura, isto é, num sentido de planeamento rigoroso e de controlo total sobre processo, elaborado numa lógica pragmática e racionalista. Esta comparação faz, para ser rigorosa, mais sentido quando se entende a arquitetura aqui referida como a arquitetura moderna. Assim, entende-se que a arquitetura moderna não nasce num vácuo, impulsionada apenas pelo desejo de inventar novos modos de construção e expressão arquitetónica, mas como uma consequência da modernidade sólida.

Le Corbusier, na sua própria apologia da arquitetura moderna, refere como a arquitetura do seu tempo se via já descontextualizada da era industrial, comparando as contradições entre os crescentes avanços tecnológicos e a aparente estagnação da arquitetura no passado, ou seja, a arquitetura teria de se atualizar, entrar no mundo das máquinas (Corbusier, 1931). Esta linha de raciocínio resulta numa das mais famosas frases de Corbusier, que é ao mesmo tempo sintética da relação direta entre a arquitetura moderna e a modernidade sólida, quando declara a casa enquanto máquina para habitar.

“A house is a machine for living in. Baths, sun, hot-water, cold-water, warmth at will, conservation of food, hygiene, beauty in the sense of good proportion.” (Corbusier, 1986, p.95)

5.2.1. O PANÓTICO DE BENTHAM & REM KOOLHAAS

“Because, without any physical instrument other than architecture and geometry, it acts directly on individuals; it gives 'power of mind over mind'. The panoptic schema makes any apparatus of power more intense...” (Foucault, 1975/1995, p.206)

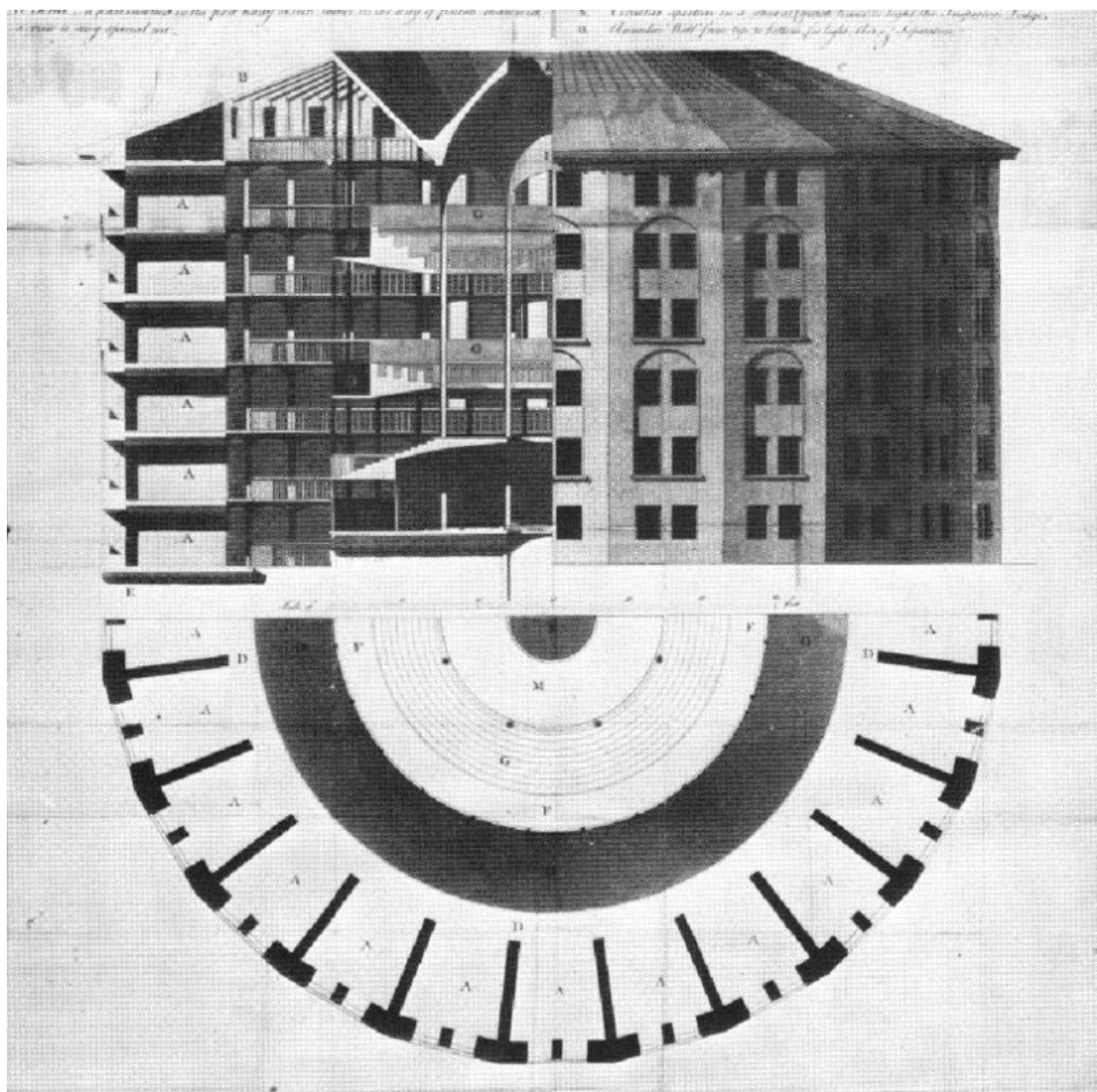


Figura 22 Jeremy Bentham, desenhos para o Panótico, 1791 (Bentham & Reveley, 1791)

Quando se pretende regressar ao tema da alienação e integrá-lo no contexto da modernidade sólida através da arquitetura, não existe possivelmente melhor exemplo que o Panótico de Jeremy Bentham, filósofo e teórico social do século XVIII. O Panótico consistia num desenho para edifícios institucionais, principalmente prisões, que permitisse a vigilância constante de quem o ocupasse (Bauman, 2000). Como tal, o edifício consiste num anel, cujos pisos, e no caso da prisão, as celas, estariam todos orientados para um espaço interior, onde uma torre de controlo permite a observação

de tudo o que se passa no mesmo. O tema mais importante no Panótico, acima de tudo, é a impossibilidade dos ocupantes saberem se estão ou não a ser observados a cada momento, o que por sua vez resulta em comportarem-se como se o estivessem a ser constantemente.

O tema do Panótico, enquanto metáfora para a modernidade é desenvolvido por Michel Foucault, filósofo francês da segunda metade do século XX, na sua obra *Vigiar e Punir* (1975)²⁴, enquanto retrato do poder da vigilância numa sociedade cada vez mais disciplinar. Assim, o Panótico, era para Foucault uma alegoria ao papel das instituições modernas, transversal a tanto prisões, escolas, hospitais ou fábricas, onde a arquitetura atua como dispositivo de poder, para reforçar o controlo das mesmas sobre os indivíduos (Foucault, 1975). Zygmunt Bauman encara esta leitura como representativa da modernidade sólida, onde explora as ideias de Foucault e acentua o papel que o controlo do espaço, uma das obsessões modernas, exerce no controlo dos indivíduos, ao fixá-los a sítios e rotinas específicas:

“Michel Foucault used Jeremy Bentham's design of Panopticon as the archmetaphor of modern power. In Panopticon, the inmates were tied to the place and barred from all movement, confined within thick, dense and closely guarded walls and fixed to their beds, cells or workbenches. They could not move because they were under watch; they had to stick to their appointed places at all times because they did not know, and had no way of knowing, where at the moment their watchers - free to move at will - were. The surveillants' facility and expediency of movement was the warrant of their domination; the inmates' 'fixedness to the place' was the most secure and the hardest to break or loose of the manifold bonds of their subordination. Mastery over time was the secret of the managers' power - and immobilizing their subordinates in space through denying them the right to move and through the routinization of the time-rhythm they had to obey was the principal strategy in their exercise of power. The pyramid of power was built out of velocity, access to the means of transportation and the resulting freedom of movement.”(Bauman, 2000/2012, p.9-10)

Tanto nesta visão como na de Bauman sobre a modernidade sólida, a rigidez das instituições e o papel do controlo do espaço como instrumentos de poder acentuam a

²⁴ “Discipline and Punish” by Michel Foucault is a critical examination of the evolution of punishment and the role of prisons in modern society. Foucault explores how societal attitudes toward punishment shifted from public executions and torture to psychological evaluations and incarceration. He argues that this transition reflects deeper social forces and power relations that continue to shape our understanding of crime and punishment. The work is divided into several parts, analyzing the historical context of punishment, the development of disciplinary methods, and the institution of the prison itself.” (*Discipline and Punish* by Michel Foucault | Research Starters | EBSCO Research, n.d.)

alienação, que se passa a sentir tanto a título individual como através da arquitetura, da alienação urbana. O Panótico, enquanto retrato da alienação moderna, também se relaciona diretamente com a versão da alienação segundo o existencialismo. Esta relação é evidente quando se compara a ideia de vigilância constante com a ideia do *olhar-do-outro* de Sartre, ao remeter a noção do sujeito alienado através do olhar alheio, que o objetifica e lhe rouba a privacidade, para o plano das instituições e da vida moderna. Michel Foucault chega mesmo a expressar essa ideia quando comenta, em *Vigiar e Punir*:

*“We are entering the age of the infinite examination and of compulsory objectification.”
(Foucault, 1975/1995, p.189)*

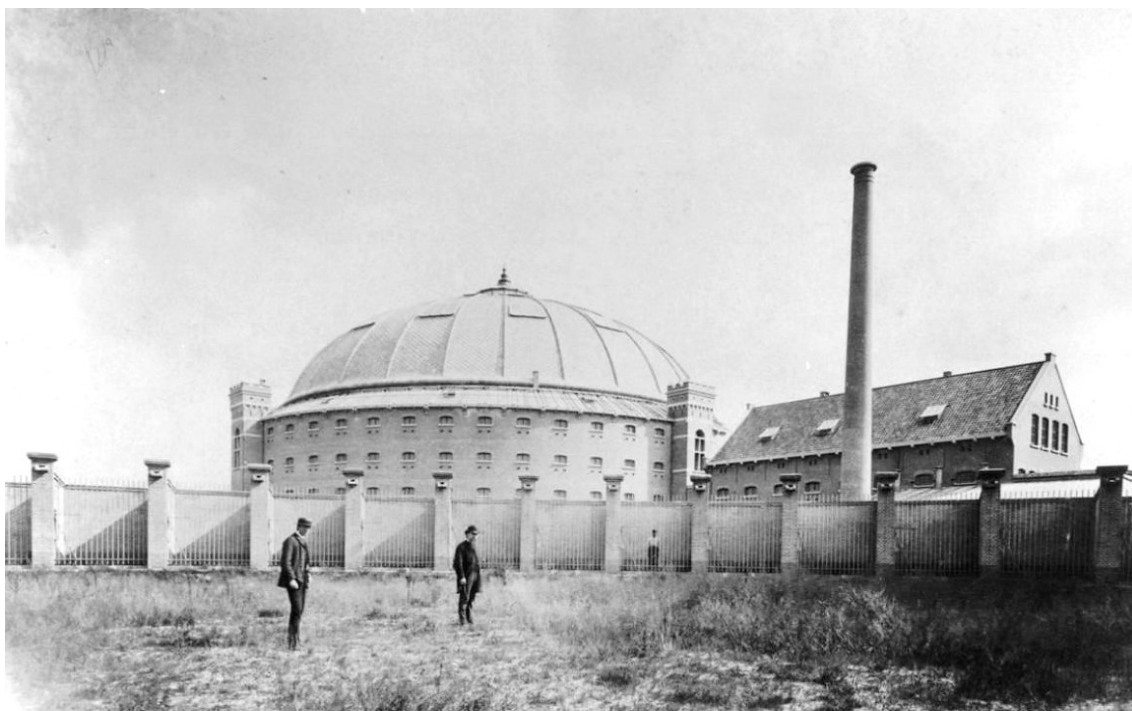


Figura 23 Johan Frederik Metzelaar, Prisão em cúpula de Arnhem, 1886 (Willem Smit Historie, n.d.), editada pelo autor

Um dos exemplos mais concretos de uma estrutura panótica na arquitetura é a prisão em cúpula de Arnhem, erguida em 1886 e projetada por Johan Frederik Metzelaar nos Países Baixos. Em 1979, depois de ser rejeitada a possibilidade de demolição, foi encomendado ao atelier OMA, de Rem Koolhaas, um estudo da prisão para reinterpretar o espaço e melhorar as suas condições, equipando-a para pelo menos mais 50 anos, mantendo, apesar disso, as qualidades arquitetônicas que remetessem para as condições de aprisionamento originais:



Figura 24 Prisão em cúpula de Arnhem, condições encontradas c. 1980 (OMA, n.d.) editada pelo autor

"In 1979 we were asked to "study" the possible renovation of a Panopticon prison - one of the three ever built on the principle in its pure form: a circle of cells with the all-seeing eye of the observatory as its center. The 100-year-old building had to be equipped "for at least another 50 years" and "to embody present day insights into the treatment of prisoners..." (OMA, n.d.)

Da memória descritiva do projeto nota-se como o mesmo já partia de uma prisão adaptada ao longo do tempo, onde a própria ideia nuclear do Panótico já se teria dissolvido, quando o antigo “olho” do panótico deixara de exercer a sua função original:

"Inside, in the dome, the former center of power - the "eye" of the panopticon - had been converted into a canteen for the guards: the former observers are now themselves observed by the prisoners, who are no longer kept locked in their cells at all times, but could circulate freely on the rings and have access to the ground floor. Originally envisioned as empty, the entire interior is now often as busy as the Milan Galleria. Now that they had abandoned the center of power, control was exercised through the simple presence of guards circulating with the prisoners through the transparent space where no action or inaction remained unnoticed." (OMA, n.d.)

Estas adaptações prévias, ao libertarem o espaço central, haviam-no reapropriado para várias funções. O centro havia sido convertido numa cantina para os guardas, os prisioneiros passaram a circular livremente nos anéis e a poder aceder ao pátio (OMA, n.d.). A vigilância, antes cingida ao “olho” enquanto centro de poder, passara a ser garantida pela igualmente livre circulação de guardas através do recinto. Esta adaptação permitiu rever as funções do pátio, que passara a acomodar equipamentos para trabalho, educação, desporto, entretenimento e visitas, atribuindo ao pátio uma dimensão comunal que, segundo a memória descritiva, se compara à atividade das galerias de Milão. Apesar da reinterpretação do interior, não se extingue a dinâmica de poder entre os guardas e os prisioneiros, que se mantêm constantemente vigiados, exercendo o mesmo impulso controlador da tipologia original. Mais ainda, ao acomodar funções típicas de outras instituições, a versão modificada da prisão ilustra claramente como o Panótico, enquanto configuração espacial e estrutura de poder, se aplica universalmente às mesmas instituições, tal como Michel Foucault pretendia transmitir quando utiliza o Panótico enquanto metáfora para a modernidade e instrumento de alienação (Foucault, 1975).

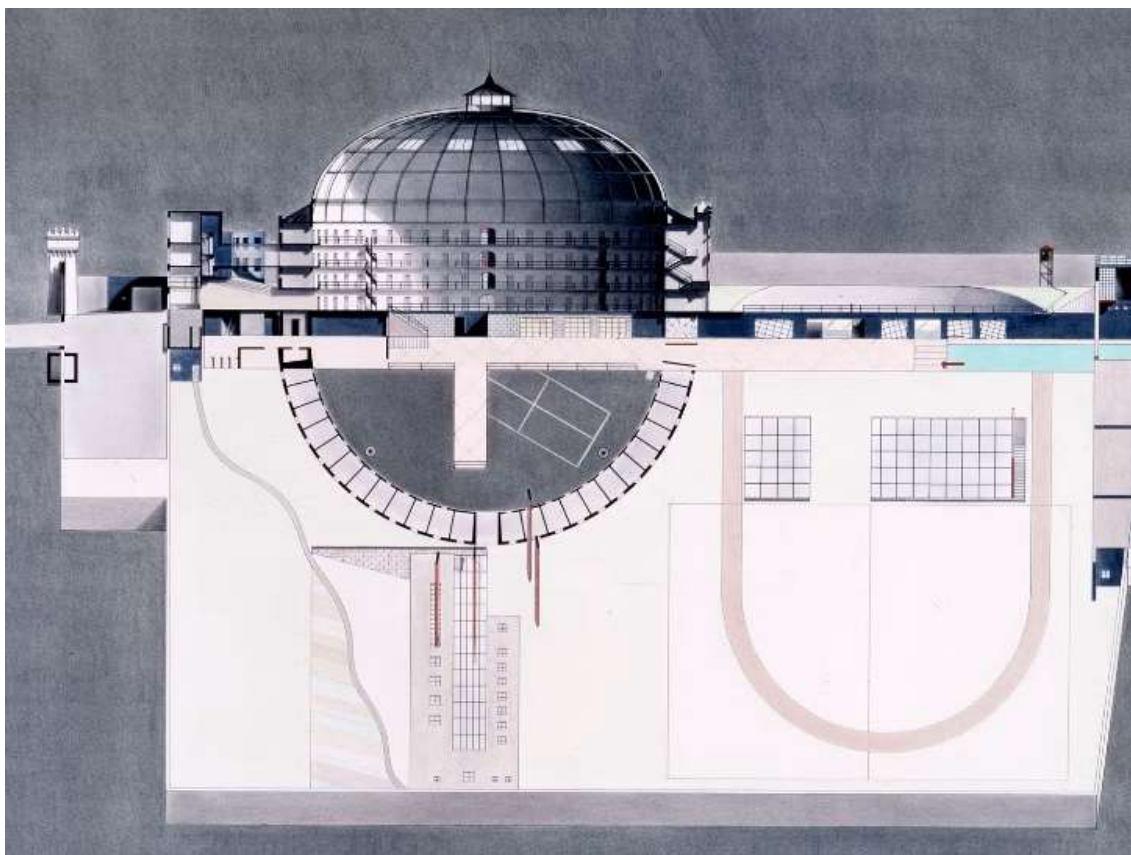


Figura 25 OMA, proposta para a prisão em cúpula de Arnhem, 1980, corte rebatido (OMA, n.d.)

Não é surpresa que a proposta de Rem Koolhaas consiste, essencialmente, em procurar evitar o enclausuramento da prisão, tanto no plano físico como conceitual. Desse modo, parte da solução consiste na projeção de dois eixos perpendiculares, que se cruzam no centro do pátio e se estendem para o exterior do recinto (OMA, n.d.). Este gesto reorganiza a circulação interior da prisão para lá do seu perímetro original, contestando a rigidez da estrutura antiga e o seu enclausuramento. Conceptualmente, ao cruzar os eixos no centro do pátio, está-se também a obliterar definitivamente o “olho” do Panótico, o que, segundo Rem Koolhaas, traduz a sua intenção de afirmar a dissociação entre o confinamento da estrutura panótica e o dos limites reais do recinto prisional.

“In this project, the first obligation of the new architecture was to avoid entrapment by the existing structure / prison, while at the same time, having no choice but to accept the containment of the existing prison yard. To perform this "dissociation", two streets run from the center of the dome to the extremes of the terrain. They form an exit from the dome; their intersection obliterates forever the Panopticon "eye". All new facilities are "built" along these streets as autonomous elements - some inside, but most outside.”
(OMA, n.d.)



Figura 26 OMA, proposta para a prisão em cúpula de Arnhem, 1980, axonometria (OMA, n.d.)

Esta proposta, desenvolvida nos finais dos anos 70, acontece numa fase mais avançada da modernidade, onde as suas qualidades “sólidas” se viam cada vez mais questionadas e em declínio (Bauman, 2000). Assim, é possível considerar a prisão de Arnhem como um retrato arquitetónico da transição da modernidade sólida para a modernidade líquida, da rigidez da estrutura original para a fluidez da proposta de Koolhaas, onde o efeito controlador do Panótico, na sua conceção formal, se dissolve em função de modos mais fluídos de ocupação, sem perder, no entanto, o exercício de poder e a vigilância original.

5.2.2. FRITZ LANG E A METROPOLIS

De modo a melhor entender o que se pretende comunicar quando se aborda o tema da alienação segundo a modernidade sólida, pode-se recorrer, não necessariamente à arquitetura, mas ao filme *Metropolis*²⁵ (1927) de Fritz Lang. O filme retrata uma cidade monumental, dominada por arranha céus do estilo *art deco*, e grandes infraestruturas, numa escala que parece simular uma fantasia do que se esperava da modernidade. Debaixo de terra, porém, acontece uma outra cidade, destinada a acomodar as máquinas que fazem a superfície funcionar e os trabalhadores que as operam. Essa cidade subterrânea é representada à imagem da arquitetura moderna, através de uma série de edifícios banais e homogêneos, onde as próprias máquinas assumem a escala da arquitetura e o céu se manifesta enquanto laje de betão. Esta visão distópica é eficaz a representar tanto a alienação descrita por Marx (Mandelbaum & Lee, 1967), ao ilustrar a desumanização dos trabalhadores subjugados à máquina, como a alienação urbana, ao sugerir um cenário onde o sujeito é igualmente questionado seja pela escala esmagadora da cidade como pelo *olhar-do-outro*, por uma vigilância panótica (Foucault, 1975). Assim, o filme é eficaz a evocar o papel da arquitetura para transmitir uma sensação de desconforto existencial, tal como a retratar o fenómeno da alienação no mundo industrial da modernidade sólida, fenómeno tal que já tinha vindo a começar nas primeiras metrópoles do século XIX.

²⁵ “The great future city of Metropolis in the film is inhabited by two distinct classes: the industrialists live off the fat of the land, supported by the workers who live under the city and endure a bare-bones existence of backbreaking work. The story concerns a forbidden love between Freder (played by Gustav Fröhlich), a young man from the industrialist class, and Maria (Brigitte Helm), an activist who preaches against the divide between the two classes. The subterfuge and deceit involving a robot duplicate of Maria culminate in a revolution that quickly spells disaster for all involved.” (*Metropolis | Facts & Summary | Britannica*, n.d.)



Figura 27 Fritz Lang, Metropolis, 1927 (von Harbou, 1927), editada pelo autor



Figura 28 Fritz Lang, Metropolis, 1927 (Archives du 7e Art/UFA, n.d.),

5.2.3. AS PRIMEIRAS METRÓPOLES E O SPLEEN

“As cidades expandiram-se, assim como a amargura. Uma das causas mais importantes desta angústia foi a alienação: termo que fez fortuna nos finais do século XVIII e início do século XIX nos escritos de Rousseau e mais tarde de Hegel e Marx. Num sentido espacial, mais do que político, podemos ver a alienação emergir como resultado do indivíduo forçado a repensar-se em relação à multidão urbana. Descrevia igualmente um sentido de autoconsciência induzido por uma consciência do anonimato de cada um. A alienação não era pura e simplesmente um conceito existencial, mas um produto de novas condições de vida.” (Lopes, 2019, p.61)



Figura 29 Charles Marville, Boulevard Henri IV, de la rue Sully, ca. 1876 (Marville, ca. 1876)

A ideia de alienação urbana foi também explorada por Diogo Seixas Lopes na sua obra *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi* (2016), resultado da sua tese de doutoramento na Universidade ETH de Zurique. A obra investiga a ideia de melancolia nas suas várias expressões históricas e como esta se infiltra no espaço das metrópoles urbanas, aprofundando sobre a arquitetura de Aldo Rossi enquanto expressiva de um sentimento de perda e de uma tristeza histórica (Lopes, 2016). Na primeira parte do livro, que consiste na investigação da ideia de melancolia, a alienação é mencionada como sintoma da expansão urbana das primeiras metrópoles dos séculos XVIII e XIX. Como tal, descreve a alienação num sentido espacial, onde a multidão urbana pesa sobre o indivíduo e lhe incute a consciência do seu próprio anonimato, uma alienação não só

existencial, mas diretamente ligada às novas condições urbanas. Esta observação toca indiretamente nos temas já referidos da alienação segundo o *olhar-do-outro* (Sartre, 1943) e da falta de relação com o lugar, onde o crescimento das cidades tanto suprime a escala do indivíduo no espaço físico como no espaço humano, tal como argumenta Diogo Seixas Lopes:

“À medida que as cidades cresciam, o mesmo acontecia com a sensação de alienação. O progresso tinha os seus custos, afastando as pessoas destas paragens. Além de sobrelotadas, poderiam ser estranhas e desoladas.” (Lopes, 2019, p.68)

Aprofundando a ideia de lugar, e de como a falta de relação com o espaço pode conduzir à alienação, a obra reforça o efeito que a expansão urbana tem na criação de espaços anónimos, onde a possibilidade de habitar com sentido se vê ameaçada pela falta de identidade. Assim, torna-se evidente como a melancolia e a alienação contribuem para um melhor entendimento da vida nas primeiras metrópoles, onde o cenário existencial não condiz necessariamente com o otimismo racionalista do progresso. Diogo Seixas Lopes ilustra este contexto ao recorrer às impressões poéticas de Charles Baudelaire sobre a sua experiência na Paris moderna do século XIX. Esta foi marcada pela transformação urbana radical do plano de Haussmann²⁶, onde a destruição da cidade antiga e o crescimento da metrópole levam Baudelaire a introduzir o termo *spleen*, em relação a essa imagem desagradável de melancolia e desconforto existencial, na sua obra *Le Spleen de Paris*:

“O súbito desaparecimento de locais populares e pontos de referência trouxe desespero e desconforto às pessoas, que de outro modo estavam condenadas a ser engolidas pela vastidão áspera da metrópole. Baudelaire introduziu na linguagem contemporânea uma nova palavra, descrevendo esta sensação desagradável. Chamou-lhe spleen.” ... “Como sabemos, desde tempos antigos o spleen, ou baço, havia sido considerado o órgão do corpo humano que segregava a bilis negra e era, por conseguinte, a fonte fisiológica da melancolia. Baudelaire actualizou esta crença antiga, a coberto de uma nova percepção negativa da modernidade e do seu cenário urbano.” (Lopes, 2019, p.64-65)

²⁶ “In this last office he embarked on an enormous program of public works, setting a precedent for urban planning in the 20th century. Haussmann cut wide, straight, tree-lined avenues through the chaotic mass of small streets of which Paris was then composed, connecting the train terminals and making rapid and easy movement across the city possible for the first time. The purpose was partly economic, promoting industrialization by enabling goods and services to be transported efficiently; partly aesthetic, imposing a measure of unifying order and opening up space to allow more light; and partly military, eliminating constricted streets where rebel barricades could be erected.” (*Paris | Definition, Map, Population, Facts, & History | Britannica*, n.d.)

