

Performance da Cidade

Performance da Cidade

NICHOLAS SARTORI GENNARI

Dissertação para a Obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura

Universidade Autónoma de Lisboa

Departamento de Arquitetura

Francisco Aires Mateus

Joaquim Moreno

Julho 2020

*A todos as pessoas que me marcaram
durante a minha experiência e aprendizado.*

*A minha mãe, que, dentro de casa,
sempre incentivou a minha imaginação.*

*Ao meu pai, que me mostrou a interação e
locomção, ferramentas necessárias
para desenvolver o meu fascínio pela cidade.*

A minha irmã, que sempre me deu apoio em tudo.

RESUMO

Pt

Performance pode significar desempenho em uma exibição ou evento geralmente improvisado. A expressão vem do latim, idioma em que se constitui pelo prefixo *per* + *formāre*, significando estabelecer, dar forma ou formar. Em explicações mais mecânicas, pode receber também o sentido de execução de uma tarefa.

Esta pesquisa tem o objetivo de analisar a relação entre o corpo humano e a arquitetura, a fim de entender como, de alguma maneira, os dois estão diretamente vinculados com performance, tanto no sentido figurado de tomar forma, quanto no sentido do seu desempenho.

Na arte, o teatro e a performance se diferenciam por uma questão fundamental. Enquanto no teatro, os artistas ensaiam um texto obsessivamente, para desempenhar a incorporação de um personagem de forma idêntica em um cenário pré-determinado; na performance, uma apresentação nunca é igual e, por isso, o texto nunca é concluído e depende da improvisação do corpo e da mente do artista, que busca, a sua volta, meios de estabelecer uma relação com o seu espaço ocasional.

O corpo da arquitetura se forma algumas vezes como no teatro, imitando as ações de outros corpos que já encenaram o mesmo personagem e, outras vezes, se forma como na performance, que se apropria das características do seu ambiente, mas as reinterpreta com relação ao seu próprio corpo e, então, mesmo que distinto, o corpo do edifício deve buscar manter as qualidades do seu ambiente.

Palavras chave: **forma, corpo, espaço**

ABSTRACT

En

Performance can mean fulfillment in an exhibition or event, usually improvised. The expression comes from latin, language in which its built up by the prefix *per* + *formare*, meaning establish, give shape or “to form”. Meanwhile, in a more mechanical sense, it can also mean the accomplishment of a task.

This research has the goal to analyze the relation between the human body and architecture in order to understand how, in some level, they are both connected with performance, not just in the figurative way of being shaped, but also in the sense of fulfillment.

In art, theater and performance differentiate themselves in a fundamental point. While in the theater, the artists rehearse their rolls obsessively, in order to fulfill their character identically, in a predetermined scenario; in a performance, an exhibition is never the same and, for this reason, the text is never finished and depends on the improvisation of the body and the mind, searching in the surrounding for means to establish a relation with its occasional space.

The body of architecture is shaped, sometimes, as a mimic from other bodies which have already played the same roll, just like it happens in the theater, and, in other cases, it can also be shaped as in a performance, taking the characteristics of its environment and reinterpreting them in respect to its own corpse, always maintaining the qualities of its surroundings.

Keywords: **shape, body, space**

ÍNDICE

I. PERCEÇÃO E PERSPETIVA	13
Ideal e Real, 16. Racional, 18. O Ser no Mundo, 20.	
II. O HABITANTE E O HABITÁVEL	25
O Mundo Anatômico, 30. Morfologia do Corpo, 32. Topologia do Corpo, 34. As Posturas do Corpo, 36. O Nascimento do Abrigo, 42. Técnicas, 48. Idiosincrasia, 54. Corpo Dinâmico, 58. O Renascimento do Abrigo, 62.	
III. O CORPO DO LUGAR	67
Cenário, 74. Atmosfera, 76. Ritmo e Tensão, 78. Os Dois Lados da Tensão, 82.	
IV. A PERFORMANCE DA CIDADE	87
Habitação em Lamina, 90. Fragmento e Continuidade Urbana, 96. Os Smithsons e a Inovação da Forma Urbana, 98. Um Dispositivo Espacial para a Colina de Sant’Ana, 102.	
Conclusão	142
Agradecimentos	144
Índice de Imagens	146
Bibliografia	150

I. PERCEÇÃO E PERSPETIVA

A Fenomenologia é o estudo dos fenômenos físicos, ela se refere a tudo o que pode ser medido ou justificado no mundo corporal, responsável pelas características qualitativas e quantitativas dos objetos e, portanto, o seu campo de estudo é o espaço e as experiências adquiridas pela interação dos corpos existentes nele. Nas considerações feitas neste texto sobre a fenomenologia, vai ser tratada a questão da percepção e da perspectiva, instrumentos fundamentais para a compreensão do espaço, percebendo que, dependendo da perspectiva de quem percebe, aonde percebe e quando percebe, a percepção pode ser distorcida.

Levando em consideração que a arquitetura é o processo de implementação do mundo físico, se torna literalmente essencial compreender o estudo da percepção dos corpos no mundo, antes de propor novos corpos que possam alterar a sua morfologia. Nesse sentido, as perspectivas de diferentes épocas e culturas vão ser fundamentais na adesão e extinção dos diferentes elementos da cidade. Para Nader Ardalan, o design é a testemunha da nossa percepção da realidade.¹

Posto isso, se torna compreensível que existem duas vertentes de estudos produzidos pela fenomenologia, o científico e o intuitivo. A metodologia científica vai ser responsável pela divisão entre um mundo exterior e real e um mundo interior e idealizado, enquanto o estudo intuitivo vai propor uma união destes dois mundos. A ambiguidade encontrada no campo científico surge desde Platão e Aristóteles e vai encontrar seus limites nas teorias modernas de Descartes, que ainda emanam seu espectro no tema da percepção atual, influenciando na forma de compreender o mundo e, portanto, de construí-lo e desconstruí-lo, levando em consideração que, assim como qualquer organismo vivo, o mundo físico está sempre em mudança constante.

¹Ardalan N. e Schlamminger K., *Hamdami., in, Hollein, H., Man TransFORMS*. p.150, Smithsonian Institution, 1976



1

1. *The Man with a Movie Camera*,
Dziga Vertov, 1929

IDEAL E REAL

Platão baseava a sua ideia dos corpos em imagens originais, os arquétipos, perfeitos e imutáveis. A partir de tais modelos surgiria a capacidade humana de reconhecer qualidades como a conformidade, diversidade, contraponto, unidade, quantidade e aí por diante.² Para Platão, estes arquétipos originais eram sempre idênticos entre si, enquanto as imagens que as levavam somente como referência eram consideradas como um reflexo incompleto. Aristóteles, por outro lado, desenvolveu sua teoria sobre os fenômenos baseada nas qualidades espontâneas da vida, relacionando os corpos em conexão a um lugar natural e, portanto, corpo e lugar seriam correspondentes e unidos. Isso significaria que as coisas têm uma força intrínseca chamada *dynamis* que determinaria a sua possibilidade de movimentação em direção ao familiar.

A oposição entre as teorias de Platão e Aristóteles surgem da perspectiva de suas ideias. Enquanto Platão observava o mundo de dentro da sua caverna, do interior, sem realmente se relacionar com ele, Aristóteles criava suas teorias com base no mundo exterior e vivido. Destas duas perspectivas surgem duas teorias da percepção diferentes, o Idealismo e o Realismo, um com base no mundo intelectual e das ideias e o outro baseado no mundo das experiências e, portanto, empírico e físico. Estes dois autores causaram grande influência nas teorias da percepção e espaço gerais. Ambos se basearam em conceitos qualitativos da terra, por acreditar que ela estava relacionada ao caráter do homem, mas, enquanto Platão tencionava abrir mão de uma visão sensível em busca de um mundo de modelos idealizados, Aristóteles considerava o específico como o objeto de todo o conhecimento e, assim, surge a primeira ambivalência na disciplina da Fenomenologia, o Idealismo de Platão e o Realismo de Aristóteles.³

Para Platão, o espaço era a natureza universal que recebia todos os corpos, a mãe e receptáculo de todas as coisas criadas, visíveis e de alguma forma sensíveis.⁴ Esta noção defende a ideia de que ele é como um contentor, uma área finita ou infinita que existe, independentemente do seu conteúdo. Dessa maneira, o espaço seria um vazio absoluto e equilibrado e a sua ordem nunca poderia ser alterada, nem mesmo pelos elementos que o habitam e nem pela sua movimentação ou transformação, considerando que os corpos são limitados e organizados pelo próprio espaço. Desta forma, a única ordem existente no ambiente seria aquela espacial. Essa teoria defende a ideia de que somos dependentes de uma força maior, a força do espaço e, sendo assim, não

possuímos nenhum poder de escolha, nenhuma liberdade individual. Em contraponto as ideias Platônicas, Aristóteles considerava que o espaço vazio era indiferenciado e, portanto, idêntico e, nesse caso, todas as direções se tornariam relativas e qualquer movimento que não fosse influenciado pela gravidade não teria nenhum tipo de orientação. Como pode haver qualquer movimento natural no vácuo indiferenciado e sem limites? Por ser sem limite ele não pode ter alto, baixo ou meio e, por ser vazio, ele não pode ter direções diferenciadas como para cima ou para baixo.⁵ Sendo assim, Aristóteles propôs que o movimento surge pela tendência em direção a dois lugares naturais, o centro da terra e a sua periferia esférica, estes dois seriam a causa pela distinção dos espaços e, portanto, a movimentação em direção a lugares específicos, capazes de atrair os corpos para dentro de suas ordens.

²Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.62. Skira editore, Milan, 2000

³*Ibidem*. p.63

⁴Plato, *Timaeus Dialogue*, 360 b.c., in, Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.22. University of California Press, 1977

⁵Aristóteles, in, Barbour J., *The Discovery of Dynamics*. p.78. Oxford Press, 2001



RACIONAL

Durante o período medieval, o estudo da fenomenologia se torna objeto de grande interesse, levando em consideração que, nesta época, a vida era considerada como um caminho para a salvação divina e, portanto, era sempre associada com a fé. Nesse momento, os estudos da percepção deixam de se preocupar somente com quem e aonde e passam a se preocupar também com um quando.⁶ A grande rutura gerada no âmbito da fenomenologia e, portanto, da própria compreensão da vida, surge com Descartes, que sugere uma visão do assunto baseada na perspectiva da dúvida e procura por respostas, em oposição a um longo período de fé inquestionável. O autor sugere a ideia de um mundo mecânico, determinado pela capacidade de perceber espaços temporalmente, através de cada parte e movimento. Para Descartes, os corpos eram definidos por um plano tridimensional que operava de acordo com medidas e padrões, esta matematização já estava presente nos pensamentos antigos, mas atinge uma noção universal por aquilo que foi chamado posteriormente por Husserl como *prestação idealizante*, onde um fenômeno singular é utilizado como exemplar para um estudo geral do mundo.⁷ Por estas ideias, Descartes é considerado como o pai do Racionalismo, matematizando a natureza em busca de respostas exatas para questões existenciais.

Por mais que os seus estudos tenham possibilitado todo um mundo moderno, toda a confiança e certeza expressas nos seus ideais se mostraram em contraste direto com a incerteza que é a vida, pois, se o ser humano não passa de um corpo geométrico, então seu movimento se torna uma força mecânica e, portanto, controlada e sem poder de escolha. Ao generalizar a ideia de corpo, considerando que tudo têm uma explicação matemática, Descartes também generaliza o corpo humano, fazendo com que um período de tantas certezas se torne um período de desinteresse em relação a própria identidade e a *raison d'être*. Intuição e vida, sujeito e objeto, pensamento e sentimento, espaço e qualidade, lugar e corpos são alguns dos temas que foram divididos a partir das ideias científicas de Descartes. Sendo assim, podemos considerar o pensamento cartesiano como a origem da desvalorização de símbolos e uma busca pela reconquista de um modelo original, um protótipo, que vai se tornar próprio na arquitetura moderna. A teoria cartesiana surge como uma introdução da vida em um mundo exato e científico que se desvincula das suas qualidades, em busca de quantidades.

O espaço cartesiano estuda a geometria dos corpos e como funciona a

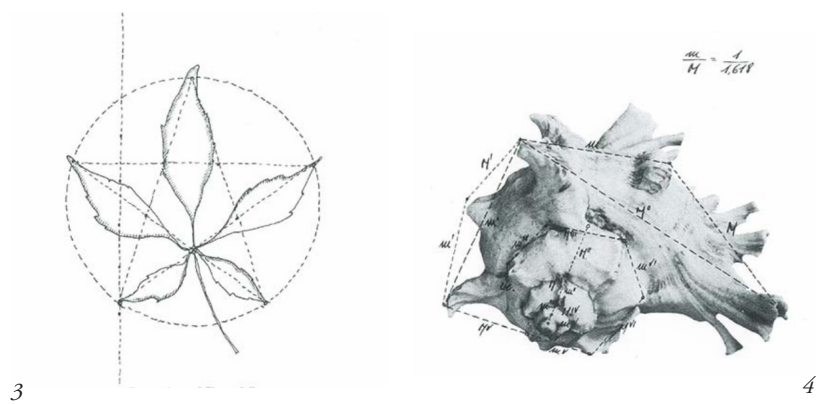
sua interação, nesse sentido, é possível entender a extensão do espaço como o alcance da força de atração de um corpo, este alcance só poderia ser travado pela existência de outro corpo, propondo a atração ou repulsão entre eles. Com base nisso, existiriam dois tipos de corpos, aqueles que configuram o espaço e aqueles que caminham mecanicamente por ele. Em alguns momentos da vida, os corpos imóveis podem ser movidos através de uma força externa, da mesma forma que os corpos móveis podem se fixar em um local.

Uma extensão, se dividida em um modo, forma uma linha, repartida em duas maneiras, forma uma superfície e, em três, um corpo. Sendo assim, é possível compreender a tridimensionalidade como uma característica própria dos corpos e, então, um espaço que não contenha corpos, não pode ser analisado em um plano tridimensional. Todo o corpo tem a sua própria extensão, ela se organiza através de uma superfície horizontal e uma elevação vertical, apenas um elemento com tais atributos pode influenciar a percepção do espaço. Sendo assim, entender a percepção somente como um processo visual não é aceitável, de fato, o termo deveria ser tratado por presença, entendido como identificação corporal das formas do ambiente, que está relacionado com o seu peso, material e força atuante, que apresentariam a percepção ou, melhor, a presença de um corpo no espaço, possibilitando a relação e interação entre os corpos. Com isso, fica claro que a existência dos corpos no espaço é o que organiza a sua extensão e se os corpos se organizam nos eixos horizontal e vertical, então um espaço organizado através da presença de corpos também pode ser compreendido por meio destes eixos e, então, ele transmite uma sensação própria, que pode ser chamada a sua atmosfera, ditada pela presença e posicionamento dos corpos que conformam a sua extensão.

Com isso, é possível entender que a força do espaço não seria a única a designar a orientação dos corpos, mas todos os corpos teriam o seu próprio campo de força independente, capaz de gerar orientação e interação entre si e através da sua presença individual ou coletiva, eles são capazes de configurar um ambiente. Da mesma forma, ao penetrar e se distanciar das diferentes atmosferas espaciais, um corpo em movimento pode alterar as forças do ambiente. As ideias de Descartes consideram o corpo e o espaço, mas abdicam de fatores como a presença e a atmosfera, que não são literalmente físicas, mas não deixam de estar presentes.

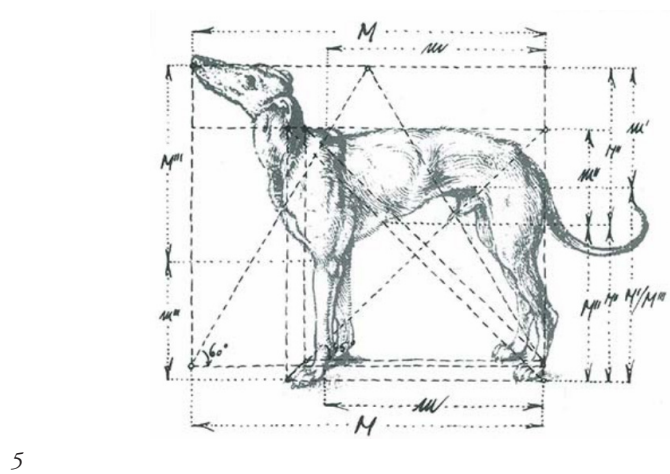
⁶Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.66. Skira editore, Milan, 2000

⁷Husserl E., *La Terre ne se meut pas*. Paris, Minuit, 1954/1956

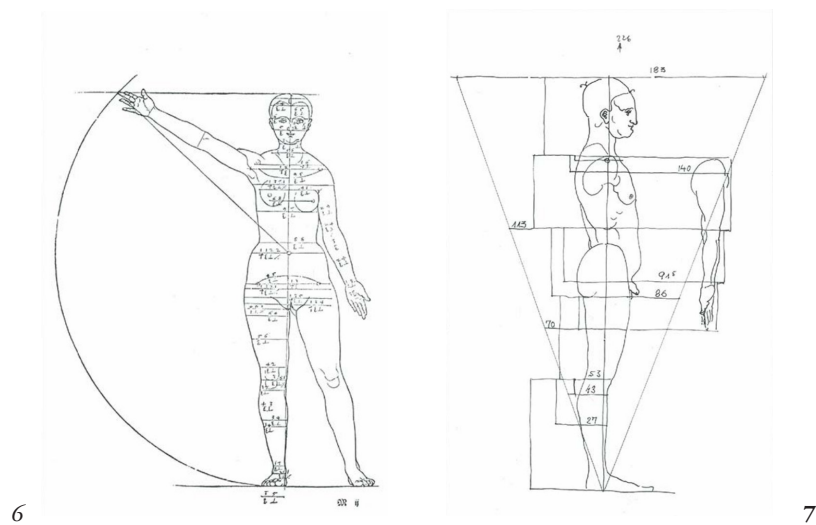


3

4



5



6

7

Estudo de Proporções de Albrecht Durer, 1528
 3. Proporções de uma Cinquefoil
 4. Analise proporcional de uma concha marítima
 5. O Galgo Cinzento
 6. Figura feminina para o estudo das proporções
 7. Medidas masculinas

SER NO MUNDO

O mundo quantitativo compreende os fatos de forma generalizada, enquanto no mundo qualitativo, todos os fatos, por mais que expressem semelhança, são vistos como particulares. A compreensão de um objeto pela sua aparência, em oposição a uma percepção aprofundada e científica, influencia a teoria da *Gestalt*, que surge como uma das formas de trazer a vida de volta para as coisas próprias. Nós reconhecemos a *Gestalt* através das figuras e as figuras recebem significado a partir da *Gestalt* que pode ser entendida como a origem da percepção. Em um período de muitas críticas às ideias exatas de Descartes, aos poucos, sujeito e objeto voltam a se associar. Um outro autor, o filósofo Husserl, trás á tona a questão que a percepção não consistiria na generalização dos dados, mas sim, em uma atenção para aquilo que é típico, não como repetição, mas sim como semelhança, que é a base para a categorização das coisas e uma razão para caminhar em direção ao familiar.⁸ Nesse sentido, estar de acordo com o mundo da vida significaria caminhar em direção àquilo que é coerente e reconhecível. Mas foi apenas com Heidegger que finalmente sujeito e objeto voltam a se associar, se livrando da inflexibilidade da consciência científica, proposta por Descartes, para retornar aos poucos a intuição proposta pela *Gestalt*.

Para Heidegger, pensar e existir pertencem ao fato de estar presente, de forma que todas as coisas que existem entre o céu e a terra teriam sua própria forma de ser e, portanto, teriam também o seu lugar no mundo. Esta ideia traz a vida de volta a sua compreensão qualitativa, aonde cada corpo persegue a sua identidade, o seu lugar no mundo. O momento que ele encontra esta correspondência pode ser chamado um momento de *mirroring* que, para Heidegger, está baseado na ideia de que o mundo é o que faz as coisas acontecerem, transpor a interação de espelhos da simplicidade entre a terra e o céu, dos mortais e do divino.⁹ Através dos ideais de Heidegger, a fenomenologia volta a ser o estudo da existência e tanto a percepção, quanto a arquitetura podem voltar a pisar em uma terra de incertezas cativantes, mas, desta vez, com uma pesada bagagem criada por um grande período de alternativas científicas, que podem ser solicitadas quando houverem justificativas para o seu tipo de saber. Percorrendo rapidamente a história da fenomenologia de Platão até Heidegger, se torna possível compreender todo corpo como um mundo próprio, expresso pela sua figura típica e, apesar disso, ele mesmo participa de um mundo ao seu redor que se torna compreensível através de formas tipo, que por mais que semelhantes, são todas particulares. O

que se vê primeiramente ao olhar para um objeto é que tipo de coisa ele é. Isso acontece simplesmente pela proposta biológica da percepção, que é essencialmente aquela de apreender através dos tipos de coisas. Neste sentido, a *Gestalt* se torna essencial para a percepção, tendo em conta que a sua manifestação é o que possibilita a compreensão intuitiva das coisas, portanto, é a manifestação da *Gestalt* que classifica a vida em objetos típicos e semelhantes que se relacionam de forma coerente ou não, nos poupando de uma vida complexa e carregada, proposta pela generalização das ciências exatas.

Seguindo esta linha, o autor da fenomenologia sobre o qual este trabalho se apoia como pilar fundamental, é Maurice Merleau-Ponty, que se baseou nas teorias críticas de Husserl ao objetivismo e emprestou *o ser no mundo* de Heidegger, para sustentar a ideia do corpo como princípio fundamental para a percepção do mundo. Nesse sentido, o sujeito humano se relaciona com o mundo não de forma unilateral, destacada ou puramente externa, mas de forma recíproca, em uma relação de comunicação direta e não imaginária.

Sendo assim, ele depende das suas experiências e sentidos corporais, mais do que da sua imaginação, para compreender o espaço. A principal preocupação de Merleau-Ponty é rejeitar o Idealismo e Objetivismo como coisas separadas, se livrando de qualquer tipo de devaneio com a intenção de se revelar como *ser no mundo*. Com isso, ele propõe uma rejeição ao platonismo sem, no entanto, retornar á ingenuidade do realismo. A forma que o autor descreve para alcançar isso é a partir do mesmo processo pelo qual Heidegger concluiu o seu ser no mundo, através de uma redução dada fenomenologicamente. Assim, ele assume que tudo é um mundo próprio, significado pela sua *Gestalt*, mas com uma redução fenomenológica dos factos. Retornando a essência das coisas, se torna possível compreender que existe uma relação estrutural entre os diferentes fenômenos do mundo, capaz de gerar momentos de identificação, assim como os momentos de *mirroring* propostos por Heidegger, que permitem a categorização das coisas em tipos.

Com isso, Merleau-Ponty sugere que todo o conhecimento começaria pela intuição física e, portanto, é apenas compreendendo o corpo próprio que se tornaria possível compreender o mundo. Com as ideias deste filósofo, o mundo deixa de ser entendido como um fruto da imaginação individual e pode passar a ser visto como o campo geral de todos os pensamentos e percepções explícitas, o mundo real, e por mais que

⁸Husserl E., in, Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.70. Skira editore, Milan, 2000

⁹Heidegger M., in, Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.72. Skira editore, Milan, 2000



8

8. *Estrelas*,
in, Hollein Hans, *Man TransFORMS*, 1976

a partir das diferentes percepções ele possa demonstrar, mais ou menos relação entre determinados objetos, ele é sempre o mesmo para todos, o mundo das experiências, da interação entre os sujeitos e seus corpos. É possível entender o corpo como consciente pelo facto que, ao se compreender como referência espacial, a percepção sensorial também pode ser aplicada de forma consciente e mesmo direcionada, no sentido que o corpo se move ou se coloca em uma situação de forma voluntária, a fim de entrar em sincronia sensorial com o espaço e o momento. Nesse sentido, de acordo com determinados comportamentos, o ser humano pode se organizar tanto interna quanto externamente no espaço de forma a compreender ou ser compreendido no mundo. Desta maneira, a noção de forma do corpo supera a ambiguidade criada pelo sistema cartesiano de corpo e alma, que vetava o poder de escolha do homem, instaurando uma distinção funcional entre comportamento intencional e natural propostos por Merleau-Ponty.



9

II. O HABITANTE E O HABITÁVEL

A arquitetura não é nem somente uma criação do homem e nem somente uma transformação da natureza. A arquitetura é uma invenção do homem que atua sobre a natureza e, por isso, tem o dever de declarar e facilitar a presença humana no espaço, mas, ao mesmo tempo, de preservar a natureza do lugar e, fazendo isso, ela se torna um símbolo da coexistência entre o homem e o seu meio natural.

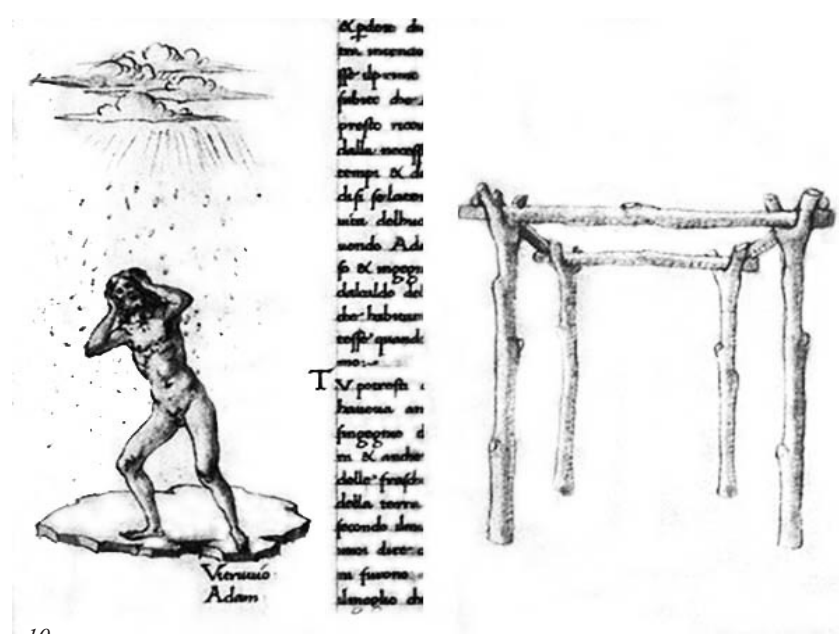
Com base nas teorias da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, onde o conhecimento começa pelo próprio corpo, sabendo que a arquitetura é na verdade um objeto criado pelo homem para preservar os seus lugares, mas, ao mesmo tempo, facilitar a sua habitação neles, *O Habitante e o Habitável* propõem analisar tanto o corpo humano, quanto o corpo dos abrigos onde ele habita a fim de compreender como estes se relacionam estruturalmente, podendo possibilitar aquilo que foi chamado por Heidegger como um momento de *mirroring*. Para que essa análise seja possível, é importante ter em mente a ideia que todo corpo é um mundo típico, no sentido daquilo que é reconhecido como parte de um grupo e, portanto, surgiria de um processo de categorização.

Para tornar o termo tipo mais compreensível, podemos pensar em figuras e analisar todas as figuras do ambiente como variação de uma forma básica, um tipo, que as tornam reconhecíveis pela manifestação da *Gestalt*. Uma figura típica recebe esta denominação quando é utilizada constantemente até o ponto que recebe um caráter próprio, como um objeto pré compreendido. Por mais que seja reconhecido por meio da sua repetição, o tipo contempla a variação das possibilidades, sempre sendo utilizado como um ponto de partida reconhecível para uma ideia. Se não houvessem tipos, não existiriam relações entre as coisas, tudo seria único e insignificante e, da mesma forma, a *Gestalt* nunca seria reconhecida.¹⁰ A *Gestalt* é o estudo das figuras, para tal, é essencial que a fim de manifestá-la, um corpo deve poder ser visto de um panorama geral, como uma figura total, afinal é isto que o define como corpo, seja de uma paisagem, corpo humano ou, mesmo uma construção. Nós reconhecemos a *Gestalt* através das figuras e as figuras recebem significado e mesmo um nome próprio na consciência humana a partir da *Gestalt*. Para que um corpo possa ser compreendido como uma figura, ele deve ter uma boa organização de suas partes. A compreensão, antes de qualquer coisa, surge da ordem. Tudo na vida existe a partir de organização, seja das funções orgânicas do corpo ou do desenvolvimento lógico de um argumento.

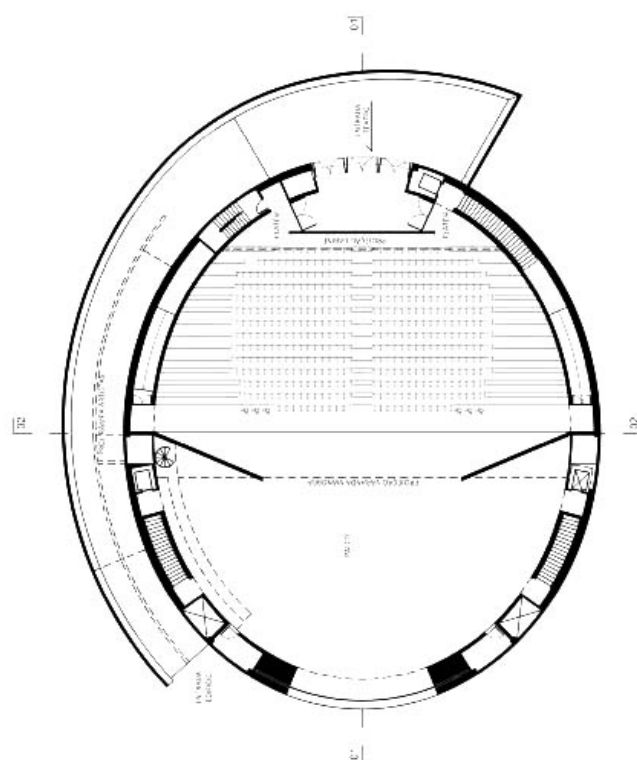
Qualquer um desses processos é observado espacialmente na consciência, no sentido que eles ganham uma figura visual que se torna inerente no raciocínio humano.

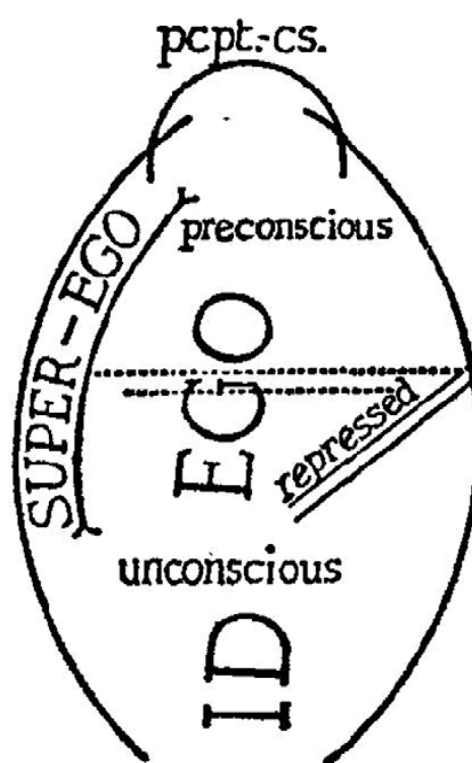
A lei da *Gestalt* surge da proposta que é o todo que define as partes e ao mesmo tempo possibilita uma relação entre diversas entidades, ao utilizar o método de redução fenomenológica sugerido antes por Heidegger e depois por Merleau-Ponty, neste capítulo serão investigados tanto o corpo humano, quanto o corpo do abrigo buscando uma relação estrutural entre eles.

¹⁰Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.156. Skira editore, Milan, 2000



10





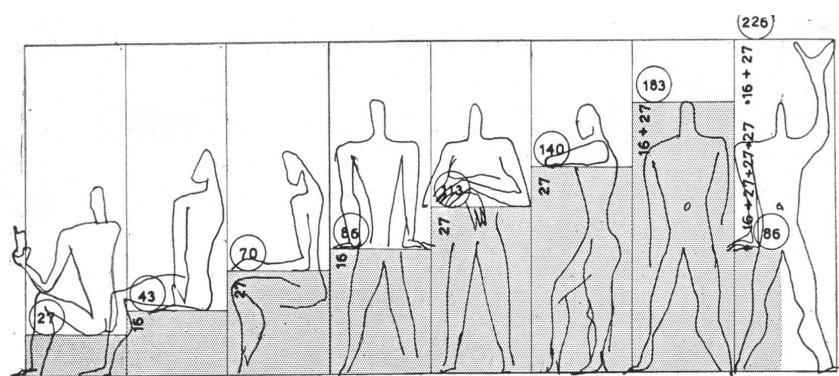
12

11. *Planta Superior Teatro Raul Cortez*,
Oscar Niemeyer, 2006
12. *Relações Estruturais da Personalidade Mental*
Sigmund Freud, 1932-1936

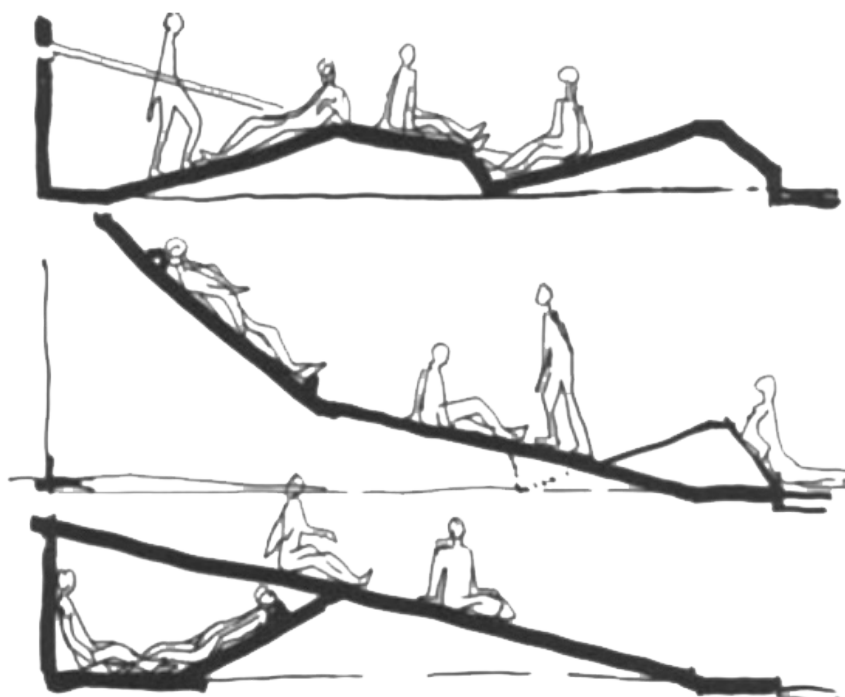
O MUNDO ANATÓMICO

O corpo humano é provavelmente a figura mais frequente no mundo atual, mas dificilmente é dado luz à sua importância para toda a construção do mundo físico. Merleau-Ponty considera o corpo como a origem de toda a percepção, para ele, é através da perspectiva deste corpo que as pessoas podem se compreender internamente, e também adquirir todo o conhecimento necessário para a compreensão e construção de um mundo cultural exterior, levando em consideração que o espaço construído é, ele mesmo, uma extensão da experiência corporal. Com as ideias deste autor, se torna possível excluir essencialmente a noção aristotélica que dizia que a alma é o que dá forma às substâncias e contrariar, ao mesmo tempo, a ideia cartesiana de que existe, uma fórmula exata para tudo. Ao propor um mundo exato, além de ofuscar a razão de ser da sociedade humana, a teoria cartesiana também cria uma normalização na construção da arquitetura e, portanto, da cidade, que acaba por afastar as pessoas destes polos. Sendo assim, é importante deixar claro que a relação proposta neste trabalho, por mais que analisada de forma proporcional, não será aprofundada através de um conhecimento científico e matemático, mas como uma crítica a um conhecimento estritamente científico.

O corpo humano não é um modelo regular, mas um tipo mutável, assim como o espaço. Sendo assim, as pessoas podem analisar o mundo a sua volta em busca de imagens estruturais relacionadas as suas identidades. Considerando que todos os objetos da arquitetura se desenham a partir da experiência sensitiva e dinâmica do corpo, que influencia nas próprias medidas do espaço construído, é importante distinguir os corpos humanos que, por mais que façam parte de uma mesma tipologia, são todos necessariamente particulares, de forma a distinguir também os espaços que eles produzem da mesma maneira. Sendo assim, fica claro que esta pesquisa caminha em busca de uma correspondência ilustrativa e organizacional entre as coisas, que não devem ser sempre iguais, mas semelhantes, buscando se afastar de modelos exatos ou objetos singulares, para compreender os tipos oscilantes.



13

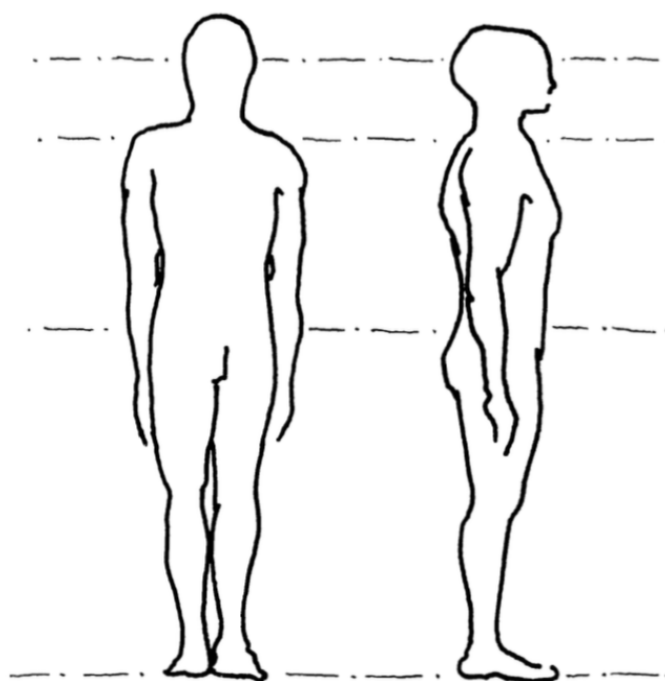


14

MORFOLOGIA DO CORPO

O corpo humano é um mundo próprio. Na sua face exterior, o corpo, assim como qualquer figura que possa vir a manifestar a *Gestalt*, pode ser analisado por uma elevação vertical e uma extensão horizontal. A *Gestalt* pode ser topológica ou geométrica e nas coisas naturais as topológicas tendem a predominar.¹¹ Analogamente á natureza, a “geografia do corpo” é identificável por uma série de relevos, depressões e concavidades apresentada nessa sua entidade natural. Claro que a configuração do corpo é muito mais complexa, mas, primeiramente, é possível a compreender a partir de uma figura organizada com base nessas grandezas, que são o que compõem a sua figura típica. Alguns corpos são mais altos, outros mais largos, alguns com o tronco predominante e outros com as pernas. A parte da distribuição de seus membros, qualquer corpo humano, independentemente da sua fisionomia, pode ser reconhecido de cima para baixo como a altura e proeminências de uma montanha. O seu cume, núcleo superior, vai da cabeça ao pescoço; o colo, que é seu núcleo central, é representado pelos seus braços, mãos e tronco e o sopé, que é o seu núcleo inferior, é equivalente a cintura, pernas e pés. Primeiramente, são estas características do corpo o que manifestam a sua *Gestalt* e, como vamos ver mais a frente, é a partir deste reconhecimento que se torna possível olhar para os seus semelhantes de forma a reconhecer a si mesmo e, então, criar um mundo físico e cultural em torno de si.

¹¹Kepes G., *The New Landscape*, Chicago, 1956., in, Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.146. Skira editore, Milan, 2000

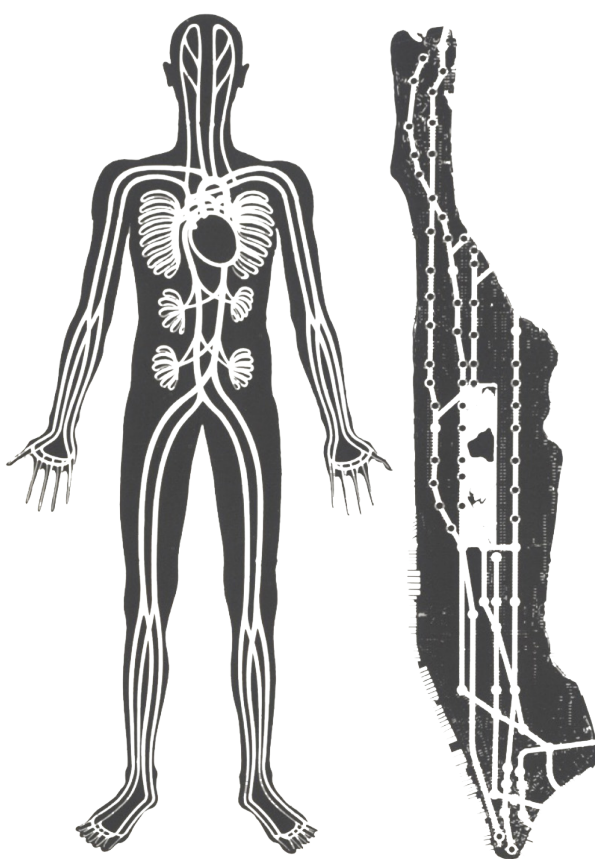


15

TOPOLOGIA DO CORPO

No interior do corpo, se forem analisadas as suas partes a partir da mesma banalidade, é possível observar primeiramente que a figura do corpo humano está diretamente relacionada a sua estrutura, composta por ossos, articulações e músculos, que o mantém firme. Além disso, o corpo é constituído por vias circulatórias que se conectam por entroncamentos similares a aqueles que se encontram na natureza dos rios ou raízes das árvores, como o sistema respiratório, nervoso e sanguíneo. Tais sistemas de circulação são todos ligados a pontos centrais de distribuição ou absorção das substâncias necessárias para o funcionamento do corpo. Estas centralidades são os órgãos responsáveis pela distribuição dos fluídos vitais, como pulmão, cérebro, coração, rins, estômago, todos com fisionomias e materialidades diferentes, relacionadas não só as suas funções, mas aos seus posicionamentos dentro do organismo. Alguns órgãos são mais importantes do que outros, mas todos são essenciais para o funcionamento do corpo. Além disso, este organismo também mantém conexões e mesmo similaridades diretas entre interior e exterior por meio de vias diretas como boca, narinas, olhos e orelhas e a própria porosidade da pele que, em relação com a natureza, se assemelham as entradas de uma gruta, a boca de um vulcão ou a permeabilidade das florestas. Assim como a extensão e elevação do corpo permitem que ele manifeste a *Gestalt* como figura, se torna possível observar também que seu organismo interno respeita os três tipos principais para a organização espacial que é reconhecida através da *Gestalt* de organização. Domínio expressa o limite do organismo, ordenado pelas estruturas que mantém a figura do corpo organizada como um todo; caminho pode ser entendido pelas vias de circulação que providenciam um percurso para os fluídos vitais e, por fim, destino se refere aos diferentes órgãos que recebem os fluídos e os trabalham ou redirecionam para outros percursos das vias circulatórias, de forma a gerar a vida.¹² Com estas noções básicas da *Gestalt*, se torna possível observar uma similaridade entre a organização do corpo humano e a organização das cidades que, como vamos ver mais a frente, se constituem com base em sistemas bastante parecidos.

¹²Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language*. p.142. Skira editore, Milan, 2000



16

POSTURAS DO CORPO

Apesar do corpo humano se tratar de um organismo fechado, ele pode se organizar de diversas formas e, ainda sim, manter a integridade do seu sistema completo. Postura é um termo utilizado para se referir a posição mais adequada do corpo no espaço, seja de forma estática ou dinâmica. Ela não organiza somente a estrutura do corpo, mas também o ambiente de forma geral. Pensando no corpo humano como corpo tipo, as diferentes posturas que ele é capaz de assumir representam semelhança com as variações que um tipo de qualquer outra disciplina propõe e, mesmo organizado de uma maneira quase irreconhecível, o corpo continua manifestando a sua *Gestalt* enquanto símbolo da presença humana, sugerindo que uma figura típica, mesmo quando organizada de outras formas, nunca perde a sua expressão perceptível.

Toda vez que uma pessoa compreende um espaço através da sua presença corporal, o seu corpo também se torna parte do espaço em questão e, portanto, ambos, corpo e espaço, se tornam elementos correspondentes. Merleau-Ponty sugere que o espaço que o homem habita é na verdade uma continuação do seu corpo, levando em consideração que o alcance dos seus sentidos não é o mesmo do que aquele dos seus membros. Sobre este argumento, o arquiteto e filósofo Otto Friedrich Bollnow coloca que *o corpo é, com isso, ele mesmo um espaço, um espaço próprio e, com isso, parte do espaço que nos cerca. Como tal, também pertence ao lado do objeto vivenciado.*¹³ Sendo assim, seria possível perceber que o espaço habitado pelo homem, além de ser transformado pela sua presença, também pode transformar constantemente o homem e todos os corpos presentes na sua ordem a partir da sua configuração e atmosfera. Os espaços têm o poder de moldar o seu habitante física e psicologicamente. Levando em consideração que em um mundo de interações, apesar de perceber o mundo, o homem também é percebido nele, Merleau-Ponty desloca a *Gestalt* da percepção para a *Gestalt* de comportamento, admitindo que o corpo vivido pode se encontrar eventualmente ou se colocar intencionalmente em determinadas situações no espaço.¹⁴ Dessa forma, os corpos humanos são capazes de explorar diversas orientações, como por exemplo cima, baixo, direita, esquerda. Nessas orientações, suas partes podem se comportar de formas diferentes para garantir sua performance tanto no sentido de desempenho em uma tarefa, quanto no sentido figurado de tomar determinadas formas. Nessa linha, fica claro que o homem é capaz de estabelecer uma forma funcional ao seu corpo mas, também uma forma

simbólica e comunicativa com o espaço ao seu redor, adotando e até mesmo reproduzindo formas fixas ou uma estruturação sucessiva dos seus comportamentos próprios com significados inerentes.

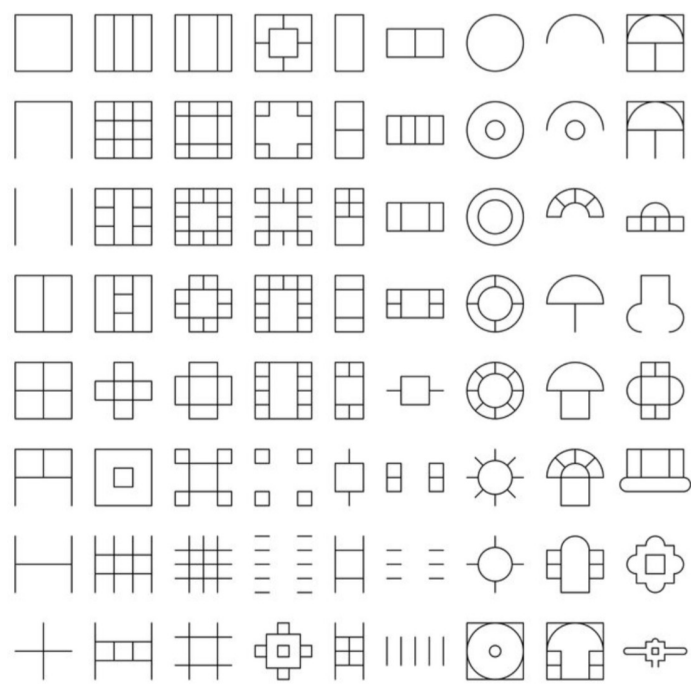
*O corpo é o nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores, como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural.*¹⁵

¹³Bollnow O., *O Homem e o Espaço*. trad. Leoni Schmid A., p.304. título original: *Mensch und Raum*. 9 ed. Stuttgart; Berlin; Kohlhammer, 2000

¹⁴Merleau-Ponty M., *La structure du comportement*, Paris: PUF 2002., Original publicado em 1942

¹⁵Merleau-Ponty M., *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 1999., edição original *Phénoménologie De La Perception*. Paris, Gallimard, 1945





18

17. *Posturas do Corpo*,
Gordon W. Hewes, 1957
18. *Formatos de edificios*,
J.N.L. Durand, 1804

De acordo com Merleau-Ponty, todos os seres humanos são equipados com um comportamento primordial, transmitido entre as gerações. O desenvolvimento da postura ereta e da locomoção bípede ocorreram muito antes do rosto e cérebro símio serem modificados em características essencialmente humanas, o que sugere que as posturas em pé, sentado, agachado e recostado são precedentes a emergência de comportamentos totalmente humanos.¹⁶ Antes mesmo de seu nascimento, o homem é conciliado por uma série destes comportamentos biológicos que são herança do fazendeiro e caçador primordial, arquétipos humanos que transmitiram geneticamente uma série de características intrínsecas na história da espécie. Tais gestos de sobrevivência simbolizam a submissão do homem a um espaço, onde ele é capaz de realizar apenas aquilo que foi instintivamente programado a fazer.