A poesia de Baudelaire revelava o lado menos romântico da cidade, para lá das novas avenidas e dos cafés pitorescos. Em vez disso, preocupava-se com a realidade urbana das zonas mais desoladas, onde a modernização de Paris se manifestava tanto em destruição e desigualdade social, tal como argumenta Diogo Seixas Lopes:

“Lampejos de beleza coexistiam de mão dada com degradação e perda de individualidade. Esgotados os traços remanescentes da antiguidade, essas dissonâncias fundiram-se numa alegoria da modernidade. A ascensão, e a queda, de uma nova era foi concebida por intermediário de símbolos e significados codificados.” (Lopes, 2019, p.67)

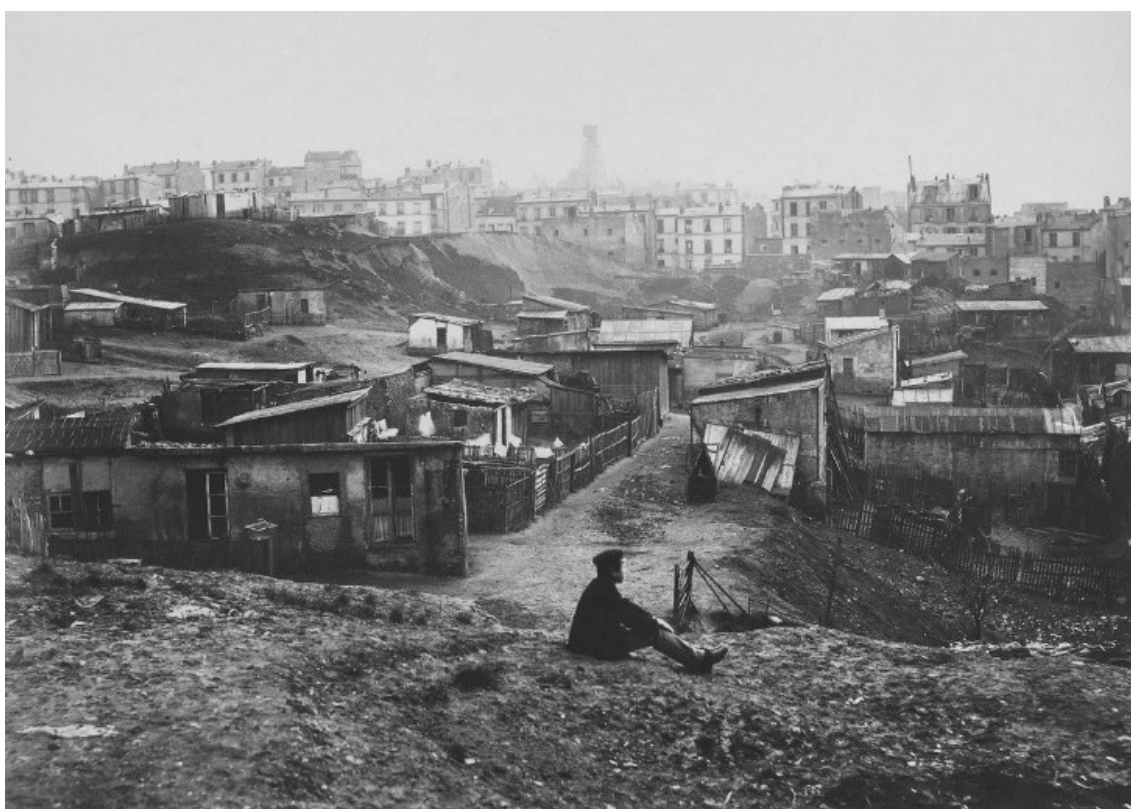


Figura 30 Charles Marville, Haut de la rue Champlain, ca. 1877 (Marville, ca. 1887)

Este contexto de transformação radical foi documentado pelo fotógrafo Charles Marville, que trabalhava na altura maioritariamente com arquitetura e paisagens. O mesmo foi encomendado pela cidade a registar fotograficamente as ruas antigas da Paris medieval, marcadas para demolição, tal como as novas avenidas largas de Haussmann e os resquícios urbanos sobre os quais Baudelaire se inspirou nas suas impressões existenciais. Uma das fotografias mais impressionantes de Charles Marville: *Haut de la rue Champlain*, pode-se ler enquanto a expressão gráfica do próprio conceito de *Spleen*. A imagem foi tirada no 20º *arrondissement* de Paris, numa zona periférica

onde se instalaram milhares de trabalhadores forçados a abandonar o centro da cidade, num conjunto de construções precárias e insalubres que se estendia pelo trajeto de uma rua ainda por construir (The Metropolitan Museum of Art, n.d.). Na fotografia vê-se um jovem sozinho, sentado num monte de terra com uma postura contemplativa sobre o enorme conjunto de barracas que se estende até as arestas da cidade. Assim, o retrato deste jovem, aparentemente sozinho numa cidade vasta e desolada, é sintético da realidade existencial descrita por Baudelaire, uma de melancolia, desconforto e alienação, uma realidade urbana onde a modernização e o *Spleen* avançam em conjunto. No entanto, a Paris de Baudelaire e de Marville não é o objeto principal deste estudo. É, antes de mais, representativa das condições inaugurais da alienação moderna, onde o encontro entre progresso, expansão urbana e perda de sentido marcam o início da tensão existencial entre o sujeito e a cidade.

5.3. ALIENAÇÃO NA ARQUITETURA (MODERNIDADE LÍQUIDA)

“If orthodox sociology, born and developed under the aegis of solid modernity, was preoccupied with the conditions of human obedience and conformity, the prime concern of sociology made to the measure of liquid modernity needs to be the promotion of autonomy and freedom; such sociology must therefore put individual self-awareness, understanding and responsibility at its focus.” (Bauman, 2000/2012, p.213)

Tal como se investigou a alienação através do contexto da modernidade sólida, também agora se pretende fazer o mesmo no contexto da modernidade líquida, isto é, segundo Zygmunt Bauman, da fase mais tardia da modernidade até ao período contemporâneo (Bauman, 2000). Esta transição para a fase líquida, porém, não implica o fim da alienação urbana, mas antes uma evolução no modo como esta se infiltra e manifesta nas cidades de agora.

Se antes a alienação se manifestava através de grandes planos urbano e da homogeneização do espaço a título do funcionalismo, esta agora surge da fragmentação de identidades que assinala a volatilidade das sociedades contemporâneas. Assim, mais do que uma alienação resultante da opressão do espaço urbano normativo e repetitivo, trata-se de uma alienação que surge da dificuldade em estabelecer relações significativas com o lugar num contexto contraditório de crescente liberdade e de simultaneamente esvaziamento de sentido. Zygmunt Bauman chega mesmo a referir Sartre para descrever a tendência da modernidade líquida para a fragmentação de identidades, e apoia-se na premissa *existência precede essência* (Sartre, 1946), ao

afirmar que “os seres humanos já não nascem para as suas identidades”, quando escreve o seguinte:

“As this happens, human beings are no more 'born into' their identities. As Jean-Paul Sartre famously put it: it is not enough to be born a bourgeois - one must live one's life as a bourgeois. (Note that the same did not need to be, nor could be said about princes, knights, serfs or townsmen of the pre-modern era; neither could it be said as resolutely about the hereditary rich and hereditary poor of modern times.) Needing to become what one is is the feature of modern living - and of this living alone (not of 'modern individualization', that expression being evidently pleonastic; to speak of individualization and of modernity is to speak of one and the same social condition).” (Bauman, 2000/2012, p.32)

Assim, enquadrando a leitura existencial da arquitetura no contexto da modernidade líquida, esta caracteriza-se pela dificuldade em atribuir essência ao espaço arquitetônico. Isto é, a liberdade fluída do espaço contemporâneo, que se poderia manifestar em responsabilidade autêntica e autodeterminação, tende a transformar-se em indiferença, o que, constituindo uma forma de *autoengano*, e se traduz coletivamente naquilo que Sartre entende como *má-fé* (Sartre, 1943).

Zygmunt Bauman descreve este cenário investigando os conceitos de *lugares-vazios* e *não-lugares*²⁷ (Augé, 1992), isto é, lugares sem identidade, muitas vezes públicos, onde a experiência se reduz, não à interação com o outro e com o lugar, mas a comportamentos individuais, onde o *habitar* se vê suprimido pelo desenraizamento, a imagem e o consumo, tal como escreve:

“Empty spaces are first and foremost empty of meaning. Not that they are meaningless because of being empty: it is because they carry no meaning, nor are believed to be able to carry one, that they are seen as empty (more precisely, unseen).” (Bauman, 2000/2012, p.103) continuando com: *“Non-place is a space devoid of the symbolic expressions of identity, relations and history: examples include airports, motorways, anonymous hotel rooms, public transport ... Never before in the history of the world have non-places occupied so much space.’ Non-places do not require a mastery of the sophisticated and hard-to-study art of civility, since they reduce behaviour in public to a*

²⁷ “Marc Augé's term for generic places such as bus depots, train stations, and airports which, however elaborate and grandiose, do not confer a feeling of place. As Gertrude Stein famously said of Oakland, there is no 'there' in a non-place. In direct contrast to places, which we tend to think of as being relational, historical, and concerned with identity, non-places are designed and intended for the frictionless passage of a nameless and faceless multitude. The paradox of non-places, according to Augé, is that anyone can feel 'at home' in them regardless of their actual background because they are equally alienating to everyone.” (*Non-Place - Oxford Reference*, n.d.)

few simple and easy-to-grasp precepts. Because of that simplification, they are not schools of civility either. And since these days they 'occupy so much space', since they colonize ever larger chunks of public space and refashion them in their own likeness, the occasions to learn the art of civility are ever fewer and further between.” (Bauman, 2000/2012, p.102-103)

É precisamente através deste vazio de significado que a arquitetura contemporânea, influenciada pelo pós-modernismo e erguida no contexto da modernidade líquida, corre o risco de se ver reduzida ao que Neil Leach classifica como *anestésica*, ou à proliferação descontrolada de *Junkspace*, tal como descreve Rem Koolhaas.

O conceito de *anestésica*, proposto por Neil Leach na sua obra *The Anaesthetics of Architecture* (1999), refere-se à estetização excessiva do espaço urbano, o que se traduz num efeito de bombardeamento sensorial e resulta numa forma de entorpecimento coletivo como reflexo de proteção, isto, por sua vez, torna o sujeito passivo e indiferente, ou seja, incapaz de se relacionar significativamente com o espaço (Leach, 1999).

Por outro lado, o conceito divulgado por Rem Koolhaas, no seu artigo *Junkspace* (2001), com o mesmo nome, descreve a proliferação da arquitetura contemporânea enquanto uma adição incoerente de fragmentos, com peças autónomas e descoordenadas, onde a soma das suas partes não trabalha para uma essência unificadora (Koolhaas, 2001), o que resulta na perpetuação dos *não-lugares* e *lugares-vazios* descritos por Bauman.

Ambas estas leituras sobre o cenário da arquitetura contemporânea apontam para a alienação, e, apesar de se manifestarem de modo diferente, reconhecem como esse cenário não é só produto da forma arquitetónica, mas antes como sintoma de uma ausência generalizada de significado, um entendimento que é sintético do contexto existencial da modernidade líquida (Bauman, 2000). Como tal, pretende-se investigar estas duas perspetivas, no sentido de ilustrar os desafios da arquitetura contemporânea em construir espaços significativos num contexto fluído e de identidades fragmentadas.

5.3.1. NEIL LEACH & A ANESTÉTICA DA ARQUITETURA

“The premise behind the book is that architects have become increasingly obsessed with images and image-making, to the detriment of their profession. The sensory stimulation induced by these images may have a narcotic effect, which diminishes social and political awareness, leaving architects cosseted within their own aesthetic cocoons, remote from the actual concerns of everyday life. In the intoxicating world of the image, it is argued, the aesthetics of architecture threaten to become the anaesthetics of architecture. The intoxication of the aesthetic leads to an aesthetics of intoxication, and a consequent lowering of critical awareness. What results is a culture of mindless consumption, where there is no longer any possibility of meaningful discourse. In such a culture the only effective strategy is one of seduction, and architectural design is reduced to the superficial play of empty, seductive forms.” (Leach, 1999, prefácio)

É através do texto acima que Neil Leach introduz o seu livro e o conceito de *anestésica*. O termo tem origem no encontro entre as palavras estética e anestesia, no sentido de descrever o efeito entorpecedor que a preocupação excessiva com a imagem tem no sujeito (Leach, 1999). Ou seja, ao sobrecarregá-lo sensorialmente, o que resulta numa arquitetura de sedução onde o discurso significativo se vê suprimido pelo jogo superficial da forma, o que reduz a consciência crítica e interfere com a possibilidade de uma relação autêntica com o espaço. Isto conduz ao que Leach descreve como uma *intoxicação da estética*, o que, por sua vez, resulta numa *estética da intoxicação* (Leach, 1999). Neste cenário, a arquitetura transforma-se em imagem e produto para consumo, o que a distancia da sua responsabilidade perante as questões do *habitar*. Mais ainda, Leach argumenta que a imagem deixa de refletir a realidade e passa a distorcê-la, extinguindo-a por completo em função de uma *hiper-realidade*²⁸, uma de imagens e simulacro, tal como escreve:

“In the slippery slope into a culture of simulation the role of the image shifts from reflecting reality, to masking and perverting that reality. Then, once reality itself has been removed, all we are left with is a world of images, of hyperreality, of pure simulacra. The detachment of these images from their original complex cultural situation decontextualizes them. They are fetishized and judged by their surface appearance at the expense of any deeper reading. This culture of reification objectifies the whole act of viewing, such that any appreciation of depth, perspective or relief is reduced, promoting

²⁸ “hyperreality is a concept that describes a condition in which the distinction between reality and simulated or fabricated representations becomes blurred, leading individuals to accept images or perceptions that may not correspond to actual reality. Coined by French sociologist Jean Baudrillard, the term reflects how contemporary culture, heavily influenced by media and advertising, can shape desires and expectations through idealized representations.” (*Hyperreality | Research Starters | EBSCO Research*, n.d.)

instead 'a gaze which sweeps over objects without seeing in them anything other than their objectiveness.' In the process of reading an object as a mere image, that object is emptied of much of its original meaning." (Leach, 1999, p.5)

Aqui, a *hiper-realidade* pode-se entender como uma manifestação do conceito de *má-fé* de Sartre (Sartre, 1943), na medida em que a supressão da realidade se compara à supressão da responsabilidade individual, e constitui uma postura de evasão e *autoengano*. O efeito deturpador da imagem é explorado pelo mesmo no contexto do brutalismo. Segundo Leach, o discurso contemporâneo em seu redor reduziu-o a uma categoria estética afastada da sua realidade original (Leach, 1999). Assim, no contexto da *anestésica* e da modernidade líquida, a realidade existencial do brutalismo, por vezes hostil e opressiva, é manipulada enquanto uma arquitetura poética e sensível, o que ilustra com clareza a capacidade da *anestésica* em deturpar a realidade, tal como argumenta:

"For when such a movement can be turned into an aesthetic landscape by the precious language of architectural commentators, the 'reality' of Brutalism, its harsh, uncompromising nature, is overlooked. What to the public appears as a grossly insensitive living environment may be re-presented as a highly sensitive piece of architecture." (Leach, 1999, p.11)



Figura 31 Alison & Peter Smithson, Robin Hood Gardens, 1972 (Lousada, 1972)

Mesmo assim, este exemplo atua mais enquanto referência teórica do que como representação clara dos efeitos alienantes da *anestésica* na arquitetura contemporânea. Nesse sentido, faz sentido que Leach investigue Las Vegas como expressão máxima desse contexto, especialmente ao permitir uma relação com as ideias de Robert Venturi partilhadas na sua obra *Learning from Las Vegas* (1972), o que sugere uma aproximação entre a *anestésica* e a alienação contemporânea com as qualidades arquitetônicas do pós-modernismo. Assim, Leach entende a arquitetura de Las Vegas, uma arquitetura pós-moderna, como uma arquitetura de sedução, presa num mundo raso de aparência que a esvazia de conteúdo e impede qualquer nível de relação profunda, tal como escreve:

"Las Vegas, for Baudrillard, is trapped within a depthless world of appearances, where everything is 'liquidated' and 'reabsorbed' into the surface. This is the logic of seduction... Seduction, Baudrillard argues, is that which extracts meaning from discourse and detracts it from its truth. Seduction attempts to enchant the viewer on a purely visual level, and to prevent any deeper level of enquiry." (Leach, 1999, p.71)



Figura 32 Denise Scott Brown & Robert Venturi, *The Strip*, 1968 (Venturi & Scott Brown, 1968), editada pelo autor

Nessa análise, a estética passa a afirmar-se como a qualidade fundamental da arquitetura. Este tema, especialmente no caso do pós-modernismo, revela a problemática existencial da tentativa de atribuir essência ao espaço através da manipulação de elementos arquitetônicos tradicionais já descontextualizados da sua função original. Ou seja, ao resgatar os elementos mais simbólicos da arquitetura clássica e vernacular e.g. (arcos; colunas; frontões; contrafortes; pórticos; obeliscos; vergas; frisos; ...) numa lógica estritamente visual, está-se a subverter a sua lógica e sentido original, o que interfere na tentativa de utilizá-los para atribuir à arquitetura um enraizamento autêntico, apoiado em símbolos comuns, uma das principais intenções do pós-modernismo. Neil Leach ilustra esse cenário recorrendo ao exemplo da *Sainsbury Wing* (1991), a extensão da *National Gallery of London*, projetada por Robert Venturi e Denise Scott Brown, quando escreve:

“Venturi, Scott-Brown and Izenour’s celebration of the image finds its architectural expression in their later built works. Here the same principles are to be found. In the Sainsbury Wing, their extension to the National Gallery in London, for example, the steel trusses which straddle the main staircase appear at first sight to be acting as structural members holding up the roof. Closer inspection, however, reveals that they serve merely as applied decoration.” ... “Once removed from their original context, once denied the very function that gave them meaning, the trusses have been recoded as non-structural ‘decoration’. The whole problem of aestheticization is revealed. It is the image that is important here — the image and nothing but the image. The trusses have become a stylistic device. And it is in their very ‘recontextualization’ as decoration, that they expose the problems inherent in the abstract handling of form in Learning from Las Vegas.”
(Leach, 1999, p.65-66)

O texto comenta especificamente sobre as treliças metálicas em arco que compõe o teto da escadaria principal, que em vez de servirem de apoio estrutural, existem apenas como decoração (Leach, 1999). Leach argumenta essa recontextualização como expressiva do problema da estetização e, conseqüentemente, da leitura teórica de Venturi em *Learning from Las Vegas*. Ou seja, a celebração da imagem, que encara como um gesto superficial e suprime o discurso significativo da arquitetura pelo véu da *hiper-realidade*, da *anestésica*. Como tal, pode-se entender a *anestésica* enquanto expressão do pós-modernismo e da modernidade líquida, sendo marcada, a nível existencial, por uma arquitetura de sedução que distorce a realidade e entorpece o sujeito, resultando, assim, numa leitura de *autoengano*, *má-fé* e alienação.



Figura 33 Robert Venturi, Gallery staircase in the Sainsbury Wing (National Gallery, n.d.)

5.3.2. REM KOOLHAAS & O JUNKSPACE

“If space-junk is the human debris that litters the universe, Junk-Space is the residue mankind leaves on the planet. The built (more about that later) product of modernization is not modern architecture but Junkspace. Junkspace is what remains after modernization has run its course, or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout. Modernization had a rational program: to share the blessings of science, universally. Junkspace is its apotheosis, or meltdown . . . Although its individual parts are the outcome of brilliant inventions, lucidly planned by human intelligence, boosted by infinite computation, their sum spells the end of Enlightenment, its resurrection as farce, a low-grade purgatory...” (Koolhaas, 2001, em Koolhaas & Foster, 2013, p.3)

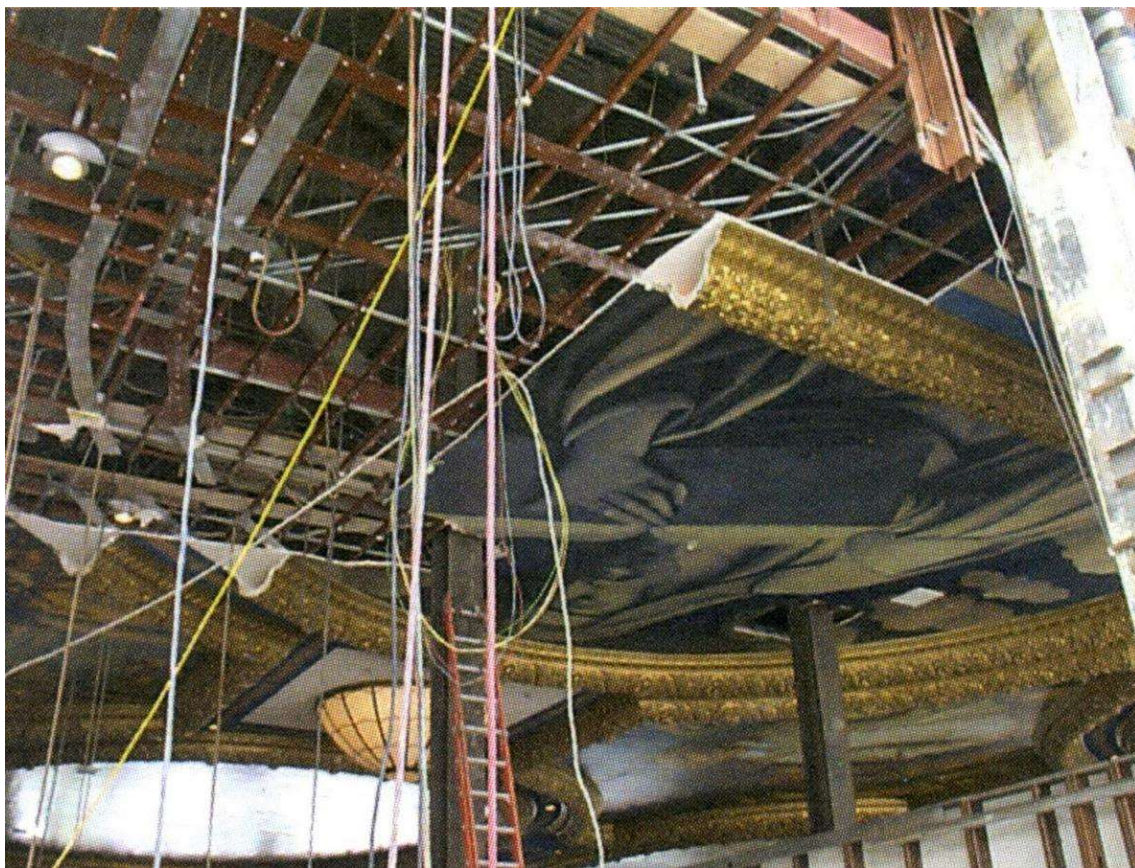


Figura 34 Rem Koolhaas, Junkspace cover photo (OMA, 2006)

Rem Koolhaas introduz o conceito de *Junkspace* enquanto o resultado extremo da modernização. Tal como descreve, a palavra tem origem na inversão do termo *space-junk* (lixo espacial), que diz respeito aos objetos produzidos pela humanidade que orbitam a Terra sem desempenhar qualquer função útil, como satélites e foguetes desativados, ou pequenas peças ainda em órbita. Assim, o *Junkspace* (espaço-lixo), diz respeito aos resíduos que a humanidade deixa na Terra como produto da modernização

e construção excessiva (Koolhaas, 2001). Este cenário, para Rem Koolhaas, não se traduz em arquitetura moderna, mas antes numa acumulação de fragmentos onde apesar de cada componente do projeto ser o resultado de uma invenção brilhante, a sua soma resulta apenas em proliferação e desorientação, tal como argumenta:

“Junkspace thrives on design, but design dies in Junkspace. There is no form, only proliferation . . .” (Koolhaas, 2001, em Koolhaas & Foster, 2013, p.9)

Uma das características principais do *Junkspace* é a sua interioridade extrema. Rem Koolhaas argumenta, num tom irónico, a essência do *Junkspace* como o encontro entre o ar-condicionado e a escada rolante (Koolhaas, 2001). Esta noção remete para uma arquitetura infinitamente contínua e embalada, unida pela adição compulsiva de sistemas técnicos que selam o espaço sob uma pele artificial, como uma bolha. É precisamente esta interioridade extrema que extingue a relação com o exterior e, consequentemente, com o lugar, transformando a arquitetura num ambiente hermético e saturado:

“Junkspace seems an aberration, but it is the essence, the main thing. . .the product of an encounter between escalator and air-conditioning, conceived in an incubator of Sheetrock (all three missing from the history books). Continuity is the essence of Junkspace; it exploits any invention that enables expansion, deploys the infrastructure of seamlessness: escalator, air-conditioning, sprinkler, fire shutter, hot-air curtain . . . It is always interior, so extensive that you rarely perceive limits; it promotes disorientation by any means (mirror, polish, echo) . . . Junkspace is sealed, held together not by structure but by skin, like a bubble” ... “Air-conditioning has launched the endless building. If architecture separates buildings, air-conditioning unites them.” (Koolhaas, 2001, em Koolhaas & Foster, 2013, p.4-5)

Desse modo, enquanto uma arquitetura sem forma, e, como tal, impossível de interpretar através da linguagem própria da disciplina, o *Junkspace* tende a ver-se instrumentalizado pela imagem e o artifício como meio de caracterização, tornando-se palco da *anestésica* sugerida por Neil Leach. Exemplos concretos de *Junkspace* dizem respeito, acima de tudo, a grandes infraestruturas e espaços de consumo, *i.e.*, centros comerciais; casinos; aeroportos; hotéis; estações, entre outras tipologias semelhantes. Ou seja, espaços que, por exigirem consumo, deixam de ser livres, tal como descreve Koolhaas:

“Because it costs money, is no longer free, conditioned space inevitably becomes conditional space; sooner or later all conditional space turns into Junkspace . . .”
(Koolhaas, 2001, em Koolhaas & Foster, 2013, p.5)

O que estes espaços têm em comum, em particular, é tratar-se de espaços públicos que não convidam à interação, uma noção que Bauman entende como “*espaços públicos, mas não cívicos*” (Bauman, 2000). Estes espaços públicos desincentivam a interação e falsificam a ideia de comunidade, aproximando o sujeito ao *outro* sob a essência unificadora do consumidor, o que extingue a diferença e a negociação autêntica entre identidades e modos de vida, tal como Zygmunt Bauman descreve:

“Shopping/consuming places offer what no 'real reality' outside may deliver: the near-perfect balance between freedom and security. Inside their temples the shoppers/consumers may find, moreover, what they zealously, yet in vain, seek outside: the comforting feeling of belonging - the reassuring impression of being part of a community”... “The snag, though, is that 'the feeling of a common identity... is a counterfeit of experience'. If this is so, then whoever has designed and whoever supervises and runs the temples of consumption are indeed masterforgers or artful confidence tricksters. In their hands, impression is all: further questions need not be asked and will remain unanswered if asked nevertheless. Inside the temple the image becomes the reality. The crowds filling the corridors of shopping malls come as close as conceivable to the imagined ideal 'community' that knows no difference (more exactly, no difference that counts, a difference that requires confrontation, facing up to the otherness of the other, negotiation, clarification and agreement on modus vivendi).”
(Bauman, 2000/2012, p.99-100)

É esta estratégia de artificialidade que acontece no *Junkspace*, onde Bauman chega a considerar aqueles que projetam estes espaços como falsificadores ou vigaristas, para quem a impressão é tudo, capazes de transformar a imagem em realidade (Bauman, 2000). Isto, por sua vez, corresponde à hiper-realidade descrita na anestésica de Leach. Assim, o *Junkspace* descrito por Rem Koolhaas, como uma arquitetura que combina o efeito anestesiante da imagem e uma escala interior que extingue a relação com o lugar, enquanto atua como uma substituição inautêntica do espaço público, é sintético da problemática da alienação na modernidade líquida. Na análise que se propõe, o *Junkspace* é assinalado pela dissociação completa entre o sujeito e o espaço. Ou seja, ao encarar o conceito de *habitar* segundo Heidegger, onde a construção deve ser um reflexo do enraizamento existencial no *lugar* (Heidegger, 1954), é evidente como o *Junkspace*, para além de não mediar a existência, atua no sentido oposto, ao desorientar o sujeito e interferir na sua capacidade de se situar no mundo. Em relação

a esta condição de incerteza e dissociação, Rem Koolhaas chega a descrever o *Junkspace* como pós-existencial, quando comenta:

Junkspace is postexistential; it makes you uncertain where you are, obscures where you go, undoes where you were. Who do you think you are? Who do you want to be?
(Koolhaas, 2001, em Koolhaas & Foster, 2013, p.20)

Como tal, quando se pretende aprofundar o *Junkspace* através do existencialismo de Sartre, é evidente como este, tal como o fenómeno da *anestésica*, resulta numa forma *de má-fé*. No entanto, mais do que ser um autoengano que resulta maioritariamente do efeito entorpecedor da imagem, é um que se traduz na negação completa do *para-si*, onde o sujeito se vê alienado, tanto pela sua objetificação enquanto consumidor, como pela extinção do lugar enquanto meio de orientação existencial.

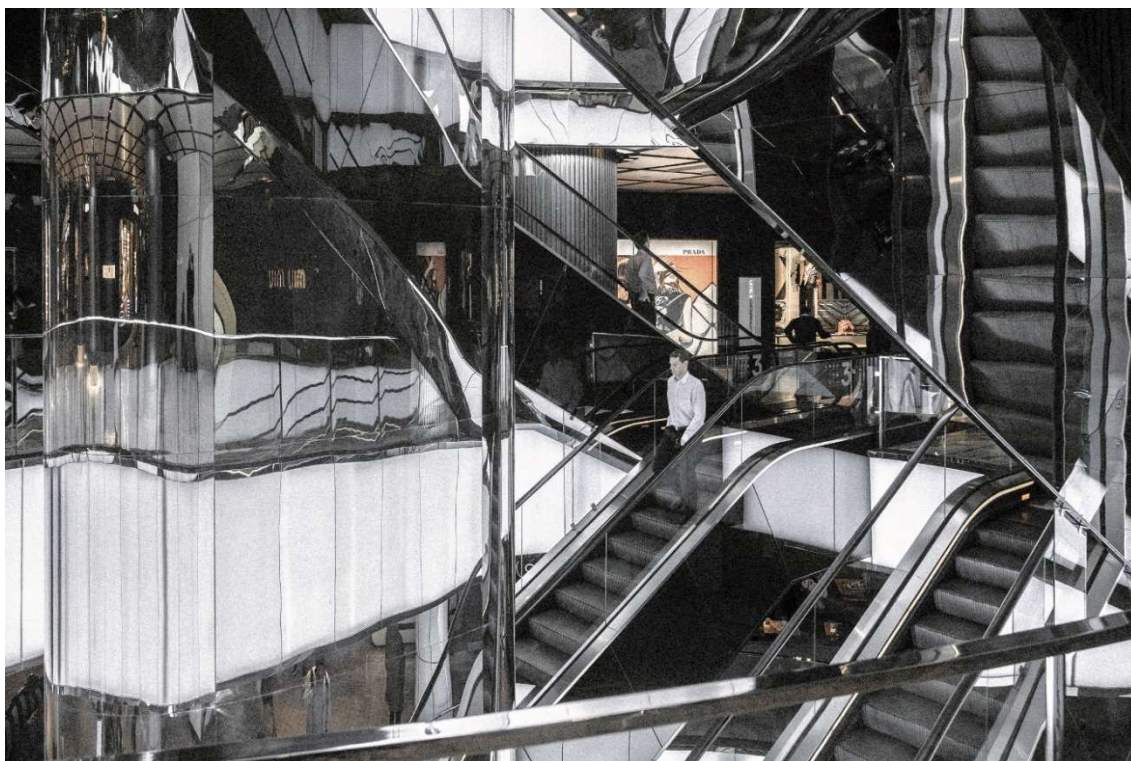


Figura 35 Rudiger Wasser, Confusion, 2022, da série Junkspace (Wasser, 2022)

6. O MODERNISMO E A ESCALA COLETIVA – CASOS DE ESTUDO

O modernismo assume-se como um dos momentos mais fraturantes da história da arquitetura. Tem as suas raízes nos meados da modernidade sólida (Bauman, 2000), onde a incongruência entre os avanços tecnológicos da época e a aparente falta de evolução na arquitetura motivou uma mudança radical no modo como se aborda a disciplina (Corbusier, 1931). A intenção era clara, afastar a arquitetura das abordagens historicistas e desatualizadas em função de uma arquitetura digna do seu tempo, uma arquitetura racionalista e apoiada nas novas tecnologias, que conseguisse tanto projetar novos modos de habitar tal como fazê-lo numa lógica universal de produção em massa (Frampton, 1980). Este movimento ambicioso, alimentado pela fé no progresso científico e na razão, imaginava a arquitetura moderna como uma utopia, onde a sua tendência para planos urbanos totalizantes e tipologias multiplicáveis permitissem construir rápido e universalmente um novo modelo de sociedade.