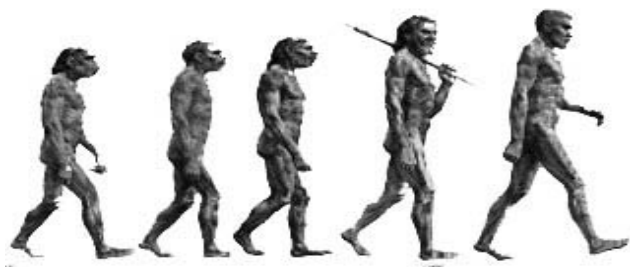
O comportamento próprio, por outro lado, é baseado nas técnicas corporais, que são apreendidas na infância e retomadas, reorganizadas e finalmente integradas às necessidades da vida adulta de um homem. Quando nascido, alguém deve ensinar literalmente todos os métodos posturais e sensitivos para uma criança, desde comer, beber, usar o banheiro, andar, assimilar formas e cores, escutar e até mesmo a forma como perceber o espaço e o próprio corpo. As *técnicas do corpo* só podem ser apreendidas através da sua repetição exaustiva posto que, quando estabelecidas, só são absorvidas quando apropriadas pela memória mental e muscular, depois disso, dificilmente elas serão desabilitadas do leque de movimentos de um indivíduo.¹⁷ A partir do momento de absorção de uma técnica corporal, essa habilidade muda a compreensão do espaço e o corpo também muda a sua reprodução, através das particularidades e intenções de cada sujeito. Sendo assim, fica claro que, uma vez absorvidas, as técnicas corporais se tornam adaptáveis de forma a atribuir um sentido figurado. Esta habilidade mostra a adaptabilidade do corpo humano, que pode adquirir gestos dinâmicos e estáticos como uma forma de demonstrar correspondência entre o seu corpo e o espaço. Um ser humano não pode adquirir os movimentos necessários para a sua sobrevivência sem os comportamentos primordiais herdados dos seus antepassados, da mesma forma, ele não pode assumir sua personalidade própria sem desenvolver as suas técnicas corporais individuais. Sendo assim, fica claro que nenhum corpo é completamente particular por possuir uma base de comportamentos essenciais, mas nenhum corpo é absolutamente idêntico,

pois, apesar da sua semelhança, todas as pessoas tem uma fisionomia própria, e ao adaptar seus conhecimentos corporais de acordo com as sua sensibilidade própria, elas acabam moldando a sua personalidade, que vai ser o fruto da relação com os outros corpos e espaços aos quais se sujeitou.

O caçador nômade do paleolítico já sentia uma necessidade emotiva, se não fosse biológica, de ter uma base, possuir um porto seguro. A caverna, que servia de refugio na noite da pré-história, se torna “casa” no momento em que o homem constrói uma lareira para aquecer seu corpo, pinta as paredes com as cenas das suas paisagens ou o mais antigo dos autorretratos e deixa a marca das suas mãos reproduzidas nas rochas com a cor da terra do lugar onde ele se encontra. Dessa maneira, o ser humano marca o lugar com os sinais do seu corpo, de forma que a sua presença faça parte da atmosfera mesmo durante a sua ausência e, da mesma forma, ele é marcado pela atmosfera do lugar. Nas paredes das cavernas pré-históricas se encontram os dois elementos essenciais para a vida do humano, a compreensão de si mesmo e a compreensão de seus lugares. A casa é o espaço das memórias, das lembranças, ela tem uma dimensão mental para além daquela material. A caverna se torna abrigo para o homem não pelo simples facto do alojamento interior, mas porque ao habitar um espaço, ele pode se compreender corporalmente e, assim, vir a aceder os seus sonhos mais profundos. A casa originária não é uma construção, mas diz respeito ao momento em que o ser humano começa a modificar conscientemente uma pequena parte do ambiente através da performance do seu corpo perante o seu meio, reorganizando o espaço na forma de um lugar acolhedor e pessoal.

¹⁶Washburn, 1951., in, Hewes G., *World Distribution of Certain Postural Habits*, p.233. Journal of the American Anthropologist Association, 1955

¹⁷Mauss M., *Techniques of the Body.*, in, *Economy and Society*, Vol.2. p.70 et. seq. 1973., original em 1934



19



20

19. *A Marcha do Progresso*,
Rudolph Zallinger, 1965
20. *Acrobatas*
J.B Baesdow, 1964,

O NASCIMENTO DO ABRIGO

Por se tratar de um termo de coordenação e orientação, o termo postura está diretamente relacionado com o conceito de espacialidade e equilíbrio que nos remetem a questões como harmonia, estabilidade e proporção, que também são características conformes aos objetos de arquitetura. A postura fetal é a posição de origem do corpo humano, mas também é uma posição relacionada ao ato de habitar. Adotando esta posição, o homem se encolhe para proteger os seus pontos vitais e, ao mesmo tempo, se fecha para o seu próprio mundo. Desta forma, ele olha para si mesmo como uma maneira de se conhecer. Se encolher pertence a fenomenologia do verbo habitar e só aqueles que aprenderam a se encolher podem habitar com intensidade.¹⁸ Ao mesmo tempo, Heidegger diz que é através da antiga palavra alemã *bauen* (habitar), que se encontra a resposta *ich bin* (eu sou), que na verdade significa eu habito. O modo em que “eu sou” e a maneira em que nós humanos estamos na terra, é *buan*, habitando.¹⁹ Portanto, se me encolher significa me habitar, então é se encolhendo, se internalizando em busca de um espaço isolado do mundo físico que nós descobrimos quem realmente somos e, então, é só olhando para si mesmo que as pessoas podem adquirir as suas identidades próprias.

O hieróglifo egípcio que deu origem ao fonema bê do nosso alfabeto é uma linha encolhida. *A origem do fonema bê é a palavra semítica beth, que designava casa, daí beta e depois bê.*²⁰ Ao assumir uma posição encolhida o hieróglifo da origem a dois polos diferentes, um interno e um externo.



Adotando a postura de encolhimento, o homem cria uma possibilidade de se isolar dentro de si mesmo e, então, se sente protegido, assim como se sentia durante os nove meses de maturação dentro do útero materno. Analisando um feto humano em gestação, pode ser observado que o seu corpo molda o espaço interior do útero, criando uma atmosfera equilibrada e anunciando o corpo materno como um espaço habitado. Por outro lado, a gestante continua presente no mundo físico, representando a figura materna por meio das mudanças visíveis no seu corpo. Observando o corpo materno se torna possível criar uma breve lembrança da sensação de proteção que qualquer ser humano experimentou

antes do seu nascimento, por outro lado, também se torna possível associar uma imagem a esta sensação de acolhimento. É nesse sentido que Louis Mumford fala como todos os objetos de contenção do neolítico podem ter sido inspirados nos órgãos internos das mulheres. Boca, vulva, vagina, seios, útero, são todos similares a sacos e orifícios criados para a preservação. Durante a dominância feminina, o período Neolítico foi preminentemente um período de contentores. Se tratou de uma era de utensílios de pedra e cerâmica, de vasos, potes, cubas, cisternas, cestos, celeiros, casas e não menos grandes contentores coletivos como valas de irrigação e vilarejos.²¹

A criação da arquitetura esta diretamente relacionada com a compreensão do corpo humano no espaço. As formas construídas, em certo sentido, correspondem a corporalidade do homem, no seu sentido biológico, como uma resposta para a sua necessidade de se interiorizar. A arquitetura desenha-se a partir da experiência sensitiva dos corpos humanos no espaço e, portanto, o seu próprio dimensionamento é feito a partir das grandezas destes corpos. Uma vez colocado no mundo, o ser humano molda seus abrigos assim como a criança molda a barriga de sua mãe, habitando.

Por outro lado, com relação ao sentido figurado dos corpos humanos, o elemento arquitetônico pode ser pousado sobre a terra de maneira a encarnar símbolos e significados outrora invocados pela distribuição deste mesmo tipo de corpo, que também está relacionado com a sua experiência no espaço, assim como o corpo gestante.

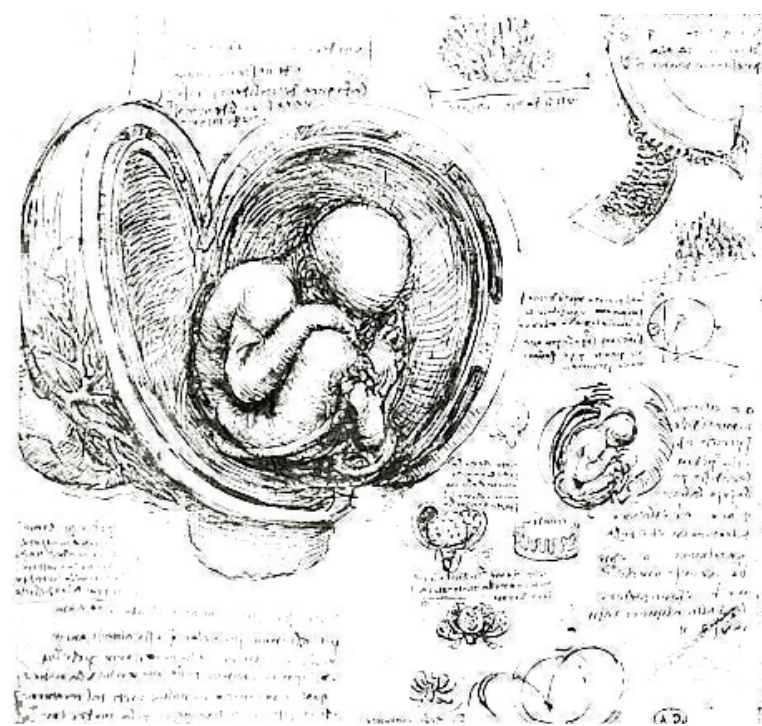
Considerando isso, os sujeitos e suas diferentes posturas ganham um significado ambivalente, primeiro, como ferramenta, capaz de moldar ou medir o espaço necessário, através das dimensões do seu corpo e a sua variação postural, segundo, como modelo reduzido, instituído pela forma resultante do seu conhecimento e equilíbrio do “estar em loco”, adquirido pela adaptabilidade intencional que o corpo humano apresenta no espaço. Nesse sentido, além da arquitetura ser ela mesma a expressão do mundo cultural comentado por Merleau-Ponty, assim como o corpo humano, ela também vai se encaixar na diferenciação de comportamentos descritos pelo autor. Posto isso, ora a arquitetura surge para satisfazer sua função essencial como abrigo primordial, ora ela adquire significados figurativos e esteticamente concebidos e, em outros momentos ainda, ela vai dialogar com os seus vizinhos para construir um mundo físico e cultural no seio da sociedade humana.

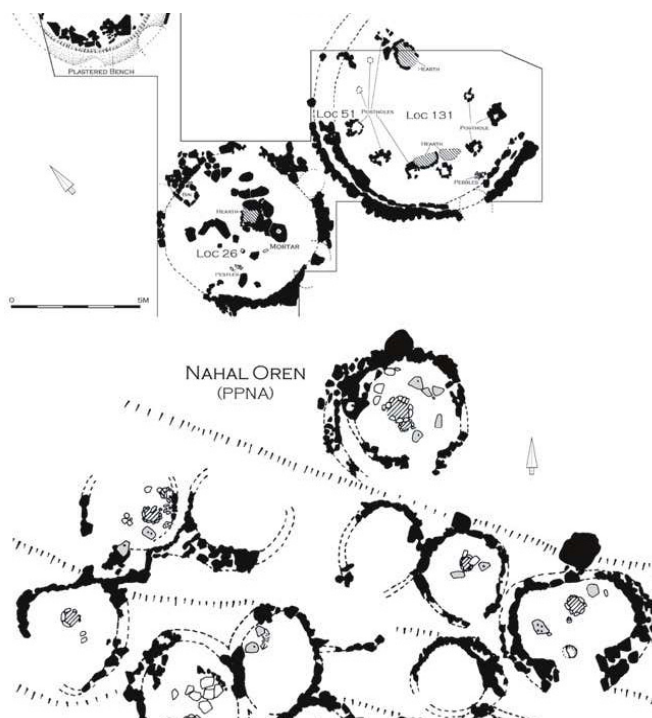
¹⁸Bachelard, 1971, p XXXIV., in, Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. p.58, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2005

¹⁹Heidegger M., *Building, Dwelling, Thinking*. p.3. translation and commentary by Bobeck A.

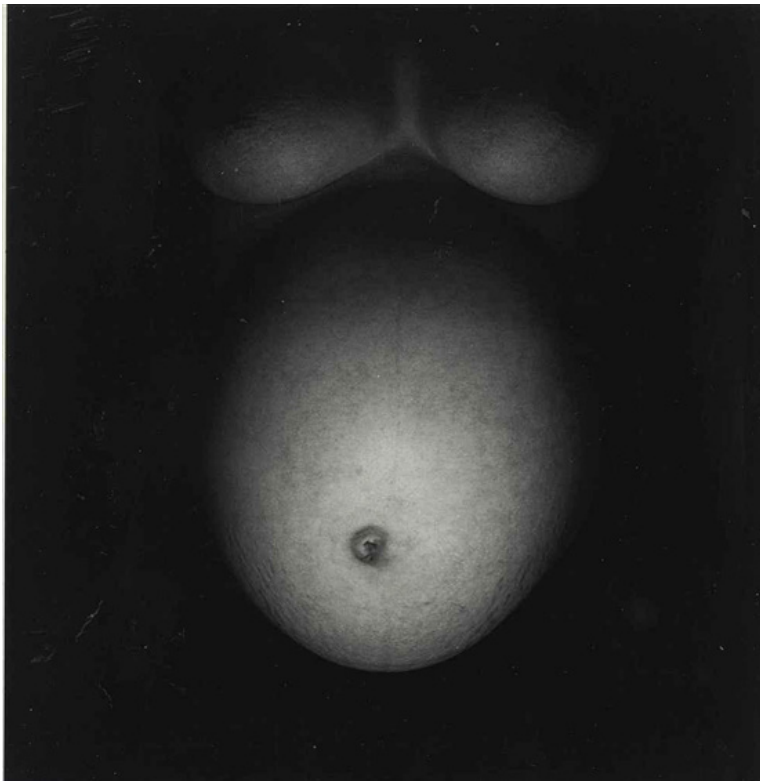
²⁰Bucci A., *São Paulo Quatro Imagens para Quatro Operações: da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes*. p.47. Tese de Doutorado, 2005

²¹Mumford L., *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and its Prospects*. p.5. Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1961





23



24



25

24. Eleanor,
Harry Caballan, 1949
25. Celeiros de pequena capacidade

TÉCNICAS

As tradições existem para passar adiante o conhecimento que uma sociedade adquiriu durante o seu tempo de vida para a geração seguinte. As técnicas sempre são apreendidas para a realização de algum tipo de ofício, normalmente elas são elaboradas por questão de necessidade e passadas adiante por conta da sua eficiência, mas, muitas vezes, elas estão tão fixadas em uma sociedade que a sua aplicação se torna uma necessidade cultural.²² Em vista da morfologia do espaço, Norberg-Schulz argumenta que técnica e forma são complementares.²³ Com luz neste argumento, um outro autor, Rafael Moneo, no seu discurso sobre as tipologias da arquitetura, reflete que assim como os tecidos, vasos e cestas, também os primeiros abrigos e construções de pedra eram concebidos por técnicas manuais repetitivas que produziam formas também repetidas. Nesse sentido, os resquícios dos abrigos primordiais, assim como suas técnicas, teriam sido elaborados da mesma forma que qualquer outro instrumento ou ferramenta artesanal. Portanto, assim como uma cesta, um prato ou um copo, o objeto arquitetônico não poderia somente ser reproduzido, mas, de facto, foi feito com a intenção de ser reproduzido. Neste sentido, pode se dizer que a essência do objeto arquitetônico está na sua reprodutibilidade.²⁴ De facto, é a reprodutibilidade de uma construção que vai fazê-la se tornar um objeto típico na base de uma comunidade tradicional.

Discorrendo mais especificamente sobre a elaboração de técnicas de construção vernáculas e a relação delas com o corpo do seu habitante, Rudolf Arnheim investiga duas dessas técnicas particulares, o refúgio e a toca, ambas, de certa forma, relacionadas com o comportamento motor do seu construtor. Diante da natureza, ao homem é dado unir e separar e isso de um modo próprio em que um é sempre a precondição do outro. Tanto refúgio quanto toca funcionam através de articulação, no sentido de separar e conectar elementos distintos da natureza, a fim de compor um corpo por partes destacadas. É importante observar estes dois tipos de abrigo para compreender que ao tratar de técnicas de construção primordiais, além das diferentes formas de construção, é também necessário considerar a natureza dos seus diferentes construtores. Nesse sentido, é observado que o escavador ou escultor, através dos seus comportamentos motores, vai conceber sua toca pela subtração de material e o compositor ou modelador, através da coleta e junção, vai conceber seu refúgio pela adição de materiais.

O refúgio serve seu usuário secundariamente, tolerando entradas e

saídas somente como interrupção da sua integridade, como concessão para uma função imposta. A toca, por outro lado, resulta da penetração de um habitante através do ato de escavar, ela é constituída pelo caminho percorrido pelo corpo durante esse ato e, portanto, é esculpida pela forma do comportamento motor. Se para o construtor ou modelador, os únicos caminhos possíveis são aqueles que conectam interno e externo, para o escavador ou escultor, eles são os dutos principais ao redor dos quais a matéria suportada se acumula. Na toca só conseguimos encontrar espaços de estar quando o habitante precisa de mais liberdade de direção ou espaço, de qualquer forma, espaço interior e forma exterior não estão necessariamente relacionados, enquanto no refúgio eles estão quase sempre relacionados.²⁵

Compreendendo estes dois modelos diferentes de construção de abrigos expostos por Arnheim, se torna possível entender o refúgio como uma maneira de criar estruturas artificiais a partir de recursos naturais e, por outro lado, a toca como uma estrutura natural a qual é atribuído um recurso artificial. Em todo o caso, por mais que opostos, ambos possuem tanto uma forma exterior quanto um espaço interior que se relacionam simultaneamente ao lugar e ao seu habitante. Nessa lógica, podemos voltar a olhar para o corpo de uma mulher gestante e notar que o refúgio, assim como aquele corpo, é uma anunciação do habitar de um espaço, enquanto a toca, por outro lado, é como o interior do útero, moldado pela ocupação do seu habitante. Além disso, estes dois tipos de construção também mostram a intimidade que o habitante cria com o seu lugar. Nessa linha, se torna possível observar que nas construções primordiais destes tipos já existiam, de certa forma, um oportunismo por parte do seu construtor na escolha do seu tipo de construção e a forma como esta estaria apresentada no espaço. Será que os construtores primordiais escolhiam o seu lugar com base nos seus recursos apresentados e com esses recursos desenvolviam as suas técnicas construtivas? Ou será que antes era feita a escolha do lugar, por motivos a parte e, depois, era desenvolvida uma técnica construtiva a partir dos recursos disponíveis? Para os gregos, a técnica não era somente um instrumento prático, mas uma forma de compreensão. De facto, construir é trazer a realidade na presença, que quer dizer a relação existente entre lugar, uso, material e forma ilustrada por uma imagem de um mundo mais o menos compreensivo.²⁶ Por mais que a teoria grega de técnica seja bastante explicativa, a resposta desta pergunta está na tradição de cada cultura

²²Mauss M., *Techniques of the Body*, p.75, *Economy and Society*, Vol.2, 1973., original em 1934

²³Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.171. Skira editore. Milan, 2000

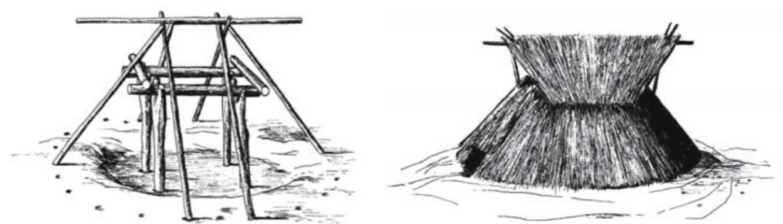
²⁴Moneo R., *On Typology*, in, *Oppositions*. p.23, The MIT Press, 1978

²⁵Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.148 et. seq., University of California Press, 1977

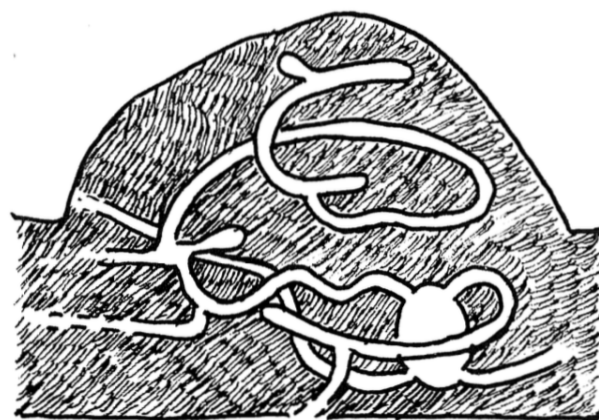
²⁶Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.171. Skira editore, Milan, 2000

²⁷Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.213, University of California Press, 1977

diferente, suas técnicas e a sua intimidade com o lugar. Como exemplo, tanto a técnica da toca quanto a do refúgio encontraram diferentes expressões a partir de diferentes lugares e culturas, assim como as ferramentas e instrumentos artesanais aos quais os abrigos foram comparados por Moneo. A diferença entre estas técnicas e aqueles objetos é pensada pelo próprio Arnheim, quando afirma que a arquitetura se diferencia de todos os outros objetos criados pelo homem por meio da forma particular como ela acrescenta estruturas e recursos a natureza, propondo sempre uma função humana diferente, em princípio, daquelas apresentadas naturalmente.²⁷



26

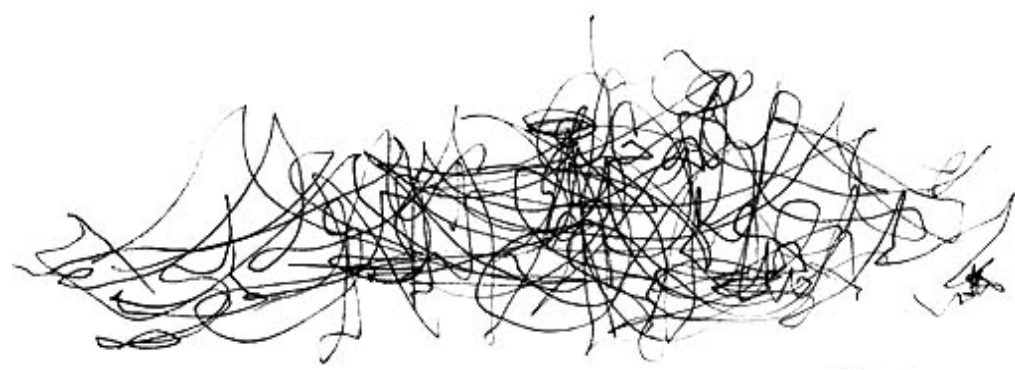


27

26. Tateana, o abrigo préhistórico japonês
27. Secção da toca de uma toupeira baseados em Von Frisch



29



30



31

30. *Esquiços do Centro de Danças Laban*
Chris Fraser, 2007
31. *Cone de Goreme, Turquia*

IDIOSSINCRASIA

No seu livro sobre a investigação da espécie humana, Edward Hall estabelece que existem dois tipos de animais, aqueles que necessitam de contato e aqueles que evitam o contato a qualquer custo. Independente da espécie, qualquer animal estabelece naturalmente as suas distâncias de sociabilidade, incluindo o ser humano, que nesta pesquisa se mostrou bastante sociável, o que justificaria a organização das suas comunidades.²⁸ Uma comunidade se baseia na ideia de pessoas diferentes vivendo no mesmo lugar. Conforme estas pessoas vão dividindo o espaço, elas passam a desenvolver semelhanças e, então, entrar em contato até criar uma espécie de identificação e, posteriormente, se tornando parte de uma comunidade, que é aonde vão ser experimentadas e afirmadas as técnicas tradicionais de um grupo de pessoas. Para Mauss, sem a tradição não existiriam as técnicas e nem a sua transmissão na história.