No entanto, quando se pretende traçar uma análise do modernismo através de uma lente existencial, o mesmo revela uma tensão intrínseca. Esta tensão foi já abordada no primeiro capítulo, onde se procurou aprofundar sobre o que poderia constituir uma arquitetura existencialista. A conclusão sugere que apesar do modernismo ser um projeto de rutura e, nesse sentido, um projeto livre que pretende rejeitar leituras dogmáticas e criar uma nova identidade e modos de expressão, o mesmo se afigura dogmático quando propõe grandes planos uniformizadores e sugere que a arquitetura se deve apoiar na ideia de máquina enquanto essência, tal como defende Le Corbusier (Corbusier, 1931).

Pretende-se agora aprofundar sobre esse tema, a fim de permitir uma melhor leitura do modernismo e da sua relação com os temas existenciais. Para tal, uma questão relevante a abordar refere-se ao modo como a aparente contradição entre o modernismo enquanto modelo dogmático, ou enquanto uma atitude flexível que abre caminho para novas experiências existenciais, tende a variar consoante a escala do projeto e a sua reprodutibilidade. Primeiro, convém clarificar o que se entende com escala nesta leitura. A ideia de escala aqui refere-se, não só à grandeza física do objeto e da sua massa, mas acima de tudo à distinção entre a escala coletiva e a escala individual. Aqui entende-se por escala individual a que trata maioritariamente de objetos singulares, onde a abertura para a interpretação do lugar e para experimentação formal permite uma abordagem que a afaste do mero funcionalismo e se possa aproximar de uma exploração mais existencial do habitar (e.g., casas unifamiliares; edifícios públicos;

monumentos...). Por outro lado, a escala coletiva trata de uma dimensão quase territorial, marcada pelo impulso de organizar o espaço de um modo racionalista e funcional, onde o mesmo é tratado enquanto plano cartesiano e ocupado através da repetição *ad infinitum* de objetos arquitetônicos idênticos (e.g., grandes planos urbanos; conjuntos habitacionais; infraestruturas).

Assim, é esta tensão, entre o coletivo e o individual, entre a universalidade racionalista e a expressão singular, que pretendem orientar a análise aqui sugerida. Porém, esta abordagem não defende um método pelo qual investigar o modernismo na sua vasta complexidade, nem de algum modo se pode aplicar a todos os projetos. No entanto sugere uma dialética eficaz no estudo de casos concretos segundo o existencialismo, e do modo como estes atuam na criação de uma identidade.

A análise pretende focar-se no estudo da escala coletiva, com recurso à tensão teórica entre Le Corbusier e a *Team X* no *CIAM* (Frampton, 1980), apoiando-se no capítulo sobre o mesmo tema do livro *Modern Architecture* de Kenneth Frampton. Também, de modo a expressar com clareza a dialética entre a escala coletiva e individual, pretende-se utilizar o exemplo da arquitetura da URSS no seu contraste entre a uniformidade das propostas habitacionais e a expressão vanguardista do construtivismo. A nível metodológico, de modo a poder realizar uma análise existencial de cada uma das obras, pretende-se aplicar as seguintes noções conforme expostas no segundo capítulo: Essência (de que modo o projeto tentar criar identidade); Liberdade e Responsabilidade (a dimensão ética do projeto); Alienação e *Má-Fé* (de que modo o projeto contribui para o enraizamento no lugar e sentido de pertença).

6.1. O CIAM E A CARTA DE ATENAS: VILLE RADIEUSE & PLANO VOISIN

“CIAM emphasized the need for planned economy and industrialization, denouncing as it did so efficiency as a means for maximizing profit. Instead it advocated the introduction of normative dimensions and efficient production methods as a preliminary step towards a rationalization of the building industry.” (Frampton, 1980/2023, p.304)



Figura 36 CIAM I, La Sarraz, 1928 (ETH Zurich, CIAM Archive, n.d.)

Quando se pretende abordar a arquitetura na sua escala coletiva, tem-se necessariamente de referenciar os contributos do CIAM para a sua divulgação intelectual e prática. O CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) nasceu em 1928 na Suíça, no Castelo de La Sarraz, fundado por Le Corbusier e outros arquitetos modernos de referência, constituindo um grupo de 28 protagonistas.

O âmbito central do CIAM era o de investigar e estabelecer uma base científica para a arquitetura, capaz de propor uma nova lógica de construção que melhor se inserisse no contexto industrial e responde-se aos desafios urbanos da época, promovendo a ideia de cidade funcional como objetivo principal (Frampton, 1980). Nesse mesmo congresso inaugural, o CIAM produz a Declaração La Sarraz, onde estipula o conjunto de noções e princípios que viriam a orientar a sua atividade:

“1. The idea of modern architecture includes the link between the phenomenon of architecture and that of the general economic system.

2. The idea of “economic efficiency” does not imply production furnishing maximum commercial profit, but production demanding a minimum working effort.

3. The need for maximum economic efficiency is the inevitable result of the impoverished state of the general economy.

4. The most efficient method of production is that which arises from rationalization and standardization. Rationalization and standardization act directly on working methods both in modern architecture (conception) and in the building industry (realization).

5. Rationalization and standardization react in a threefold manner: (a) they demand of architecture conceptions leading to simplification of working methods on the site and in the factory; (b) they mean for building firms a reduction in the skilled labor force; they lead to the employment of less specialized labor working under the direction of highly skilled technicians; (c) they expect from the consumer (that is to say the customer who orders the house in which he will live) a revision of his demands in the direction of a readjustment to the new conditions of social life. Such a revision will be manifested in the reduction of certain individual needs henceforth devoid of real justification; the benefits of this reduction will foster the maximum satisfaction of the needs of the greatest number, which are at present restricted.”

(CIAM, 1928, citado em Frampton, 2023, p.304)

Assim, de modo a orientar a investigação sobre o tema, as primeiras reuniões do CIAM seriam organizadas no sentido de trabalhar da escala menor para a maior, ou seja, trabalhar a partir da célula individual, da casa, para o bloco habitacional, e mais tarde do bloco para a um entendimento coletivo de cidade. Como tal, o *CIAM II*, realizado em Frankfurt no ano seguinte, dedicou-se ao tópico da habitação mínima (Frampton, 1980). Daí contribuiu com uma série de planos que investigavam as menores dimensões e tipologias que garantissem a casa funcional, apoiando-se na ideia de *Existenzminimum*²⁹ já desenvolvida por Alexander Klein a partir de 1927, preocupada com o estudo científico da casa através de desenhos e diagramas funcionais. Consequentemente, esta investigação pretendia utilizar os modelos estudados

²⁹ “Defining new architectural qualities for the living space was crucial. The Wohnung für das Existenzminimum (dwelling for the minimum level of existence) was chosen as the topic for the 1929 II CIAM, in Frankfurt, in order to put the rising modern attitude in architecture at the center of the socioeconomic discussion, especially regarding the problem of the living-unit for the lower classes (Grassi, 1975).” (Korbi & Migotto, 2019)

enquanto a célula mínima da cidade, isto é, enquanto a unidade padrão e multiplicável a partir da qual se pudessem compor as maiores tipologias.

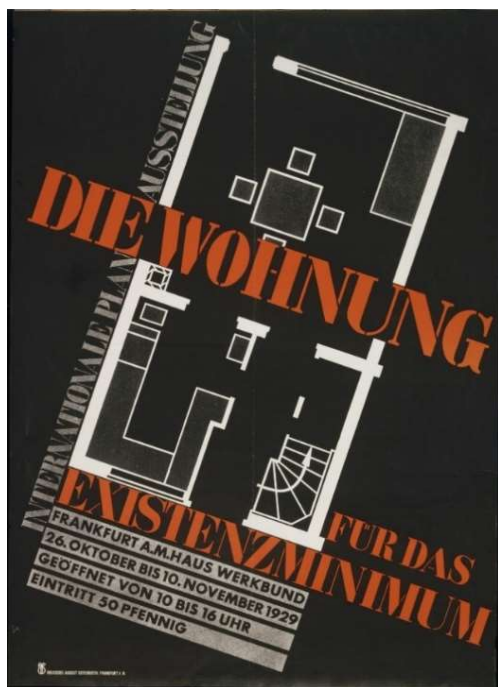


Figura 37 Hans Leistikow, The Dwelling for Minimal Existence, 1929 (MoMA, n.d.)

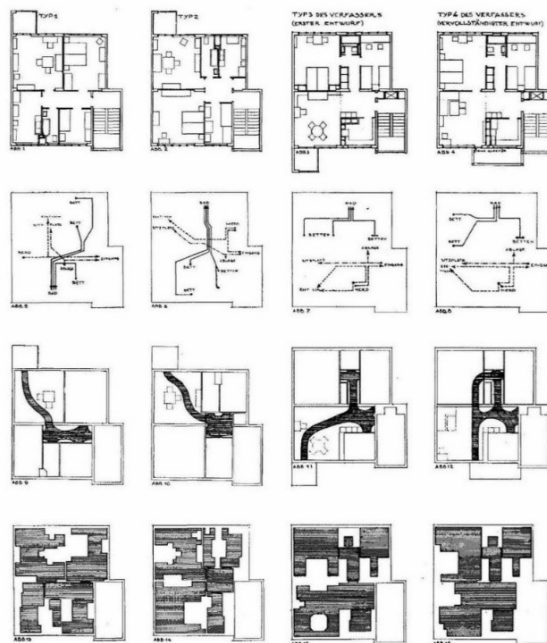


Figura 38 Systematic Analyses: Development of Alexander Klein's Methods from 1927 to 1929 (ETH Zurich, n.d.)

O passo seguinte da atividade do *CIAM*, no seu terceiro congresso, preocupou-se com a habitação coletiva e a composição dos próprios blocos residenciais, tendo sido marcado pela rejeição do quarteirão fechado tradicional, mas também pela disputa teórica entre a apologia a modelos mais verticais ou horizontais, sendo Le Corbusier um dos defensores da tipologia vertical e do arranha-céus. No entanto, o momento mais transformador do congresso só aconteceria mais tarde no *CIAM IV*, em 1933, ocorrido numa embarcação de passageiros entre Marselha e Atenas, onde o tema central seria discutir o conceito de “Cidade Funcional”, onde a já referida tensão entre ambas as abordagens se viria a materializar nas propostas urbanas apresentadas (Frampton, 1980). Este congresso resultou na publicação da *Carta de Atenas* (1943), um dos documentos mais relevantes do urbanismo moderno que pretendia sintetizar as conclusões da mesma reunião.

Porém, a *Carta de Atenas* só foi publicada formalmente dez anos mais tarde por Le Corbusier, em nome do coletivo do *CIAM*, onde era nítida a sua vontade de apresentar como consenso geral uma proposta que mais se alinhava com a que o próprio defendia e era a mesma contestada por vários membros do grupo (Frampton, 1980). Apesar

disso, o documento publicado constituía uma abordagem radical face ao crescimento urbano caótico da época, defendendo uma formulação de cidade fundamentalmente racionalista e apoiada em quatro categorias principais: Habitação, Trabalho, Recreação e Circulação. A visão urbanista de Le Corbusier, no entanto, já teria vindo a desenvolver-se nos anos precedentes ao *CIAM IV*, nomeadamente através da *Ville Radieuse* (1930), um modelo teórico de cidade que apresentava a mesma lógica de organização funcional. Kenneth Frampton escreve o seguinte sobre o mesmo plano:



Figura 39 Membros do CIAM IV em Atenas, 1933 (Fondation Le Corbusier, n.d.)

“The Ville Radieuse took the open-city concept of the Ville Contemporaine to its logical conclusion, a typical section through the entire city showed all the structures raised clear of the ground, including the garages and the access roads. By virtue of elevating everything on pilotis the ground surface would have been a continuous park in which the pedestrian would have been free to wander at will.” (Frampton, 1980/2023, p.206)

Neste texto, Frampton descreve a *Ville Radieuse* como a evolução natural da *Ville Contemporaine*, o plano de Le Corbusier que a precedeu onde já se manifestavam os seus cinco cânones da arquitetura moderna. No entanto, seria o conceito de *pilotis* que mais viria a caracterizar a sua visão utópica de cidade, ao elevar as estruturas do chão de modo a garantir a livre circulação dos peões num parque contínuo que permeasse toda a extensão urbana. Também neste plano Le Corbusier introduz as duas principais tipologias de habitação coletiva que viriam a ocupar a cidade. Como tal, as zonas periféricas seriam constituídas por estruturas predominantemente horizontais e

articuladas, reservando para o centro da cidade a sua tipologia preferida de construção vertical, uma série de arranha-céus cruciformes que permitissem densidade suficiente para se afastarem uns dos outros e garantir a manutenção da paisagem verde já referida. No entanto, o otimismo progressista do plano não parecia contemplar a dimensão totalizante do que propunha, nem das consequências existenciais de organizar o território de um modo tão uniformizador e distante da ideia de cidade como um processo coletivo de construção de identidade. Frampton refere essa mesma tensão, entre o impulso racionalista da organização funcional e a dificuldade em conciliá-lo com considerações mais afetas ao campo humanista, escrevendo o seguinte sobre a Ville Radieuse:

“In the Ville Radieuse these bands were assigned to the following uses: (1) satellite cities dedicated to education, (2) business zone, (3) transportation zone, including passenger rail and air transport, (4) hotel and embassy zone, (5) residential zone, (6) green zone, (7) light industrial zone, (8) warehouses plus freight rail and (9) heavy industry. It was paradoxical, to say the least, that something of a humanist, anthropomorphic metaphor was still inserted into this model.” (Frampton, 1980/2023, p.206)

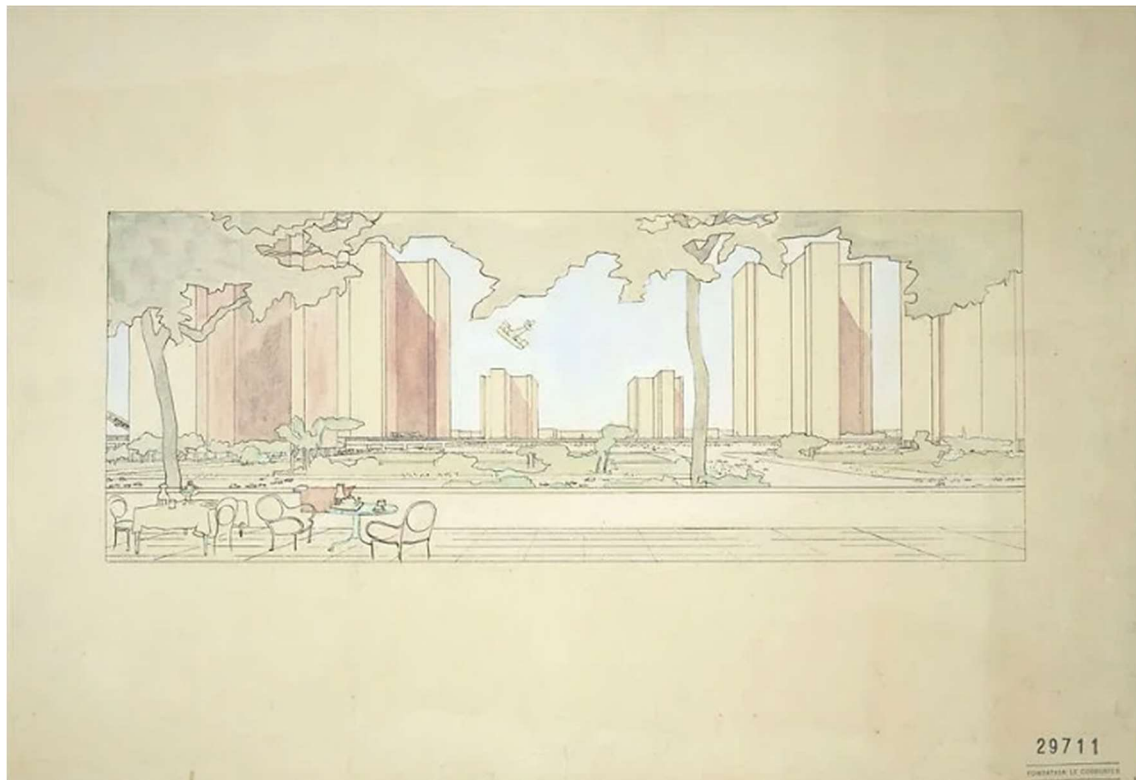
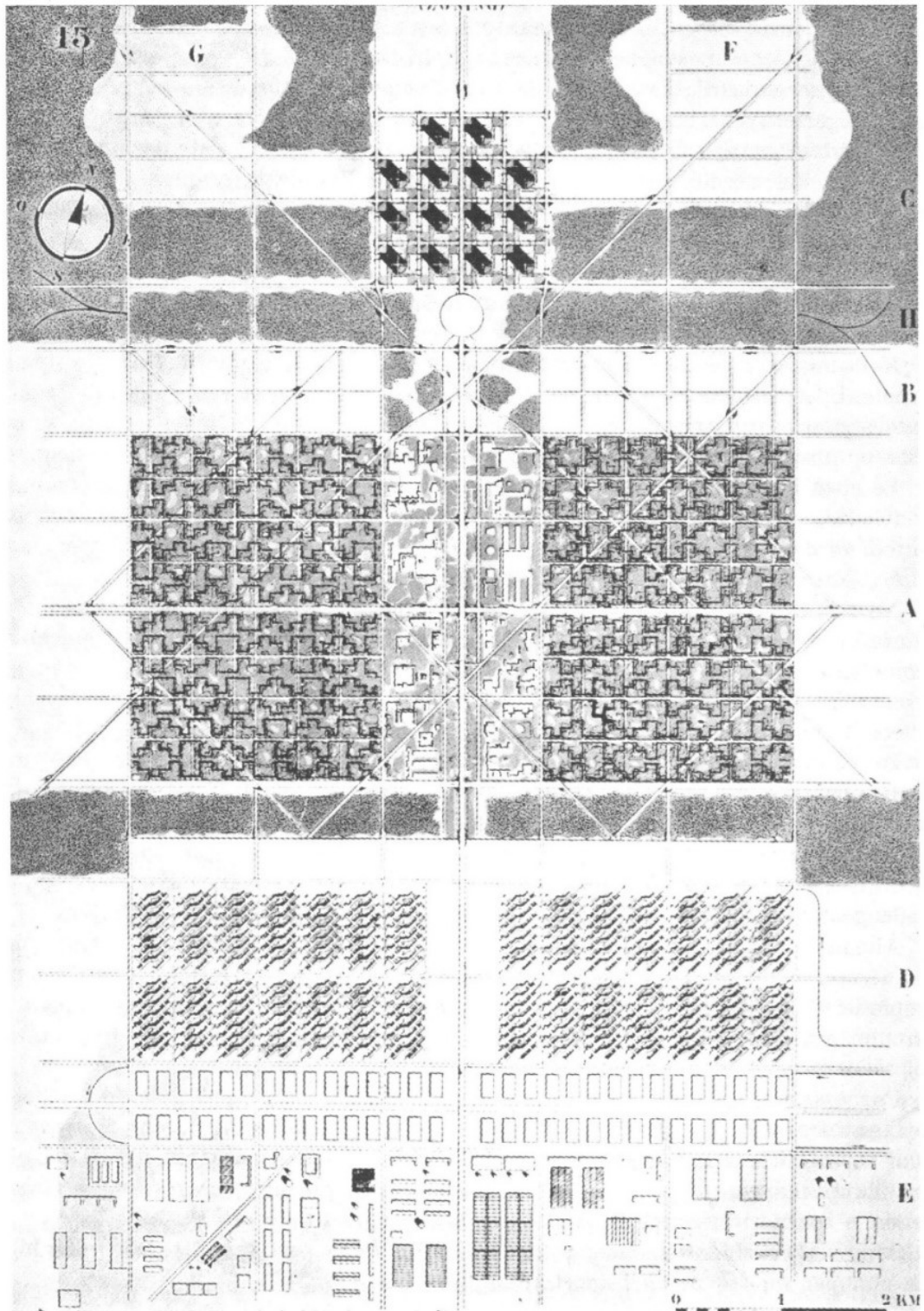


Figura 40 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922 (Fondation Le Corbusier, n.d.), editada pelo autor



La planimetria della Ville Radieuse (Le Corbusier).

A, abitazioni; B, alberghi e ambasciate; C, città degli affari; D, industrie; E, industrie pesanti (fra le due i depositi generali e i docks); F, G, nuclei satelliti con caratteri speciali (per es., città degli studi, centro del governo, ecc.); H, stazione ferroviaria e aeroporto.

Figura 41 Le Corbusier, Ville Radieuse, 1924 (archdaily, 2022)

O comentário aqui exposto é exemplar da problemática da escala coletiva, onde quanto maior a é a tendência para trabalhar a cidade à base da sua redução a um sistema fechado, à sua expansão e manutenção a partir de um modelo pré-definido sem margem para variação, mais reduzida se manifesta a liberdade individual e a capacidade de relação significativa com o espaço, seja pelo seu carácter anónimo ou pela impossibilidade de se ser interventivo na sua configuração. Não é surpresa que algumas ilustrações da Ville Radieuse se aproximem, mesmo que num sentido abstrato, aos cenários do filme *Metropolis*, onde a tanto a escala da cidade como a sua evidente uniformidade se afiguram enquanto paisagem urbana distante da visão utópica que o plano concebia inicialmente.

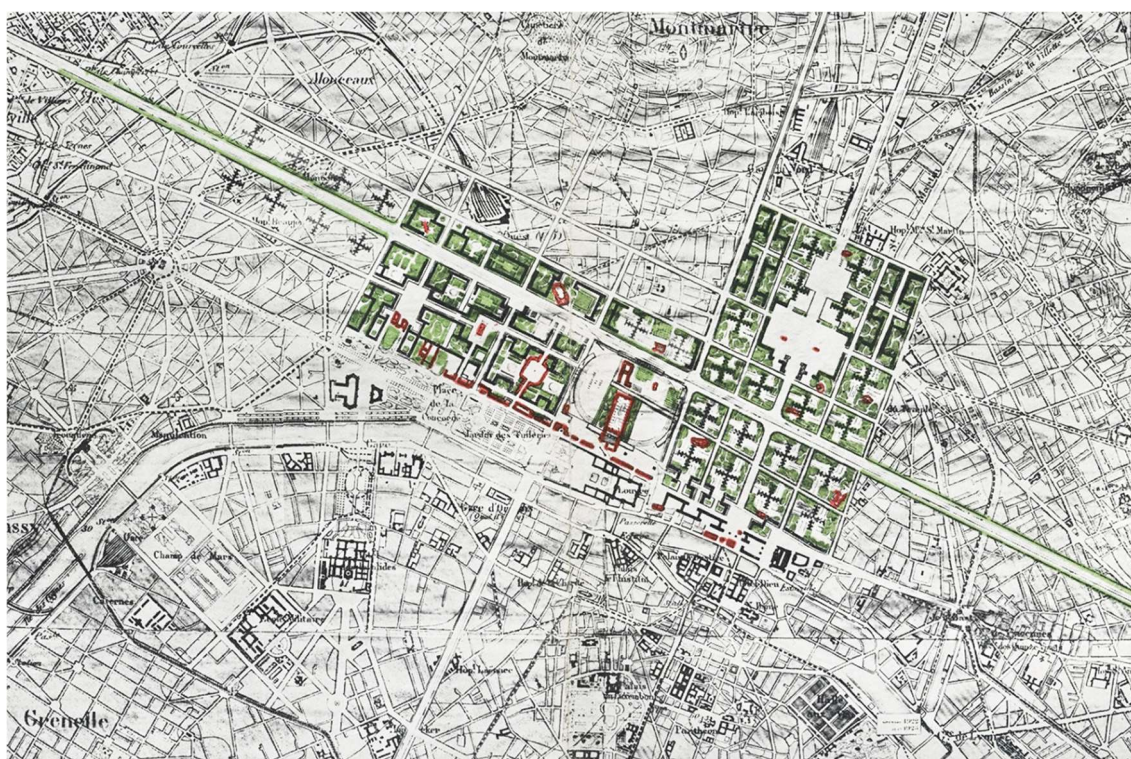


Figura 42 Le Corbusier, Planta de Implantação do Plano Voisin, 1926 (Fondation Le Corbusier, n.d.)

No entanto, o momento que melhor expressa o espírito radical do modelo de urbanismo defendido por Le Corbusier acontece quando sugere, em 1925, o Plano Voisin, que constituía na demolição de grande parte do centro de Paris em função da implantação da mesma lógica urbana racionalista e monumental, com intenção clara de responder às condições precárias e insalubres do centro histórico, num gesto de modernização radical.

O plano previa fundamentalmente a demolição do 1º *arrondissement* de Paris, consolidado enquanto uma das zonas mais históricas da cidade onde monumentos como o Palais Royal, assim como os restantes edifícios medievais e haussmannianos seriam aplanados para dar lugar a um conjunto de arranha céus cruciformes e longos blocos habitacionais em *pilotis* conforme já teriam sido desenvolvidos para a Ville Contemporaine (Velasquez, 2016). Como tal, pretende-se entender o Plano Voisin enquanto representativo da expressão mais coletiva, totalizante e dogmática da arquitetura moderna. Isto deve-se, essencialmente, à radicalidade de Le Corbusier em escolher Paris como palco experimental para as suas ideias. Ou seja, se a sua postura urbanista, desenhada num plano teórico para um espaço anónimo, já contemplava uma dimensão funcional que parecia suprimir a escala humana, seria ao aplicá-la no centro de Paris que a mesma se aproximaria a uma leitura distópica. Como tal, a qualidade alienante do Plano Voisin acontece não só pela austeridade das estruturas que propõe, mas também pelas implicações de *tabula rasa* em arrasar uma Paris histórica e consolidada, o que sugere não só a vontade de criar uma identidade, como sugere uma vontade clara de limpeza do passado e da memória coletiva da cidade.



Figura 43 Le Corbusier, Plan Voisin, 1925, (Fondation Le Corbusier, n.d.) editada pelo autor

Agora, retornando ao tema principal, onde se propõe fazer uma análise da arquitetura moderna segundo o existencialismo, é importante referir porque se pretende utilizar os planos urbanos de Le Corbusier enquanto caso de estudo para a escala coletiva. A razão deve-se ao modo como seriam os princípios aqui defendidos, nomeadamente a apologia a uma cidade segregada em zonas funcionais, ocupada por tipologias repetidas e pré-fabricadas, que se viriam a materializar concretamente em várias cidades modernas, especialmente nos esforços de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, tal como descreve Kenneth Frampton:

“While the radiant city was never realized, its influence as an evolving model on post-war development in Europe and elsewhere was extensive. In addition to innumerable housing schemes, the specific organization of two new capital cities was clearly indebted to ideas embodied in the Ville Radieuse: namely Le Corbusier’s master plan for Chandigarh of 1950 and Lúcio Costa’s plan for Brasília in 1957.” (Frampton, 1980/2023, p.209)

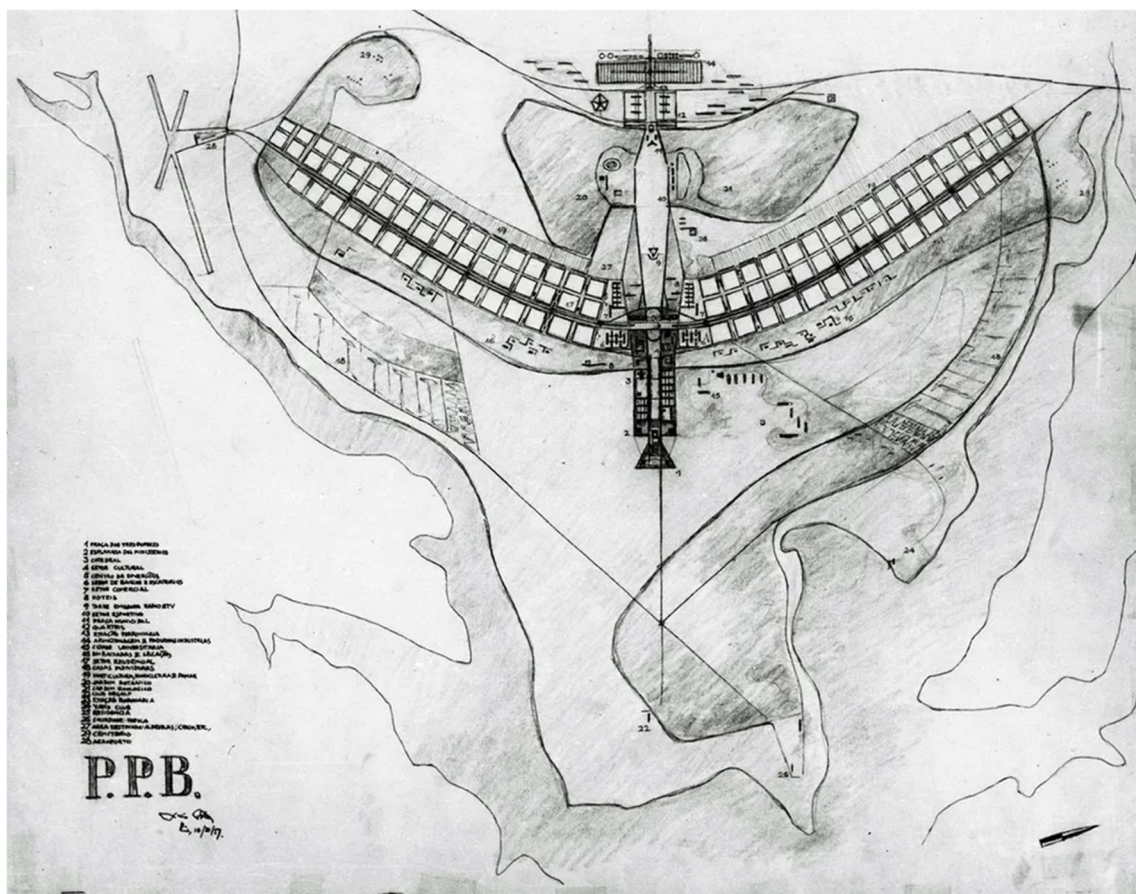


Figura 44 Lúcio Costa, Plano Piloto de Brasília, 1957 (Arquivo Público do Distrito Federal, n.d.)

Assim, seria essa mesma transformação urbana que viria a legitimar a arquitetura moderna em grande escala, pela sua adequabilidade em responder às carências habitacionais do momento. Porém, também seria o início da construção das vastas paisagens urbanas e anônimas onde até hoje a sensação de falta de pertença ao lugar e desconforto existencial se manifestam. Nesse sentido, quando se pretende analisar o Plano Voisin enquanto gesto de mediação existencial, deve-se investigar tanto a essência que o mesmo procura atingir, tal como as implicações do projeto na liberdade do *outro*. Isto é, de que modo o projeto, enquanto gesto livre, reconhece a dimensão ética de projetar para todos é capaz de promover ou mitigar a alienação urbana.

Em relação à ideia de essência, ao propor um modelo urbano fundamentalmente racionalista e desenraizado do sítio, Le Corbusier trata a cidade enquanto *em-sí*, ou seja, enquanto fenómeno físico sem uma essência própria (Sartre, 1943). É esta postura, aproximada à noção *existência precede essência*, que lhe permite justificar a destruição brutal do centro histórico de Paris, pois ao negar as qualidades imateriais que pudessem defender a sua preservação, está a abrir espaço para uma reinterpretação radical da cidade que não esteja moralmente contida a respeitar o contexto pré-existente.

Outro aspeto da essência proposta é o de se apresentar como reflexo de um modelo fechado e aplicável universalmente, ou seja, uma essência rígida e dogmática. Assim, negando ao sujeito a capacidade de ser interventivo na atribuição de sentido ao espaço que habita, o projeto interfere negativamente na liberdade do *outro*, o que por sua vez incorre na sua própria negação, isto é, ao objetiva-lo. Como tal, não se pode dizer que o projeto reconheça a sua dimensão ética, pois descarta a responsabilidade coletiva implícita à ação livre. Ou seja, se utilizarmos o princípio da universalidade segundo Sartre, em que cada escolha é um juízo ético que para ser válido teria de o ser para todos, talvez Le Corbusier considerasse condenável um cenário em que os papéis se invertessem e fosse outro arquiteto com o mesmo controlo sobre a sua liberdade. O que isto sugere é uma leitura que se aproxima da noção de *má-fé*, ou seja, da negação da própria liberdade ao recusar reconhecer a responsabilidade inerente à mesma. É essa a dinâmica que o Plano Voisin revela, quando oculta a dimensão existencial da cidade enquanto um processo coletivo de construção de sentido e identidade, suprimindo essa pluralidade em nome de uma modernização radical que se apresenta como inevitável. Assim, enquanto reflexo da *má-fé*, pode-se dizer que o projeto aprofunda a alienação

urbana, na medida em que interfere na capacidade de estabelecer uma relação significativa com a cidade.

Resumindo, a leitura existencial do Plano Voisin revela-se acima de tudo pela sua contradição em assumir-se simultaneamente enquanto gesto livre e gesto opressivo, entre a vontade de criar uma nova essência à imagem de uma utopia, e da rejeição da liberdade do *outro*, que se vê condenado a habitar um espaço esvaziado da sua memória coletiva em função de uma nova identidade dogmática e alienante.

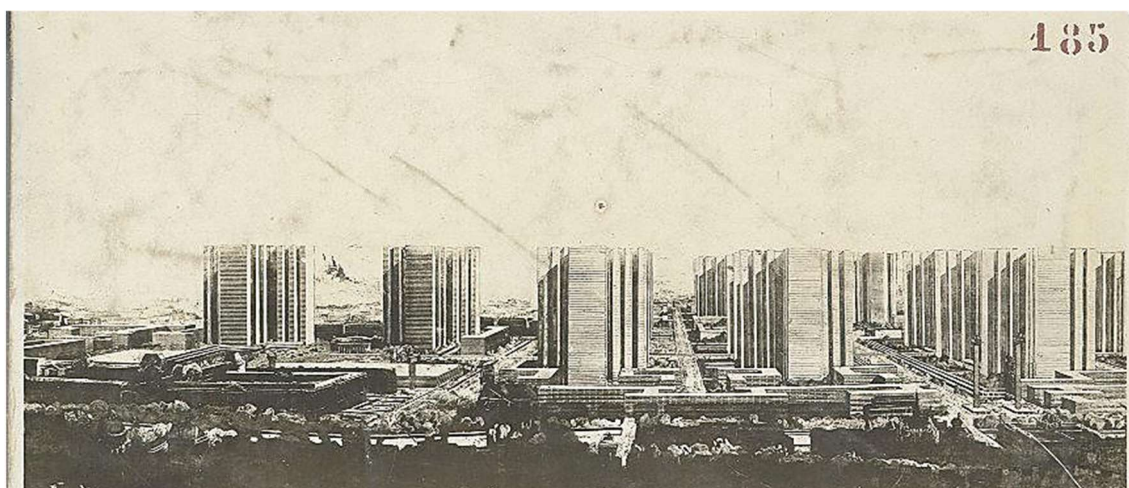


Figura 45 Le Corbusier, ilustração original do Plan Voisin, 1925, (Fondation Le Corbusier, n.d.) editada pelo autor

6.2. TEAM X E O BRUTALISMO INGLÊS

“The peculiar London cultural climate of the mid-1950s, subject as it was to the influence of Parisian Existentialism, not only decisively shaped the ethos of the British Brutalist movement but also contributed to the Team X polemic with which it was closely associated.” (Frampton, 1980/2023, p.307)

O subcapítulo anterior tratou de investigar a arquitetura coletiva a partir do *CIAM* e da Carta de Atenas, apoiando-se maioritariamente na análise existencial dos planos urbanos de Le Corbusier. No entanto, as críticas a esse modelo de urbanismo já teriam vindo a anunciar-se internamente no próprio *CIAM*. Essa crítica seria o tema central do *CIAM X*, a última de todas as reuniões, ocorrida em Dubrovnik em 1956, onde um grupo de arquitetos, liderado por Alison e Peter Smithson e Aldo van Eyck, que passaria a ficar conhecido como *Team X*, desafiou as quatro categorias funcionais da Carta de Atenas em função de procurar uma melhor aproximação entre a arquitetura e as necessidades sociopsicológicas dos seus habitantes, tal como descreve Kenneth Frampton:

“Their critical drive to find a more precise relation between physical form and socio-psychological need became the subject matter for CIAM X, held at Dubrovnik in 1956 - the last CIAM meeting - for which this group, thereafter known as Team X, was basically responsible. The official demise of CIAM and the succession of Team X were confirmed in a further meeting that took place in 1959 in the elegiac setting of Van de Velde's Museum at Otterlo with the old master in attendance. But the essential epitaph of CIAM had already been written, in Le Corbusier's letter to the Dubrovnik congress, when he stated: 'It is those who are now forty years old, born around 1916 during wars and revolutions, and those then unborn, now twenty-five years old, born around 1930 during the preparation for a new war and amidst a profound economic, social, and political crisis, who thus find themselves in the heart of the present period the only ones capable of feeling actual problems, personally, profoundly, the goals to follow, the means to reach them, the pathetic urgency of the present situation. They are in the know. Their predecessors no longer are, they are out, they are no longer subject to the direct impact of the situation.'” (Frampton, 1980/2023, p.307)

O texto acima conclui referindo o modo como o surgimento da *Team X* coincide com a extinção do próprio *CIAM*, remetendo para uma citação de Le Corbusier que corresponde simbolicamente ao epitáfio do congresso, escrita na sua carta ao *CIAM X*, onde exalta o papel dos novos jovens arquitetos, nascidos em plena crise de guerras e revoluções, que seriam os mais indicados para compreender e resolver a urgência da situação atual. Um dos contributos da *Team X*, situado enquanto resposta à Ville Radieuse, seria o seu modelo conceptual desenvolvido através do esquema habitacional *Golden Lane*, desenhado por Alison e Peter Smithson como resposta às ideias da Carta de Atenas (Frampton, 1980).

O esquema aqui representado, enquanto uma solução prototípica enquadrada nas ruínas de Coventry após a destruição causada pelo Blitz³⁰, parece sugerir a intenção de se afastar das tipologias fixas de Le Corbusier em função de uma lógica articulada que permite uma melhor relação com a cidade, ao poder enquadrar-se nela sem a demolir completamente. No entanto, a colagem apresentada continua a revelar a tensão entre a nova proposta e a cidade pré-existente, onde não existe uma continuidade propriamente lógica (Frampton, 1980). Kenneth Frampton, refere-o como contraditório,

³⁰ the Blitz, (September 7, 1940–May 11, 1941), intense bombing campaign undertaken by Nazi Germany against the United Kingdom during World War II. For eight months the Luftwaffe dropped bombs on “London and other strategic cities across Britain. The attacks were authorized by Germany’s chancellor, Adolf Hitler, after the British carried out a nighttime air raid on Berlin. The offensive came to be called the Blitz after the German word blitzkrieg (“lightning war”).” (*The Blitz | World War II, History, & Facts | Britannica*, n.d.)

pois apesar de surgir como resposta ao modelo de Le Corbusier, o mesmo aproxima-se da falta de relação com a cidade evidente no Plano Voisin, tal como escreve:

“From their postulation of this housing pattern as a prototypical solution, one must conclude that the Smithsons were largely unaware of these contradictions: they proceeded to show their Golden Lane scheme, repeated ad infinitum over the metropolitan area, as though it were the manifest critical alternative to Le Corbusier's Ville Radieuse. And while its random, 'twig-like' distribution could no doubt be taken as a polemic against wholesale demolition and as an argument in favour of piecemeal development, their collage of the Golden Lane prototype as a phantom axonometric, apparently erecting itself amid the ruins of Coventry, returned its authors to the central dilemma of CIAM. As imposed on blitzed Coventry, Golden Lane appeared to be as much against the continuity of the existing city as the Haussmann-like projections of Le Corbusier's Plan Voisin of 1925.” (Frampton, 1980/2023, p.308)

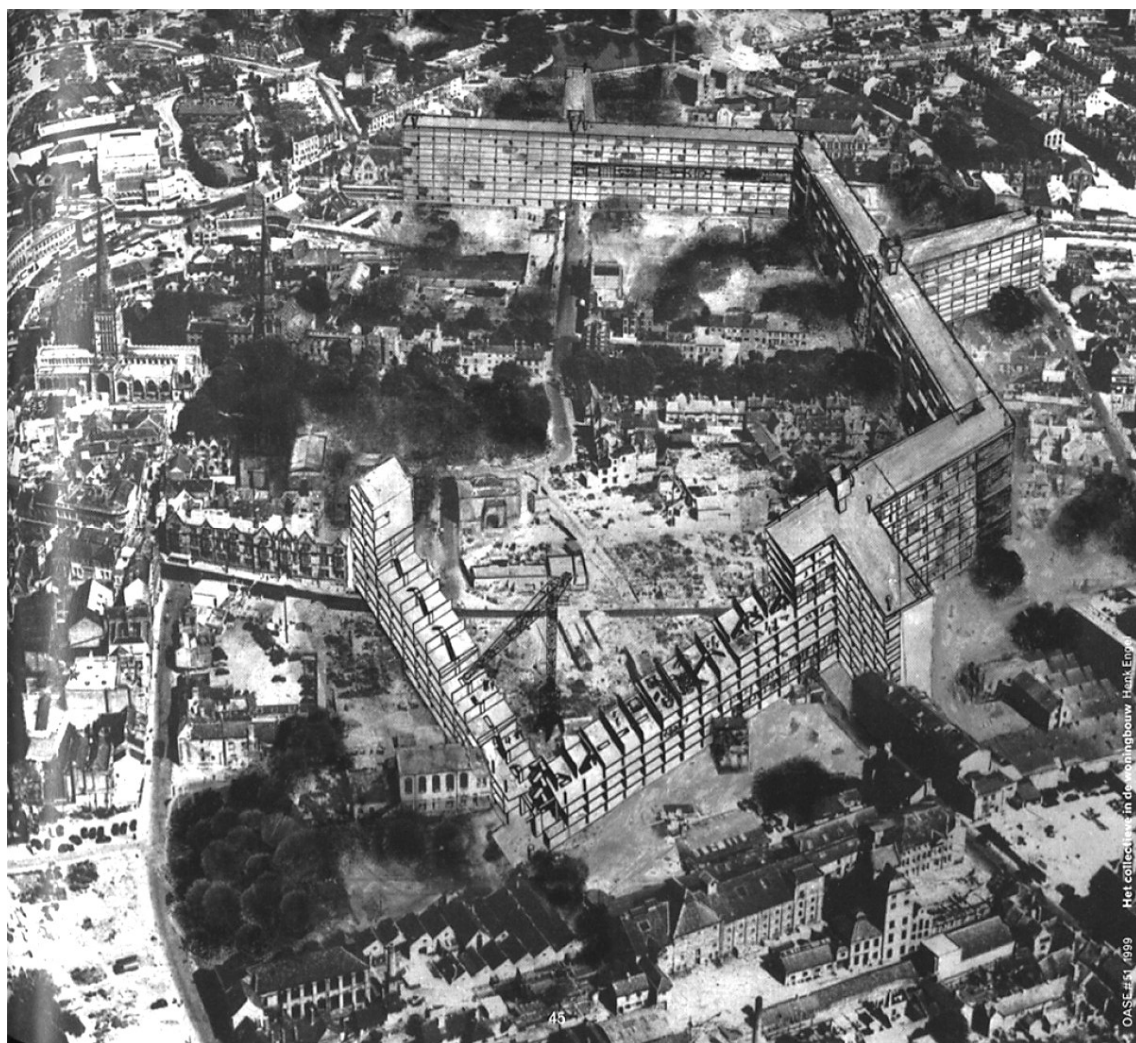


Figura 46 Alison & Peter Smithson, esquema Golden Lane nas ruínas de Coventry, 1952 (Alison and Peter Smithson, on Housing, n.d.), editada pelo autor



Figura 47 Jack Lynn & Ivor Smith, Park Hill Estate, 1953–1961 (Architectural Press Archive/RIBA Collections, n.d.)

No entanto, o conceito tem a sua adesão e acaba por influenciar e materializar-se em 1961, com a construção do *Park Hill Housing Estate*, em Sheffield, desenhado por Jack Lynn e Ivor Smith (Frampton, 1980). O projeto resulta num dos mais emblemáticos exemplos de habitação pública do pós-guerra em Inglaterra, apoiado nas ideias da *Team X* e do brutalismo, que reafirma enquanto expressão da arquitetura do estado social. A tipologia é semelhante à do esquema Golden Lane, composta por grandes blocos longos e horizontais, que se articulam criando espaços públicos entre eles. Outra característica fundamental do projeto é a intenção de integrar a ideia de “rua”, onde acontece a vida urbana comunitária, nos próprios blocos. Esse gesto acontece simultaneamente ao projetá-los com poucos pisos, aproximando-os do chão, tal como ao integrá-los entre si através de um sistema de pontes e galerias numa lógica de *streets in the sky*, um conceito proposto pelos Smithsons, que pretende ativar os vários níveis do complexo enquanto continuidade da vida comunitária. Kenneth Frampton, escreve o seguinte sobre o projeto:

“After the building out of the Golden Lane concept in 1961 at Park Hill in Sheffield, to the design of Jack Lynn and Ivor Smith, it became obvious that aside from the perimeter block form, such as had been realized by Brinkman at Spangen, Rotterdam, in 1919 (a scheme well known to the Smithsons), there was little possibility of achieving any continuity between decks in the air and streets on the ground. For all that Team X were committed to the multilevel city - an idea stemming via Le Corbusier from Hénard's visions of 1910 - it was to the Smithsons' credit that they remained conscious of its limitations and in consequence produced one of the most critical sketches of their early career, namely a drawing which demonstrated that above the sixth floor one lost all contact with the ground.” (Frampton, 1980/2023, p.308)



Figura 48 Jack Lynn & Ivor Smith, Park Hill Estate, 1953-1961, (Banham, 1961)

O texto comenta os desafios em conseguir alcançar a desejada continuidade entre as galerias e o chão, e, como tal, sobre a dificuldade em materializar o conceito de *multilevel city*, referenciando o próprio ceticismo dos Smithsons sobre o conceito de *streets in the sky*³¹. A consciência crítica dos limites desse conceito acaba por revelar a tensão central dos projetos como o Park Hill Estate, Robin Hood Gardens, e os demais que seguiam a lógica do esquema de Golden Lane. Isto é, a tensão entre a vontade de aproximar o modernismo a uma dimensão mais existencial, afeta às questões comunitárias e do sítio, e, ao mesmo tempo, das limitações físicas da escala, que tende

³¹ “Their most radical concepts would often be presented in unbuilt city schemes. Streets-in-the-sky were among the new urban structures envisioned by them consisting in wide galleries accommodating terraces, providing horizontal access to flats and linking buildings into a pedestrian net detached from traffic infrastructure (on ground-level). Although they lost the Golden Lane competition, their idea generated a serious following, especially in council housing. Park Hill (1957–61) in Sheffield by Jack Lynn (1926–2013) and Ivor Smith (1925–2018) was the first large-scale experiment with streets-in-the-sky linking several high-density slabs.” (Cunha Borges & Marat-Mendes, 2019)

a atuar no sentido oposto ao pretendido. Assim, pode-se encarar a leitura existencial do esquema Golden Lane, assim como dos subsequentes projetos que se inspiraram na sua lógica, como a tentativa de reconciliar a escala coletiva da arquitetura com a experiência humana, enquanto visão análoga do plano Voisin e da sua dimensão alienante.



Figura 49 Alison & Peter Smithson, Robin Hood Gardens, 1972 (Clasper/Phaidon, n.d.)

Ou seja, no que diz respeito à atribuição de essência, é notável como ao seguir o conceito de *streets in the sky*, se pretende que esse gesto seja um processo coletivo. Isto significa que, em vez de propor como essência um funcionalismo puro tal como defende Le Corbusier, que essa essência resulte da apropriação da arquitetura enquanto espaço comunitário, trazendo para primeiro plano o público e a sua liberdade de interpretação. A diferença fundamental é que, enquanto o Plano Voisin, pela sua natureza dogmática, objetifica o sujeito ao negar-lhe a liberdade, projetos como o Park Hill Estate apoiam-se na mesma como necessária para o seu sucesso, ou seja, reconhecem o sujeito enquanto *para-si*, colocando-o no centro das intenções. Essa dimensão ética, de um modo geral partilhada no brutalismo inglês, seria defendida pelos Smithsons em 1957, num artigo para a revista *Architectural Design*:

“Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.” (Smithson & Smithson, 1957, citado em Grimley et al., 2015)

O texto é expressivo de uma apologia ao brutalismo enquanto resposta ética aos desafios da sociedade de produção em massa, na tentativa de conseguir conciliar as suas exigências industriais com uma dimensão mais poética, onde as questões humanas e sensíveis da arquitetura se possam manifestar universalmente. No entanto, a *poesia bruta* que sugere não conduz diretamente à apropriação e sentido de pertença. É evidente, no caso de Park Hill, que parte da sua intenção é ativar a vida urbana dos blocos através das *ruas no céu*. Porém, essa essência continua subordinada a estruturas massivas e repetitivas. Ou seja, se o conceito que pretendia atribuir essência ao projeto ao ativá-lo socialmente não é bem-sucedido, então a própria essência fica em risco de se inclinar para a alienação. Nesse sentido, o Park Hill Estate é simbólico de uma arquitetura que procurava uma postura ética concebida em torno das pessoas e das carências existências do *habitar* (Heidegger, 1954), mas que acaba resultando, neste caso, numa proposta contraditória, na medida em que a essência atribuída se vê constringida pela própria arquitetura. Esta contradição, enquanto temática central do brutalismo, é, por sua vez, expressiva da escala coletiva, isto é, da dificuldade em conciliar a repetição e a individualidade, a pré-fabricação e a construção de sentido.

6.3. URSS: O CONSTRUTIVISMO E A HABITAÇÃO SOVIÉTICA

“Starting with the workers’ club prototype designed by Alexander Rodchenko for the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris in 1925, designers sought to graft the emerging forms of collective life through these new environments, treating them as showcases of the new lifestyle. The most prolific contribution to the new typology belongs to architect Konstantin Melnikov, who designed half a dozen workers’ clubs in the late 1920s.” (Bokov, 2021)

Um dos maiores exemplos da dialética entre a escala coletiva e a escala individual acontece na antiga URSS, evidente nas diferenças entre as experiências modernistas do construtivismo e os grandes projetos de habitação pública, respetivamente sintéticos tanto das qualidades expressivas e normativas da arquitetura moderna. Aqui entende-se o construtivismo como pertencente à escala individual, não no sentido de se abstrair de um sentido comunitário, mas no sentido referido de um modernismo aberto à experimentação do objeto numa lógica de sensibilidade artística e existencial. O

construtivismo surge por volta da década de 1920, após a revolução de 1917³², com o intuito de se afirmar enquanto um movimento artístico expressivo do espírito industrial e da energia social do projeto comunista. Este movimento, tipicamente expresso em edifícios públicos, cívicos e culturais, pretendia atuar como “*condensador social*”, isto é, enquanto uma tipologia híbrida que reunisse várias funções, conforme refere Anna Bokov, historiadora de arquitetura na Universidade de Yale, quando escreve:

“The term “social condenser” was coined by Constructivist architects in the late 1920s, about a decade after the Bolshevik revolution. They sought to construct a new “social type,” where “all the elements and parts of a building, without exception, stem from their social and technical function.” Constructivists applied this concept to a range of architectural and urban structures, including “communal housing, workers’ clubs, palaces of labor, administrative buildings, and even factories.” All of these were supposed to become “conductors and condensers of socialist culture. Most consistently, the concept of social condenser was tested and interpreted in the typology known as the workers’ club. This group of projects, both built and unbuilt, tended to have a characteristically expressive dynamic form meant to ‘conduct and condense’ a host of collective activities. While public assembly, performance, and education were historically the major functions of a workers’ club, it was neither a city hall, nor a theater, nor a school; rather, it was a new hybrid typology, hence requiring the new term.” (Bokov, 2021)

No sentido existencial, dada a ênfase na expressão artística como meio de comunicação, pode-se dizer que o construtivismo procurava criar uma essência capaz de conciliar a dimensão social e a dimensão estética, ao afirmar-se simultaneamente como movimento artístico e comunitário, na forma de “*condensador social*” (Bokov, 2021). Isto é, era um movimento capaz de reconhecer tanto a responsabilidade ética da arquitetura como a liberdade de interpretação e atribuição de sentido, ao aderir a uma expressão abstrata que convida o outro a apropriar-se da arquitetura.

Um dos exemplos mais populares do construtivismo é o Clube de Trabalhadores Rusakov, em Moscovo, projetado por Konstantin Melnikov, em 1928. O edifício destaca-se pelos três volumes em consola que se projetam da fachada, indicando

³² “The Russian Revolution of 1917 was a pivotal series of events that led to the overthrow of the czarist autocracy and the establishment of a provisional government, which was soon challenged by the Bolsheviks, a revolutionary faction led by Vladimir Lenin. Prior to the revolution, Imperial Russia was marked by stark class divisions, with a largely illiterate peasantry under the control of a wealthy nobility. The onset of World War I exacerbated existing tensions, as military failures and severe shortages of food and resources fueled public discontent.” (*Russian Revolution of 1917 | Research Starters | EBSCO Research*, n.d.)

respetivamente a estrutura das bancadas para o auditório principal, mantendo, apesar disso, a capacidade de atuarem como pequenos auditórios autónomos. Essa conceção formal afirma-se, tecnologicamente, como expressiva das potencialidades do betão armado e do espírito industrial da época. Mas, também, pela qualidade escultórica do objeto, na expressão simbólica da transparência em sugerir formalmente no exterior a própria função do edifício, aproximando-a, assim, ao espaço público numa tentativa de melhor integrá-lo na vida urbana, conforme descreve Anna Bokov, quando comenta:

“His iconic Rusakov Club, constructed in 1927–28, offered an inventive design solution to the relationship between the three primary programmatic components of the club: assembly, performance, and education. The club inverted the traditional relationship between the inside and outside by directly pushing the entry sequence outside and celebrating public procession.” (Bokov, 2021)



Figura 50 Konstantin Melnikov, Clube de Trabalhadores Rusakov, 1928 (20th Century Architecture, n.d.)