*Em todos os lados, o vilarejo é um pequeno conjunto de famílias de meia dúzia a, talvez, sessenta famílias, cada uma com a sua própria lareira, abrigo, santuário, cemitério. Falando a mesma língua, se encontrando abaixo da mesma árvore ou sombra de uma pedra, andando pelo mesmo caminho desenhado pelos passos do seu gado, cada família segue o mesmo estilo de vida e participa nos mesmo trabalhos. Se existe qualquer divisão de trabalhos, é do tipo mais rudimentar, determinado mais pela idade e força do que pela aptidão vocacional. Qualquer um que olhe para o rosto do seu vizinho, vê o seu próprio rosto. Na sua maior parte, o tempo dissolveu a estrutura material do vilarejo no terreno, somente os estilhaços proclamam permanência, mas a estrutura social se manteve firme e durável por ser baseada em preceitos, histórias de família, exemplos históricos, induções morais, todos estimados e transmitidos sem desvios, do mais velho para o mais novo.*²⁹

Dando seguimento a ideia de que a construção dos abrigos está diretamente relacionada com o corpo do seu construtor, Pallasmaa diz que é evidente que a construção, nas culturas tradicionais, é essencialmente conectada com o conhecimento palpável do corpo, invés de ser visualmente e conceptualmente dominada. A construção, nessas culturas, é guiada pelo corpo, da mesma forma que um pássaro molda o seu ninho, pelos seus movimentos corporais.³⁰ Por mais que a semelhança entre um abrigo primordial e o corpo do seu construtor não seja expressa de maneira literal na forma resultante do objeto, devemos levar em consideração que o espaço interior é a moldura da construção e que, uma vez

finalizado, o seu habitante está submetido a uma serie de posturas pré-determinadas dentro desta moldura, que são o reflexo dos movimentos utilizados para a sua construção e que, por sua vez, influenciam diretamente o comportamento que o habitante vai adotar dentro deste espaço, mas também a forma moldável do abrigo, que vai ser a sua imagem exterior.³¹ Se levarmos em consideração que os diferentes lugares influenciam os hábitos e mesmo as características físicas dos seus habitantes, então, se torna compreensível que as comunidades que habitam em lugares diferentes, por mais que sejam da mesma espécie, demonstram também características e hábitos diferentes, podendo se tornar irreconhecíveis para um observador exterior a sua cultura. A idiossincrasia é uma característica ou conjunto de características específicas do comportamento de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos que podem vir a ser estranhos para uma pessoa de um grupo exterior. Levando em consideração que os abrigos tradicionais foram feitos pelo seu habitante para preservar a si mesmo e que estes abrigos carregam consigo a imagem e semelhança do corpo e movimento do seu habitante, então, consequentemente, qualquer abrigo feito manualmente reflete a imagem do homem na sua forma e no seu uso como tal e, da mesma forma, também vai refletir a idiossincrasia intrínseca nos hábitos e técnicas corporais da comunidade tradicional a qual este pertence. Posto isso, fica claro que, da mesma maneira que alguns hábitos corporais se tornam típicos para uma cultura, eles podem se tornar irreconhecíveis para outras e, então, se os abrigos são um reflexo das técnicas corporais do seu construtor, estas construções também podem vir a expressar especificidade, se tornando irreconhecíveis quando vistos externamente ou mesmo explorados internamente por pessoas com uma bagagem cultural distinta.

*O terreno e a vegetação podem influenciar os hábitos de sentar ou levantar ao ar livre. Em algumas regiões, a existência de capim alto pode forçar os pastores a observar seus rebanhos de pé, enquanto que em uma região de capim curto ou tundra, os pastores podem encher o estoque enquanto se agacham ou se sentam. Em nossa própria cultura, o solo húmido com neve ou lamacento nos inibe de sentar, enquanto um gramado razoavelmente seco pode nos convidar a fazê-lo.*³²

²⁸Hall E., *The Hidden Dimension*. p.13, Doubleday, 1966

²⁹Mumford L., *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and its Prospects*. p.18. Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1961

³⁰Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. p.26, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2005

³¹Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.216, University of California Press, 1977

³²Mauss M., in, Hewes G., *World Distribution of Certain Postural Habits*. p.233. Journal of the American Anthropologist Association, 1955

Seguindo o pensamento de Mauss fica claro que, por mais que tenham sido feitos em vista da sua reprodução, cada abrigo vai encontrar a sua especificidade, de acordo com as técnicas construtivas e corporais que são próprias na tradição da sua comunidade e também nas exigências do terreno específico onde deve ser implantado.



32



33

32. Casas em Palafita
33. Comunidade subterrâneas em Tungkwan

CORPO DINÂMICO

O antropocentrismo é uma corrente filosófica que considera o ser humano como a figura central do mundo. A partir desse momento, os humanos não estão mais psicologicamente submetidos a uma força espacial ou divina e então podem vir a fazer suas escolhas particulares, se tornando responsáveis pelas suas próprias ações e finalidades. Para Heidegger, a forma construída, de certa maneira, corresponde a nossa corporalidade e é nesta identificação que se compreende como estar em loco.³³ Da mesma maneira, Wolfflin afirma que a organização do nosso corpo é a forma que determina nossa apreensão de todos os corpos físicos.³⁴ Levando estes argumentos como verdades, é possível compreender que é a partir do corpo humano que nós entendemos o que significa esticar, ajoelhar, levantar e andar para mencionar apenas algumas das posições que conectamos a nossa situação ou condição ambiental. Estamos, portanto, no espaço, junto com as coisas, e traduzimos essa coabitação em figuras, que mantêm a interação de qualidades. A interação necessariamente compreende também o entendimento da totalidade que a figura deve implementar e é tarefa da forma construída torná-la compreensível.³⁵ Estas noções foram trabalhadas principalmente durante o renascimento por teóricos como Francesco di Giorgi. Para eles, a assimilação era feita por meio de proporcionalidades, considerando que o corpo humano dispunha das medidas perfeitas da natureza e, então, as construções que se relacionassem com o seu corpo proporcionariam uma sensação maior de identidade e prazer. Desta forma, o corpo humano deixa de ser visto somente como a ferramenta fundamental da construção e passa a exercer sua figura quase como um modelo reduzido das edificações, levando em conta que é através dos seus corpos, que os sujeitos exploram as orientações do espaço. Um modelo reduzido é utilizado para uma compreensão geral de um objeto. A partir dele, se torna possível observar as diferentes posições e vistas que um corpo poderia propor no espaço, além das qualidades de proporção, equilíbrio e orientação. A redução do modelo está diretamente ligada a modelação do corpo físico em escala real, procurando, antes de tudo, a melhor postura que este possa desempenhar no espaço onde será implantado e erguido. Ora o homem se encontra orientado verticalmente, ora horizontalmente e, em outros momentos, ele se posiciona livremente nestes dois eixos, podendo vir até mesmo a perder o seu equilíbrio e colapsar no chão. Além de compreender qual é a melhor maneira de distribuir força e peso no espaço, o ser humano também é capaz de sentir a experiência

do edifício no lugar com base nas suas próprias experiências corporais como peso e resistência, puxar e empurrar. Nessa linha, a sua percepção é dinâmica, porque está relacionada com a ação, sendo assim, o ser humano percebe as coisas pensando como pode agir sobre elas e não com uma visão passiva.³⁶ Um ser humano que já carregou muito peso, sabe a pressão causada por essa atividade e sabe que quando não tem mais energia para suportar este peso, ele colapsa no chão e, por isso, quando este indivíduo observa uma coluna em uma obra de arquitetura, ele sabe exatamente aquilo que a coluna representa pela sua própria experiência corporal. Para Theodor Lipps, essa sensação de reciprocidade sucede por uma correspondência muscular e é por isso que na presença de colunas muito grossas se torna possível sentir o seu próprio corpo em tensão ao observar a situação da coluna.³⁷ Com isso, fica claro que não é somente o homem que interage com a arquitetura, mas a própria arquitetura pode afetar os sentidos do homem no espaço. Por mais que a reação do corpo venha a ser muscular, o estímulo inicial de qualquer tipo de sensação transmitida pela arquitetura para o corpo humano começa pela sua forma visual, que é diretamente ligada à sua expressão e forma dinâmica. É assim que as formas da arquitetura adquirem um caráter típico, a fim de expressar símbolos ocultos capazes de gerar a *Gestalt*, para estimular o corpo através de figuras pré-compreendidas, como as proporções do corpo humano ou as três formas originárias da geometria, que estariam diretamente relacionadas às dimensões do corpo. Sendo assim, as formas típicas se tornam uma maneira de controlar sentimentos ou perspectivas no espaço e de possibilitar ao próprio arquiteto uma forma de se comunicar por meio da sua obra, por exemplo, a imagem de um triângulo assimétrico pode causar certo desconforto ao seu observador, como uma violação do equilíbrio, da mesma forma, um triângulo equilátero pode dar a sensação de harmonia. Em todo o caso, as duas imagens utilizam a tipologia do triângulo como estímulo a percepção. A arquitetura simbólica surge da mistura destes significados, que criam uma razão mística que vai além daquela somente física, por estarem inerentes nas expressões do espaço construído. A possibilidade de identificação proposta pelas proporcionalidades físicas e sensoriais do corpo humano foram trabalhadas principalmente no início do período renascentista e demonstram uma fusão similar àquela da união do corpo e alma do homem proposta na filosofia fenomenológica a partir de Husserl.

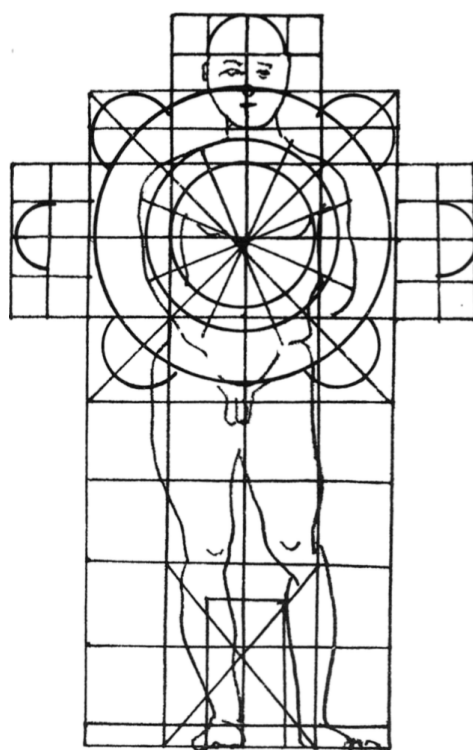
³³Heidegger M., *Die Kunst und der Raum.*, in, Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place.* p.187. Skira editore, Milan, 2000

³⁴Wolfflin H., *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur.*, in, Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form.* Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union., p.212. University of California Press, 1977

³⁵Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place.* p.185. Skira editore, Milan, 2000

³⁶Hall E., *The Hidden Dimension.* p.115, Doubleday, 1966

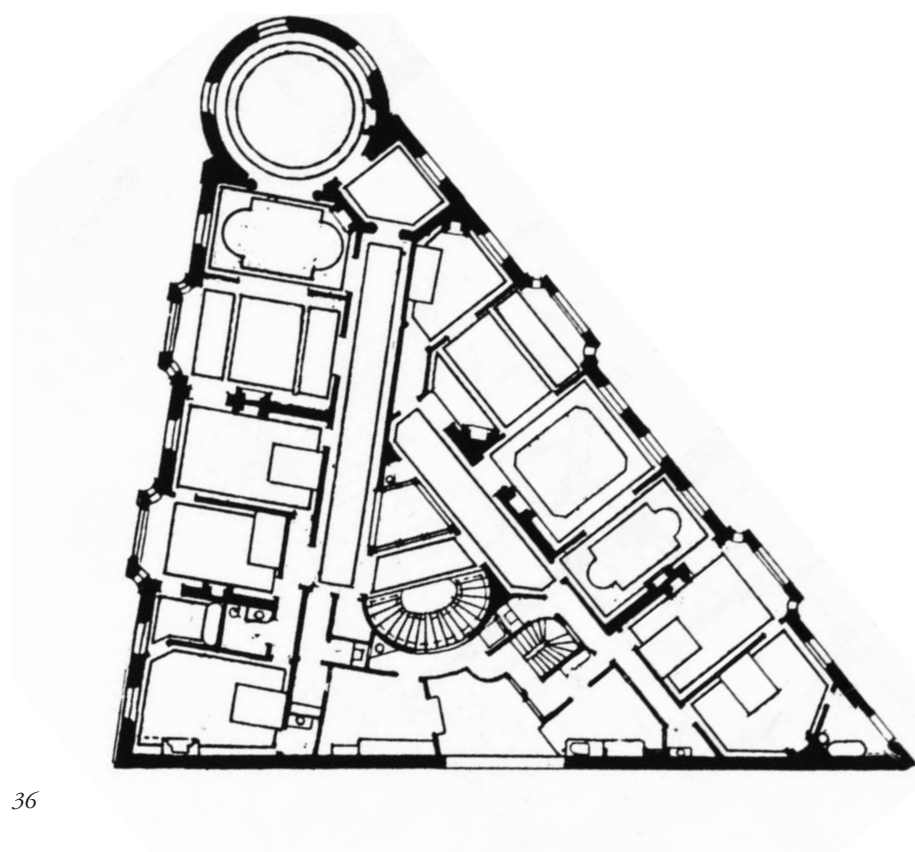
³⁷Lipps T., in, Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form.* Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union., p.212, University of California Press, 1977



34



35



36

35. *Nu féminin Triangle l'espace possédé*,
Valhonrat, Javier 1987
36. *Apartement o em Paris*
Thion Émille, 1899

O RENASCIMENTO DO ABRIGO

Durante a infância, existe uma necessidade incansável de explorar lugares novos, independente de suas características. Nessa fase, tudo parece maior e mais intenso, onde as assimilações e possibilidades de uso dos espaços se multiplicam, incentivando a criatividade e adaptação. Nesta busca pela compreensão espacial, surge a noção de brincadeira, onde os corpos se movem livremente e a função dos espaços cabe somente a imaginação.

A medida que crescemos, absorvemos uma série de normas comportamentais que nos moldam à sociedade a qual estamos inseridos, sendo a significação e utilização dos espaços e símbolos uma destas normas. A arquitetura tem o poder de criar o ambiente no qual vivemos e, assim como o corpo humano, ela também está sujeita a restrições sociais. Tanto o ser humano, quanto as edificações constroem seus gestos corporais através de dois processos provenientes da memória, um baseado na repetição da forma física e funcional do corpo e o outro por um processo de análise e interpretação de factos através da imaginação. Ambas estas formas se submetem as ordens do espaço onde estão estabelecidas.

No mundo dos sonhos, junto com o corpo, os pais, os filhos e a morte, a casa é um dos seus elementos constantes e, consequentemente, no campo da psicanálise, é possível notar que a casa é o desenho mais reproduzido. Neste tipo de análise, as pessoas angustiadas normalmente desenham uma casa sem portas ou janelas, enquanto pessoas mais extrovertidas expressam a sua relação com o mundo exterior pelo tamanho das portas e janelas, independente das características do desenho, a casa recebe sempre o mesmo tipo de representação, uma base retangular ou quadrada com um telhado triangular. Isso está relacionado com a frequência que esta figura se apresenta no mundo físico oque, por sua vez, está diretamente relacionado com o estudo das tipologias, tipologias, que no caso desta imagem padrão da casa, é o resultado específico do uso das tipologias na arquitetura.

Com a elaboração dos ideais de Descartes, no século XVII, a geometria passa a ser vista como o único objeto de certeza do mundo real e a influência do corpo humano como distribuição perfeita passa a ser questionada por alguns arquitetos como Claude Perrault que sugere que esta abordagem da proporcionalidade era muito relativa, e, portanto, a participação do corpo humano deveria ser reduzida somente a sua condição sensorial. Assim como as ideias racionalistas de Descartes separaram corpo e alma na filosofia, as propostas de Perrault podem ser vistas

como a divisão entre forma e caráter na arquitetura. Como reação a esta divisão, um outro autor, Marc Laugier, influenciado pela estética clássica grega, tenta dar uma nova fundação a forma característica dos edifícios. A maneira que ele encontra para fazer isso, foi elaborando uma teoria que relacionasse toda a beleza estética da arquitetura clássica com o primeiro tipo de abrigo do homem, de forma que o ser humano voltasse a se conectar às suas origens e, ao mesmo tempo, também adaptasse as formas geométricas elementares a diferentes propósitos e escalas.³⁸ Para o arquiteto iluminista, *na arquitetura existe uma beleza absoluta que é independente dos costumes e pré-conceitos humanos*.³⁹ Além disso, ele também critica as construções que se afastam das teorias para encontrar uma forma somente prática o que prejudicaria a sua vontade de materializar a casa que existe antes no subjetivo. Reduzindo a disciplina da arquitetura apenas ao seu essencial, Laugier elege um modelo a ser seguido, de forma que o primeiro abrigo do homem possa manifestar a *Gestalt* como a sua morada típica e o seu primeiro contato com a construção e, assim, venha a influenciar todas as obras seguintes da arquitetura como elementos originados naturalmente.

*Nunca vamos perder de vista nossa pequena cabana rústica. Só consigo ver colunas, um teto ou entablamento e um teto pontiagudo se formando nas duas extremidades, o que é chamado de frontão. Até agora, não há cofre, menos ainda arco, pedestal, sótão, nem porta nem janela. Portanto, chego a essa conclusão: em uma ordem arquitetônica, apenas a coluna, o entablamento e o frontão podem formar uma parte essencial de sua composição. Se cada uma dessas peças for formada adequadamente, nada mais será necessário para tornar o trabalho perfeito.*⁴⁰

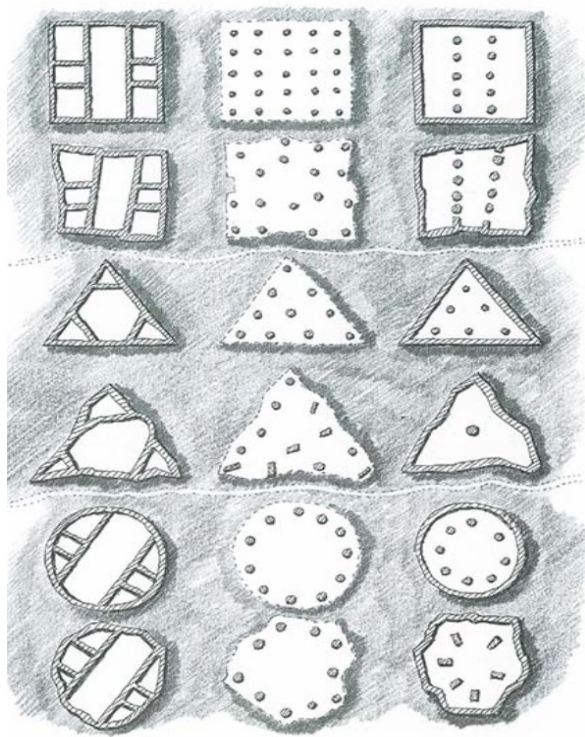
Além de declarar uma imagem típica da casa, Laugier sugere todas as partes essenciais para a composição de uma habitação arquitetônica. Nesse sentido, não é somente a casa que se torna típica, mas cada uma das partes que a compõem. A corrente que ligava a coluna ao abrigo e o abrigo a cidade, era paralela àquela que conectava as formas primárias ao mundo natural. Estas mesmas formas primárias se mostraram favoráveis para a combinação entre tipo e elemento natural, que se tornam reconhecidos como expressões da forma inerente da natureza nas edificações humanas.⁴¹

³⁸Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.23. Skira editore, Milan, 2000

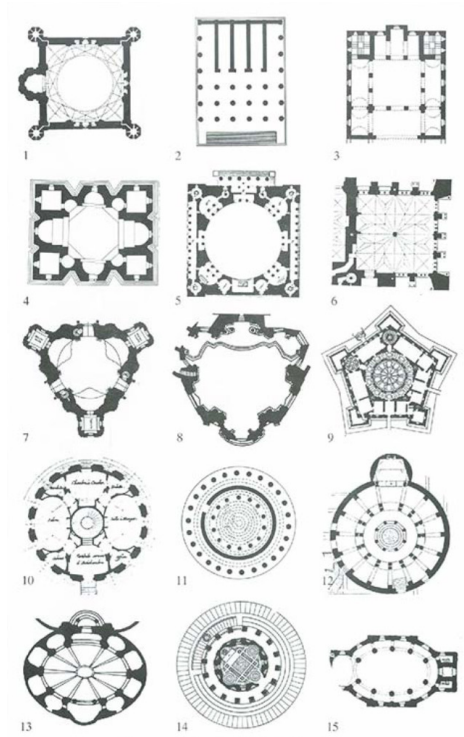
³⁹Laugier M., *Essai sur L'Architecture*. pp.i-15. trad. Igor Fracalossi. Paris, 1753

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹Vidler A., *The Third Typology*, in, *Oppositions*. p.14, Princeton Architectural Press, New York, 1998



37



38

37. Formas Arquitetônicas primárias - adaptações do quadrado, triângulo e círculo
 38. Exemplos históricos de formas arquitetônicas
 Rob Krier, 1988

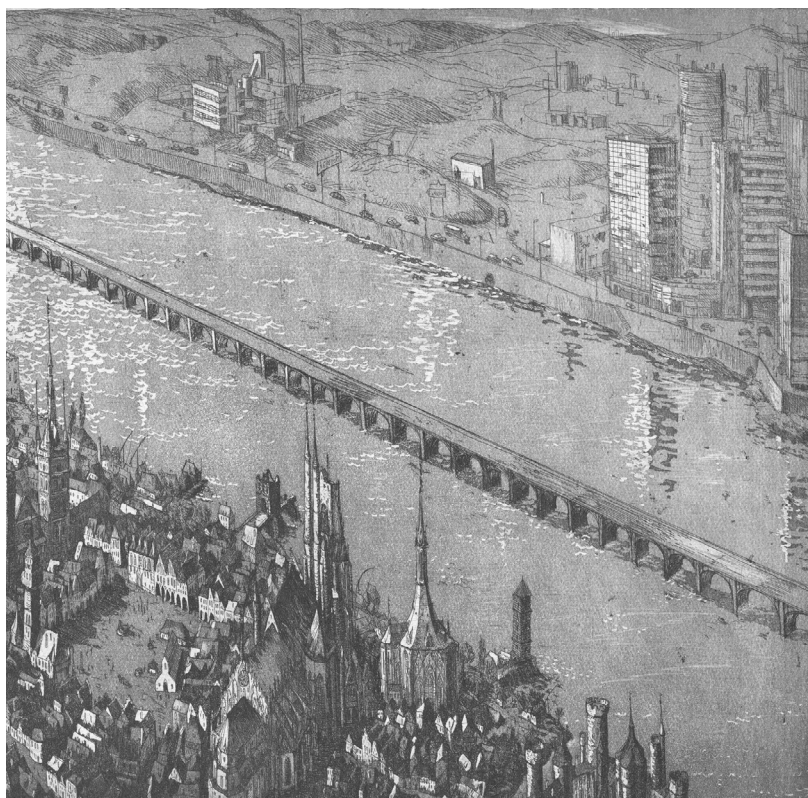
Com a imagem renascentista da casa, a tipologia se torna oficialmente um objeto de interesse do estudo da arquitetura, se tratando do momento aonde a humanidade, pela primeira vez, confronta a existência dos tipos na construção e os identifica em uma forma originária. Ao sugerir o primeiro abrigo do homem como a origem de todas as tipologias arquitetônicas, Laugier cria uma reflexão sobre toda a história da disciplina, redirecionando a sua evolução. O objetivo do seu ensaio, segundo o próprio autor, era *estabelecer princípios para dirigir os talentos e definir o gosto por meio da razão*.⁴² De fato, foi esse o impacto do seu texto, que influenciou diferentes arquitetos de várias épocas, estimulando a discussão sobre a tipologia e a composição que, no sentido de dar forma, para alguns arquitetos se tornaram um incentivo para a imaginação, assim como o ato de brincar, mas para outros foram interpretadas como normas essenciais que visavam de forma rígida a funcionalidade dos objetos arquitetônicos. A partir do momento que Laugier estabelece uma figura típica da casa, o abrigo atinge a sua maturidade, de forma similar com a criança que finalmente cresce e adquire personalidade. A partir da definição da sua imagem típica, assim como o homem, a casa inicia um processo de desenvolvimento de uma série de técnicas posturais, relacionadas com a sua tipologia, composição e funcionalidade, todas reinterpretadas a partir do abrigo de Laugier. Assim como as técnicas corporais do ser humano, as mutabilidades do corpo do abrigo vão permitir que ele seja o objeto de uma série de transformações, algumas que, relacionadas a sua composição por partes, estarão ligadas com o seu funcionamento e outras que, em relação com a sua imagem total, vão procurar uma espécie de figurabilidade. Em todo caso, as mutabilidades do corpo vão estar baseadas no mesmo conhecimento corporal que, por sua vez, está sempre relacionado com a ideia de performance. Aldo Rossi explica esta noção ao relacionar os factos urbanos com obras de arte. Esta qualidade pode ser denominada como a figurabilidade das construções que por sua vez pode ser utilizada como uma forma de dar significado a edificação e unidade a construção de um território.⁴³ Por outro lado, o arquiteto italiano também fala sobre a imagem funcional dos edifícios, que seria o oposto da imagem figurada. Ao imaginar um objeto arquitetônico somente pela sua função, *a forma é destituída de suas motivações mais complexas e se resume a um mero esquema distributivo, um diagrama dos percursos*.⁴⁴ Dessa maneira, os objetos podem se tornar muito específicos ou supor um valor idêntico para todas as

atribuições de funções. Em todos os dois casos, o risco de uma performance estritamente funcional é a perda da sensibilidade e da compreensão de simbolismos enraizados na própria existência humana.

⁴²Laugier M., *Essai sur L'Architecture*. pp.i-15. trad. Igor Fracalossi. Paris, 1753

⁴³Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.24, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes São Paulo, 2001

⁴⁴*Ibidem*. p.30



39

39. *The Bridge*,
Jan Souček, 1976

III. O CORPO DO LUGAR

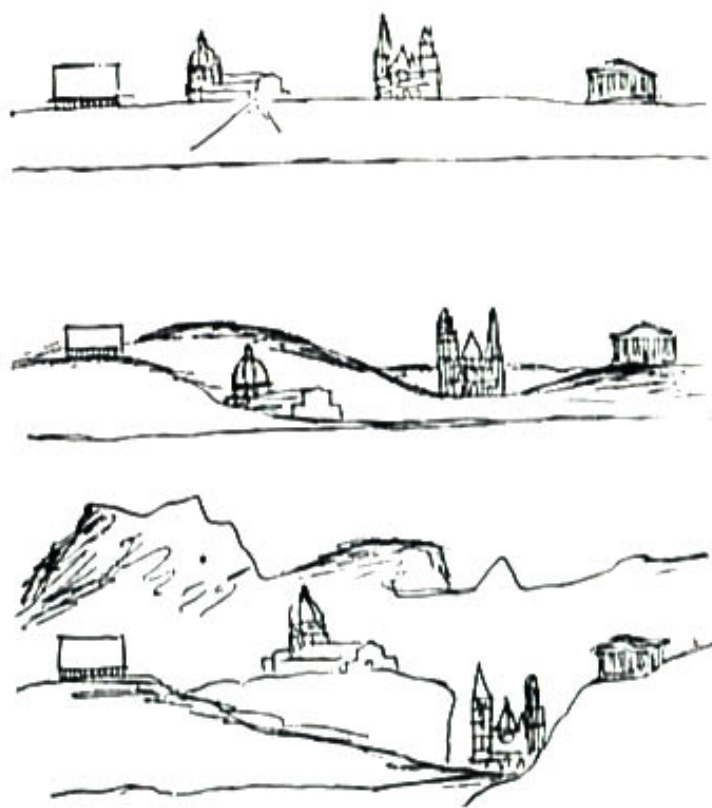
Desde as vilas neolíticas, os abrigos desempenham uma função muito importante na formação das comunidades, que é a forma como são distribuídos no espaço. A construção de abrigos individuais foi na verdade o segundo passo do homem para controlar o seu ambiente, como já foi comentado anteriormente, o seu primeiro passo foi organizar o território de forma a marcar a sua presença no espaço. Durante toda a história, as comunidades encontraram sempre uma maneira de distribuir os seus abrigos de forma a delimitar o espaço interno e externo, *oikos* e *polis*, *res-privata* e *res-publica*. Os lugares da vida sempre acontecem em relação a um em cima, perto, a diante, entre, sobre, em baixo, atrás, todas relações que nos trazem de volta a um dentro e um fora.⁴⁵

Para Heidegger, tanto a etimologia da palavra cultivar quanto a de construir se referem a formas de preservar o lugar. Com a construção dos seus abrigos e o cultivo de suas hortas, já no período Neolítico, o homem organizava espacialmente o seu assentamento, de forma que o próprio espaço se tornava parte da sua identidade. A palavra *dwell* que significa habitar, também pode significar preservar e, ao mesmo tempo, *build* também pertence a etimologia do verbo *bauen* (habitar) e, portanto, as construções teriam a finalidade de preservar o lugar. Nós preservamos para habitar, para permanecer e, quanto mais permanecemos, mais nos tornamos parte do lugar e, da mesma forma, o lugar se torna parte de nós.⁴⁶ A primeira fase de uma construção é a sua implantação e, portanto, a decisão dos limites do seu corpo relacionando o interno e o externo. *Tal roteiro é dado pelo traço de uma linha que delimita a fronteira entre dois vastos territórios: isolamento, e dissolução.*⁴⁷ A implantação tem a função de descobrir a melhor disposição para o novo edifício no espaço, sendo fundamental para o desenvolvimento da sua postura final.

⁴⁵ Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.192. Skira editore. Milan, 2000

⁴⁶ Heidegger M., *Building, Dwelling, Thinking*. p.3. translation and comentary by Bobeck A.

⁴⁷ Bucci A., *São Paulo Quatro Imagens para Quatro Operações: da dissolução de edificios e de como atravessar paredes*. p.46. Tese de Doutorado, 2005



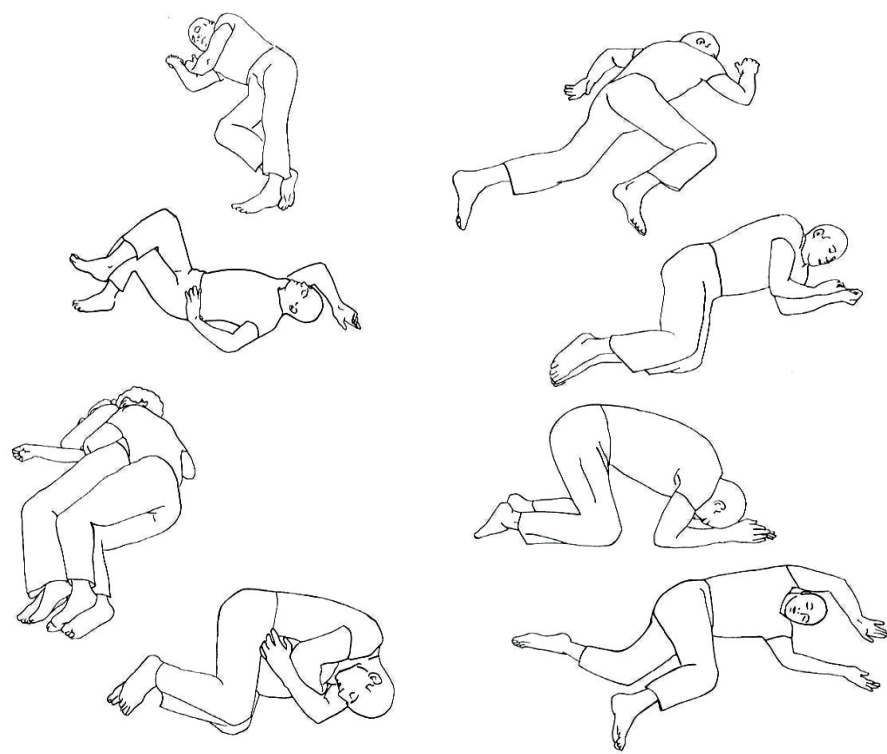
40

Se for considerado uma construção como um corpo em repouso, podemos dizer que um edifício que não se encaixa no seu lugar é como uma pessoa que não encontra a posição certa para dormir, ela vai mudar de posição até encontrar a postura que a permita estar confortável. Se tratando de uma construção, este conforto só pode ser encontrado através da transformação constante do lugar e é nessa transformação que ele deixa de ser somente um dado natural, mas se torna também uma obra civil. Nessa linha, é necessário compreender o desenvolvimento do espaço como um relato temporal aonde pode existir um antes e um depois e, aonde a marca do antes sempre influencia no depois. Isso significa reconhecer e demonstrar que ao longo da coordenada temporal estamos conectando fenômenos que são estritamente comparáveis e, por sua natureza, homogêneos.⁴⁸ Esta situação não deixa de ser verdade também para um corpo humano em repouso, a forma com que este corpo se coloca no espaço, seja em um gramado, uma pilha de feno ou qualquer outro material, também vai assumir a forma do seu corpo e, caso ele queira se deitar novamente neste espaço, também vai influenciar no seu próprio posicionamento. É por isso que a implantação se torna um momento tão importante durante o projeto de uma construção, pois ela vai refletir diretamente na relação entre o assentamento humano e o lugar natural e, portanto, na condição de vida que será levada ali até o desaparecimento do último fragmento do edifício implantado. Assim como as pessoas adotam sempre determinadas posturas para dormir, os edifícios também podem utilizar os seus tipos de posturas mais comuns para encontrar conforto nos espaços, isso está diretamente relacionado com as condições do terreno e também com o espaço que pode ser ocupado nele. Se o espaço for aberto e sem influência de outros edifícios, a decisão é muito mais livre sendo influenciada apenas pela imaginação e as características topográficas e naturais. Se o edifício estiver inserido no meio urbano, além das considerações naturais e históricas, ele deve considerar também as massas das construções vizinhas e a forma como elas se encaixam, assim como suas formas, limites e eixos que vão moldar os seus limites de implantação, de forma a participar do seu entorno e organizar os limites do seu espaço interno. Sem dúvidas, o hábito de dormir sozinho possibilitou muito mais variedade de posicionamentos para o corpo no leito. Como foi demonstrado por Bernard Rudofsky em seu livro, *Now I lay me Down to Eat*, no passado, as pessoas dormiam juntas e comiam deitadas e, então, se tornava necessário encontrar formas

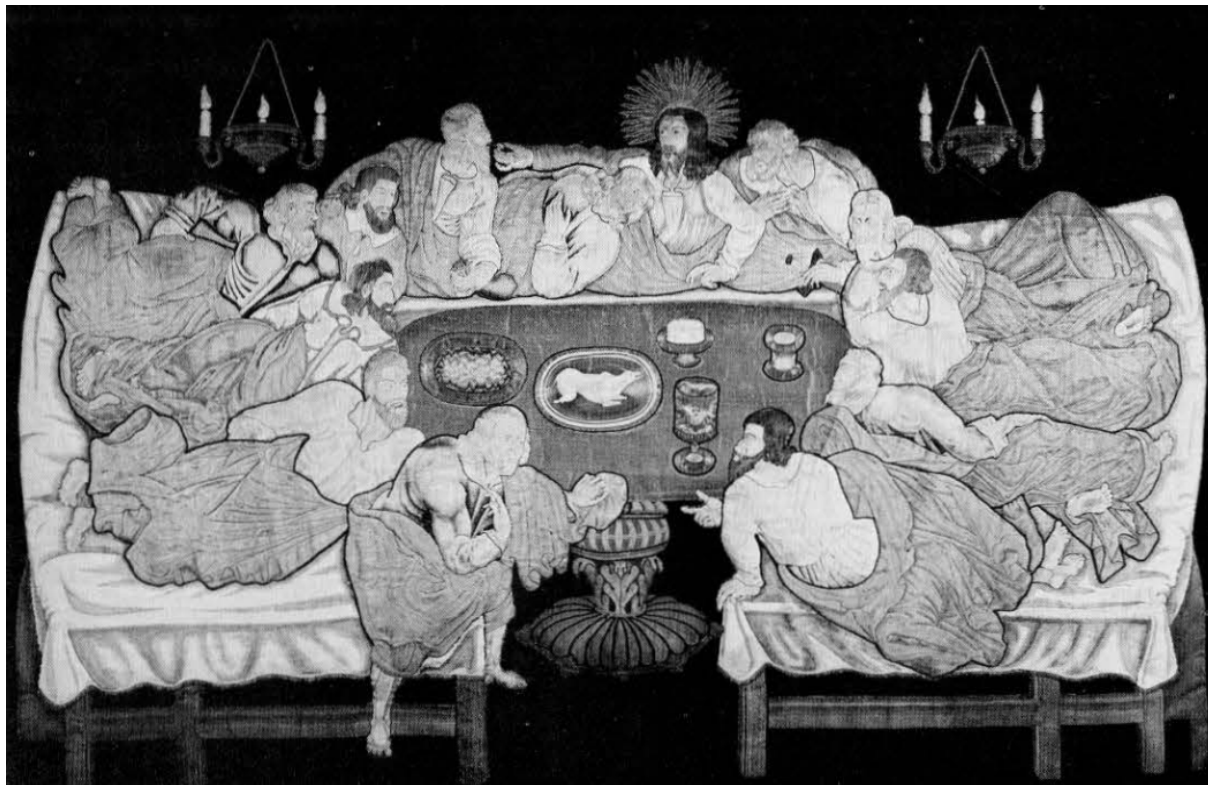
confortáveis de se encaixar no espaço, porém havia sempre um outro corpo para se apoiar, se inspirar e respeitar durante a sua própria colocação no leito, consequentemente, assim como no meio coletivo, os diferentes corpos acabavam por se comportar como um organismo, um corpo único, se apoiando uns nos outros em busca de estabilidade.⁴⁹

⁴⁸ Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.38, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes São Paulo, 2001

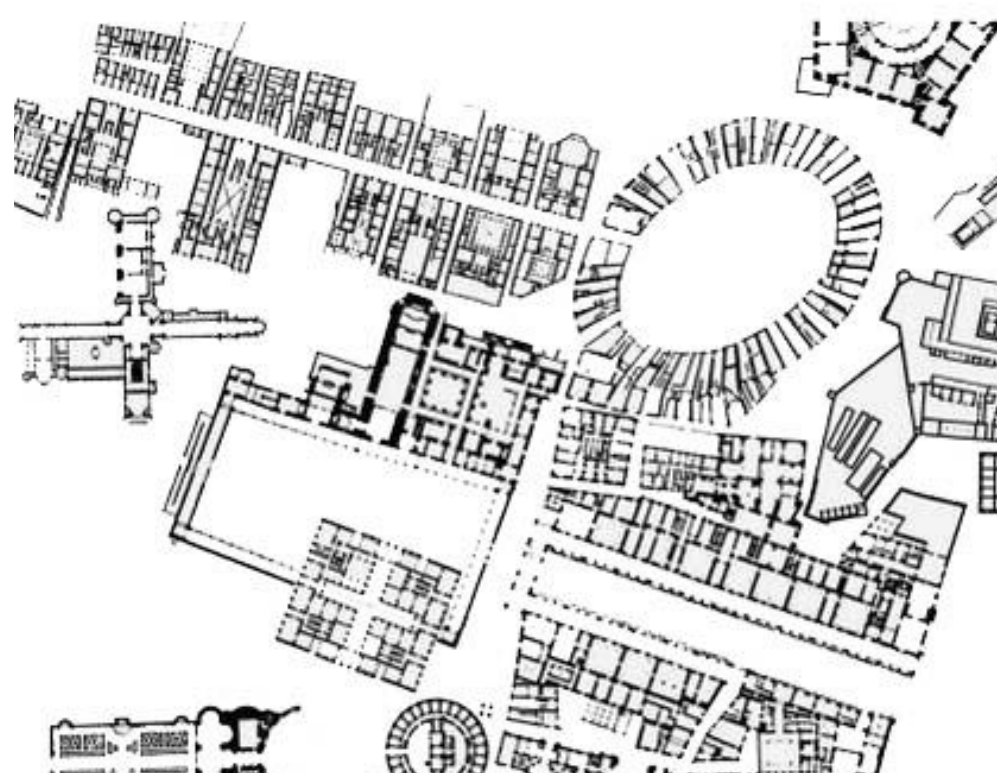
⁴⁹ Rudofsky B., *now I lay me down to eat: Notes and Footnotes on the Lost art of Living*. p.19, Anchor Books, New York, 1980



41



42



43

42. *Última Ceia*,
Alter dorsal, c.1633. Inglaterra. Coleção Privada
 43. *City of Composite presence*
 David Griffin and Hans Kolhoff

CENÁRIO

O espaço é um local passageiro, o percurso, representa a uniformidade e quantidade, é cheio de tensões desconhecidas e, por isso, deve estar sempre sobre análise. O lugar, por outro lado, é o destino, aonde se habita e se permanece, representa a diferença e a qualidade, podendo ser odiado ou amado, mas sempre reconhecido. No lugar domina o significado originário de se recolher e de se reunir, no espaço o intervalo e a separação, do confim e do conflito. Por ser um recanto pessoal, o lugar pode dar-te espaço ou o negar, mas é só no lugar que se pode ser acolhido e, portanto, é nele que se encontra a hospitalidade e os sonhos.

O lugar não é somente um espaço determinado, particular, definido por coordenadas precisas, tem qualquer coisa que estimula a memória, a emoção e o desejo, são uma trama de relações que conformam uma totalidade compreensível. Para compreender um espaço como lugar, é antes necessário perceber a perspectiva a partir da qual ele está sendo avaliado, neste caso, a perspectiva humana. Com base nisso, o geógrafo Milton Santos se questiona: *será que os espaços da natureza existiam antes que nós, os geógrafos, os descrevêssemos?*⁵⁰ E da mesma forma, será que os lugares existiriam sem serem antes descritos assim por nós? E, portanto, o conceito de lugar surgiria de uma sensação de identificação que, no caso desta pesquisa, propõe que determinados lugares estariam diretamente relacionados com as características dos corpos. Para Bollnow, não é meramente metafórico dizer que a paisagem ou o espaço são dotados com determinada atmosfera e que, os humanos são influenciado por ela.⁵¹ A arquitetura é, na sua essência, a arte de criar lugares, moldar espaços para que eles se relacionem as necessidades e estímulos humanos, porém um espaço só se torna lugar quando se torna essencial para o ato de habitar.

Uma vez descobertos, é possível notar que a maior qualidade espacial dos lugares é a de cenário para a vida, onde atividades dignas de serem guardadas na memória se desenvolvem, permitindo a presença de corpos externos de penetrar o espaço desconhecido e, mesmo assim, obter a sensação de pertencimento. Para Louis Khan, esta qualidade pode ser chamada de silêncio e ela estaria presente na origem de tudo. O silêncio não é aquilo que surge no final do conflito, mas aquilo que já existia antes do conflito.⁵² O objetivo fundamental da arte do lugar é permitir que o silêncio predomine, possibilitando a participação da presença humana na conformação do seu cenário. Existem cenários que se adaptam melhor a alguns tipos de uso, alguns que servem para todo o tipo de uso e outros que não permitem uso nenhum. De qualquer forma, não é o espaço que promove a sua utilidade, mas sim o corpo do habitante que

determina através de assimilações e memórias os percursos e espaços de permanência que o atraem e acolhem.

A mente não habita o campo para jogo, mas o campo é significado pelos conhecimentos de jogo do corpo.⁵³ Nessa linha, quando o corpo desocupa o campo, ambos voltam a ser independentes como anteriormente. O acontecimento continua a existir na memória do jogador, que através da sua experiência adquirida no mesmo tipo de lugar, poderá sempre reconhecer um espaço semelhante para a sua performance e, também na configuração do campo, que na presença de outro jogador com o mesmo conhecimento, poderá mais uma vez ser utilizado como cenário. Para Heidegger, a atmosfera é a forma fundamental da existência do homem no mundo e, portanto, ela não está somente relacionada com o ambiente, mas também com o próprio homem e, é a partir da compreensão dessa atmosfera que estes dois se relacionam.⁵⁴ Nesse sentido, tanto jogador quanto campo demonstram um comportamento natural quando separados, mas ao se depararem um com o outro, ambos adotam um comportamento teatral, demonstrando que na presença de comportamentos humanos figurados, os espaços também se apresentam de forma figurada, como nas cidades.

Nessa linha, se os edifícios são realmente um reflexo da presença humana no espaço e, ao mesmo tempo, influenciam o comportamento humano neste espaço, então dependendo da sua performance, também as edificações podem conferir ou celebrar o caráter espacial e social do lugar, de forma que eles se tornam um símbolo e mesmo um estímulo para esta conexão. Como o ser humano é capaz de transformar o ambiente, tanto com o seu próprio corpo, quanto com as suas construções, então ele também é capaz de alterar a atmosfera do lugar. Enquanto cenário, o lugar unifica e concretiza um mundo e, portanto, entendemos que a existência da sua atmosfera depende da neutralidade criada pelo conjunto de suas características que, nem sempre tem o mesmo peso, mas sempre devem buscar manter o equilíbrio da atmosfera do lugar. Para Norberg Schulz, a implementação do lugar deve acontecer sempre respeitando duas dimensões, ritmo e tensão. Enquanto ritmo é aplicado nos objetos artificiais para criar sequência, a tensão se aplica tanto a natureza quanto aos objetos feitos pelo homem e, considerando que aquilo que é natural é o espaço original, então o próprio homem e as suas construções devem necessariamente respeitar a tensão natural, caso contrário eles podem desequilibrar a sua atmosfera e desconfigurar o seu caráter como lugar.⁵⁵

⁵⁰Santos M., in, Bucci A., *São Paulo Quatro Imagens para Quatro Operações: da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes*. p.46. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005

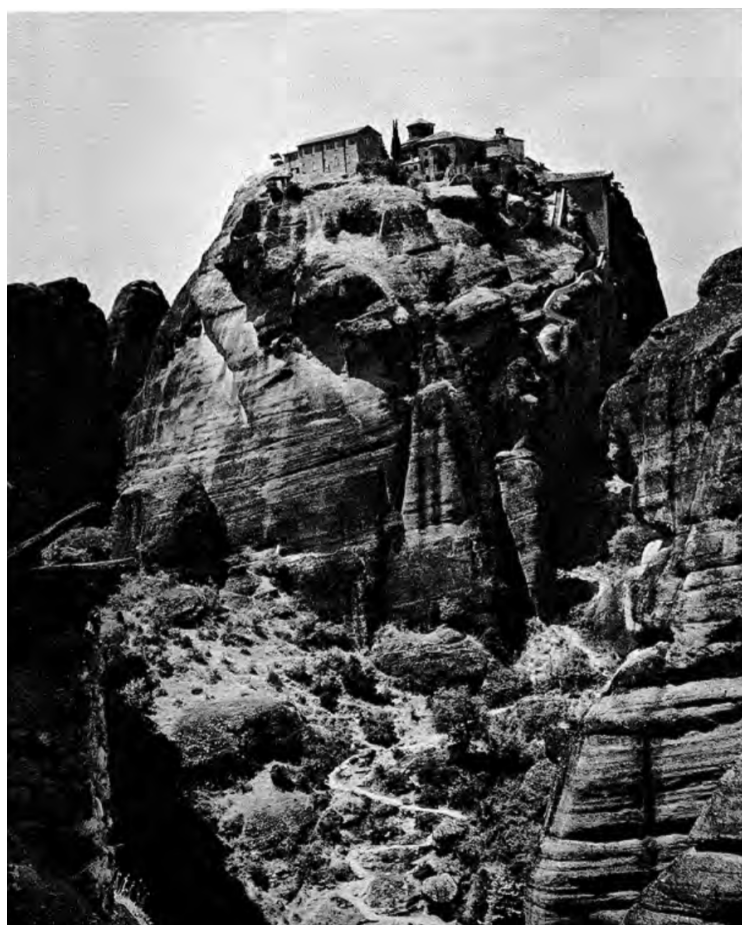
⁵¹W. Hellpach, *Geopsyche*, in, Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*, p.159. Skira editore. Milan, 2000

⁵²Khan L., in, Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.228. Skira editore. Milan, 2000

⁵³Lang R., *The Dwelling door: Towards a Phenomenology of transition*, in, Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. p.66, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2005

⁵⁴Heidegger M., *Die Grundbegriffe der Metaphysik, Frankfurt am Main*, 1983., in, Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.228. Skira editore, Milan, 2000

⁵⁵Norberg-Schulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.159. Skira editore, Milan, 2000



44

44. Fortaleza de pedras Meteora, Grécia

ATMOSFERA

A atmosfera é a força que designa a qualidade de um lugar, esta força é tipicamente compreendida pela sua totalidade e, portanto, estabelece essencialmente um limite. Nesse contexto, isso significa que as partes do ambiente pertencem a um todo determinado e característico, que pode ser comparado com a composição da personalidade humana.⁵⁶ Ao mesmo tempo, pela possibilidade de transformação conferida ao homem, essa totalidade também pode ser mutável contanto que mantenha a sua atmosfera. Para Durand, *assim como as paredes, as colunas, etc., são os elementos de que se compõem os edifícios, os edifícios são os elementos de que se compõem as cidades*.⁵⁷ Nesse sentido, as coisas se relacionam em micro e macrocosmos que mantêm a qualidade das proporções e equilíbrio através da tensão atmosférica, que é responsável por manter todas as partes das coisas unidas como um só corpo e é o ritmo dos edifícios que vai criar a relação e equilíbrio entre eles. Nader Ardalan define o macrocosmo como o mundo em manifesto, enquanto o microcosmo seria o mundo escondido dentro do próprio homem, ambos contendo três divisões principais o corpo, a alma e o espírito, e é a responsabilidade de qualquer expressão significativa usar este tripé como referência.⁵⁸ Na descrição clássica de assentamentos urbanos de Kevin Lynch, ele deixa claro que, em vários níveis, o sistema espacial pode ser altamente organizado ou caótico. É um facto lógico que ambientes planejados como um todo configuram uma ordem mais consistente do que a adição aleatória de elementos ao qual a maioria das sociedades se desenvolvem e que estes ambientes estão sujeitos a uma maior aprovação dos seus habitantes.⁵⁹ Para que um espaço possa ser entendido como lugar, ele deve expressar uma extensão percetiva bem definida e harmônica. Uma das características que permitem ao homem a identificação deste tipo de espaço é o conjunto de expressões físicas e visuais dos seus elementos típicos que podem atribuir uma figura geral ao espaço através de três qualidades principais, a sua proximidade, fechamento ou continuidade, que são capazes de exibir uma figura totalizante que manifeste a *Gestalt* como um corpo unificado.