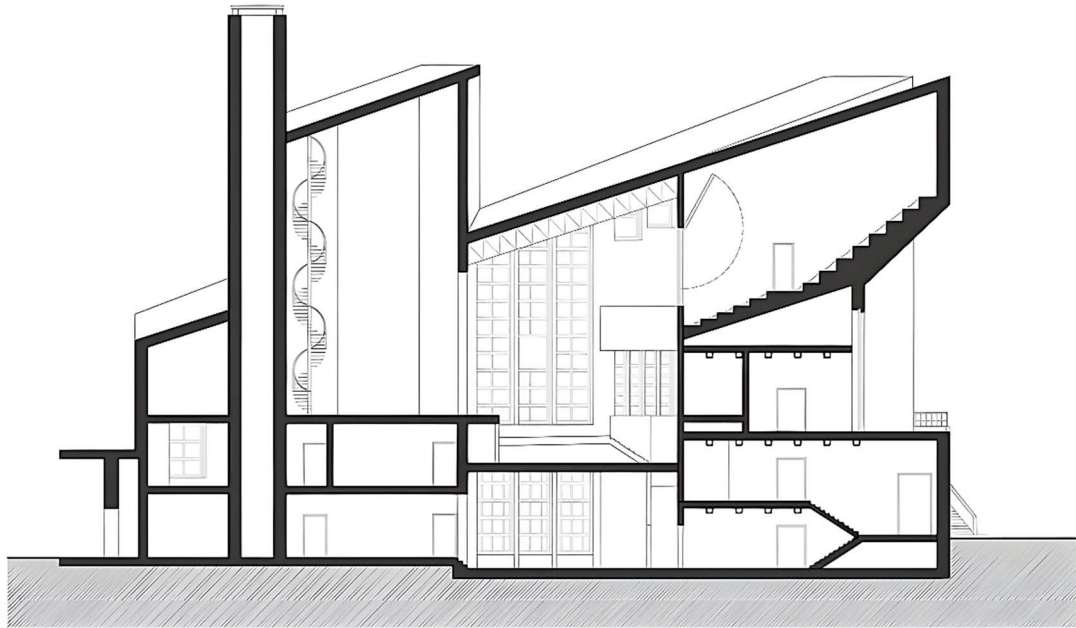


Figura 51 Konstantin Melnikov, Clube de Trabalhadores Rusakov, 1928 (WikiArquitectura, 2018)

Já na escala coletiva, a URSS, com a crescente industrialização do pós-Segunda Guerra Mundial e a necessidade de responder à urgência social manifestada em insalubridade e escassez habitacional, seria palco do maior projeto de habitação pública até à data. Nikita Khrushchev, líder da URSS entre 1953 e 1964, refere a ambição deste projeto, num debate com Richard Nixon em 1959:

“In Russia, all you have to do to get a house is to be born in the Soviet Union. You are entitled to housing. In America, if you don't have a dollar you have a right to choose between sleeping in a house or on the pavement. Yet you say we are the slave to communism.” (Khrushchev, 1959, as cited in CIA, 1959)

Seria assim que, nos anos 1950, a capacidade de pré-fabricação de peças em betão e elementos construtivos estandardizados ganharia tração e permitisse o aparecimento das *Khrushchyovkas*, uma nova tipologia barata e rápida de erguer que conseguisse responder adequadamente às exigências higiénicas e à possibilidade de permitir a cada família um apartamento:

“Updates to mass-housing byt and material culture came under Khrushchev’s thaw and shift away from Stalinism. Khrushchyovkas were developed as modern apartment blocks, meant to be mass-produced and prefabricated. The khrushchyovka gave residents a newer and less crowded modern socialist home (Reid, 2014).” (Shuttle, 2020 p.42)

No sentido da resposta social tratou-se de um empreendimento significativo, ao libertar milhões de cidadãos de alojamentos coletivos sobrelotados, tal como era o cenário nas anteriores *Stalinkas*, e a garantir-lhes um espaço próprio e saudável. Porém, sem desvirtuar os méritos reais deste projeto ambicioso, é notável como o seu efeito transformador nas paisagens urbanas, ao uniformizar cidades inteiras numa lógica monótona de objetos idênticos e descaracterizados, se reflete numa leitura existencial alienante, onde o controlo opressivo do espaço se via desafiado pelos residentes que ainda pretendiam afirmar a sua identidade de algum modo:

“Both the kommunalka and khrushchyovka were created by the state to dismantle privacy and in opposition residents used them to express individuality. Despite the state’s ongoing efforts, residents still held onto and assembled a sense of individuality through objects and spaces within mass-housing.” (Shuttle, 2020, p.44)



Figura 52 Construção de um novo bloco residencial em Moscovo, c. 1960 (Skuratov/Sputnik, n.d.)

Assim, a escala que se dá à dimensão da resposta habitacional, é a mesma que se pode dar à escala da banalização do território sentida na enorme vastidão da URSS e até hoje nos países que a integraram. Pretende-se que, através do paradigma soviético aqui ilustrado, entre a expressão individual do construtivismo e a massificação coletiva dos blocos habitacionais (Shuttle, 2020), se possa retratar o paradoxo da arquitetura

moderna, na dialética entre a escala individual e a escala coletiva. Ou seja, da tensão entre a utopia emancipatória do modernismo e o normativismo opressivo dos grandes planos totalizantes, da tensão entre o otimismo e a alienação. É precisamente a partir do descontentamento com as limitações do modernismo na dificuldade em conciliar-se com uma dimensão mais afeta às questões do *habitar* (Heidegger, 1954) enquanto tema existencial que emergem e se legitimam os movimentos de reação ao mesmo, na tentativa de resgatar os temas simbólicos da arquitetura que teriam sido extintos pela ideologia funcionalista.



Figura 53 Novo bairro residencial em Moscovo, c. 1960 (Polikashin/Sputnik, n.d.)

7. REAÇÕES AO MODERNISMO E A ESCALA INDIVIDUAL: CASOS DE ESTUDO

O capítulo anterior explorou a evolução do modernismo na sua formulação mais universal e coletiva, com recurso a Le Corbusier e ao *CIAM* no sentido de ilustrar a ideologia funcionalista e a tendência geral para grandes planos totalizantes. Nesse sentido, pretendeu-se investigar a capacidade dessa lógica em responder às questões mais existenciais do *habitar*, onde se analisaram as tentativas da *Team X* de se afastar do modernismo dogmático que reconheciam no *CIAM*, e aproximá-lo desses temas mais simbólicos. Como tal, e como se concluiu anteriormente, a dificuldade em conciliar essas duas dimensões, entre o funcionalismo normativo e a construção de essência, não se resolveu, o que resultou na leitura de uma arquitetura alienante e difícil de apropriar existencialmente. No entanto, não se pretende que esse diagnóstico, evidentemente negativo, se interprete como declaração generalizada sobre o movimento moderno, mas antes como sintética da problemática da escala coletiva. Ou seja, a intenção da análise do capítulo anterior, ao centrar-se na escala coletiva, acontece tanto no sentido de ilustrar essa problemática como de propor que a insatisfação com a mesma foi crítica para a evolução das múltiplas expressões que se vinham a desenvolver na escala individual.

Uma das qualidades principais dessas abordagens, apesar de diferirem entre si, foi a vontade de procurar uma arquitetura moderna mais afeta ao campo da expressão simbólica. Isto é, seja através da ênfase no *lugar*, como é o caso no regionalismo crítico (Frampton, 1983), ou, por exemplo, no resgate de elementos arquitetónicos tradicionais, como se reflete no pós-modernismo, que, apesar de apenas surgir nos anos 70, já vinha a anunciar parte da sua lógica nos anos 50, com a projeção da Torre Velasca, em Milão. A torre, concebida pelo grupo de arquitetos *BBPR*³³, em 1958, é especialmente relevante como representativa desse momento de viragem (Eisenschmidt, 2004). Isto é, trata-se de uma obra que incorpora simultaneamente a expressão austera e racionalista do modernismo e a vontade de assumir uma relação simbólica com o lugar.

³³ “BBPR was an architectural partnership founded in Milan, Italy in 1932. It was founded by Gian Luigi Banfi (Milano, 1910 - Gusen, 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (Milano, 1909 - Milano 2004), Enrico Peressutti (Pinzano al Tagliamento, 1908 - Milano 1976), Ernesto Nathan Rogers (Trieste, 1909 - Gardone, 1969). The first letter of the family names made up the acronym “BBPR”. All four architects were graduates of the Polytechnic of Milan.” ... “They were opposed to fascism believing that it severely limits the freedom of expression sought after by the Modernist movement.” (*BBPR / Architectuul*, n.d.)



Figura 54 BBPR, Torre Velasca, Milão, 1958 (Hemer, 2017), editada pelo autor

Esta segunda intenção reflete-se, a nível de desenho, na interpretação formal das torres medievais da Lombardia, como referência à expressão identitária que estas atribuem ao território, tal como é evidente nas torres do Castelo Sforzesco, visíveis da Torre Velasca. Ou seja, trata-se de um projeto que procura atribuir essência à obra através da reinterpretação de motivos arquitetónicos vernaculares e dos temas simbólicos do *lugar*:

“The outer appearance of the Torre, however, reflects as much its functionalism as a heightened sensitivity to the symbolic power inherent in any architectural form. Rogers made this clear when he stated that, “Our main purpose was to give this building the intimate value of our culture – the essence of history [...]. It is at Milan’s very historical centre and we found it necessary that our building breathe the atmosphere of the place and even intensify it.” In particular, the “blossoming” shape of the upper stories and the pinkish- gray stone used as cladding serve to establish a clear formal relationship between the Torre and the surrounding structures, remnants of the city’s past.”... “With these features, the Torre can be seen to articulate an architecture that is as modern as it is sensitive to its context. Instead of imitating its surroundings, the Torre builds their analogue, delivering, in turn, an eloquent critique of the modernist dream of a tabula rasa.”(Eisenschmidt, 2004, p.440)



Figura 55 Castello Sforzesco, Torre di Bona di Savoia, 1476 (Dall’Orto, 2008), editada pelo autor

Esta atitude aproxima-se à sensibilidade fenomenológica do regionalismo crítico, ao mesmo tempo que precede a tendência pós-modernista em resgatar elementos arquitetônicos tradicionais, embora que num gesto genuíno de aproximação ao *lugar* e não no sentido irónico e descontextualizado do pós-modernismo. Assim, ao ser simultaneamente alegórica a essas duas abordagens, entende-se a Torre Velasca como uma boa referência introdutória ao estudo que se pretende desenvolver. Isto é, a intenção de investigar a escala individual da arquitetura, na sua procura por identidade e atribuição de essência.

Como tal, pretende-se dividir essa análise em duas partes. A primeira centra-se no regionalismo crítico, com recurso a Alvar Aalto e à *Câmara Municipal de Säynätsalo*. A segunda pretende focar-se no pós-modernismo, com destaque em Robert Venturi e a Casa Vanna Venturi, enquanto expressiva dos temas assinalados em *Complexidade e Contradição na Arquitetura* (1966). Esta análise ocorre, tal como se fez para o modernismo, através de uma leitura existencial e fenomenológica, que se preocupa, fundamentalmente, com o modo como estes projetos utilizam a sua expressão formal, material, e simbólica para atribuir essência ao espaço.

7.1. REGIONALISMO CRÍTICO: ALVAR AALTO E A CÂMARA MUNICIPAL DE SÄYNÄTSALO

“The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place. It is clear from the above that Critical Regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness. It may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a tectonic derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site.” (Frampton, 1983, p.21)

O regionalismo crítico, na leitura que se propõe, entende-se como uma resposta intencional à homogeneização radical do modernismo e à sua ineficácia em lidar com o tema do *lugar*. Acima de tudo reflete-se numa consciência sensível da geografia, e da responsabilidade da arquitetura em enraizar-se tanto a nível formal como simbólico (Frampton, 1983). Kenneth Frampton, na sua obra *Towards a Critical Regionalism* (1983), investiga esta abordagem, que caracteriza como a estratégia fundamental de mediar o impacto entre a civilização universal com elementos que derivam das peculiaridades do sítio, i.e., as suas qualidades topográficas, tectónicas, ou a expressão local da luz, tal como comenta na citação acima. Frampton distingue também o regionalismo crítico de tentativas fúteis em resgatar as formas hipotéticas do vernacular,

que considera um modo de expressão populista e instrumentalizado pelo meio da imagem, quando escreve:

“But it is necessary, as I have already suggested, to distinguish between Critical Regionalism and simple-minded attempts to revive the hypothetical forms of a lost vernacular. In contradistinction to Critical Regionalism, the primary vehicle of Populism is the communicative or instrumental sign. Such a sign seeks to evoke not a critical perception of reality, but rather the sublimation of a desire for direct experience through the provision of information.” (Frampton, 1983, p.21)

Nesse sentido, o regionalismo crítico afasta-se de uma relação historicista com o lugar, e revela uma consciência mais direcionada à experiência sensorial do que à celebração superficial da imagem como estratégia de integração, tal como refere Frampton:

“In this way, Critical Regionalism seeks to complement our normative visual experience by readdressing the tactile range of human perceptions. In so doing, it endeavors to balance the priority accorded to the image and to counter the Western tendency to interpret the environment in exclusively perspectival terms. According to its etymology, perspective means rationalized sight or clear seeing, and as such it presupposes a conscious suppression of the senses of smell, hearing and taste, and a consequent distancing from a more direct experience of the environment. This self-imposed limitation relates to that which Heidegger has called a “loss of nearness.” (Frampton, 1983, p.29)

Esta lógica, ao explorar a relação com o *lugar* através da ênfase na experiência sensorial do mesmo, acaba por aproximar o regionalismo crítico da fenomenologia. Isto é, trata-se de uma abordagem que procura atribuir à arquitetura a plenitude da experiência humana, ao promover a percepção tátil, sonora, olfativa, ou visual do espaço como meio de enraizamento. Esta noção aponta para a interpretação de Heidegger sobre o *habitar* (Heidegger, 1954), onde a relação com o *lugar* já é encarada enquanto qualidade fundamental da condição ontológica do ser humano.

É neste enquadramento teórico que Alvar Aalto se destaca como um dos arquitetos mais expressivos da sensibilidade crítica aqui apresentada (Frampton, 1983). A sua obra reflete a preocupação em reconciliar a arquitetura racionalista e universal com a experiência humana. Consequentemente, pode-se entender Alvar Aalto como representativo do regionalismo crítico, na medida em que sem rejeitar a modernidade e sem abraçar historicismos, propõe uma leitura mais humana e fenomenológica da arquitetura. Alvar Aalto, num discurso em 1938, chega a comentar sobre a natureza

enquanto a melhor referência para a standardização, o que reflete a sua consciência em procurar o encontro entre a dimensão orgânica e a racionalista:



Figura 56 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säämätsalo, 1952, pátio central (Saieh, 2012)

“At a 1938 speech at the Nordic Architectural Conference in Oslo, Aalto expressed: ‘I have said before that nature herself is the best standardization committee in the world, but in nature, standardization is almost exclusively applied to the smallest possible unit, the cell. This results in millions of flexible combinations that never become schematic. It also results in unlimited riches and perpetual variation in organically growing forms. We must follow the same path in architectural standardization, too.’” (Aalto, 1938, citado em Lahti, 2015, p.11)

Consequentemente, pretende-se utilizar a sua obra para investigar o regionalismo crítico através da mesma abordagem existencial anteriormente apontada à análise do modernismo. Nesse sentido, a Câmara Municipal de Säämätsalo (1949-1952), projetada pelo próprio para uma pequena cidade com cerca de 3000 habitantes, na Finlândia, é um dos seus projetos mais emblemáticos na representação da sensibilidade regional como meio de atribuição de essência ao espaço (Schildt, 1998). Esta sensibilidade é referida por Goran Schildt, principal referência teórica de Alvar Aalto e amigo próximo do mesmo, quando escreve:



Figura 57 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, (Saieh, 2012)

“Completed in 1952, the building is one of Aalto's most admired designs. It marks the end of his years in the United States, and can be taken as a paean to everything he felt to be crucial about the European tradition: small-scale democracy, individualism, harmony with nature, civilized moderation, disdain of ostentation, and superficial effects.” (Schildt, 1998, p.78)

O edifício cívico, no seu programa, combina escritórios governamentais, a sala do conselho, uma biblioteca comunitária, apartamentos para funcionários e alguns espaços de retalho, o que sugere a intenção de expandir a câmara municipal para lá das suas funções originais. A disposição do edifício acontece em dois pisos que se articulam em torno de um pátio central retangular, elevado do contexto e construído com o solo que restou da escavação das fundações (Schildt, 1998). No piso térreo têm-se os escritórios, as lojas, a biblioteca, e algumas habitações, o que permite libertar o segundo nível, que trabalha à cota do pátio, para as funções administrativas principais.

Como tal, o edifício propõe duas leituras distintas, que acontecem, respetivamente, dentro e fora do pátio, sendo assinaladas pelo contraste entre a escala urbana evidente nos alçados principais, com dois pisos, e a escala mais íntima e cívica do pátio interior, com apenas um piso. No entanto, esta hierarquia é quebrada por um volume que se eleva sobre os restantes, destinado à sala dos conselhos e que remete o complexo para

a tipologia tradicional de pátio e torre, tal como descreve Michael Trencher, na sua obra *The Alvar Aalto Guide* (1996), quando referencia a relação entre a obra e exemplos históricos como a Câmara Municipal de Estocolmo, a Piazza di San Marco, em Veneza, ou a Piazza Vechia, em Bérgamo, tal como as típicas quintas finlandesas e os povoados mediterrâneos, ao escrever:

“As one of Aalto's most fundamentally traditional and archetypal buildings, the town hall is based on a central courtyard defined by a series of low buildings that in turn are dominated by a vertical tower containing the council room. The use of this court/tower typology for such a governmental program links the modern democratic tradition with a long lineage of European precedents, including Stockholm's City Hall, Venice's Piazza San Marco, and Bergamo's Old Town Square. Moreover, the formal paradigm is also one common to more domestic programs like the typical Finnish farm and traditional Mediterranean settlements.” (Trencher, 1996, p.155)



Figura 58 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säämänsalo, 1952, desenhos técnicos (archdaily, n.d.)



Figura 59 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säämätsalo, 1952, escadaria (archdaily, n.d.), editada pelo autor

Para além da leitura simbólica e formal agora apresentada, é importante investigar as qualidades fenomenológicas da obra, ou seja, o modo como esta se expressa e interpreta sensorialmente. Nesse enquadramento, a materialidade destaca-se como um dos aspetos mais fundamentais da mesma. O material escolhido para o exterior é maioritariamente o tijolo vermelho aparente, que trabalha com a sua textura ao interagir com a luz e em contraste com os tons quentes da madeira escolhida para os caixilhos. Já em relação ao pátio central, este é deixado praticamente coberto por relva, o que ajuda a desconstruir a escala do edifício e a integrá-lo no contexto mais orgânico da envolvente. A qualidade natural da obra também é evidente quando se comparam as duas entradas para o pátio. A entrada principal faz-se por uma escadaria construída em granito, que assume um desenho mais regular e tradicional, apontando para o papel cívico do edifício. No entanto, a segunda escadaria vai ao encontro das qualidades orgânicas do pátio, ao ser composta por tábuas de madeira que controlam o percurso através de uma série de degraus irregulares em relva, estabelecendo uma continuidade natural entre o exterior e o espaço acima. Kenneth Frampton, que entende esta sensibilidade como representativa do regionalismo crítico, escreve o seguinte sobre a Câmara Municipal de *Säämätsalo*:

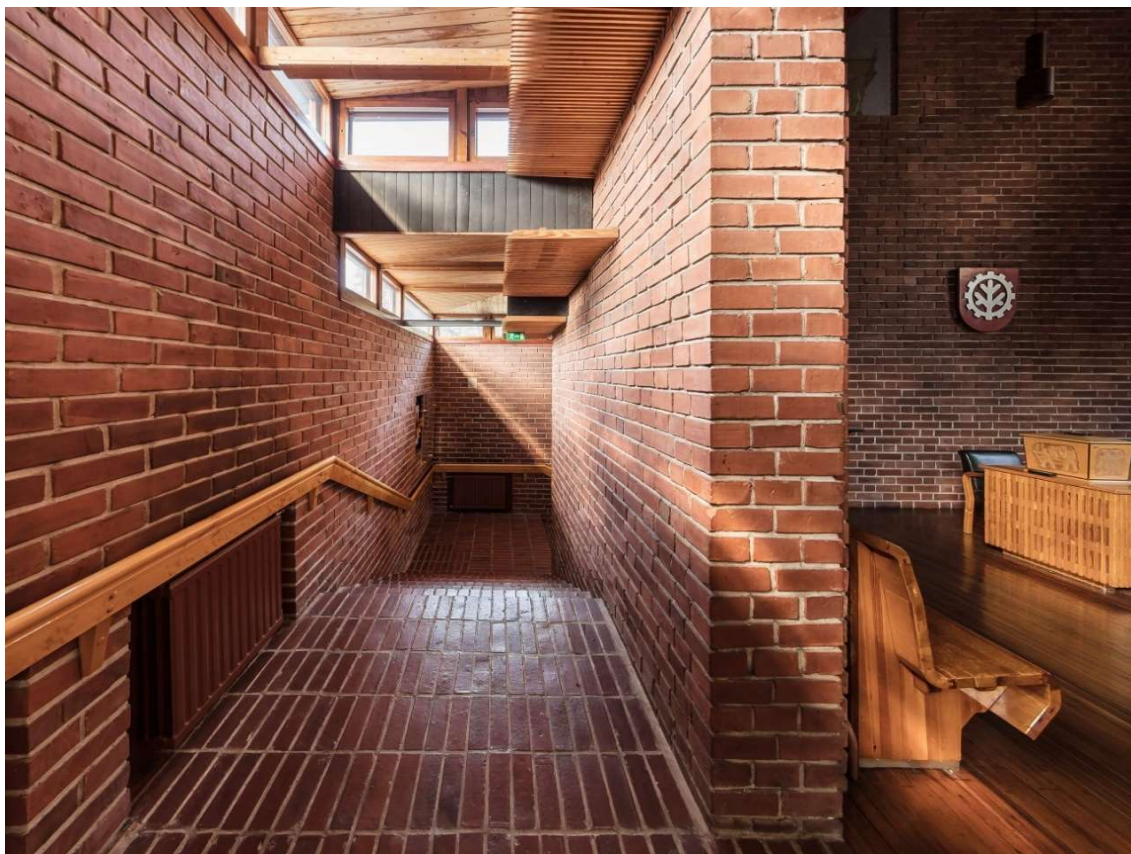


Figura 60 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, acesso à sala dos conselhos (archi.tours, n.d.)

“A similar tactile sensitivity is evident in the finishing of the public circulation in Alvar Aalto's Säynätsalo Town Hall of 1952. The main route leading to the second-floor council chamber is ultimately orchestrated in terms which are as much tactile as they are visual. Not only is the principal access stair lined in raked brickwork, but the treads and risers are also finished in brick. The kinetic impetus of the body in climbing the stair is thus checked by the friction of the steps, which are “read” soon after in contrast to the timber floor of the council chamber itself. This chamber asserts its honorific status through sound, smell and texture, not to mention the springy deflection of the floor underfoot (and a noticeable tendency to lose one’s balance on its polished surface). From this example it is clear that the liberative importance of the tactile resides in the fact that it can only be decoded in terms of experience itself: it cannot be reduced to mere information, to representation or to the simple evocation of a simulacrum substituting for absent presences.” (Frampton, 1983, p.28)

Aqui, Kenneth Frampton refere-se à experiência do percurso interior até à sala dos conselhos, que considera orquestrado tanto em termos tácteis como visuais. A descrição remete para uma continuidade entre a materialidade exterior e interior, onde o tijolo continua através dos corredores revestindo os degraus e o pavimento, até chegar à sala dos conselhos, onde a diferença entre os espaços se sente fisicamente, segundo

Frampton, através da fricção entre o piso de tijolo e piso de madeira, já no último espaço. Por fim, Frampton descreve a sala dos conselhos como uma experiência completa, sentida através do som, do cheiro, e da textura, comentando também sobre a treliça de madeira que suporta o teto e a sua expressão enquanto “mola”. Essa configuração estrutural inventada por Alvar Aalto, enquanto expressão tectónica, pode ser entendida como representativa do regionalismo crítico, na integração entre técnica e identidade local, o que contribui para o enraizamento da obra no *lugar*.



Figura 61 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, sala dos conselhos c. 1952 (Malmberg, 2023)

No sentido da investigação aqui proposta, apesar de se utilizar Alvar Aalto como representativo do regionalismo crítico, pode-se estender o exemplo à arquitetura de Álvaro Siza Vieira (Frampton, 1980). Frampton, na sua obra *Modern Architecture*, chega mesmo a aproximar os dois arquitetos ao comentar que ambos partilham uma abordagem semelhante ao *lugar*, tal como descreve ao comparar a Câmara Municipal de Säynätsalo à obra de Siza, quando escreve.

“Like Aalto's Säynätsalo Town Hall, all of Siza's buildings are delicately laid into the topography of their sites. His approach is patently tactile and tectonic, rather than visual and graphic, from his Beires House built at Póvoa de Varzim in 1973-77 to his Bouça Residents' Association Housing in Porto (1973-77). Even his small urban buildings, of which the best is probably the Pinto branch bank built at Oliveira de Azeméis in 1974, are topographically structured.” (Frampton, 1980/2023, p.355)

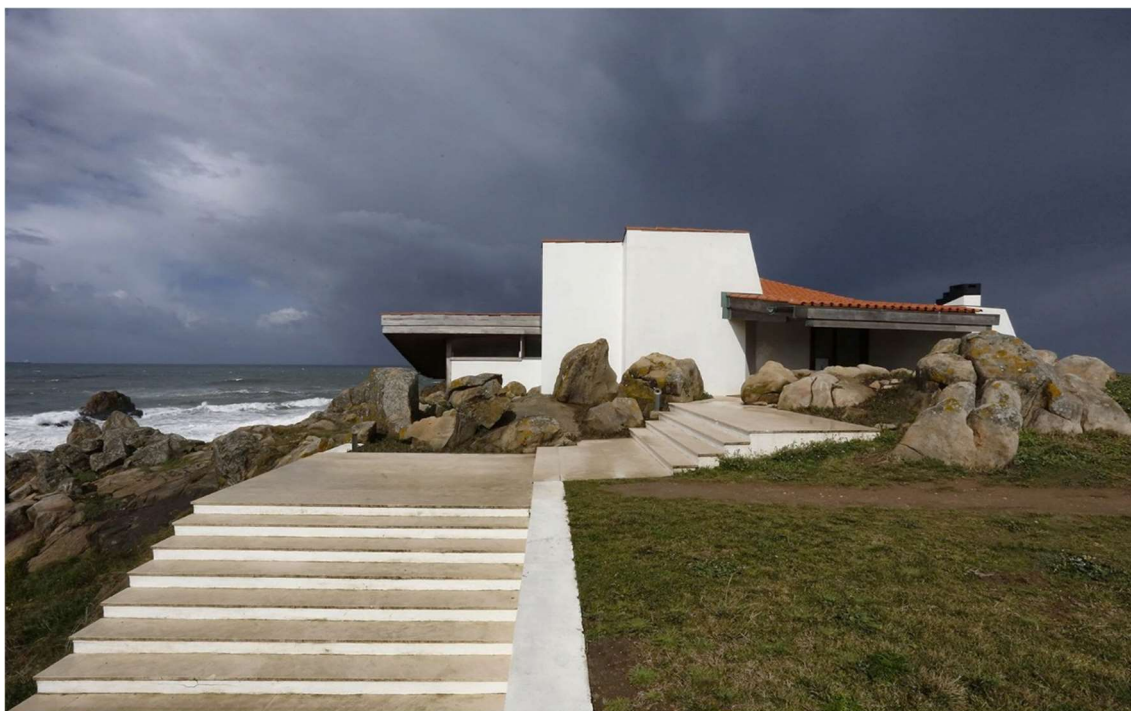


Figura 62 Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, 1963 (Atelier XYZ, 2016)

Tendo agora estabelecido um enquadramento teórico para o regionalismo crítico enquanto resposta ao modernismo mais dogmático, e investigado sobre o modo como este se manifesta na obra de Alvar Aalto, pode-se então investigar sobre sua interpretação no plano existencial. A Câmara Municipal de Säynätsalo, tal como outras obras do regionalismo crítico, no sentido em que expressam uma abordagem fenomenológica, podem se aproximar de Heidegger e da sua noção de *habitar* (Heidegger, 1954). Essa noção, tal como expressa no seu ensaio *Construir, Habitar*,

Pensar, remete para a ideia da construção enquanto reflexo do enraizamento existencial no *lugar*, o que permite ler a obra como expressão da própria identidade coletiva dos cidadãos de Säynätsalo. Nesse sentido, a obra reflete uma coerência forte entre a sua função cívica e as pessoas que pretende representar, ao aproximar-se das mesmas através da sua expressão sensorial e simbólica, que, mais precisamente, é alcançada através da materialidade vernacular e do pátio enquanto espaço representativo dos lugares de encontro comunitário.

Por outro lado, quando se traça a análise existencial da Câmara Municipal de Säynätsalo através das noções de Sartre, é evidente o modo como a questão da essência trabalha em oposição à abstração racionalista moderna. Ou seja, apesar de reconhecer a dimensão livre da arquitetura, Alvar Aalto não trata o sítio numa lógica de *tabula rasa*, nem como matéria anónima (*em-si*) sobre a qual é o único agente a atribuir significados (essência) (Sartre, 1943). Pelo contrário, entende a essência como algo atribuído coletivamente por todos os indivíduos que habitam o espaço e lhe concedem leituras próprias (*para-si*). Como tal, trata-se de uma obra que reconhece a dimensão ética da liberdade (Sartre, 1946), na medida em que procura consenso entre a sua expressão própria e a memória coletiva do lugar, no sentido de a enraizar no mesmo e facilitar a comunidade em apropriar-se do espaço de um modo significativo. Nesse sentido, a obra afasta-se da *má-fé*, ou seja, a negação da liberdade e a imposição de uma essência fechada, o que mitiga a possibilidade da mesma se manifestar em alienação.

Concluindo, A Câmara Municipal de Säynätsalo, assim como outros projetos bem-sucedidos do regionalismo crítico, tais como a Casa de Chá de Boa Nova, ilustrada anteriormente, demonstram a qualidade da arquitetura em atuar como mediadora existencial. Ou seja, por conciliarem a liberdade individual e a responsabilidade ética perante o *outro*, representam a capacidade da arquitetura em transcender a matéria através da atribuição de sentido como algo partilhado, capaz de facultar a apropriação do espaço e o enraizamento existencial.