No início das construções das cidades, esta qualidade podia ser encontrada pelas antigas muralhas, construídas para proteger as cidades, enquanto na natureza esta característica está presente em conjuntos rochosos, florestas ou mesmo montanhas, mas, com a expansão da cidade contemporânea, os assentamentos se dispersam e perdem a qualidade como um corpo total e organizado e, então, devem agir sobre membros

destacados.

A figura geral é o que compõem a imagem de um lugar como destino, permitindo que o seu habitante possa o reconhecer mesmo à distância. A imagem transmite uma síntese do conjunto apresentado pelas suas formas e espaços através de uma visão panorâmica. Por mais que seja capaz de demonstrar uma visão geral, a figura não é capaz de expressar a sua atmosfera a distância, esta por sua vez é algo mais íntimo, captado apenas pela própria presença do sujeito na ordem do lugar, o “ser no mundo” e a sua interação com os corpos típicos presentes na redução desta imagem. A experiência de “estar em loco” é o que gera a emoção e o sentimento, o toque, sentimento único de presenciar um lugar e compreendê-lo com base em todos os sentidos, não só o visual e, ao mesmo tempo, promove uma correspondência direta entre o habitante e o seu *habitat*.

⁵⁶Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.159. Skira editore, Milan, 2000

⁵⁷Durand J., in, Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.24, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes São Paulo, 2001

⁵⁸Ardalan N. e Schlamminger K., *Hamdami*, in, Hollein H., *Man TransFORMS*. p.150, Smithsonian Institution, 1976

⁵⁹Lynch K., in, Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.15. University of California Press, 1977



45



46



47

45. Monserrat Catalunya,
46. Fortaleza Yemenite
47. Nova York vista do centro de Nova Jersey,

RITMO E TENSÃO

Uma vez em contato com a atmosfera de um lugar, é necessário que o ambiente estimule uma sensação harmônica e organizada, adquirida por um equilíbrio rítmico de suas partes. O ritmo é a dimensão que vai permitir a ordem ou desordem dos elementos urbanos. Diferente da tensão, o ritmo vai depender de igualdades, mas também do uso de variedades. Sobre a ordem dos assentamentos, Rudolf Arnheim diz que ela deve chegar a um significado, uma redução a formas geométricas simples e uma padronização de tudo para todos, favorecendo as funções físicas básicas sobre expressão e racionalidade em busca de invenções espontâneas.⁶⁰ Da mesma maneira, Norberg Shchulz deixa claro que a forma depende acima de tudo da unidade entre vida e lugar e, por isso, não é algo a ser reinventado continuamente.⁶¹

De facto, são as formas típicas que tornam o reconhecimento do lugar possível e são elas que facilitam a percepção do mundo, mas é somente pelo equilíbrio das diversidades e a eleição de um tema que a orientação e continuidade podem existir. Um tipo repetido constantemente da mesma forma se torna um modelo e perde a sua qualidade de orientação, da mesma maneira, um mundo onde tudo é específico não pode ser compreendido e, então, também perde seu poder de orientação. Nesse sentido, um lugar que não possui figuras marcantes expressa uma identidade fraca e sem centralidades e, por isso, não exhibe nenhum tipo de identidade, o viajante tem que saber para onde está caminhando para chegar lá e, portanto, é necessário que o ambiente seja equipado com corpos preponderantes que sirvam de referência, mas também com corpos familiares que indiquem percursos e obtenham uma organização espacial e uma visão geral identificável na mente de seu habitante, caso contrário, mesmo que o espaço seja organizado, não é capaz de gerar orientação.

Observando as antigas cidades renascentistas como exemplo, se torna possível notar que são as habitações que criam a sua estrutura geral e, por isso, são organizadas no eixo horizontal, mas, ao mesmo tempo, elas não se particularizam, a não ser pelo seu sentido de orientação. *Durante séculos, a habitação coletiva corrente não foi sequer considerada arquitetura*, pelo facto de não ser desenhada por arquitetos, era vista apenas como uma resposta a uma necessidade social.⁶² Por outro lado, as catedrais, torres e palácios, são construídas como objetos de destaque e destinação, se diferenciando pela sua fisionomia monumental e, portanto, se organizam normalmente no eixo vertical, definindo espaços abertos e eixos

cardeais de orientação.

Em uma cidade renascentista percebemos que todas as partes funcionam como em uma peça de teatro, que conquista uma performance equilibrada através da união e hierarquia de cada uma de suas partes, dependendo tanto do desempenho do seu artista protagonista, quanto do coadjuvante.

Em busca de equilíbrio, é a força de tensão do entorno que deve decidir se o corpo vai ser grande ou pequeno, em harmonia ou em contraste e, então, agir sobre uma forma típica para encontrar a especificidade, mantendo a identificação. É a partir da tensão do lugar que uma forma típica recebe a sua especificidade, nesse sentido, tipo é na verdade uma base genérica que busca manter a *Gestalt*, mas a sua particularidade vai nascer do ato do design que vai implementar esta forma de maneira adequada as circunstâncias do lugar.

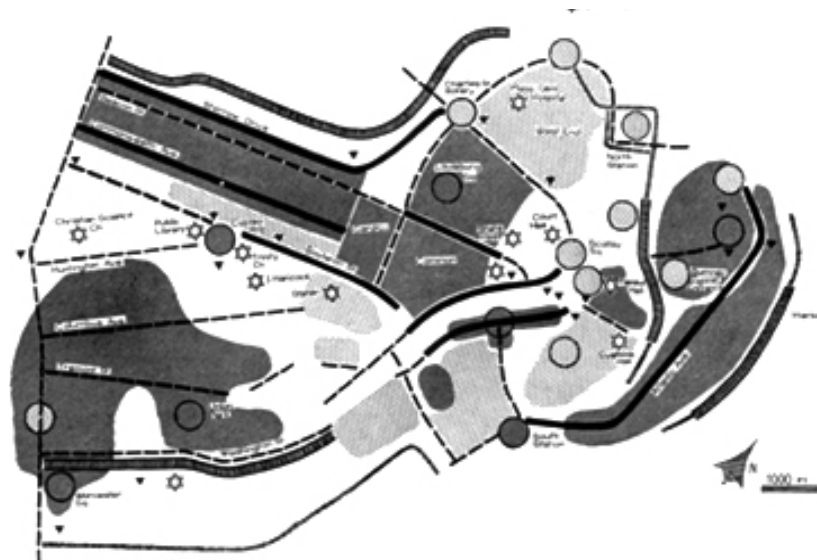
A mistura entre ritmo das formas e tensão do ambiente vai ser muito importante para a definição do cenário geral de uma cidade de maneira que ela esteja disposta no seu contexto equilibradamente, esta contenção vai acontecer principalmente nos eixos vertical e horizontal que por conta disso se demonstram cheios de simbologias e significados. As propriedades psicológicas da verticalidade e horizontalidade dificilmente chamariam nossa atenção, se a suas dinâmicas não contribuíssem grandiosamente para criar edifícios como imagens simbólicas, das quais o homem, olha as condições fundamentais de sua própria existência.⁶³ Por mais que o plano horizontal seja o plano da vida e do movimento, é a partir do plano vertical que os corpos organizam o ambiente. Para ilustrar uma comparação entre esses dois eixos é possível imaginar o plano horizontal como uma linha, enquanto o plano vertical seria um ponto. Nessa sequência, as horizontalidades seriam a extensão de pontos se agregam sem descontinuidade, revelando a extensão de um espaço, um caminho, ou mesmo o percurso percorrido por um corpo, o plano horizontal é ligado, preferencialmente, ao terreno, a organização do espaço e a movimentação dos corpos e, assim como uma linha, sem a presença de um ponto final, ele seria infinito. Enquanto isso, as verticalidades são como pontos separados no espaço e, portanto, estão ligados quase sempre a uma função pontual, um ponto pode ser um corpo sozinho em um espaço ou pode se tratar de um momento de relevância em uma linha. Levando em consideração que as linhas são infinitas, a função dos pontos é tornar as diferentes linhas finitas e reconhecíveis e, é assim que

⁶⁰Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.162. University of California Press, 1977

⁶¹Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.172. Skira editore, Milan, 2000

⁶²Galfeti G., *Pisos Piloto: Células Domésticas Experimentales*, in, Carvalho R., *A Cidade Social*. p.23, Tinta da China, 2016

⁶³Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.64. University of California Press, 1977



48

a partir do plano vertical o espaço é organizado. Em geral, vertical e horizontal são inseparáveis, e é o conjunto desses dois que cria como sua expressão o corpo do homem, dos edifícios e também o corpo do lugar. Ao permanecer em um lugar, o homem o transforma e, nesta transformação, ele aplica uma série de signos e espaços que fazem parte da sua identidade. O uso dos eixos verticais e horizontais na arquitetura são um método para marcar indiretamente uma série de centros e direções. Geometria significa medir a terra e o termo indica que a implementação de eixos, centros e simetrias esclarece o estabelecimento de uma ordem.⁶⁴

Um espaço com caráter digno de permanência pode ser entendido tanto pela sua imagem, quanto pela sua atmosfera que depende da sua configuração física, mas também da sua qualidade espacial para receber tal atributo. *Só é artisticamente importante o que pode ser abarcado com o olhar, o que pode ser visto; logo, cada rua, cada praça.*⁶⁵ Nesse sentido, o espaço pode ser consagrado por figuras marcantes, espaços marcantes, pontos nodais e rotas, que em figuras urbanas vão se expressar como edifícios, praças, ruas, vizinhanças e perímetros capazes de configurar os limites de um assentamento. A estrutura local do espaço vai ser organizada por essas figuras, formas e espaços que, na sua totalidade, podem receber denominações verbais relacionadas a sua postura geral em semelhança com as posturas do corpo humano. Essa semelhança se mostra evidente em termos como levantar, elevar, esticar, acolher, proteger e abrir.⁶⁶

Assim como as posturas do corpo, algumas posturas de assentamento vão se fixando na identidade típica de um lugar por conta da sua repetição espacial, até que corpo e espaço se tornem inseparáveis através de memória e organização. Com isso, se torna claro que também as estratégias de organização de vilas e, posteriormente, cidades tem as suas abordagens típicas que na maioria das vezes dependem de edifícios típicos e técnicas de construção também típicas para receber uma imagem geral. Entre o assentamento, o objeto arquitetônico e o seu usuário existe uma intensa interação que depende do esforço e adaptabilidade de cada um destes corpos para que se mantenham sempre relacionados.⁶⁷

Levi Strauss ao comentar as técnicas de colonialismo dos Salesianos diz: *A maneira mais segura em converter os Bororó consistia em obrigá-los a abandonar a sua aldeia, trocando-a por outra, aonde as casas são dispostas em filas paralelas. Desorientados relativamente aos pontos cardeais, privados da planta que fornece um argumento para o*

*seu saber, os indígenas perdem rapidamente o sentido das tradições.*⁶⁸ Com este exemplo percebemos que algumas posturas, sejam humanas, edificadas ou espaciais, são específicas de determinadas culturas, enquanto outras fazem parte da forma básica de habitar humana e, quando estas posturas perdem a sua *Gestalt*, o sujeito perde o seu senso de orientação e identificação no espaço e o espaço perde a sua configuração como lugar.

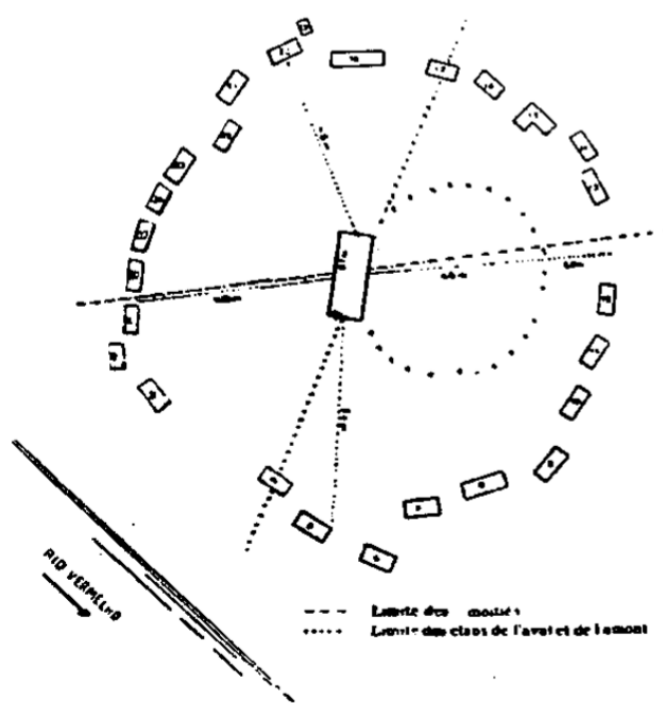
⁶⁴Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.139. Skira editore, Milan, 2000

⁶⁵Sitte C., in, Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.38, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001

⁶⁶Norberg-Shulz C., *Architecture: Presence, Language, Place*. p.128. Skira editore, Milan, 2000

⁶⁷Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.148. University of California Press, 1977

⁶⁸Levi-Strauss C., in, Silvano F., *Antropologia do Espaço*. p.26. Assírio & Alvim, 2010



49

OS DOIS LADOS DA TENSÃO

Quando falo em tensão das cidades, a forma mais ilustrativa desta ideia é observando o exemplo das antigas cidades muralhadas e o efeito dinâmico e simbólico associado ao uso deste elemento. Nessa linha, Mumford diz que assim como gás, a pressão das próprias moléculas existentes dentro das antigas muralhas, produziram mais colisões sociais e interações em uma geração, do que ocasionariam em muitos séculos se continuassem isoladas nos seus habitats nativos sem limites físicos. Em termos mais orgânicos, estes habitats eram como comunidades celulares indiferenciadas e descomplicadas que, desempenhando igualmente as mesmas funções, não eram capazes de produzir nenhum progresso em anos. A partir do momento que foram colocadas juntas atrás destes claustros, estas células se tornaram uma estrutura complexa, organizada em princípios axiais com tecidos diferentes e órgãos especializados e com uma parte principal, o sistema nervoso central, que pensava e direcionava o todo. Os primeiros exemplos de muralha não foram utilizados como defesa, mas sim como artifício religioso, uma forma de controle da comunidade, mas, também, da atmosfera do lugar.⁶⁹ As cidades intramuros nada mais eram do que grandes abrigos coletivos que fundavam as cidades e mantinham uma ordem própria dentro de si mesmos. Se dentro das cidades, as muralhas tinham a função de manter a ordem dos assentamentos, do lado de fora destas cercas, a influência desta tensão ainda existia, mas, quanto mais distante dos muros, mais individualidade os objetos arquitetônicos encontravam, até um ponto aonde essa influencia se tornava tão rarefeita que os elementos passavam a corresponder somente a si mesmos, gerando um contraste entre as construções da cidade e as do campo.

Para Aldo Rossi, as antigas cidades muralhadas agiram também como grandes elementos primários de urbanização no seu espaço exterior. *Mesmo a cidade medieval não existindo, nem no sentido social, nem no sentido econômico, nem no sentido jurídico, é em torno dos muros dos burgos e das antigas cidades romanas que começa o renascimento.*⁷⁰ Isso acontece, pois, as antigas cidades romanas reuniam todas as condições de ordem geográfica sem as quais uma aglomeração urbana não pode viver e prosperar. A atração a estes pontos estava ligada a existência de serviços públicos e equipamentos coletivos. As comunidades se encontravam sempre próximas as cidadelas em busca destas infraestruturas.

Uma vez que a muralha perdeu a sua função, esse elemento passou a se decompor, sendo reduzido a pequenos fragmentos em volta dos

pedaços daquilo que foi antigamente o corpo originário e unido de uma cidade. Não se sabe bem se foi a cidade dentro da muralha que explodiu os limites da cerca ou se foi a força externa àquele elemento que dissolveu tudo ao seu redor. O que se sabe é que, com um despertar econômico e industrial, ouve uma explosão da cidade intramuros e uma dispersão de seus complexos órgãos e organizações por toda a paisagem. Além de explodido, este contentor urbano não foi meramente aberto, mas, também desmagnetizado, mostrando como resultado uma espécie de devolução do poder urbano em um estado de aleatoriedade e imprevisibilidade das suas partes.⁷¹ Segundo Arnheim, as edificações, enquanto coisas feitas para serem duráveis, se dignificam e transcendem a mudança. As resistentes paredes das antigas muralhas que mantinham as cidades sempre serviram como uma metáfora para poder temporal e espiritual.⁷² Assim como os edifícios do nosso dia a dia podem estimular sentimento e emoções relativos à nossa própria situação corporal, também os edifícios em ruínas causam uma sensação similar. Quando se encontram em ruínas, estes elementos representam a mortalidade de monumentos que foram erguidos para resistir ao tempo e criam uma reflexão e mesmo uma ligação emocional completa com o passado, a natureza humana, o sublime e, conseqüentemente, com a própria morte.

⁶⁹Mumford L., *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and its Prospects*. p.34. Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1961

⁷⁰Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.125, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001

⁷¹Mumford L., *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and its Prospects*. p.34. Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1961

⁷²Arnheim R., *The dynamics of Architectural Form*. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union. p.146. University of California Press, 1977



50

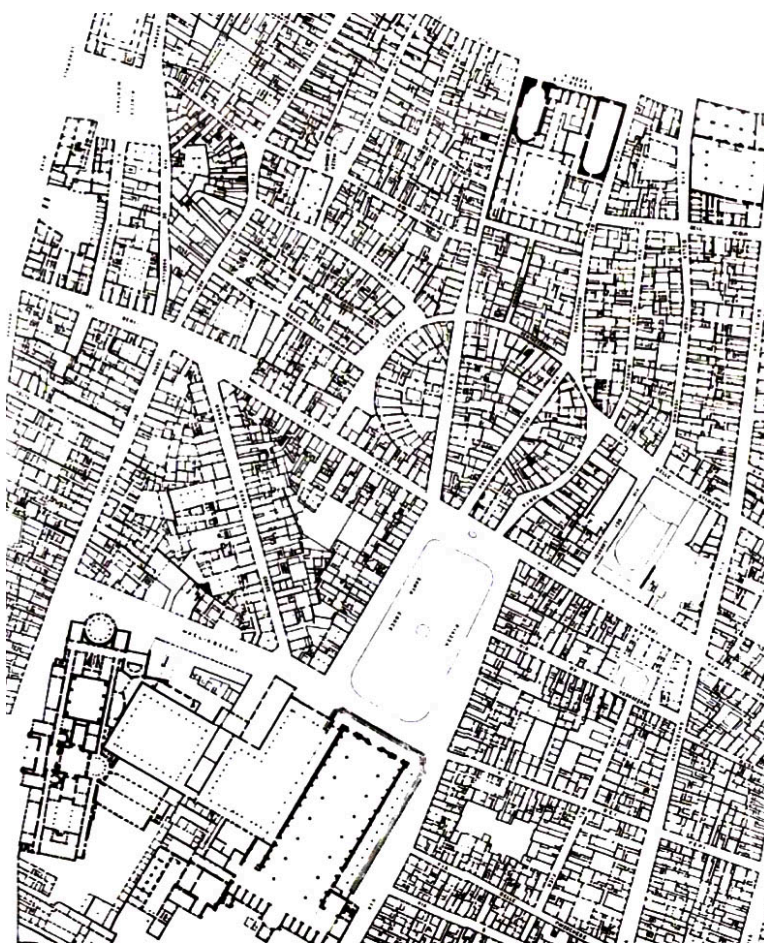
50. O recinto amuralhado de Montblanc

Por mais que a muralha tenha se tornado um elemento obsoleto como contentor, ainda sim, as suas partes dispersas são mantidas como fragmentos, que influenciam a continuação urbana com base histórica. Apesar de que, como facto físico, a muralha não exista mais, ainda sim, a morfologia urbana das cidades contém a sua história e marca afixada na sua “pele”. *Só a presença de uma forma fechada e estabelecida permite a continuidade e a produção de ações e de formas sucessivas. Assim, a forma, a arquitetura dos factos urbanos, emerge na dinâmica da cidade.*⁷³ Nesse sentido, as antigas muralhas das cidades podem ser vistas como grandes habitações coletivas, mas também como um elemento primário no processo de expansão e continuação urbana. *Os elementos primários não são apenas monumentos, como não são apenas atividades fixas; num sentido geral são aqueles elementos capazes de acelerar o processo de urbanização de uma cidade e, referindo-os a um território mais vasto, elementos caracterizantes dos processos de transformação espacial do território.*⁷⁴

Por mais que quase nunca mantenham seu programa originário, assim como a muralha, existem vários outros elementos que superaram a dissolução urbana e se mantiveram vivos no tecido das cidades, basta observar um desenho das plantas de cidades históricas para identificá-los.

⁷³Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.118, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001

⁷⁴Ibidem. p.118



51

51. Florença, relevo tipológico do bairro de S. Croce,
com os edifícios construídos sobre o anfiteatro romano

IV. PERFORMANÇAS DA CIDADE

Da mesma forma que algumas posturas do corpo humano podem evoluir com uma sociedade pela realização de uma tarefa repetitiva, alguns tipos de construções também se desenvolvem e são significadas pelo uso ou simbologia que lhes é atribuída com o tempo, gerando uma associação entre forma e uso. Caráter, do grego *characteer*, traz o significado de marca e de traço distintivo: um verdadeiro tipo possui um caráter próprio e este permanece impresso na sua forma.⁷⁵ Quanto mais um tipo é reproduzido, mais ele recebe caráter, se relacionando com a utilidade de uma determinada categoria de edifícios e ganhando importância na performance do corpo geral de uma cidade. Os dois tipos de habitação mais utilizados na arquitetura ocidental, capacitados de se inserir na sequência urbana, são a casa-pátio e a casa-bloco. A casa pátio desenvolve uma série de variações, enquanto a casa bloco esta sempre conectada em conjuntos de habitação e, por isso, é indissociável na divisão das propriedades das cidades intramuros.