7.2. PÓS-MODERNISMO: ROBERT VENTURI E A COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÃO

“O Post-Modern é mais evolucionista do que revolucionário; não nega a tradição moderna mas interpreta-a liberalmente, integra-a, percorre criticamente as suas glórias e erros. Contra os dogmas da univalência, da coerência estilística pessoal, do equilíbrio estático e dinâmico, contra a pureza e a ausência de qualquer elemento vulgar», a arquitectura pós-moderna valoriza a ambiguidade e a ironia, a pluralidade dos estilos, o duplo código que lhe permite virar-se por um lado para o gosto popular através da citação histórica ou vernácula, e por outro lado para os apreciadores de trabalhos, através da explicitação do método compositivo e daquilo que é definido por «gosto das figuras» aplicado à composição e decomposição do objecto arquitectónico. Contra o destaque das formas, proibido dogmaticamente, que barraram à arquitectura moderna o principal instrumento de compreensão popular, a referência à memória colectiva, as novas tendências sustêm a necessidade da contaminação entre as memórias históricas e tradições do novo e, sobretudo, a recontestação da arquitectura, isto é, a instituição de uma relação precisa, de natureza dialogante, entre os novos edifícios e os ambientes em que surgem, seja esse ambiente o da periferia ou o dos centros históricos.” (Portoghesi, 1980/1999, p.47)



Figura 63 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964 (Fonck, n.d.)

Tal como se interpretou o regionalismo crítico enquanto gesto de reação à homogeneização universal do modernismo, a mesma consideração se pode fazer em relação ao pós-modernismo. O pós-modernismo, tal como descreve Paolo Portoghesi na citação acima, retirada da sua obra *Depois da Arquitectura Moderna* (1980), manifesta-se enquanto um movimento evolucionista que, mais do que negar o modernismo, procura uma reinterpretação do mesmo que valorize a ambiguidade, a ironia e a pluralidade dos estilos. Portoghesi refere também como o pós-modernismo, em contraste com a arquitetura moderna e a sua proibição dogmática do destaque das formas, valoriza a capacidade de se manifestar através da expressão histórica ou vernácula, no sentido de reaproximar a memória coletiva da tradição do novo (Portoghesi, 1980). Também na mesma obra, o autor deixa implícito o modo como o pós-modernismo surge em função da decadência da arquitetura moderna. Essa noção é ilustrada, com um tom hiperbólico, ao referir a declaração de Charles Jencks, em *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), que chega a estabelecer a data exata da morte do modernismo com a demolição do complexo *Pruitt-Igoe*, em 1972, construído segundo os ideais mais progressistas do CIAM, conforme escreve:

“Charles Jencks (em The Language of Post-Modern Architecture, Academy, London 1977), um brilhante estudioso anglo-saxão, que analisou as últimas vicissitudes da arquitectura com os instrumentos da linguística, afirma que esta decadência já se deu e, com lúcida ironia, fixa até a data exacta da sua morte, da morte da arquitectura moderna: fá-la coincidir 15.32h do dia 15 de Julho de 1982 [corrigindo a imprecisão do texto original, a verdadeira data de demolição acontece em 1972] com a destruição, levada a cabo por dinamite, do complexo Pruitt-Igoe, construído em 1951, segundo os ideais mais progressistas da CIAM (a organização internacional dos arquitectos modernos criada por Le Corbusier em 1928, no castelo de La Sarraz) e premiado então pelo Instituto dos arquitectos americanos.” (Portoghesi, 1980/1999, p.45)



Figura 64 Minoru Yamasaki,Complexo Habitacional Pruitt-Igoe, 1951, demolido em 1972 (MoMa, n.d.)

Como tal, o texto parece apontar para o pós-modernismo como uma celebração da reabertura da arquitetura ao campo da expressão simbólica e da herança histórica, que teria sido extinto pela ideologia funcionalista, e se via finalmente a regressar, de um modo mais generalizado, também nos anos 70. Porém, o otimismo com que aqui se aborda o movimento é encarado com mais ceticismo por Kenneth Frampton, que chega a considerar os termos acima descritos como o arruinar do estilo e a canibalização da forma arquitetônica, pelo modo como é capaz de reduzir até o tradicional a produto de consumo, tal como escreve na sua obra *Modern Architecture*, ao sintetizar o princípio orientador do pós-modernismo:

“If there is a general principle that can be said to characterize Post-Modern architecture, it is the conscious ruination of style and the cannibalization of architectural form, as though no value either traditional or otherwise can withstand for long the tendency of the production/consumption cycle to reduce every civic institution to some kind of consumerism and to undermine every traditional quality.” (Frampton, 1980/2023, p.343)



Figura 65 Michael Graves, Portland Building, 1982 (architectuul, 2019)

Frampton continua a crítica ao comentar sobre dois edifícios representativos do pós-modernismo, o *AT&T Building* (1984) de Philip Johnson, e o *Portland Building* (1982), de Michael Graves. Segundo o autor, ambas as obras sugerem um historicismo desmaterializado, ou seja, Frampton parece indicar que o modo como as referências simbólicas são utilizadas nestes edifícios acontece desvirtuado do seu contexto original, num sentido estilístico e superficial, tal como escreve:

"Irrespective of whether this dematerialized historicism is made of actual stone and hence of necessity suspended from heavily reinforced steel skeletons, as in the case of Philip Johnson's AT&T headquarters building, New York (1978-84), or whether more moderately it is a decorative curtain wall of glass hung off steel, or even whether, as in the case of Michael Graves's Portland Building in Portland, Oregon (1979-82), it is a painted concrete billboard' which enlarges to a gargantuan scale the graphic image of a 'ruined' and hence idealized garden folly, the result is fundamentally the same; that is to say, it is the Populist format of Venturi's 'decorated shed'". (Frampton, 1980/2023, p.343)

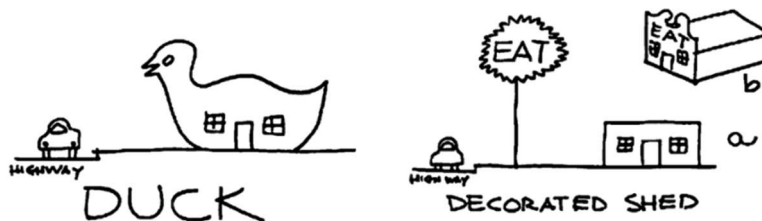


Figura 66 Duck vs. Decorated Shed, *Learning from Las Vegas*, 1977 (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1977), editada pelo autor

No fim do texto, Frampton reforça o seu comentário ao comparar ambas as obras ao que Robert Venturi classifica como “*decorated shed*” (cabana decorada), um conceito desenvolvido pelo próprio, na sua obra *Learning From Las Vegas* (1972), que se refere a edifícios simples e funcionais que comunicam o seu significado através de decoração, letreiros, ou símbolos aplicados à fachada (Venturi, 1972). Como parte dessa análise, Venturi chega também ao conceito de “*duck*” (pato), inspirado por um edifício construído em Long Island, em 1931, para um criador de patos, com a estratégia de comunicar o seu simbolismo diretamente através da forma. O conceito diz respeito a edifícios cuja expressão simbólica está no próprio objeto, o que se pode assumir esvaziar a arquitetura de espaço para a sugestão e a metáfora. Ambos os termos são esclarecidos pelo próprio quando escreve:

“We shall emphasize image-image over process or form- in asserting that architecture depends in its perception and creation on past experience and emotional association and that these symbolic and representational elements may often be contradictory to the form, structure, and program with which they combine in the same building. We shall survey this contradiction in its two main manifestations: 1. Where the architectural systems of space, structure, and program are submerged and distorted by an overall symbolic form. This kind of building-becoming-sculpture we call the duck in honor of the duck shaped drive-in, “The Long Island Duckling,” illustrated in God’s Own Junkyard by Peter Blake. 2. Where systems of space and structure are directly at the service of program, and ornament is applied independently of them. This we call the decorated shed.” (Venturi et al., 1972/1988, p.87)



Figura 67 Martin Mauer, The Big Duck, 1931 (archdaily, n.d.), editada pelo autor

Aqui, a primeira classificação, tal como Venturi repara, evidente na cultura americana da arquitetura de beira de estrada (i.e., motéis, restaurantes, postos de gasolina, ...) reflete a tentativa de integrar, de um modo sintético, a função e o simbolismo. Como tal, pode-se entender esta noção de um modo quase irónico, enquanto referência à tendência do modernismo em tratar a função como o próprio significado da arquitetura, ou seja, da falta de margem para expressão simbólica e metáfora que resulta de fixar a expressão formal ao mero funcionalismo. Esta interpretação surge do texto seguinte, onde Venturi chega mesmo a pronunciar a arquitetura moderna enquanto “*duck*”, em relação ao modo como, ao rejeitar o simbolismo e o ornamento, transformou o próprio edifício em ornamento, conforme escreve:

“Modern architecture's expression has become a dry expressionism, empty and boring-and in the end irresponsible. Ironically, the Modern architecture of today, while rejecting explicit symbolism and frivolous applique ornament, has distorted the whole building into one big ornament. In substituting "articulation" for decoration, it has become a duck.”
(Venturi et al., 1972/1988)

No entanto, o trabalho de Venturi mais representativo do pós-modernismo surge 6 anos antes, com a publicação de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), considerada a principal obra teórica do movimento. Nesse livro, Venturi introduz a sua postura a favor de uma arquitetura baseada na riqueza e ambiguidade da experiência moderna, que valorize a complexidade e a contradição enquanto modo de expressão mais adequado à realidade contemporânea e à multiplicidade de influências que conduzem a disciplina, tal como escreve no manifesto que introduz a obra:

“I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art....” (Venturi, 1966/1992, p.16)



Figura 68 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)

Seria precisamente este enquadramento conceptual que Robert Venturi teria aplicado no desenho da casa *Vanna Venturi* (1964), projetada pelo próprio para a sua mãe, na Pensilvânia. A nível teórico, a casa é representativa da primeira manifestação construída do pós-modernismo e, tal como no livro, expressa exemplarmente os temas da complexidade e contradição. O desenho da casa parte de composição aparentemente simétrica e racional, que parece sintetizar o arquétipo da casa tradicional através dos seus elementos mais simbólicos, tais como a cobertura triangular, a chaminé acentuada, assim como as janelas quadradas, dispostas nos lados opostos da porta, ao centro. No entanto, esse rigor é contestado através de uma série de contradições que distorcem a simetria e subvertem o arquétipo (Venturi, 1966). A contradição mais evidente resulta na disposição das janelas, em que, apesar de haver um número igual de folhas de cada lado do alçado, estas se distribuem tanto em série ou num quadrado, respetivamente para as janelas da cozinha e do quarto, o que sugere intenção de expressar no exterior da casa a própria multiplicidade do interior, conforme escreve Robert Venturi:

“The architectural complexities and distortions inside are reflected on the outside. The varying locations and sizes and shapes of the windows and perforations on the outside walls, as well as the off-center location of the chimney, contradict the overall symmetry of the outside form: the windows are balanced on each side of the dominating entrance opening and chimney-clerestory element in the front, and the lunette window in the back, but they are asymmetrical. The protrusions above and beyond the rigid outside walls also reflect the complexity inside.” (Venturi, 1966/1992, p.118)

Uma outra contradição no alçado, que talvez até contribua mais para expressar as premissas pós-modernas de Venturi, está na peça decorativa que simula um frontão em arco por cima do vão da entrada. O seu desenho é evidentemente decorativo e irónico, o que se reflete tanto pela sua espessura reduzida, pelo facto de estar acima de uma viga visivelmente estrutural, e, acima de tudo, por estar quebrado ao meio. No entanto, Segundo Venturi, o arco, responde às necessidades espaciais da entrada, tanto por desafiar a rigidez do vão real como por aumentar a escala da mesma.

“The diagonals relate to directional space at the entrance, to particular relationships of the directional and nondirectional spaces within the rigid enclosure on the first floor, and to the enclosing and water-shedding function of the roof. The curves relate to the directional-spatial needs at the entry and outside stair; to spatial-expressive needs in section in the dining room ceiling, which is contradictory to the outside slope of the roof; and to the symbolism of the entrance and its big scale, which is produced by the moulding on the front elevation.” (Venturi, 1966/1992, p.119)

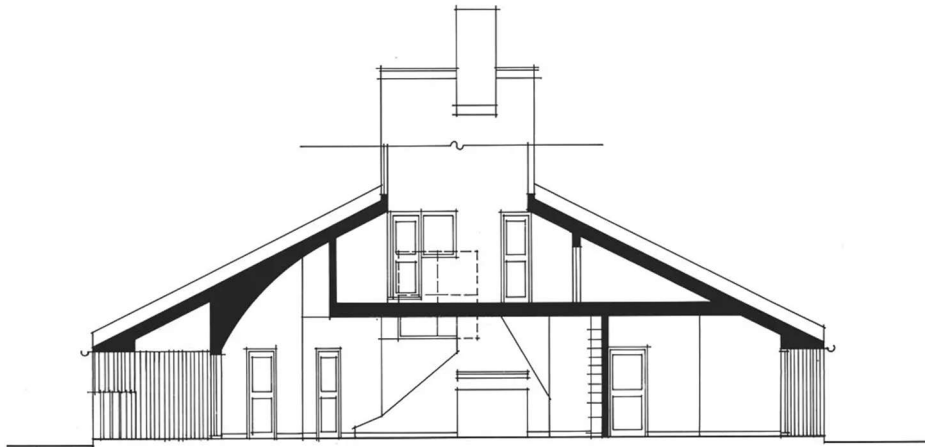


Figura 69 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, corte (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)

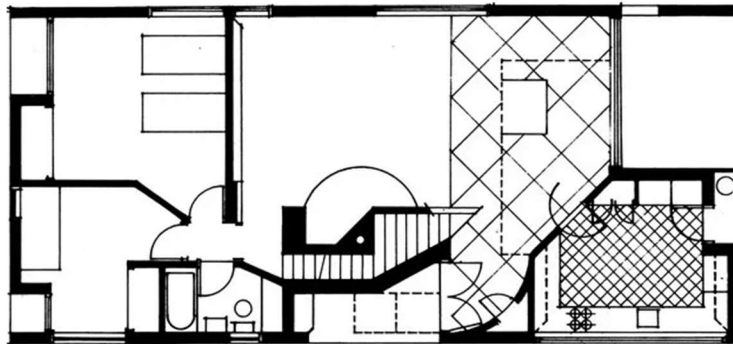


Figura 70 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, planta (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)

No interior da casa, a contradição manifesta-se através da configuração espacial da planta, que sugere uma dialética semelhante à do alçado ao introduzir elementos que desafiam a aparente rigidez e simetria do desenho geral. Nesse sentido, Venturi descreve o interior como algo originalmente simétrico, no entanto distorcido para acomodar momentos específicos da casa:

“Concerning the inside, the plan is originally symmetrical with a central vertical core from which radiate two almost symmetrical diagonal walls that separate two end spaces in front from a major central space in back.” ... “A more violent kind of accommodation occurs within the central core itself. Two vertical element—the fireplace chimney and the stair—compete, as it were, for central position. And each of these elements, one essentially solid, the other essentially void, compromises in its shape and position—that is, inflects toward the other to make a unity of the duality of the central core they constitute. On one side the fireplace distorts in shape and moves over a little, as does its chimney; on the other side the stair suddenly constricts its width and distorts its path because of the chimney.” (Venturi, 1966/1992, p.118)

Essa lógica de compromisso nas zonas de circulação é especialmente evidente na escada que contorna a lareira. O seu percurso faz-se, inicialmente, numa diagonal que expande a largura da escada e dilata o espaço de circulação, até este se comprimir subitamente contra a parede lateral da lareira, num conjunto apertado de degraus. Segundo Venturi, este desenho surge do espaço residual resultante das necessidades espaciais mais importantes dos espaços adjacentes, conforme escreve em baixo, mas também se pode entender como mais um exemplo da contradição e ambiguidade assinaladas no resto da casa.

“The stair, considered as an element alone in its awkward residual space, is bad; in relation to its position in a hierarchy of uses and spaces, however, it is a fragment appropriately accommodating to a complex and contradictory whole and as such it is good. From still another point of view its shape is not awkward: at the bottom the stair is a place to sit, as well as ascend, and put objects later to be taken upstairs.” (Venturi, 1966/1992, p.118)



Figura 71 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, interior (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)

Sintetizando, a casa *Vanna Venturi* simboliza materialmente os princípios partilhados em *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, e, como tal, também os do próprio pós-modernismo. A obra parece seguir a classificação de *decorated shed* (Venturi et al., 1972), ao ser capaz de trabalhar simultaneamente um programa funcional e uma comunicação simbólica sem pretender juntar ambas as intenções num único gesto unificador. Esta noção aprofunda-a enquanto crítica ao modernismo, e, na análise que se pretende traçar, abre espaço para uma leitura existencial mais livre da mesma e também do pós-modernismo, na sua tentativa de regressar ao tema do significado e da essência.

O pós-modernismo, quando se pretende interpretá-lo através do existencialismo, parece afigurar-se como a expressão exata da máxima segundo a qual a *existência precede a essência* (Sartre, 1946). Ou seja, representa uma liberdade radical em atribuir significado que o afasta de normas rígidas e o liberta da imposição dogmática do modernismo. No entanto, tal como o existencialismo sugere, essa liberdade implica uma responsabilidade ética perante o *outro* que, no caso do pós-modernismo, é frequentemente suprimida pela estratégia da *anestésica* (Leach, 1999). Isto é, pelo modo como se manifesta numa lógica muitas vezes subordinada à imagem e ao espetáculo, representativa do conceito de *má-fé* segundo Sartre, na sua capacidade de negar o enraizamento autêntico ao diminuir a sensibilidade crítica do sujeito e, como tal, negá-lo a si mesmo.

Apesar disso, o pós-modernismo não parece esquecer o *outro*, sugerindo até aproximar-se dele ao apoiar-se nos símbolos arquitetónicos da memória coletiva. Ou seja, aparenta entender a construção de essência como algo partilhado. No entanto, essa aproximação ocorre através da descontextualização (Frampton, 1980), ao reinterpretar os mesmos símbolos já fora do seu significado original, o que interfere na comunicação plena e coloca o pós-modernismo numa linha ténue entre autenticidade e alienação. A casa *Vanna Venturi* é espelho desta condição, evidente no seu desenho que, ao apropriar-se do arquétipo da casa tradicional e a subvertê-lo com contradições, afirma simultaneamente a liberdade radical em atribuir significado e a tentativa de encontro com o *outro*, apesar de distorcer a sua leitura a favor de uma ambiguidade que tanto resulta em familiaridade e estranhamento.

Outro aspeto do pós-modernismo, e talvez o mais importante na leitura existencial aqui proposta, é relativo ao tema da transcendência conforme descrito em *O Ser e o Nada*. A transcendência descreve a capacidade do *para-si*, através da intencionalidade da

consciência, interpretar e atribuir ao *em-si* significados imateriais que escapam à sua natureza factícia, ou seja, de a transcender (Sartre, 1943). Este tema é evidente na *decorated shed* descrita por Venturi que, ao tratar a forma e o significado como elementos autónomos, está também a separar o objeto da essência, ou seja, o *para-si* transcende o *em-si* quase até ao ponto de os desvincular por completo. Como tal, trata-se de um gesto onde a essência é de tal modo abstrata que a parece afastar da experiência real e da possibilidade de enraizamento autêntico.

Sintetizando, pode-se assumir que através da construção da casa *Vanna Venturi* e da publicação de *Complexidade e Contradição na Arquitetura* se dá o primeiro passo para o crescimento do pós-modernismo que se viria a desenvolver com mais expressão nas décadas seguintes. Nesse sentido, pretende-se entender a transição aqui investigada, do modernismo na sua leitura dogmática para a fragmentação do mesmo nos movimentos de reação que chegariam eventualmente ao pós-modernismo, como um processo análogo à transição da modernidade sólida para a modernidade líquida (Bauman, 2000).

Esta conclusão é relevante, pois assinala o pós-modernismo como a introdução à condição contemporânea, onde a fragmentação de sentido parece ter evoluído de tal modo que já não se identificam movimentos arquitetónicos suficientemente representativos do paradigma atual como um todo para justificar continuar uma análise mais extensa. Desse modo, pretende-se entender como teoricamente coerente terminar no pós-modernismo a análise dos casos de estudo, ou seja, terminar a análise na modernidade líquida, que encerra o enquadramento teórico da investigação existencial da arquitetura conforme inicialmente proposto.

7.3. FRAGMENTAÇÃO E ESSÊNCIA: NOTAS BREVES SOBRE A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Apesar de se dar por terminada a análise teórica no pós-modernismo e, como tal, na entrada da modernidade líquida (Bauman, 2000), parece ainda relevante fazer um comentário breve sobre a arquitetura contemporânea. Ou seja, entendendo o paradigma contemporâneo através da fragmentação anteriormente descrita, onde a arquitetura se manifesta cada vez mais sem referenciais comuns e num quadro de dispersão conceptual, justifica-se referir como alguns projetos ainda procuram construir sentido neste cenário de incerteza existencial. Desse modo, apesar de serem múltiplos os exemplos que se poderiam dar, pretende-se destacar dois casos particulares que revelam esta ambição, sendo o primeiro a *Quinta Monroy* (2003) do atelier *Elemental* de Alejandro Araveña, e o segundo a reabilitação do conjunto habitacional *Cité du Grand Parc* (2017), de *Lacaton & Vassal*.

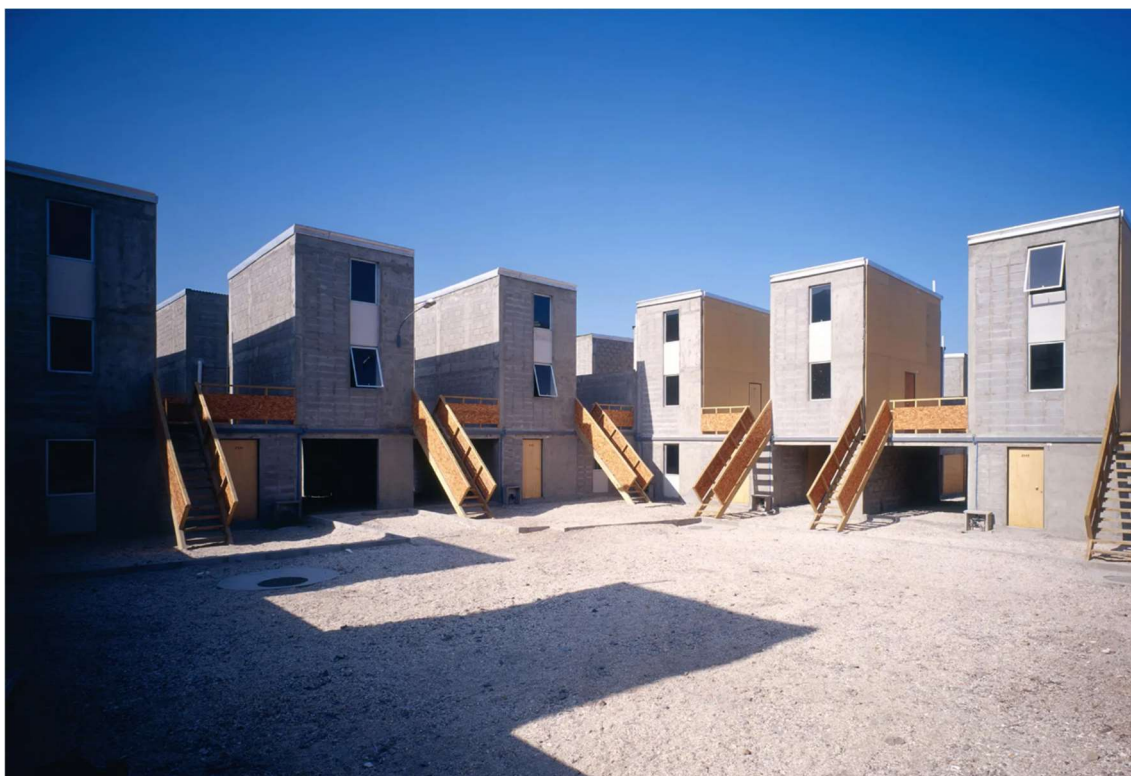


Figura 72 Alejandro Araveña, Elemental, Quinta Monroy, 2003, construída recentemente (archdaily, n.d.)

A *Quinta Monroy*, construída em Iquique no Chile, enquanto projeto de habitação pública num contexto de vulnerabilidade social, destaca-se tanto pela sua qualidade como gesto de arquitetura participativa, como pela capacidade em refletir a premissa apresentada da arquitetura enquanto mediadora existencial. Este gesto é alcançado por

Alejandro Araveña ao projetar apenas as estruturas essenciais das casas, deixando vazios entre as mesmas que pudessem ser construídos consoante as necessidades e vontade de expressão dos moradores. Ou seja, trata-se de um projeto que, ao permitir aos habitantes a própria intervenção na arquitetura, entende a construção de sentido como um processo coletivo, o que tanto aproxima a arquitetura dos mesmos como facilita a apropriação do espaço e o enraizamento autêntico.

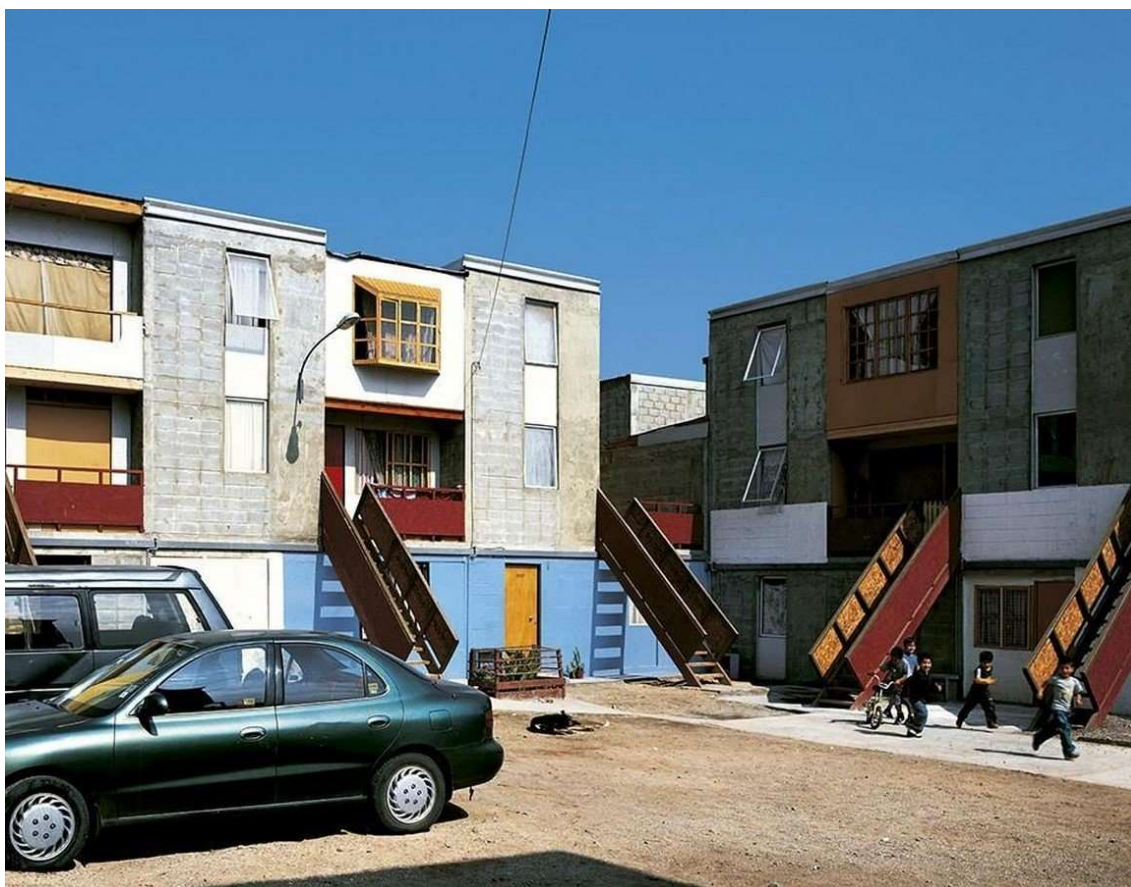


Figura 73 Alejandro Araveña, Elemental, Quinta Monroy, 2003, habitada (archdaily, n.d.)

Por outro lado, a *Cité du Grand Parc*, em Bordéus, apresenta uma abordagem distinta que, em vez de se centrar na lógica da arquitetura participativa como gesto de mediação existencial, preocupa-se com a requalificação de um conjunto habitacional arquetípico do modernismo e a ressignificação da sua essência. Ou seja, entende-se como um gesto simbólico da modernidade líquida a reinterpretar a modernidade sólida (Bauman, 2000). O aspeto principal do projeto, no âmbito da análise proposta, é o modo como propõe a requalificação do mesmo em vez de o demolir. Este gesto acontece ao preservar a estrutura original, mas reinterpretando o espaço interior e ampliando-o com uma extensão que transforma a fachada e permite às casas uma nova vida nas varandas que assinalam a intervenção. Desse modo, o projeto valoriza-se pela

sensibilidade que demonstra ao intervir e atribuir uma nova essência a um edifício representativo da herança modernista, mas em diálogo com o mesmo numa lógica mais centrada na qualidade do espaço e da adaptação para a vida contemporânea, do que numa rutura ideológica com o passado.