Com a expansão da cidade renascentista e a emergência de um plano urbano surge a mescla e sincronização entre estes dois tipos que vai influenciar diretamente a evolução da habitação, sendo a base das formas adotadas posteriormente nas cidades europeias. O sincretismo criado entre estas duas tipologias possibilitou a transformação de escala e de relação das habitações com a rua e originou a organização dos edifícios da cidade através dos quarteirões, que se tornam fundamentais para o desenho geral das cidades. Nesse sentido, vai ser o desenho das habitações a definir a qualidade de vida experienciada em um núcleo urbano e a relação entre o espaço público e privado passa a ser medida através da permeabilidade destes quarteirões, que se tornam indissociáveis da infraestrutura das cidades e, portanto, eles mesmos geradores de desenho urbano.⁷⁶

No início desta pesquisa, foi colocada a questão da dualidade da palavra performance. Se por um lado, performance está ligada a ideia de desempenho, eficiência, de um padrão de comportamento, por outro lado, na arte, este termo persegue a ideia de tomar forma, de acordo com as forças que agem no espaço, do improvisado, de uma exposição onde o corpo é a obra de arte e, como tal, se comunica, mas também se apropria dos objetos e situações socialmente aceitas ao seu redor para lhes conferir novos significados, recebendo assim, um caráter figurado. Na arquitetura, estas duas formas de performance também podem ser instituídas, como foi colocado anteriormente.

O funcionalismo vai se preocupar em dar forma às edificações com base na sua funcionalidade, enquanto o uso das tipologias vai propor um caráter pré-compreendido aos objetos arquitetônicos. Por mais que opostos, esses dois métodos de performance estão muito próximos, tão próximos que se desenvolveram a partir do mesmo conceito de composição proposto primeiramente pelo abrigo de Laugier. Este fato demonstra que tanto o conceito de função, quanto aquele de tipo, são muito relativos e estão mudando constantemente de significado, assim como as posturas humanas.

⁷⁵Quatrèmere de Quincy A., “Type”, in, *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège : chez Panckoucke. Tome III., p.543., 1825

⁷⁶Carvalho R., *A Cidade Social*. p.19 et. seq., Tinta da China, 2016



52

52. Projeto de reforma para a cidade de Barcelona,
Cerdá Sunyer Idefons, 1859

HABITAÇÃO EM LÂMINA

Na arquitetura, a ambivalência entre tipo e função pode ser vista na questão da habitação social proposta pelo movimento moderno. A abordagem modernista às habitações nos anos 20 se preocupa principalmente com a função de seus edifícios, porém, por se tratar de um movimento que buscava uma afirmação estética, também esteve sempre ligado a uma ideia de uma figuração que, por mais que não seja aquela dos tipos históricos, também os utilizou como ponto de partida para propor novos tipos e, portanto, pode ser utilizado como objeto de análise. Em busca da formalização da figura do operário passam a surgir no início do século XX habitações sociais de acordo com uma estética moderna ainda em maturação. Com o início de um processo de industrialização e repovoamento intenso das cidades, a ideia era utilizar o objeto habitacional como ferramenta para a implementação de ideologias modernas na sociedade de forma a estimular a produção. Nesse sentido, era imprescindível que o estado fosse visto como o promotor desta mudança a fim de anunciar um homem moderno suportado por um sistema modernizador capaz de atingir o maior número de pessoas possíveis, se tornando um movimento social de massas. Posto isso, podemos voltar para a teoria do comportamento proposto por Merleau-Ponty. Se como foi sugerido desde o início do texto, o comportamento do homem influencia o ambiente aonde ele se insere e, da mesma maneira, as formas dinâmicas do ambiente influenciam o comportamento integrado do homem, então, para criar um ambiente moderno seria necessário a presença de um homem moderno que o habitasse, da mesma forma, para criar um homem moderno era necessário a criação de um ambiente moderno. Sendo assim, nesse momento, a ideia de uma habitação como o reflexo da imagem do homem se inverte e se torna a ideia do homem como reflexo da sua habitação. Aplicando estas mudanças estéticas no ambiente, existia uma crença que elas seriam automaticamente aplicadas ao comportamento social, mas, para isso, era necessário se desligar de qualquer tipo de conexão direta com o passado. Nos novos conjuntos habitacionais modernos, as habitações eram feitas para um tipo de habitante padrão e não para um destinatário particular e, portanto, seriam projetadas como células habitacionais repetitivas, visando a economia dos materiais, conforto e o espaço mínimo necessário para um habitar digno, o *existenzminimum*. Por estar representando um tipo de habitante ainda desconhecido, as células habitacionais modernas eram associadas a uma figura padronizada de homem e, por mais que a sua

repetibilidade fosse semelhante a aquela dos objetos artesanais obtidos pelas técnicas vernaculares, as células habitacionais modernistas deveriam ser obtidas através de maquinários industriais e, portanto, expressar a troca de uma cultura vernácula para uma cultura operária.⁷⁷ Por mais que os modernistas rejeitassem essencialmente as formas do passado, acabaram elegendo a tipologia das *Siedlungen* como forma oficial dos seus conjuntos habitacionais. Se por um lado essa tipologia demonstrava certo caráter vernacular, por outro lado, ela isolava os edifícios modernos no campo, de forma que não tivessem que respeitar tensão ou ritmo de uma morfologia urbana histórica. Considerando que a palavra bairro é uma tradução tanto feliz quanto imprecisa do termo *Siedlung*, que em alemão significa coisas tão diferentes, é essencial especificar antes de utilizar o mesmo.⁷⁸ Posto isso, é importante deixar claro que aquilo que vai ser analisado aqui de início se refere diretamente ao caso das *Siedlungen* utilizadas pelos arquitetos alemães modernistas nos anos 20 e a tipologia de conjuntos habitacionais em lâmina instalados pelos mesmos nas periferias das cidades, como resposta ao problema da habitação enfrentado pela Alemanha pós Primeira Guerra Mundial.

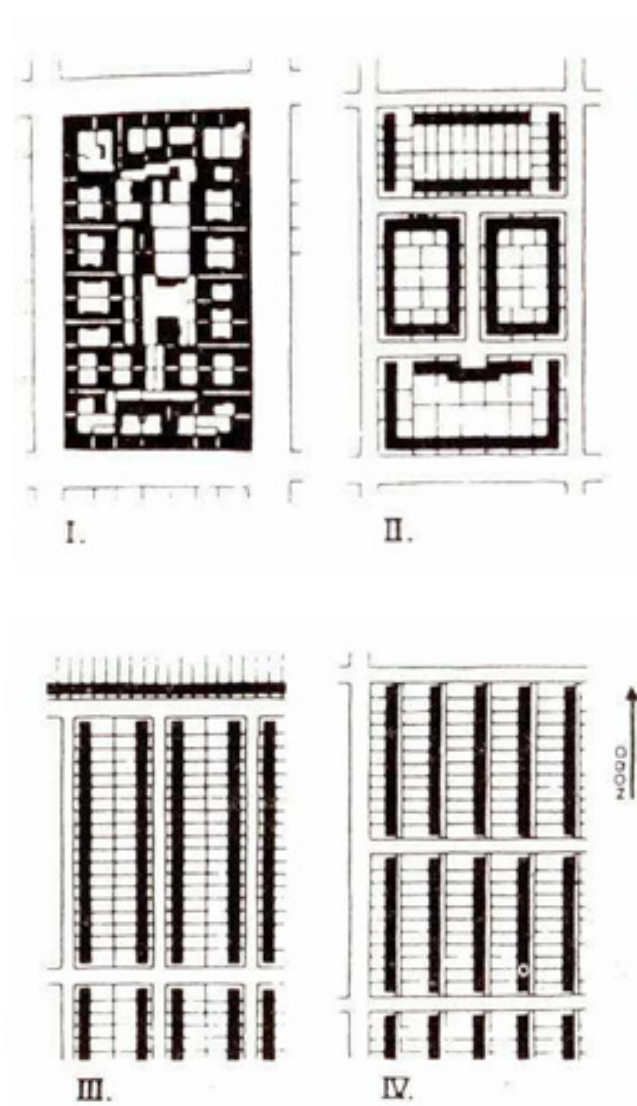
*As Siedlungen eram originalmente pequenas cidades de fundação, implantadas ao longo de áreas fronteiriças, habitualmente zonas instáveis do ponto de vista social. A sua condição era justificada pela consolidação política de uma posição geográfica de fronteira.*⁷⁹

Nos exemplos mais antigos das *Siedlungen*, elas recebiam uma forma circular ou semicircular, relacionada diretamente aos lugares de instabilidade onde normalmente podiam ser encontradas, assumindo uma condição física de fronteira bastante similar a aquela das muralhas antigas. Por conta desta mesma instabilidade territorial e forma protegida, este tipo de construção tem relação com antigas comunidades arcaicas, mas também com as cidades jardim inglesas por se encontrarem sempre nas periferias urbanas. Nos seus exemplos mais antigos, as *Siedlungen* nos remetem novamente a ideia do homem que se encolhe em busca de proteção, mas, uma vez apropriadas pelos modernistas, elas passam a se apresentar em lâminas lineares em oposição ao sistema de quadras urbanas, como um ser humano que se estica e se dispõe ao caso da natureza ou, em uma visão mais moderna, um homem que assumi uma posição produtiva.

⁷⁷Carvalho R., *A Cidade Social*, p.39, Tinta da China, 2016

⁷⁸Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*, p.106, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001

⁷⁹Michelis M., *Naissance de la Siedlung*, in, Carvalho R., *A Cidade Social*, p.65, Tinta da China, 2016



53

Foi exatamente esta característica linear das *Siedlungen* que interessou os arquitetos modernistas, porque por mais que demonstrassem certa relação com assentamentos vernaculares do passado, criavam uma analogia com os conceitos modernos de mobilidade e interação, simbolizando uma força dinâmica e igualitária de uma nova sociedade e se destacando do conceito de lugar central obtido pelas plantas das cidades históricas. Além disso, a tipologia linear de edifícios facilitaria o esquema de unidades repetitivas, sem criar hierarquias e, ao mesmo tempo, fazendo analogia ao sistema de montagem, que era diretamente ligado ao conceito do processo produtivo industrial, fora isso possibilitaria um crescimento ilimitado das suas unidades habitacionais e conjuntos edificadas. A abordagem modernista da tipologia das *Siedlungen* permitiam uma série de novos posicionamentos dos edifícios no espaço, como um homem que ao adquirir sua personalidade e técnicas corporais as adapta para outros usos. Por mais que mantivessem sempre a mesma característica básica como uma lâmina, as *Siedlungen* modernas poderiam receber uma série de formas diversificadas por serem compostas por unidades idênticas, demonstrando como, quando o corpo de uma construção se encontra livre no espaço, a sua mudança postural e mesmo de significado pode ser produzida com base em um tipo fixo, assim como as posturas adotadas pelo corpo humano. Se para as *Siedlungen* arcaicas, o significado de fronteira estava atribuído diretamente a sua função como barreira, na sua reinterpretação moderna, essa tipologia pode assumir uma qualidade como fronteira temporal e estética, rejeitando os significados do passado para reinventá-los de acordo com uma filosofia moderna. Para Renato Cohen, a própria arte da performance pode ser chamada de *arte de fronteira*, pois fazia fronteira com outros dois tipos de arte, as artes plásticas e as artes cênicas, que assim como as *Siedlungen* modernistas, se apresentavam como uma linguagem híbrida que guarda características plásticas enquanto origem, mas busca características cênicas enquanto finalidade.⁸⁰ Tanto a *Performance Art*, quanto a tipologia habitacional moderna desenvolveram inicialmente uma linguagem própria, se apropriando de práticas socialmente aceitas para desenvolver uma nova interpretação de tipologias históricas.

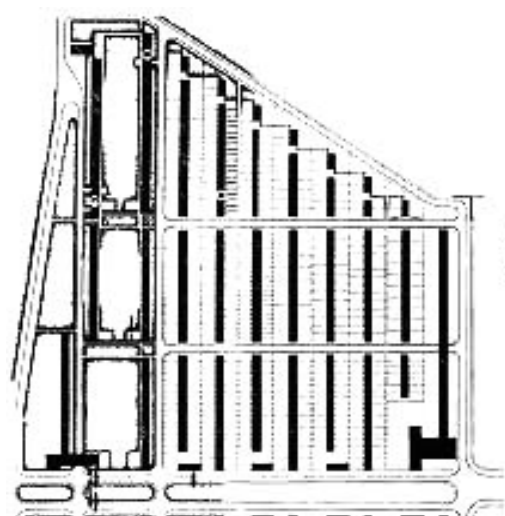
Na década de Quarenta, a Arquitetura Moderna se estabelece e institucionaliza e as lâminas modernas passam a ser utilizadas nas periferias de diversos países, mas a promessa de uma vida melhor não se realiza e a repetição constante da tipologia da *Siedlungen* passa a torna-la em um

estereotipo, resultando em uma monotonia na morfologia dos bairros onde foram aplicados. Nesse sentido, o modernismo alemão dos anos 20 se conecta com a *prestação idealizante* da filosofia racionalista cartesiana, onde um fenômeno singular é utilizado como exemplar para um estudo geral do mundo. Para Aldo Rossi, a conceção espacial das *Siedlungen* é *demasiado particular ligada a determinadas soluções, para representar um elemento geral universalmente utilizável do problema da habitação. Trata-se naturalmente de um só aspeto de um problema complexo e com numerosas variáveis*.⁸¹

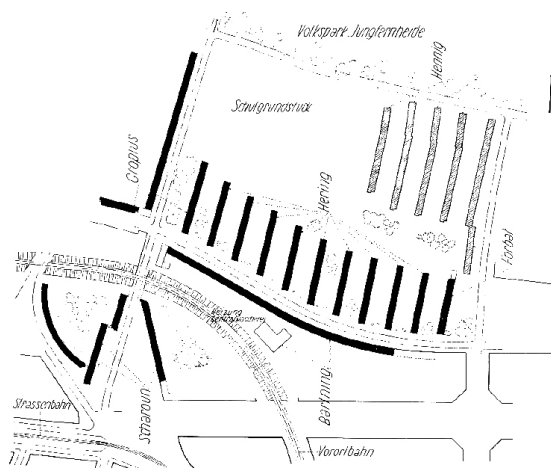
Por mais que tenham se declarado um movimento revolucionário, os modernistas dos anos XX mostraram ser, na verdade, passivos a um sistema já existente, mudando a estética espacial, mas mantendo as mesmas morais antiquadas. Nessa linha, a organização espacial, que poderia ter sido possível através da liberdade sugerida pela tipologia das lâminas habitacionais modernistas, acabou se tornando um gesto repetitivo. Por não responder a nenhum tipo de tensão ou ritmo urbano, além daquele dos seus vizinhos idênticos. Aquilo que era uma proposta inovadora, abrir as grandes quadras urbanas, que assim como na dança, seriam capazes de demonstrar diversos movimentos figurados e variações de um mesmo corpo, inovando as interações urbanas, acabou se mostrando monótona, assim como os movimentos dos operários industriais.

⁸⁰Cohen R., *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de criação*. p.4, São Paulo, 1989

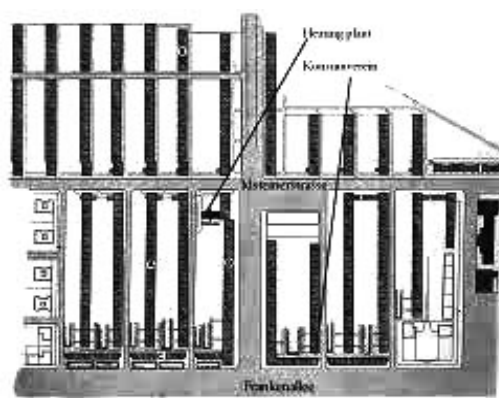
⁸¹Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.96, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001



54



55



56

54. *Plano Siedlung Dammerstock*
Walter Gropius, 1921
55. *Plano Siedlung Siemensstadt*
Hans Scharoun e outros, 1929
56. *Plano Siedlungen Haselhorst*
Mart Stam, 1929



57





58

57. *Curvas da dança: Sobre as danças de Palucca*
Wassily Kandinsky, 1926
58. *Detalhe de maquete para o Plano Obus em Argel*
Le Corbusier, 1930

FRAGMENTO E CONTINUIDADE URBANA

A ideia da arquitetura como identidade local renasce com as discussões sobre o *genius loci* e as críticas ao funcionalismo. Com estes episódios, passam a surgir novos interesses na ideia de tipologia ligada a forma arquitetônica e a sua recolocação nos centros urbanos, sugerindo uma nova abordagem a este tema, que se comunicasse novamente com as formas do passado. Se com o Movimento Moderno a arquitetura se afastava dos centros urbanos, com esta nova noção de tipologia, é na cidade histórica que se encontram todos os materiais para a classificação dos tipos originários, baseados nas formas dos seus artefactos que providenciariam a base para uma recomposição. O principal objetivo desta abordagem nasce do desejo de unificar a cidade, de forma a criar um organismo que se encontra atualmente fragmentado por tipos elementais, institucionais e mecânicos admitidos durante a sua história e que se relacionam apenas consigo mesmos.⁸² Posto isso, os fragmentos históricos que restaram nas cidades teriam passado por um processo de seleção natural similar com aquele sugerido por Darwin no mundo animal. Com base nisso, a única forma de unificar o organismo urbano seria reconhecer estes fragmentos históricos e remendá-los de forma que se mantivessem unidos mesmo que fosse por meio daqueles pedaços, responsáveis primeiramente por separá-los durante a história.

O movimento que vai sugerir esta nova tipologia é o Movimento *La Tendenza*. Segundo esta corrente, as formas pré-existentes da cidade podem ser reelaboradas, recebendo um novo significado para serem aplicadas em outros espaços, preenchendo o seu vazio de maneira a desenhar tanto as edificações quanto os espaços urbanos. Sendo assim, a tipologia inicial dos edifícios seria escolhida por uma espécie de “oportunismo” urbano, onde a forma típica preencheria o espaço, resultando em uma conexão conveniente tanto para os seus elementos físicos quanto espaciais. Uma vez exercida a sua função espacial, esta forma deve receber um novo significado visando determinado tipo de uso, contanto que este uso seja capaz de criar uma relação ideológica com o seu caráter original. Nessa linha, o objeto típico não é escolhido somente pela sua forma, mas também pela conversa que ele vai provocar com o seu entorno através da reprodução de determinado caráter histórico. A cidade que se opõe a coluna, ao abrigo ou ao uso da máquina é, e sempre foi, política na sua essência. A fragmentação e recomposição das suas instituições espaciais e formais não podem ser, portanto, separadas das suas implicações políticas.⁸³ Este novo conceito de tipologia pode ser utilizado em qualquer escala, podendo trabalhar

sobre uma coluna, uma casa, uma praça ou qualquer outro fragmento presente na cidade, contanto que respeite essa abordagem política que permite que os fragmentos de um novo edifício sejam usados de forma análoga à sua utilização inicial. Nessa ideologia, a cidade é vista como um todo, um organismo análogo que faz referência somente a si mesmo constantemente e, portanto, pode sempre ser compreendido e renovado. A vista disso, este organismo é formado tanto pelas estruturas do seu presente quanto do seu passado e uma vez participantes deste corpo orgânico, as tipologias podem ser requisitadas para um novo uso a qualquer momento no futuro, podendo receber um novo significado de acordo com a sua nova forma, fazendo referência a uma nova analogia. Dessa forma, uma cidade que esteve uma vez fragmentada volta a se conectar aos poucos, a partir de tipos instaurados em diferentes situações e momentos. Está restauração não visa uma volta ao passado e nem uma fantasia de um futuro, mas somente a reunião de um organismo por meio de suas partes que, a partir destes princípios, estará sempre pulsante e mutável, assumindo um comportamento próprio, similar àquele de um corpo em movimento.

⁸²Vidler A., *The Third Typology*, in, *Oppositions*. p.14, Princeton Architectural Press, New York, 1998

⁸³*Ibidem*. p.15



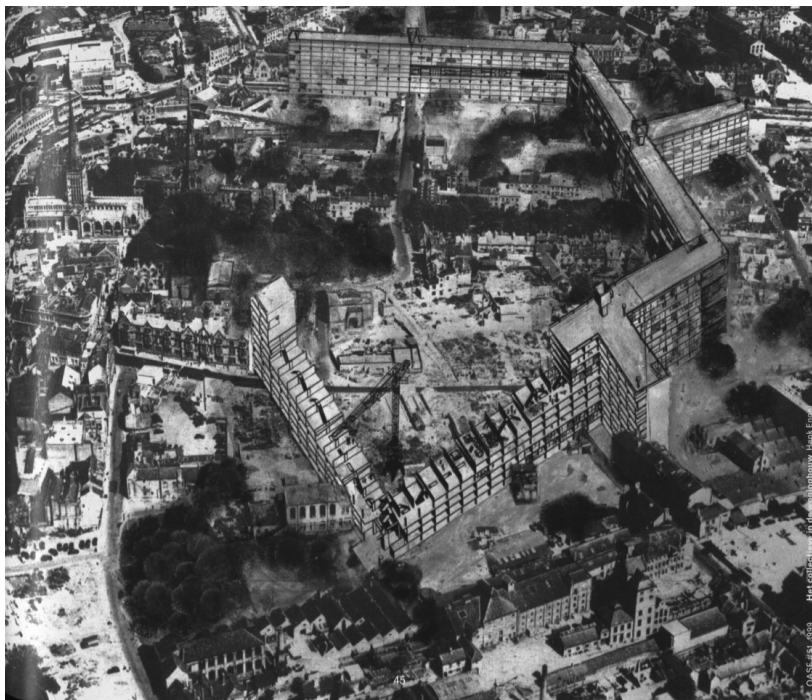
59

59. *O Teatro do Mundo*
Aldo Rossi, 1980

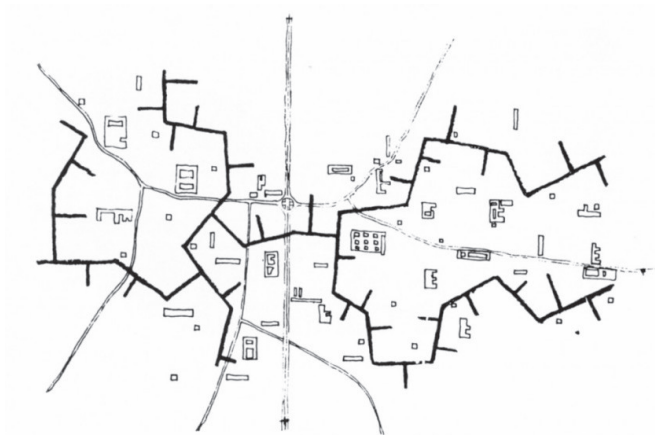
OS SMITHSONS E A INOVAÇÃO DA FORMA URBANA

O projeto do *Golden Lane* proposto pelos Smithsons, volta a utilizar a ideia das habitações em lâmina, porém, diferente dos modernistas, os Smithsons propõem utilizar esta tipologia em interação com as variedades dos centros urbanos das cidades criando toda uma nova forma urbana. *Os arquitetos ingleses reencontraram um motivo seguro nos modelos tipológico-residenciais quando perceberam, tal como eles mesmo afirmaram, que a desagregação dos slums comportava a desagregação paralela de comunidades que tradicionalmente viviam com um nível de densidade elevado e que não estavam em condições de tornar a deitar raízes automaticamente, sem sofrer mutações substanciais no ambiente suburbano de baixa densidade a elas atribuído.*⁸⁴ Ao aplicar a tipologia laminar no meio da complexidade urbana, o desenho dessas linhas deve respeitar a tensão e ritmo do seu entorno edificado. Segundo os arquitetos ingleses, seria possível compreender a estrutura das cidades através dos seus padrões de movimento e, nessa linha, o objetivo do *Golden Lane* era criar uma rua suspensa que funcionasse como um bairro unificado, se conectando com vários pontos da cidade. Na descrição dos arquitetos, o *Golden Lane* era uma obra de conexão urbana de escala suficientemente grande para ser relacionada às linhas ferroviárias da época que eram as últimas invenções da forma urbana daquele momento. Utilizando este modelo de integração urbana, a ideia era gerar uma nova energia para a arte do urbanismo de maneira a densificar as zonas habitacionais e ainda garantir que as sinapses urbanas pudessem ser transmitidas como em um sistema neurológico. O projeto dos Smithsons não se opunha a cidade, mas agia em conjunto com o meio urbano, implantando no seu seio algo similar com uma semente que, caso fosse bem aceita, poderia crescer e espalhar as suas raízes até conectar ou, em um sonho moderno, tomar conta de todo o sistema urbano. Além de encontrar uma resposta bastante legítima ao problema da habitação nas cidades, os Smithsons também fizeram uso das suas linhas habitacionais para propor a implementação de infraestruturas, não somente do ponto de vista do edifício criado, mas também das bolsas verdes que esse projeto possibilitaria pelo espaço negativo que era resultante da sua postura física, além é claro, da reunificação do tecido urbano. Nesse projeto se torna possível observar a busca por um novo tipo de performance urbana assim como aquela proposta anteriormente pelos modernistas, ironicamente, também é evidente a vontade de unificação da cidade histórica, que vai de acordo com os ideais Neo-Racionalistas e, por isso, pode ser considerado também como a manifestação de um discurso político.