Com este texto, pretende-se apenas que ambos os exemplos aqui referidos se entendam como referências para a fragmentação da arquitetura contemporânea, e não como tendências unificadoras do seu tempo. No entanto, entende-se que ambos são relevantes por manifestarem uma vontade genuína em atribuir essência ao espaço sem caírem nas leituras alienantes da *anestésica* (Leach, 1999) e do *Junkspace* (Koolhaas, 2001), pelo modo como, ao centrarem-se na experiência humana e no tema do *habitar* (Heidegger, 1954), refletem a capacidade da arquitetura contemporânea em preocupar-se com a sua dimensão existencial.



Figura 74 Lacaton & Vassal, Druot & Hutin, Cité du Grand Parc, Bordeaux, 2017 (Ruault, n.d.)

8. PROJETO FINAL DE 5ºANO: SÍNTESE TEÓRICO-PRÁTICA

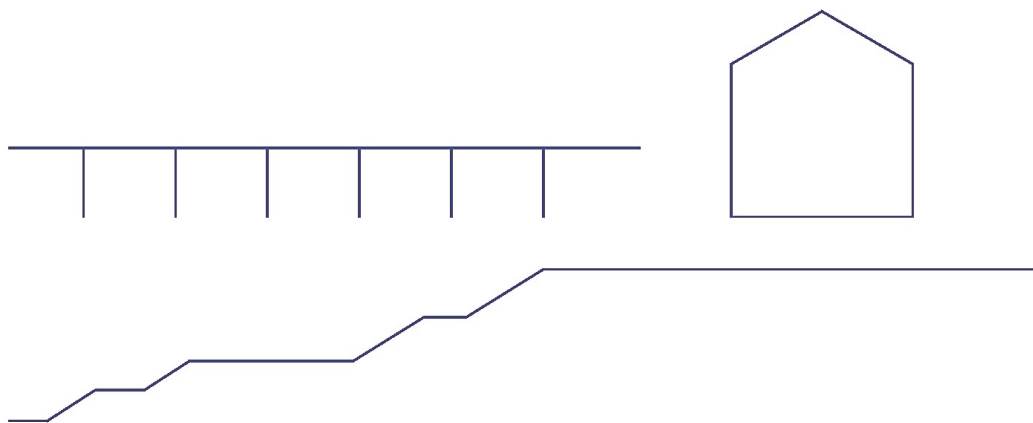


Figura 75 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025 Desenho Conceptual (imagem do autor)

Como se conclui no fim do capítulo anterior, a fragmentação da arquitetura no espaço contemporâneo é de tal modo vasta que estender a investigação a mais casos de estudo seria redundante nos termos da análise existencial. Ou seja, entende-se a mesma como desenvolvida em pleno, ao ter abrangido a evolução do modernismo para o pós-modernismo e, como tal, da modernidade sólida para a modernidade líquida, conforme se pretendia investigar inicialmente (Bauman, 2000). No entanto, a fim de concluir o tema, entende-se como coerente terminar a presente investigação ao referir o projeto desenvolvido pelo autor, pelo modo como, ao conciliar a análise teórica e a conceção prática, se pode ilustrar como as considerações aqui estudadas se refletem num projeto concebido já a partir do entendimento existencial aqui apresentado.

O projeto surge no âmbito da cadeira de *Projeto III*, lecionada pelos professores Dra. Arq. Helena Botelho e Dr. Arq. Fernando Hipólito, em função do tema *Reparar*, introduzido pela Arq. convidada Sofia Pinto Basto, do atelier *SIA*. Desse modo, esta parte da interpretação da palavra “*reparar*” no sentido de propor uma intervenção arquitetónica capaz de expressar simbolicamente. Como tal, o programa acontece em duas partes, sendo a primeira direccionada à escolha livre de um lugar em Lisboa e em necessidade de um gesto reparador, e a segunda, relativa à capacidade de cumprir esse gesto através do projeto arquitetónico proposto.

Assim, torna-se evidente a aproximação do tema ao enquadramento da dissertação, pelo modo como, ao sugerir tanto a liberdade de projetar como de definir o programa, se extinguem quaisquer referências fixas e se coloca a responsabilidade de escolher inteiramente no autor. Esta consideração remete para as ideias de Sartre sobre a liberdade (Sartre, 1946), tal como traz para primeiro plano a pertinência do entendimento da arquitetura enquanto gesto de mediação existencial. O próprio tema *Reparar* acrescenta a esta interpretação, na medida em que implica a leitura sensível da essência do *lugar*, isto é, do seu *genius loci*, conforme se pretende entender como algo construído coletivamente ao longo do tempo. Ou seja, implica a ressignificação do mesmo, sem, apesar disso, interferir no enraizamento do *lugar*, o que indica para a noção de responsabilidade perante o *outro* e para a natureza ética da arquitetura enquanto ato existencial.



Figura 76 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, área de intervenção (imagem do autor)

Como tal, o lugar escolhido para a intervenção, no Alto dos Sete Moinhos em Campo de Ourique, procura ir ao encontro dessa sensibilidade, ao trabalhar num contexto urbano assinalado tanto pela sua geografia desafiante como pela memória histórica dos Moinhos que dão nome ao mesmo. Desse modo, tal como proposto no programa, a interpretação do lugar partiu da elaboração de um manifesto que transmitisse tanto a intenção de trabalhar no mesmo como reunisse as qualidades do lugar que refletissem o entendimento da sua essência, conforme descrito abaixo:

“O Alto dos Sete Moinhos, enquanto situação urbana, caracteriza-se como uma das primeiras presenças construídas no lugar. Dada a sua geografia desafiante, num dos extremos do vale de alcântara, viu Lisboa crescer em seu torno enquanto se tornava progressivamente mais isolado. Hoje é um impasse no topo de uma colina, com difíceis acessos, falta de espaço público qualificado e fraca disponibilidade de serviços, tal como os próprios moinhos que dão nome à rua estão agora em parte demolidos ou em estado de fraca manutenção.” (Simões, 2025)

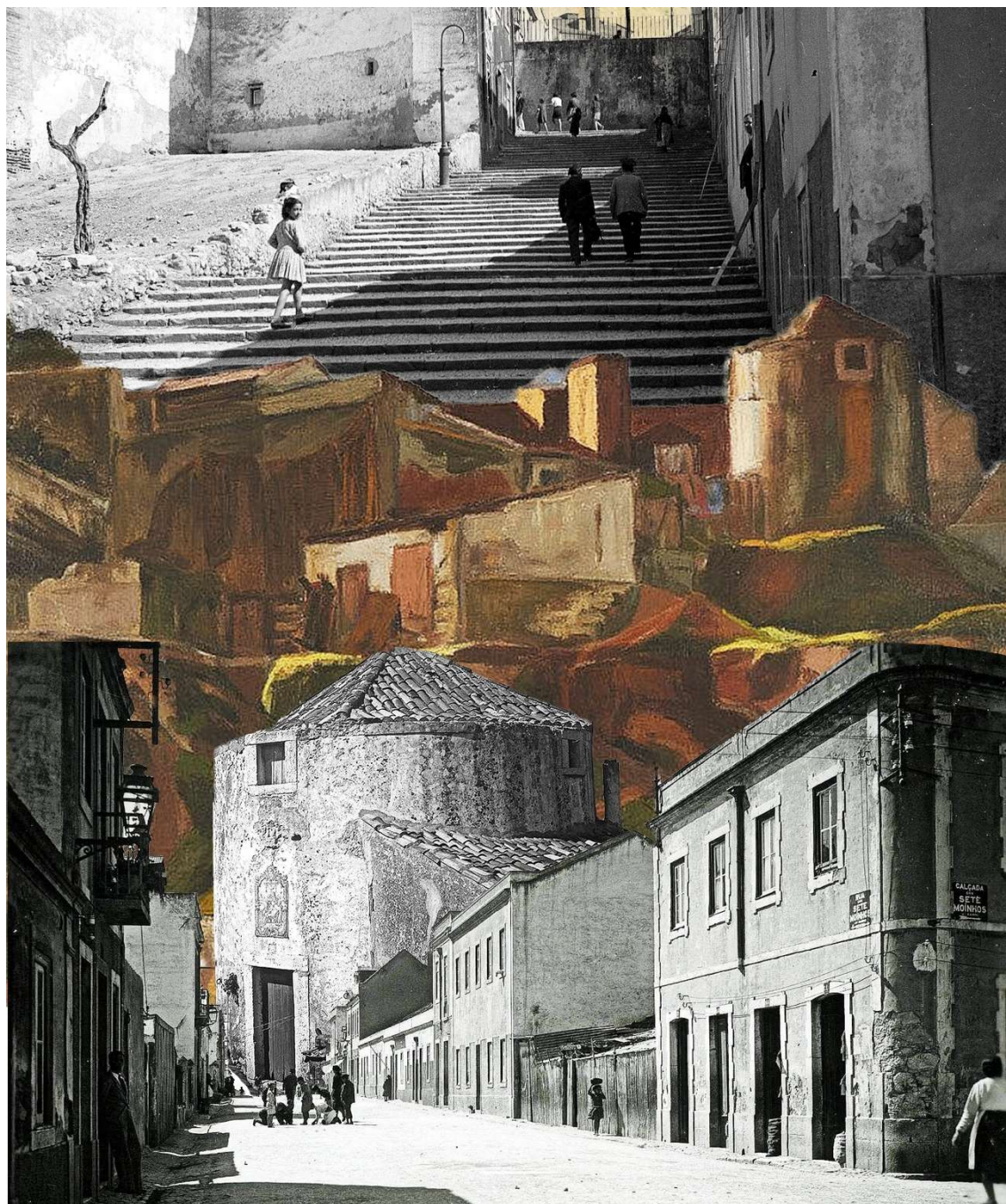


Figura 77 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, manifesto (imagem do autor)

O lugar de intervenção acontece, mais precisamente, num vazio urbano em encosta, situado num pequeno largo triangular que articula o contexto mais retilíneo da rua dos sete moinhos com o seu segmento final, já mais orgânico e precário. Como tal, foi nesse lugar de encontro que se pretendeu atuar através da reabilitação do largo existente, assim como pela construção de novos equipamentos que atuassem no sentido de reparar o lugar, conforme exposto na memória descritiva do projeto:



Figura 78 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, maquete (imagem do autor)

“Memória Descritiva: O resultante projeto, enquanto gesto reparador, pretende a qualificação de um vazio urbano em encosta com a projeção de espaço público, equipamentos e um atravessamento urbano, na forma de um centro cívico, construído em ocultação no sentido do declive, com uma praça a ocupar a cobertura. O lugar encontra-se atualmente, num estado de manutenção escassa e em degradação. A nível urbano, o lugar acontece entre dois contextos, um mais regular e retilíneo, e o outro mais orgânico, no extremo final da rua, sendo o encontro dos mesmos um pequeno largo triangular, ladeado por uma encosta desocupada de edifícios. Esse momento de encontro, enquanto rótula urbana, justifica a reabilitação do mesmo enquanto espaço público, sendo o gesto do projeto simultaneamente a requalificação do largo pré-existente e construção nova, que atua no sentido de ampliar o largo em direção à encosta, assim como suporta os serviços do centro cívico. Também no lugar existe um dos moinhos que dão nome à rua, cuja nova praça pretende reforçar o carácter patrimonial enquadrando-o visualmente na mesma.” (Simões, 2025)

Conforme descrito acima, a proposta é organizada em três gestos fundamentais, sendo estes o percurso urbano, a praça e o centro cívico. Uma das características do projeto, segundo a análise aqui proposta, é o modo como os mesmos são tratados a nível simbólico através da sua síntese em imagens arquetípicas. Estas dizem respeito, respetivamente, ao arquétipo da casa para o centro cívico, à silhueta da escadaria para o percurso urbano, e ao esquema da pérgula para a praça pública. Desse modo, essas três imagens atingem um carácter quase autónomo na síntese da intenção projetual, uma leitura que se torna evidente no alçado apontado à encosta, que parece transformar o edifício num diagrama dele mesmo. Esta lógica resulta, por sua vez, numa relação quase irónica entre a forma e o significado, em que a expressão visual do objeto é uma referência direta à sua função, sem, apesar disso, o fazer através de letreiros e decoração. Esta consciência pode, por sua vez, sugerir uma aproximação ao conceito de “*duck*” de Robert Venturi, apesar de parecer que o gesto consegue ser simbólico sem condicionar completamente a arquitetura ao formalismo.



Figura 79 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, vista da encosta (imagem do autor)

Por outro lado, a estratégia de implantação formal do edifício é tratada num sentido mais direto e funcional. De modo a ocultar a presença do mesmo, este é trabalhado abaixo da cota da praça, o que permite ampliá-la sobre a cobertura do corpo novo e conquistar um miradouro sobre o vale de Alcântara, reforçando a relação com o território. Este gesto procura uma relação mais fenomenológica com o lugar, ao subtrair a arquitetura do mesmo e a preservar a leitura visual e espacial do antigo largo triangular. A materialidade escolhida para o edifício pretende reforçar essa intenção, ao

tratar o contacto com o terreno através de um embasamento em betão com cofragem de madeira, que suaviza a transição entre o natural e o construído. O resto do edifício, acabado a reboco branco, pretende reforçá-la, ao assumir o contraste entre a textura áspera do embasamento e a superfície lisa do arquétipo e da pala. Por sua vez, este contraste aponta para duas leituras distintas, sendo a primeira de natureza mais tátil e tectónica, conforme expressa no embasamento, e a segunda, num sentido oposto, mais formal e abstrata, o que traduz a tentativa de enraizar o objeto no lugar através da sua experiência fenomenológica e simbólica.



Figura 80 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, vista da praça (imagem do autor)

Retornando à análise simbólica do edifício, é importante aprofundar sobre o corpo principal de entrada na forma do arquétipo da casa. A intenção de o desenhar como tal, partiu, inicialmente, da leitura do contexto urbano e da inserção adequada no mesmo ao refletir a morfologia dos edifícios vizinhos de modo a integrar-se formalmente no lugar, o que sugere uma continuação da sensibilidade fenomenológica aqui abordada. No entanto, conforme se referiu anteriormente, este também se reflete numa lógica iconográfica, ao sintetizar a função através da imagem, o que acrescenta ao mesmo uma camada de contradição que confunde a sua leitura. Esta contradição é ainda mais evidente quando se comparam os dois alçados, onde a aparente regularidade do arquétipo à cota da praça é desafiada do lado oposto quando este se projeta em balanço sobre a encosta, contestando por completo a lógica oposta da casa tradicional.

No interior deste volume a contradição aprofunda-se, ao tratar-se de um espaço fragmentado em níveis intermédios que desafiam a regularidade formal do exterior, tratados em referência ao *Raumplan* de Adolf Loos, que permitiu articular com mais rigor o afastamento entre o objeto e a sua experiência espacial.

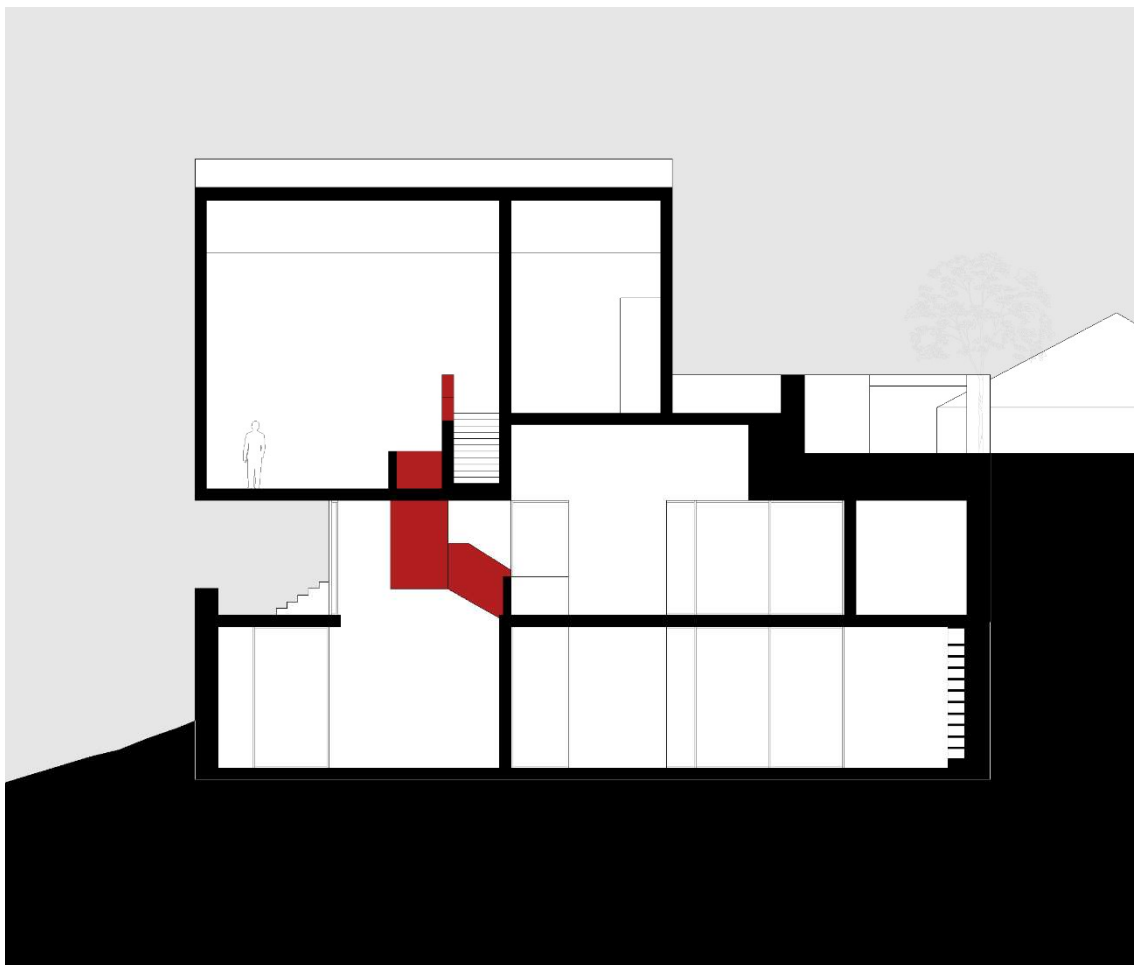


Figura 81 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, corte transversal (imagem do autor)



Figura 82 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, galeria (esquerda) e entrada (direita) (imagens do autor)

Com base nestas considerações, é evidente como alguns aspetos podem aproximar o projeto de uma leitura alienante, na medida em que o tratamento iconográfico do mesmo e a contradição entre o interior e o exterior podem ser encarados como uma forma de dissociação. Esta problemática, por sua vez, corre o risco de interferir no sentido de orientação do sujeito e da sua relação significativa com o lugar.

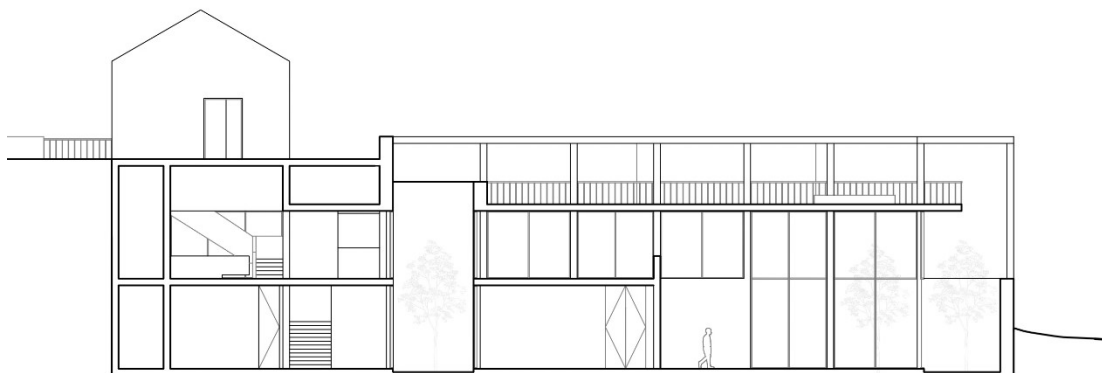


Figura 83 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, corte longitudinal (imagem do autor)

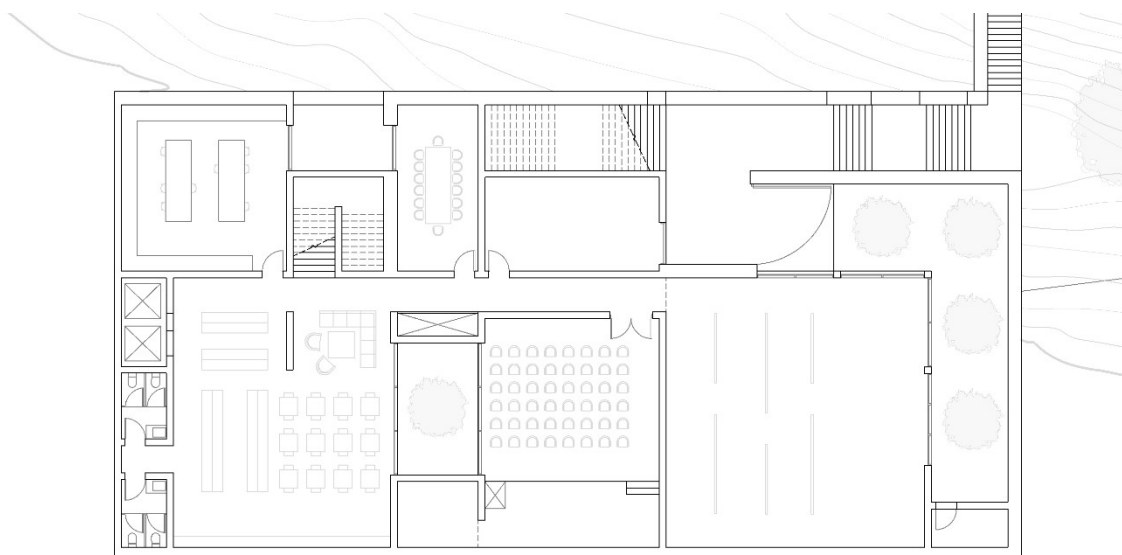


Figura 84 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, planta do piso -1 (imagem do autor)

Apesar disso, certos aspetos do projeto propõe ir ao encontro do *outro* e da sua vontade de se apropriar do espaço e atribuir-lhe essência. O programa interior, tratando-se de um centro cívico, é assinalado por funções e espaços flexíveis, que, pela falta de definição concreta, podem ser apropriados de vários modos, tal como se trata de um edifício projetado de origem para facultar a interação e as atividades comunitárias que facilitam o enraizamento. Esta leitura, ao aproximá-la da dialética de Sartre entre o *em-si* e o *para-si*, permite entender o edifício como algo objetivo e neutro, cujo sentido apenas é atribuído *a posteriori*, pelo sujeito (Sartre, 1943). A própria indefinição programática aqui referida contribui para o entendimento do edifício enquanto *em-si*, e da liberdade do sujeito, enquanto *para-si*, de o interpretar e significar. Apesar disso, por

se tratar, naturalmente, de um programa desenhado, essa liberdade é orientada pela arquitetura que, ao sugerir certos comportamentos e atividades, livra o sujeito da angústia de escolher sem referências, tal como sugere o existencialismo.

Sintetizando, pretende-se que a análise comparativa do projeto do Alto dos Sete Moinhos, entre o enquadramento teórico da dissertação e o trabalho prático do autor, possa traduzir o encerramento natural da investigação entre o existencialismo e a arquitetura. Este processo é, naturalmente, mais focado em propor uma leitura conceptual que se possa aplicar universalmente à prática arquitetónica, do que em realizar uma investigação à história da arquitetura moderna, pelo que o tema aqui elaborado não deixa de ter utilidade com o fim desta investigação. Desse modo, justifica-se que a ênfase na abordagem cronológica atua, acima de tudo, no sentido de referir como as ideias fundamentais do existencialismo e da arquitetura moderna surgem e se relacionam, tal como para ancorar uma análise inerentemente abstrata a um corpo teórico capaz de, simultaneamente, reforçar a coerência do tema como oferecer uma diversidade rica de exemplos onde aplicar a lente da investigação.

9. SÍNTESE CONCLUSIVA

Este trabalho teve o objetivo de investigar de que modo o existencialismo contribui para uma leitura crítica da arquitetura moderna, na sua capacidade de se refletir enquanto extensão da vontade humana de atribuir essência ao espaço, ou seja, enquanto mediadora existencial. Consequentemente, o existencialismo revelou-se como um enquadramento filosófico adequado ao entendimento da arquitetura na sua expressão mais fundamental, isto é, enquanto reflexo do enraizamento no lugar, segundo a noção de *habitar* de Heidegger, ou no sentido oposto, através da alienação e desorientação existencial, conforme a ideia de *má-fé* de Sartre. Como tal, a investigação apoiou-se maioritariamente na obra de Sartre, com ênfase nos conceitos da dialética ontológica entre o *em-si* e o *para-si*, e na máxima segundo a qual a *existência precede a essência*. Nesse contexto, demonstrou-se que a arquitetura é um exercício que transcende a matéria, ao representar-se enquanto extensão existencial do *para-si* em orientar-se e atribuir essência ao *em-si*, na capacidade de converter o espaço físico e anónimo em experiência simbólica significativa.

De modo a estruturar a investigação, propôs-se uma análise comparativa da evolução histórica da arquitetura moderna assim como do pensamento existencialista, numa leitura cronológica capaz de intersear ambos os temas no contexto do século XX. Como tal, entendeu-se o modernismo como reflexo otimista do espírito industrial e racionalista do virar de século, aqui ilustrado com ênfase em Adolf Loos e Le Corbusier, que declaram respetivamente, em tom de manifesto, o ornamento como crime e a casa enquanto máquina de habitar, nas suas apologias por uma nova arquitetura. No entanto, e conforme se desenvolveu, a crença na razão e na técnica como símbolos de progresso teria vindo a enfraquecer na sequência da Segunda Guerra Mundial, onde a ideia de máquina se viria a aproximar cada vez mais de uma leitura destrutiva e desumana. Nesse sentido, e segundo se pretendeu argumentar, foi simultaneamente o crescente ceticismo com a ideia de progresso incutido à razão, tal como o desconsolo existencial causado pelo sofrimento da guerra, que teriam influenciado uma transição generalizada da filosofia analítica para a filosofia continental, já mais inclinada para os temas humanos onde a fenomenologia e o existencialismo se inserem.

Como tal, foi a partir desse contexto que se introduziu o pensamento existencialista enquanto resposta à crise de sentido do pós-guerra, no âmbito de refletir como conceito de *habitar* de Heidegger e as noções sobre a liberdade radical de Sartre, respetivamente centrados no enraizamento no lugar e na rejeição de dogmas, viriam a contestar,

embora que indiretamente, a leitura repetível e normativa do modernismo. Esta comparação histórica, tal como se pretendeu demonstrar, assinala a interseção teórica entre o existencialismo e a arquitetura, o que, segundo se entende, também o justifica como um instrumento crítico válido para aprofundar sobre a alienação urbana.

Apesar de se entender o existencialismo na arquitetura enquanto tema central desta dissertação, é evidente como grande parte da análise foi direcionada ao tema da alienação urbana, o que, apesar de não constituir uma das principais temáticas do mesmo, demonstrou a sua pertinência ao revelar-se sintomática da arquitetura incapaz de mediar sentido com o sujeito. Ou seja, se o foco principal foi estudar a arquitetura enquanto extensão existencial do sujeito, a alienação urbana manifesta o insucesso da arquitetura em cumprir esse papel. Foi nesse sentido que se pretendeu enquadrar o estudo da alienação nas categorias de modernidade sólida e líquida de Zygmunt Bauman, que para além de reforçar a leitura histórica da transição da filosofia analítica para a continental e do modernismo para o pós-modernismo, através da progressiva erosão de valores fixos, também forneceu dois cenários sobre os quais a alienação se manifesta diferentemente.

No primeiro cenário investigou-se a alienação urbana no contexto da modernidade sólida, onde se pretendeu demonstrar que esta era simultaneamente sintomática da expansão urbana das primeiras metrópoles e de uma obsessão por controlo espacial e vigilância, conforme se refletiu na Paris de Haussmann, segundo Diogo Seixas Lopes, ao invocar o *spleen* de Baudelaire, e no Panóptico de Bentham, conforme citado por Bauman e Foucault, aplicado ao projeto de Rem Koolhaas para a prisão de Arnhem. Na sequência desta análise, entendeu-se a alienação urbana na modernidade sólida como intimamente ligada à vastidão homogênea das metrópoles, igualmente capaz de reforçar a assimetria entre as escalas do indivíduo e da cidade, e de interferir na relação com o lugar ao banalizá-lo através de uma arquitetura descaracterizada, repetida *ad infinitum*.

No segundo, investigou-se a alienação no contexto da modernidade líquida. Esta, conforme foi demonstrado, corresponde à condição contemporânea de fragmentação de identidades e de valores comuns, enquanto sugere um entorpecimento coletivo promovido pelo consumo e o entretenimento. Desse modo, trata-se de uma alienação que se manifesta tanto pela estetização excessiva da arquitetura, conforme o conceito de *anestésica* de Neil Leach, como pela proliferação descontrolada de *Junkspace*, conforme descreve Rem Koolhaas. Como tal, pretendeu-se demonstrar como o

Junkspace, referindo-se à arquitetura comercial, infinitamente interior, contínua e embalada artificialmente por sistemas técnicos, combina o efeito anestesiante da imagem com uma escala interior que extingue a relação com o lugar, enquanto atua como uma substituição inautêntica do espaço público, capaz de refleti-lo como sintético da alienação contemporânea.

Pelo que se pôde concluir, tornou-se aparente como ambos os modelos de alienação urbana partilham a dissociação entre o sujeito e o lugar enquanto sugerem uma redução da liberdade individual, seja através da homogeneização normativa do espaço e da vigilância panótica, ou pelo consumo e entorpecimento pela estética. Na leitura que pretendeu colocar, ambos os modelos de alienação urbana podem-se aproximar à ideia de *má-fé* segundo Sartre, que, ao constituir uma negação da própria liberdade, nega também o próprio sujeito. A relevância deste tema, ao levar a análise da arquitetura segundo o existencialismo à expressão máxima do desenraizamento surge em dois sentidos. O primeiro, conforme se investigou, permite ilustrar as consequências de uma arquitetura ignorante da sua responsabilidade existencial. No entanto, este também reforça o cenário inverso, ao sugerir que trabalhando a arquitetura a partir de um enquadramento existencial esta possa conduzir a uma apropriação significativa do espaço. Ao mesmo tempo, esta leitura permitiu aplicar a filosofia existencialista enquanto instrumento crítico de um modo generalizado, o que, conforme se pretendeu, prepara o enquadramento para uma análise de casos de estudo específicos.

Como tal, a fase seguinte desta investigação preocupou-se em aplicar com mais profundidade a leitura existencial da arquitetura, partindo do modernismo no duplo sentido de tanto trabalhar cronologicamente como de introduzir a dialética entre a escala coletiva e a escala individual que, conforme se propôs, sugere uma resposta ao paradoxo central do modernismo segundo o existencialismo. Ou seja, a capacidade de se afigurar enquanto um movimento simultaneamente livre e dogmático, pelo modo como, apesar da rejeição de historicismos e da apologia a novos modos de expressão, se podia assumir como normativo ao impor a função enquanto essência. Foi nesse sentido que, ao aproximar-se da escala individual a arquitetura mais relacionada como o lugar e a experimentação formal, e da escala coletiva a arquitetura mais racionalista e industrial, responsável pela uniformização do território urbano, se demonstraram dois enquadramentos existenciais para interpretar respetivamente, o modernismo mais livre ou dogmático. Esse contraste foi ilustrado, embora que num tom hiperbólico, com referência à antiga URSS, na distinção entre a experimentação arquitetónica do

construtivismo e as novas tipologias de habitação pré-fabricadas. No entanto, a análise centrou-se na escala coletiva, com ênfase na evolução do *CIAM* e dos seus planos urbanos totalizantes conforme partilhados por Le Corbusier, no sentido de preparar uma interpretação existencial do Plano Voisin e, consequentemente, das tentativas *da Team X* em responder à crise de sentido na escala coletiva. Conforme se pretendeu demonstrar, a investigação sobre a *Team X* e o *Golden Lane Concept* permitiu entender o *Park Hill Estate* como a tentativa de aproximar a escala coletiva dos temas mais existenciais, ao contestar o funcionalismo abstrato e dogmático do Plano Voisin em função de categorias mais simbólicas, conforme refletido no conceito de *streets in the sky*, que pretendia atribuir a estes grandes blocos habitacionais a dimensão social da vida urbana. Apesar disso, concluiu-se sobre a dificuldade em concretizar essa ambição, pelo modo como a essência que pretendia atribuir ao projeto, ao ativá-lo socialmente, continuava subordinada a estruturas massivas e repetitivas, o que, segundo se demonstrou, acaba resultando numa proposta contraditória, na medida em que a essência atribuída se vê constringida pela própria arquitetura. Como tal, a leitura existencial sobre escala coletiva revelou-se problemática pela dificuldade em conciliar as tendências normativas dos grandes planos urbanos com as carências existenciais do *habitar*. Segundo se quis demonstrar, esta consideração permitiu voltar à escala individual no sentido de estudar como outras abordagens se teriam vindo a preocupar mais com a dimensão simbólica da arquitetura, onde se pretendeu dar continuidade à investigação através do regionalismo crítico e do pós-modernismo, com os respetivos casos de estudo.

Sequencialmente, a transição para a análise da escala individual, no contexto do regionalismo crítico e do pós-modernismo enquanto movimentos de reação à lógica mais dogmática do modernismo, foi introduzida em comparação à Torre Velasca. Esta, conforme se pretendeu demonstrar, incorpora simultaneamente a expressão austera do modernismo e a vontade de assumir uma relação simbólica com o lugar, preparando o terreno para a investigação sobre a Câmara Municipal Săynätsalo de Alvar Aalto e a Casa Vanna Venturi de Robert Venturi, respetivamente para cada movimento. Esta análise, tal como se fez para o modernismo, ocorreu através de uma leitura existencial e fenomenológica, fundamentalmente preocupada com o modo como estes projetos utilizam a sua expressão formal, material, e simbólica para atribuir essência ao espaço.

Pelo que se concluiu, a Câmara Municipal de Săynätsalo, enquanto reflexo do regionalismo crítico, expressa uma abordagem fenomenológica próxima de Heidegger

e da sua noção de *habitar*, uma noção traduzida na sua relação existencial com o lugar, que reflete uma coerência forte entre a sua função cívica e as pessoas que pretende representar, ao aproximar-se das mesmas através da sua expressão sensorial e simbólica. Como tal, a investigação teórica da obra entendeu-a como exemplar, pelo modo como esta representa a dimensão partilhada da atribuição de sentido capaz de facultar a apropriação do espaço e o enraizamento existencial.

Por fim, a investigação terminou ao aprofundar sobre a Casa Vanna Venturi no contexto do pós-modernismo. Nesse sentido, entendeu-se a mesma enquanto reflexo da complexidade e contradição afirmada por Venturi, que pretendia restituir à arquitetura o diálogo histórico e simbólico que teria sido suprimido pelo modernismo. Tal, como se pretendeu demonstrar através desta análise, um dos principais aspetos do pós-modernismo, e talvez o mais importante na leitura existencial aqui proposta, é evidente na “*decorated shed*” descrita por Venturi, pelo modo como, ao ser capaz de tratar a forma e o significado como elementos autónomos, está simultaneamente a afastar o objeto da sua essência. Esta consideração reforça a sua importância à luz da dialética ontológica de Sartre, onde se pretendeu entender este fenómeno como o *para-si* a transcender o *em-si* até ao ponto de os desvincular por completo. Ou seja, a atribuição de essência é de tal modo abstrata que a parece afastar da experiência real da arquitetura e da possibilidade de um enraizamento existencial autêntico.

Como tal, pretendeu-se entender a casa Vanna Venturi no contexto da transição entre a modernidade sólida e a modernidade líquida, ao compará-la à transição entre o modernismo, na sua leitura dogmática, e o pós-modernismo, que viria finalmente a assinalar a fragmentação de sentido contemporânea. Assim, com esta última comparação, entendeu-se como coerente terminar a análise dos casos de estudo no pós-modernismo, que encerra o enquadramento teórico da investigação existencial da arquitetura conforme inicialmente proposto. No entanto, propôs-se ainda referir exemplos contemporâneos que refletissem uma resistência a fragmentação de sentido e uma vontade genuína em atribuir essência ao espaço, onde tanto a arquitetura participativa de Alejandro Araveña como a lógica requalificadora de Lacaton e Vassal, respetivamente visíveis nos projetos habitacionais da *Quinta Monroy* e do *Cité du Grand Parc*, refletiram a capacidade da arquitetura contemporânea em preocupar-se com a sua dimensão existencial.

A sequência final da investigação surgiu no âmbito de refletir sobre o projeto para o Centro cívico do Alto dos Sete Moinhos, no sentido de tentar conciliar o enquadramento teórico da dissertação com o trabalho prático do autor desenvolvido ao longo do 5º ano de projeto. Desse modo, entendeu-se como relevante a interseção entre o tema *Reparar* e as temáticas centrais do existencialismo, pelo modo como, através da liberdade radical do programa, se sugere uma aproximação às ideias de Sartre sobre a liberdade e a responsabilidade coletiva, o que, por sua vez, traz para primeiro plano a pertinência do entendimento da arquitetura enquanto gesto de mediação existencial.

Através desta síntese pôde-se concluir como, ao longo da investigação, o existencialismo tanto permite como sustenta uma lente teórica adequada para o entendimento da arquitetura na sua expressão fundamental. Isto é, ao estudar a arquitetura enquanto mediadora da relação entre o sujeito e o espaço, e entendendo como esta pode contribuir igualmente para a alienação ou o enraizamento, a relevância do tema assume-se na prática arquitetónica por permitir considerar, em antecipação, o impacto da obra no seu contexto existencial. Apesar disso, o tema revela desafios por ser, naturalmente, uma interpretação filosófica, o que pode interferir na sua capacidade prática em utilizar-se como instrumento rigoroso para aconselhar à prática de arquitetura significativa. Finalmente, pretende-se concluir ao afirmar que a aproximação entre a arquitetura e o pensamento existencialista, na sua capacidade de conciliar os temas da liberdade individual e da responsabilidade coletiva num contexto de crescente fragmentação de sentido e de valores comuns, revela-se cada vez mais urgente numa disciplina que, por exigir um confronto inevitável, deve construir a sua identidade em diálogo com o *outro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Analytic philosophy | Definition, History, Examples, Books, Meaning, Philosophers, & Facts | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/analytic-philosophy>

AUGÉ, Marc., 2008. Non-places : introduction to an anthropology of supermodernity. Verso. ISBN 9781844673223.

BAUMAN, Zygmunt., 2012. Liquid modernity. Polity Press. ISBN 9780745624105.

BBPR | Architectuul, [online]. Disponível em: <https://architectuul.com/architect/bbpr>

BOKOV, Anna, 2021. Lessons from the Social Condensers - Ideas | Institute for Advanced Study. [online]. 2021. Disponível em: <https://www.ias.edu/ideas/lessons-social-condensers>

CAMUS, Albert, 2018. O Mito de Sísifo. Livros do Brasil. ISBN 9789723829358.

Categorical imperative | Definition & Examples | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/categorical-imperative>

CHAVES, Mário João Alves, 2025. S = P + A + P : Societas = philosophia + architectura + progressio : a sociedade como resultado da ação semiótica da filosofia, da arquitetura e do progresso, a cada tempo. Universidade Lusíada Editora.

CIA, 1959. The Kitchen Debate - Transcript. [online]. 1959. Disponível em: https://www.cia.gov/readingroom/docs/1959-07-24.pdf?utm_

Continental philosophy | Definition, Examples, Characteristics, Summary, & Facts | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/continental-philosophy>

Corbusean vocabulary - Fondation Le Corbusier, [online]. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/thematic-folder/corbusean-vocabulary/>

CORBUSIER, Le, 1986. Towards a new architecture. Dover. ISBN 0486250237.

CUNHA BORGES, João and MARAT-MENDES, Teresa, 2019. Walking on streets-in-the-sky: structures for democratic cities. Journal of Aesthetics and Culture. Vol. 11, no. 1. DOI 10.1080/20004214.2019.1596520;REQUESTEDJOURNAL:JOURNAL:ZJAC20;WGRO UP:STRING:PUBLICATION.

Dasein | Definition, Martin Heidegger, Being There, Being-In-The-World, & Facts | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Dasein>

Discipline and Punish by Michel Foucault | Research Starters | EBSCO Research, [online]. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/discipline-and-punish-michel-foucault>

EISENSCHMIDT, Alexander, 2004. Architecture as a Document of Historical Change. Three Examples from Post-war Europe. Zeithistorische Forschungen – Studies in Contemporary History. DOI 10.14765/ZZF.DOK-2039.

Essentialism | Moral Realism, Metaphysics & Epistemology | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/essentialism-philosophy>

Existentialism (Stanford Encyclopedia of Philosophy), [online]. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/>

FOUCAULT, Michel., 1995. Discipline and Punish: the Birth of the Prison. Random House US. ISBN 0679752552.

FRAMPTON, Kenneth, 1983. Towards a Critical Regionalism. In : FOSTER, Hal (ed.), The Anti-Aesthetic, pp. 16–30. Seattle : Bay Press.

FRAMPTON, Kenneth., 2023. Modern Architecture: a Critical History. Thames & Hudson Inc. ISBN 9780500204443.

Garden city | Sustainable Urban Development | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/garden-city-urban-planning>

GRIMLEY, Chris, PASNIK, Mark and KUBO, Michael, 2015. A Heroic Debate | MAS Context. [online]. 2015. Disponível em: <https://mascontext.com/issues/debate/a-heroic-debate>

HEIDEGGER, Martin, 1954. Construir Habitar Pensar. SÁ, Marcia Cavalcante Schuback (tran.) [online]. Disponível em: https://www.academia.edu/5335010/HEIDEGGER_Martin_Construir_Habitar_Pensar

HEIDEGGER, Martin, 2008. O Conceito de Tempo. Fim de Século Edições.

Hyperreality | Research Starters | EBSCO Research, [online]. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/psychology/hyperreality>

International Lexicon of Aesthetics | Genius Loci, [online]. Disponível em: https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=133

KANT, Immanuel, 1785. Categorical imperative | Definition & Examples | Britannica. [online]. 1785. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/categorical-imperative>

KAUFMANN, Walter., 2004. Existentialism: from Dostoevsky to Sartre. Plume. ISBN 9780452009301.

KOOLHAAS, Rem. and FOSTER, Hal., 2013. Junkspace Rem Koolhaas. with Running Room. Notting Hill Editions. ISBN 9781907903762.

KORBI, Marson and MIGOTTO, Andrea, 2019. Between rationalization and political project: The existenzminimum from klein and teige to today. Urban Planning. Vol. 4, no. 3, pp. 299–314. DOI 10.17645/up.v4i3.2157.

LAHTI, Louna., 2015. Alvar Aalto, 1898-1976: paradise for the man in the street. Taschen. ISBN 9783836560108.

LEACH, Neil., 1999. The Anaesthetics of Architecture. MIT Press. ISBN 0262621266.

Logical positivism | Philosophy of Science, Language & Knowledge | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/logical-positivism>

LOOS, Adolf and SUN YIKANG. Ornament and Crime Adolf Loos [online]. Disponível em: https://www.academia.edu/22800087/Ornament_and_Crime_Adolf_Loos

LOPES, Diogo Seixas, 2019. Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi. 2. Orfeu Negro.

MANDELBAUM, Maurice and LEE, Edward N, 2020. Phenomenology and Existentialism [online]. E-CONTENT GENERIC VENDOR. ISBN 1421434393. Disponível em: https://muse.jhu.edu/pub/1/oa_edited_volume/book/72318/pdf

Metropolis | Facts & Summary | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Metropolis-film-1927>

MUMFORD, Eric, 2000. The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960 [online]. Disponível em: https://www.academia.edu/71378257/The_CIAM_Discourse_on_Urbanism_1928_1960

Nausea by Jean-Paul Sartre | Research Starters | EBSCO Research, [online]. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/nausea-jean-paul-sartre>

Nihilism | Research Starters | EBSCO Research, [online]. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/nihilism>

Non-place - Oxford Reference, [online]. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100237780>

OMA. Koepel Panopticon Prison. [online]. Disponível em: <https://www.oma.com/projects/koepel-panopticon-prison>

PALLASMAA, Juhani, 2018. Essências. Editora Gustavo Gili.

Paris | Definition, Map, Population, Facts, & History | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Paris>

Phenomenology (Stanford Encyclopedia of Philosophy), [online]. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>

Plato's Theory of Ideas | Research Starters | EBSCO Research, [online]. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/religion-and-philosophy/platos-theory-ideas>

PORTOGHESI, Paolo, 1999. Depois da Arquitetura Moderna. Edições 70. ISBN 9789724401683.

RAPP, Mauri, 2024. Adolf Loos | Research Starters | EBSCO Research. [online]. 2024. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/adolf-loos>

Russian Revolution of 1917 | Research Starters | EBSCO Research, [online]. Disponível em: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/russian-revolution-1917>

SARTRE, Jean Paul, 2018. A Náusea. Livros do Brasil.

SARTRE, Jean Paul, 2021. Existentialism and Humanism. Methuen. ISBN 9780413776396.

SARTRE, Jean-Paul, 1957. Being and Nothingness. Methuen & Co Ltd.

SCHILDT, Göran., 1998. Alvar Aalto : master works. Universe Pub. ISBN 0789301318.

SCHULZ, Christian Norberg, 1978. Building in Old Settings as a Problem of Place. [online]. 1978. Disponível em: <https://www.buildingonthebuilt.org/archive-christian-norbergshultz>

SCHULZ, Norberg and TSCHUDI, Victor P, 2024. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. Vitruvius: Rivista del centro Studi Vitruviani. DOI 10.48255/2785-7387.VITR.3.2024.

SHUTTLE, Steven, 2020. Seizing the Means of Domesticity: Mass-Housing Spaces, Objects and Relationships in Soviet Everyday Life. *Topophilia*. pp. 37–45. DOI 10.29173/TOPO26.

SIMÕES, Francisco, 2025. Alto dos Sete Moinhos: Centro Cívico. . Lisboa. não publicado.

SPILLER, Neil, 2017. Drawing as communicating vessels.

The Blitz | World War II, History, & Facts | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/the-Blitz>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Charles Marville - Haut de la rue Champlain (vue prise à droit) (Top of the rue Champlain) (View to the Right) (twentieth arrondissement) - The Metropolitan Museum of Art. [online]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307398>

The Myth of Sisyphus | Summary, Analysis, & Facts | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Myth-of-Sisyphus>

The Raumplan Revolution: A New Dimension in Architecture, [online]. Disponível em: <https://archeyes.com/tag/raumplan/>

Thomas S. Kuhn | Biography, Paradigms, Structure of Scientific Revolution, & Facts | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Thomas-S-Kuhn>

Topology | Types, Properties & Examples | Britannica, [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/topology>

TRENCHER, Michael., 1996. The Alvar Aalto guide. Princeton Architectural Press. ISBN 091041355X.

TSCHUDI, Victor P, 2024. Vitruvius, Norberg-Schulz, and the Genius Loci: Towards a Phenomenology of Text. *Vitruvius: Rivista del centro Studi Vitruviani*. DOI 10.48255/2785-7387.VITR.3.2024.

VELASQUEZ, Victor, 2016. Architectural Patrimony in the Graphical Representation of the Voisin Plan. *Journal of Architecture and Urbanism*. Vol. 40, no. 3, pp. 229–239. DOI 10.3846/20297955.2016.1210051.

VENTURI, Robert., SCOTT BROWN, Denise. and IZENOUR, Steven., 1988. Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form. MIT Press. ISBN 026272006X.

VENTURI, Robert., 1992. Complexity and Contradiction in Architecture. 2. Museum of Modern Art, New York, in association with the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago. ISBN 0810960230.

Vienna Circle (Stanford Encyclopedia of Philosophy), 2024 [online]. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/vienna-circle/>

Vienna Secession - Oxford Reference, [online]. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803115719100>

WOODS, Lebbeus., 1996. Pamphlet Architecture 15 : War and Architecture. Princeton Architectural Press. ISBN 9781568980119.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 Giovanni Battista Piranesi, A Ponte Levadiça, 1745, Carceri d'Invenzione (Piranesi, 1745), editada pelo autor	22
Figura 2 Théophile Seyrig, Ponte D. Luís, 1883 (Biel, c. 1883)	24
Figura 3 População Europeia, 1500-2023 (Our World in Data, n.d.)	25
Figura 4 Ebenezer Howard, Cidade Jardim, 1898 (Research Gate, n.d.)	26
Figura 5 Josef Maria Olbrich, Pavilhão da Secessão de Viena, 1898 (Secession Archive, n.d.)	27
Figura 6 Adolf Loos, Villa Müller, 1930, Interior (archdaily, n.d.)	28
Figura 7 Adolf Loos, Villa Müller, 1930, corte longitudinal (Architecture Design Primer, n.d.)	29
Figura 8 Le Corbusier, 1925, Plano Voisin (Fondation Le Corbusier, 2007), editada pelo autor	30
Figura 9 Le Corbusier, Ville Savoye, 1931 (Emden, n.d.)	31
Figura 10 Le Corbusier, Maison Domino, 1914 (Fondation Le Corbusier, n.d.)	32
Figura 11 Cabana de Heidegger, Floresta Negra (Thinking Place, n.d.)	33
Figura 12 Dresden, 1945 (Walter Hahn, AFP, 1945)	35
Figura 13 Franz Stuck, 1920, Sisyphus (Stuck, 1920)	36
Figura 14 Le Corbusier, 1957, Capela de Ronchamp (Merin, n.d.)	38
Figura 15 Lebbeus Woods, Projects for the reconstruction of Sarajevo (Woods, 1993) (a)	40
Figura 16 Lebbeus Woods, Projects for the reconstruction of Sarajevo (Woods, 1993) (b), editada pelo autor	41
Figura 17 Neil Spiller, Virtual Objects and their Virtual Shadows: Walled Garden for Lebbeus (Garden Removed), 2013 (Spiller, 2013), editada pelo autor	42
Figura 18 Jan Saenredam, Caverna de Platão, 1604 (British Museum, n.d.), editada pelo autor	44
Figura 19 Lygia Clark, In Itself, 1962 (Lygia Clark Archive, n.d.)	49

Figura 20 Simone de Beauvoir e Sartre com Oscar Niemeyer e Jorge Amado, em Brasília, 1960 (Acervo Casa de Jorge Amado, n.d.), editada pelo autor	58
Figura 21 Edward Hopper, Office in a Small City, 1953 (The Metropolitan Museum of Art, n.d.).....	61
Figura 22 Jeremy Bentham, desenhos para o Panóptico, 1791 (Bentham & Reveley, 1791)	65
Figura 23 Johan Frederik Metzelaar, Prisão em cúpula de Arnhem, 1886 (Willem Smit Historie, n.d.), editada pelo autor	67
Figura 24 Prisão em cúpula de Arnhem, condições encontradas c. 1980 (OMA, n.d.) editada pelo autor	68
Figura 25 OMA, proposta para a prisão em cúpula de Arnhem, 1980, corte rebatido (OMA, n.d.)	69
Figura 26 OMA, proposta para a prisão em cúpula de Arnhem, 1980, axonometria (OMA, n.d.).....	70
Figura 27 Fritz Lang, Metropolis, 1927 (von Harbou, 1927), editada pelo autor.....	72
Figura 28 Fritz Lang, Metropolis, 1927 (Archives du 7e Art/UFA, n.d.),.....	72
Figura 29 Charles Marville, Boulevard Henri IV, de la rue Sully, ca. 1876 (Marville, ca. 1876).....	73
Figura 30 Charles Marville, Haut de la rue Champlain, ca. 1877 (Marville, ca. 1887) ...	75
Figura 31 Alison & Peter Smithson, Robin Hood Gardens, 1972 (Lousada, 1972).....	80
Figura 32 Denise Scott Brown & Robert Venturi, The Strip, 1968 (Venturi & Scott Brown, 1968), editada pelo autor	81
Figura 33 Robert Venturi, Gallery staircase in the Sainsbury Wing (National Gallery, n.d.)	83
Figura 34 Rem Koolhaas, Junkspace cover photo (OMA, 2006).....	84
Figura 35 Rudiger Wasser, Confusion, 2022, da série Junkspace (Wasser, 2022)	87
Figura 36 CIAM I, La Sarraz, 1928 (ETH Zurich, CIAM Archive, n.d.)	90
Figura 37 Hans Leistikow, The Dwelling for Minimal Existence, 1929 (MoMA, n.d.).....	92
Figura 38 Systematic Analyses: Development of Alexander Klein's Methods from 1927 to 1929 (ETH Zurich, n.d.)	92

Figura 39 Membros do CIAM IV em Atenas, 1933 (Fondation Le Corbusier, n.d.).....	93
Figura 40 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922 (Fondation Le Corbusier, n.d.), editada pelo autor	94
Figura 41 Le Corbusier, Ville Radieuse, 1924 (archdaily, 2022).....	95
Figura 42 Le Corbusier, Planta de Implantação do Plano Voisin, 1926 (Fondation Le Corbusier, n.d.)	96
Figura 43 Le Corbusier, Plan Voisin, 1925, (Fondation Le Corbusier, n.d.) editada pelo autor	97
Figura 44 Lúcio Costa, Plano Piloto de Brasília, 1957 (Arquivo Público do Distrito Federal, n.d.).....	98
Figura 45 Le Corbusier, ilustração original do Plan Voisin, 1925, (Fondation Le Corbusier, n.d.) editada pelo autor.....	100
Figura 46 Alison & Peter Smithson, esquema Golden Lane nas ruínas de Coventry, 1952 (Alison and Peter Smithson, on Housing, n.d.), editada pelo autor	102
Figura 47 Jack Lynn & Ivor Smith, Park Hill Estate, 1953–1961 (Architectural Press Archive/RIBA Collections, n.d.).....	103
Figura 48 Jack Lynn & Ivor Smith, Park Hill Estate, 1953-1961, (Banham, 1961).....	104
Figura 49 Alison & Peter Smithson, Robin Hood Gardens, 1972 (Clasper/Phaidon, n.d.)	105
Figura 50 Konstantin Melnikov, Clube de Trabalhadores Rusakov, 1928 (20th Century Architecture, n.d.).....	108
Figura 51 Konstantin Melnikov, Clube de Trabalhadores Rusakov, 1928 (WikiArquitectura, 2018).....	109
Figura 52 Construção de um novo bloco residencial em Moscovo, c. 1960 (Skuratov/Sputnik, n.d.).....	110
Figura 53 Novo bairro residencial em Moscovo, c. 1960 (Polikashin/Sputnik, n.d.)....	111
Figura 54 BBPR, Torre Velasca, Milão, 1958 (Hemer, 2017), editada pelo autor	113
Figura 55 Castello Sforzesco, Torre di Bona di Savoia, 1476 (Dall’Orto, 2008), editada pelo autor	114

Figura 56 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, pátio central (Saieh, 2012)	117
Figura 57 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, (Saieh, 2012).....	118
Figura 58 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, desenhos técnicos (archdaily, n.d.)	119
Figura 59 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, escadaria (archdaily, n.d.), editada pelo autor	120
Figura 60 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, acesso à sala dos conselhos (archi.tours, n.d.)	121
Figura 61 Alvar Aalto, Câmara Municipal de Säynätsalo, 1952, sala dos conselhos c. 1952 (Malmberg, 2023)	122
Figura 62 Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, 1963 (Atelier XYZ, 2016).....	123
Figura 63 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964 (Fonck, n.d.)	125
Figura 64 Minoru Yamasaki,Complexo Habitacional Pruitt-Igoe, 1951, demolido em 1972 (MoMa, n.d.)	126
Figura 65 Michael Graves, Portland Building, 1982 (architectuul, 2019).....	127
Figura 66 Duck vs. Decorated Shed, Learning from Las Vegas, 1977 (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1977), editada pelo autor.....	128
Figura 67 Martin Mauer, The Big Duck, 1931 (archdaily, n.d.), editada pelo autor	129
Figura 68 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)	130
Figura 69 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, corte (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)	132
Figura 70 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, planta (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)	132
Figura 71 Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, 1964, interior (Venturi, Scott Brown and Associates, n.d.)	133
Figura 72 Alejandro Araveña, Elemental, Quinta Monroy, 2003, construída recentemente (archdaily, n.d.)	136

Figura 73 Alejandro Araveña, Elemental, Quinta Monroy, 2003, habitada (archdaily, n.d.)	137
Figura 74 Lacaton & Vassal, Druot & Hutin, Cité du Grand Parc, Bordeaux, 2017 (Ruault, n.d.).....	138
Figura 75 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025 Desenho Conceptual (imagem do autor)	139
Figura 76 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, área de intervenção (imagem do autor)	140
Figura 77 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, manifesto (imagem do autor)	141
Figura 78 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, maquete (imagem do autor)	142
Figura 79 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, vista da encosta (imagem do autor)	143
Figura 80 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, vista da praça (imagem do autor)	144
Figura 81 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, corte transversal (imagem do autor)	145
Figura 82 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, galeria (esquerda) e entrada (direita) (imagens do autor).....	145
Figura 83 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, corte longitudinal (imagem do autor)	146
Figura 84 Centro Cívico do Alto dos Sete Moinhos, 2025, planta do piso -1 (imagem do autor)	146

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS:

CIAM: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

OMA: Office for Metropolitan Architecture

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