⁸⁴Rossi A., *A Arquitetura da Cidade*. p.114, trad. Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001

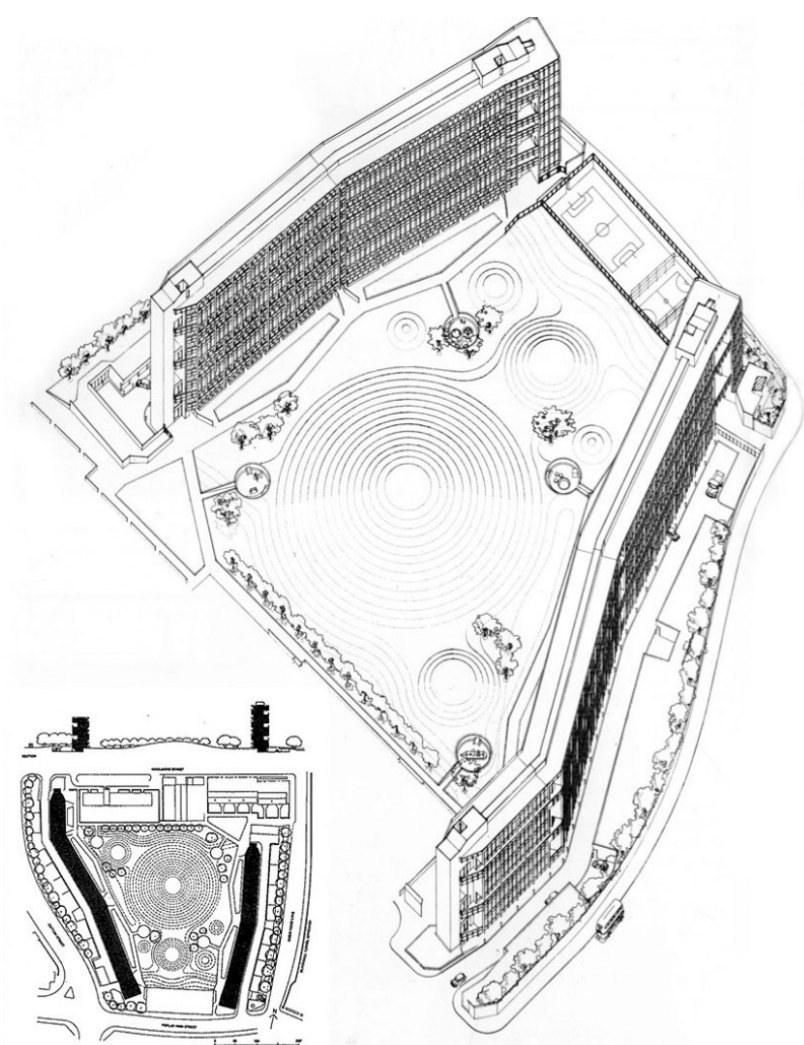


60



61

Diferente do Golden Lane que buscava a integração da cidade, os Smithsons também utilizaram a estratégia laminar de edifícios para proteger um espaço da pressão urbana, mas, mesmo assim, se integrando na malha. Os *Robin Hood Gardens* eram compostos por duas lâminas de concreto que protegiam um jardim central no seu interior. Nesse sentido, o corpo das habitações recebia a mesma função que as antigas muralhas, proteger e manter a atmosfera e, ao mesmo tempo, se declaravam como um ato político de proteção de um terreno. A ideia por trás dessa estratégia era atingir um centro de tranquilidade em relação a pressão do ambiente externo. O edifício foi um marco na construção de habitações sociais pois também botava em prática a ideia da rua suspensa que, nesse projeto, tinha a intenção de criar conexões sociais entre os vizinhos e não conexões urbanas como no *Golden Lane*. Por mais que tenha sido criado para agir como uma barreira, os *Robin Hood Gardens* conversavam diretamente com o percurso das ruas e o porto que influenciavam diretamente o seu território. Como um muro feito para proteger as habitações dos rumores e olhares externos, os *Robin Hood Gardens* se mostraram bastante eficientes. Qualquer corpo em pressão constante é como um trabalhador que deve carregar muito peso todos os dias, em algum momento o cansaço o faz colapsar. Não foi diferente com os *Robin Hood Gardens*, em 2017, vítima e talvez até mesmo objeto da especulação imobiliária, este conjunto foi demolido para a construção de um novo edifício. A ideia foi demolir todo o conjunto, mas manter a praça central o que, de certa forma, significa uma vitória para o meio urbano, uma vez que a memória e atmosfera do edifício se mantiveram presentes através deste elemento central e, então, pode se dizer que a experiência dos *Robin Hood Gardens*, do ponto de vista urbano, foi um sucesso. Os arquitetos utilizaram um espaço para a sua performance urbana e, como resultado de tal performance, foi criado um lugar.



62

UM DISPOSITIVO ESPACIAL PARA A COLINA DE SANT'ANA

Como resposta para a crise da habitação atual, minha proposta é baseada em me apropriar da tipologia das lâminas modernas e ironizar o seu uso como uma barreira, que neste caso seria utilizada para defender a área da Colina de Sant'Ana e o hospital existente nessa zona contra a especulação atualmente presente no mercado imobiliário de Lisboa.

O sítio do projeto define a sua abordagem e a relação contraditória entre tipologia moderna e reestruturação histórica que, assim como no movimento *La Tendenza*, busca uma ideologia política para além daquela estética. Situado próximo a Avenida Almirante Reis, na cidade de Lisboa, se encontra o Hospital de São José que já foi ele mesmo palco de situações variadas por conta da sua longa história e extensa área, além disso, em vista do seu tamanho monumental e localidade central, o Hospital se torna um marco na região da colina de Sant'Ana, podendo ser visto de vários pontos da cidade. É verdade que hoje tal hospital se encontra deteriorado e, de fato, nunca foi tratado como um espaço monumental, mas sim como um espaço destacado desde a cidade intramuros, servindo antes como universidade e depois como hospital.

Por conta da especulação que vem assombrando alguns e enriquecendo outros na cidade de Lisboa, foi feita necessária a transferência das facilidades desta instituição para a periferia da cidade, de forma a atender os pacientes portugueses que já não tem a possibilidade de habitar no centro da Capital. Com isso, a especulação virou seus olhos para a área do hospital, tendo propostas já prontas para o mesmo.

A ideia do projeto de conclusão desta dissertação se baseia na apropriação de uma tipologia de fronteira para proteger um fragmento de uma cidade histórica, acreditando que por conta do seu significado e mesmo sua forma dinâmica e rendível, esta tipologia seria a melhor opção para se encaixar no contexto, de forma a proteger um objeto de interesse histórico, redesenhar o tecido urbano, resolver a questão da habitação através da utilização de áreas atualmente residuais, criar uma conexão entre a praça Martin Moniz e o Campo Mártires da Pátria e, por fim, propondo duas praças neste percurso, uma dentro das facilidades do hospital e uma de uso mais privado.

Todas as mudanças urbanas funcionariam através de um único gesto, uma performance que pode ser vista tanto no sentido funcional quanto naquele figurado, demonstrando que algumas posturas dos corpos não mudam somente a sua fisionomia própria, mas também a do espaço que o cerca. Como resultado futuro deste gesto, a ideia é direcionar a

utilização do edifício onde se encontra atualmente o Hospital de São José para um programa que se relacione com os interesses dos habitantes desta zona, incluindo aqueles da nova habitação proposta. A lâmina é composta por 3 tipologias, duas tipologias diferentes de T1 e uma de T2, ambas com um pátio central no meio de cada habitação. Os pátios surgem como uma tentativa de verticalização das tipologias das casas pátio em conjunto com as casas bloco, em geral a ideia foi criar espaços da maneira mais simples e sem uma função imposta, levando em consideração que conforme a utilização da área do hospital for alterada, o mesmo pode acontecer com a utilização deste edifício de habitação.

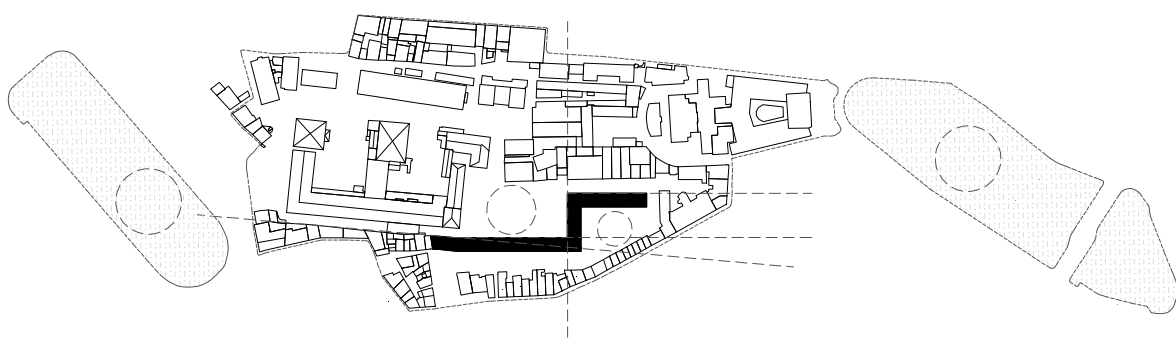
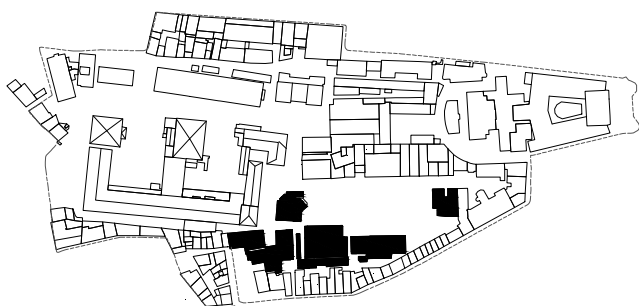
Caso todas as vontades desse projeto não se tornem realizáveis, no mínimo, o desenho de tal habitação deve cumprir a sua função política, contendo durante alguns anos a ordem morfológica da zona e, para isso, é feito uso do concreto que, por mais ultrapassado que esteja se tornando, no caso de uma barreira, assim como as muralhas antigas, depende de um material feito para durar e para retratar a sua época.

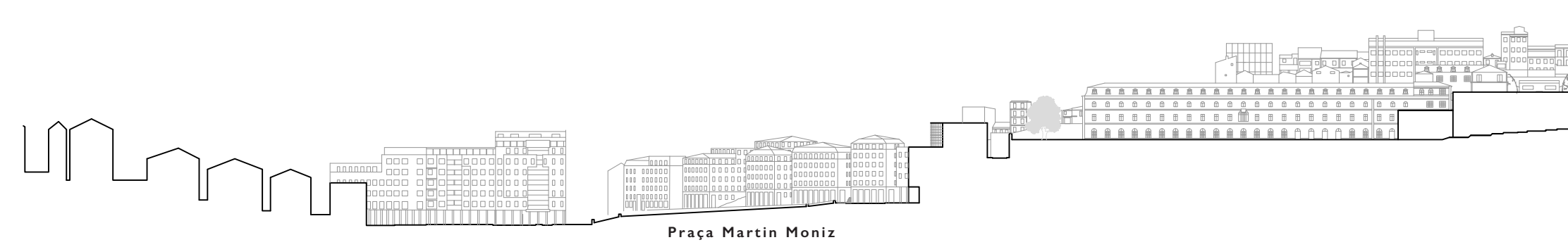
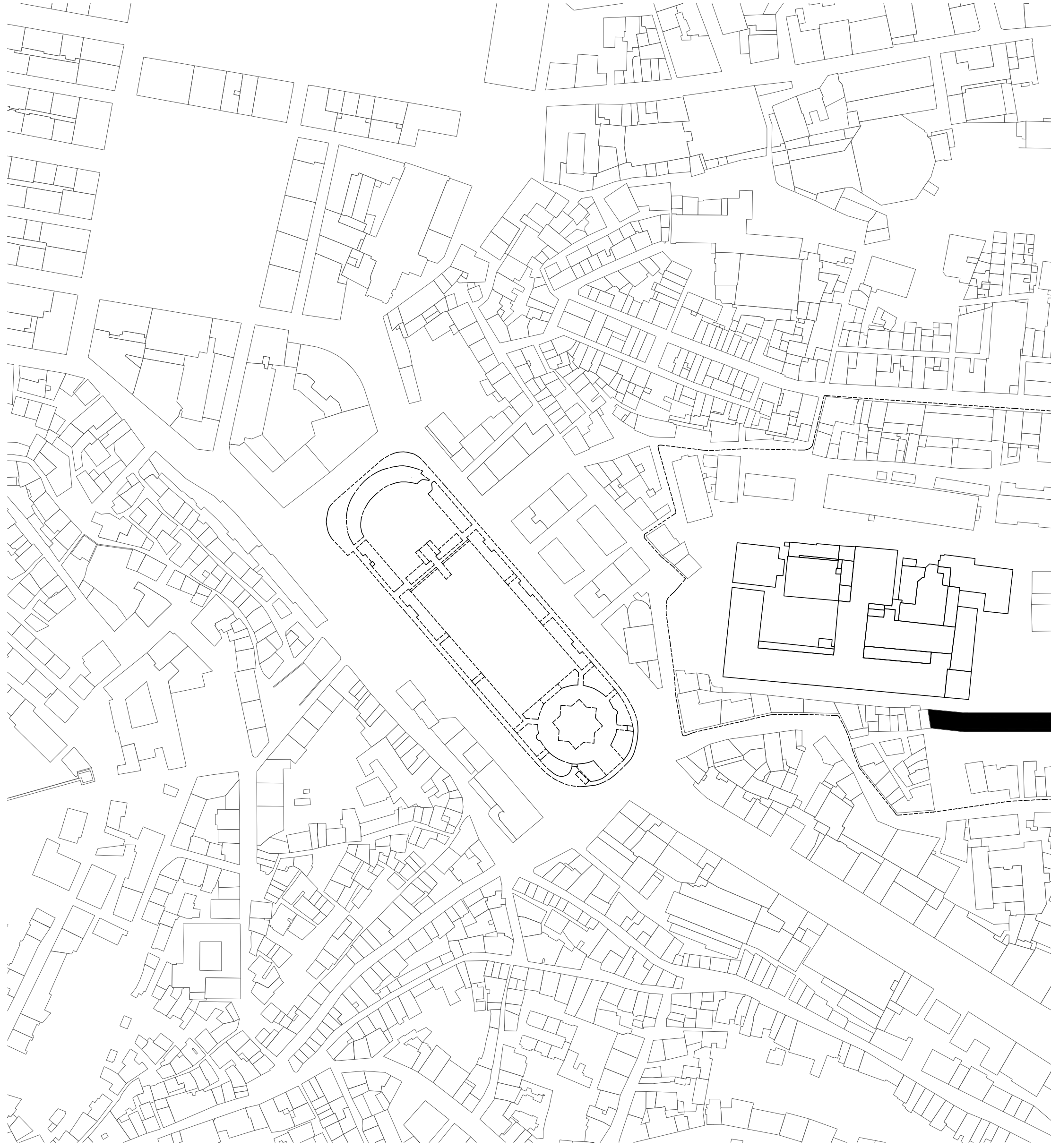
Em um outro momento de crise habitacional, uma tipologia bastante similar havia sido implantada por toda a cidade de Lisboa com um sentido oposto, como forma de expandir a cidade para a chegada de uma nova classe operária. Este elemento são as Correntezas operárias, que ainda prevalecem na malha urbana da cidade de Lisboa, o que, de um ponto de vista morfológico, evitaria a idiosincrasia que poderia ser causada pela aplicação desta tipologia no centro da cidade. Se assim como as correntezas, esse edifício se tornasse um tipo comum da cidade, reconhecido pela sua localização geográfica, a sua ideologia não obteria sucesso. A intenção desse objeto é aquela de ser um bloqueio para a privatização, mas também uma porta para o público, uma

resistência a uma crise que está ocorrendo mas que, com sorte, não perdurará e, no caso do fim desta crise, já não vai existir mais um motivo para esse elemento se manter e, então, o conceito de tal barreira é que, assim como todas as barreiras, ela se estabeleça de forma pontual, até que o seu último fragmento se torne, ele mesmo, a semente para uma ideia mais livre, que deve levar consigo a sequência do momento que passamos mas que, no seu futuro, possa adquirir uma performance mais poética do que aquela de uma barreira rígida. E, então, o tema desse projeto surge do confronto de uma forma precisa com o tempo e os elementos, um confronto que se mantém até que a forma seja destruída no processo deste combate.

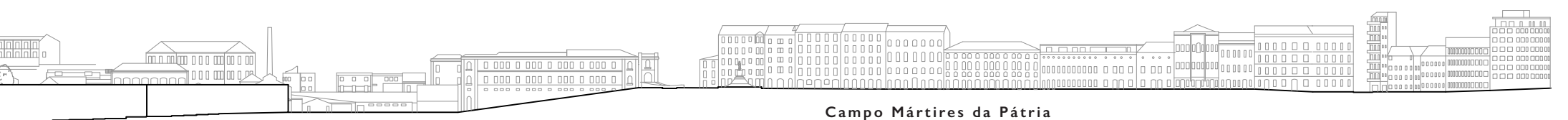
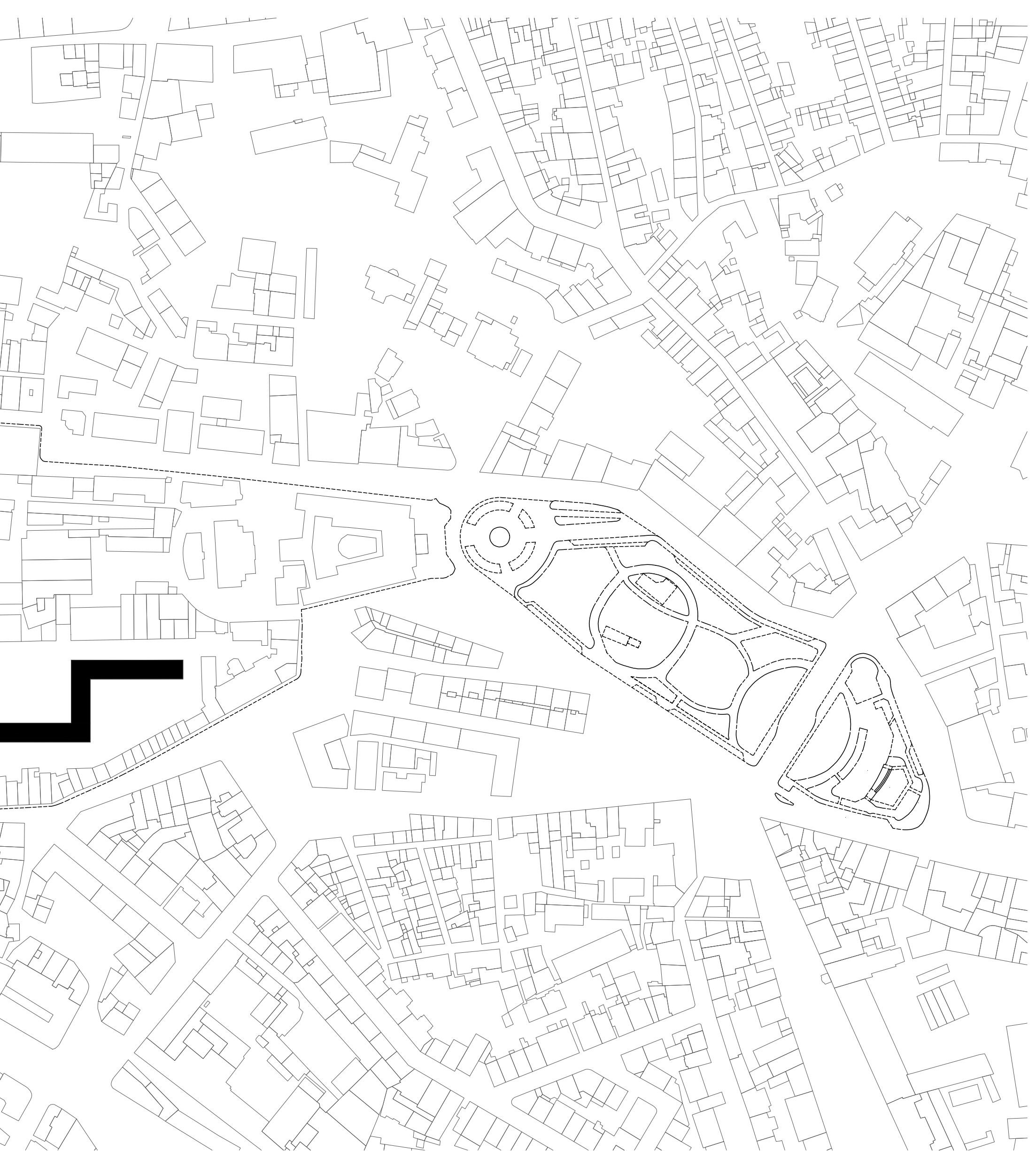






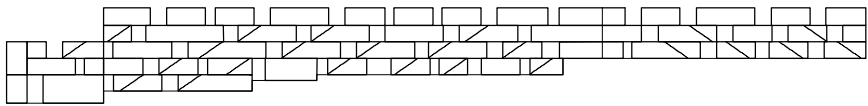
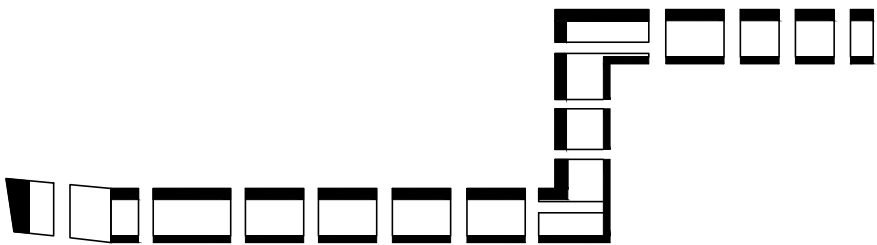
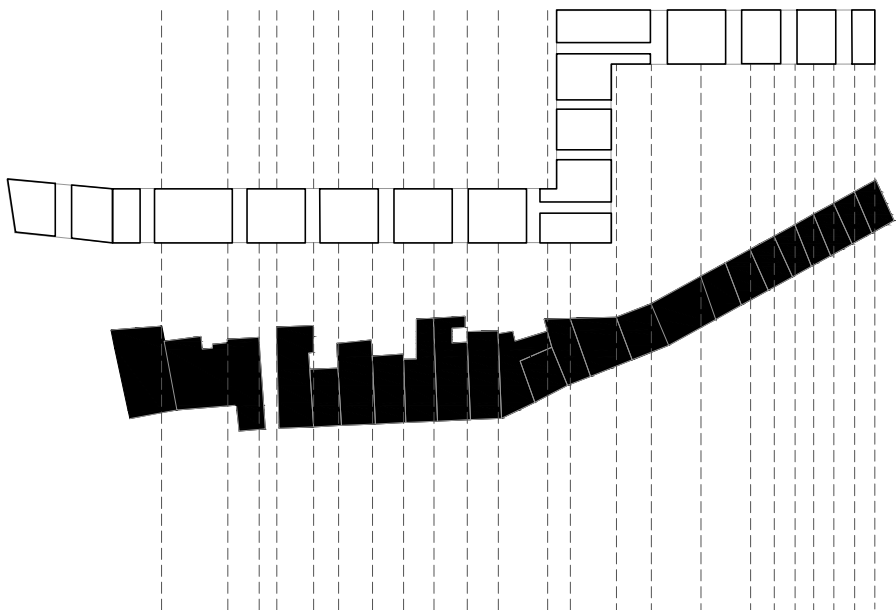


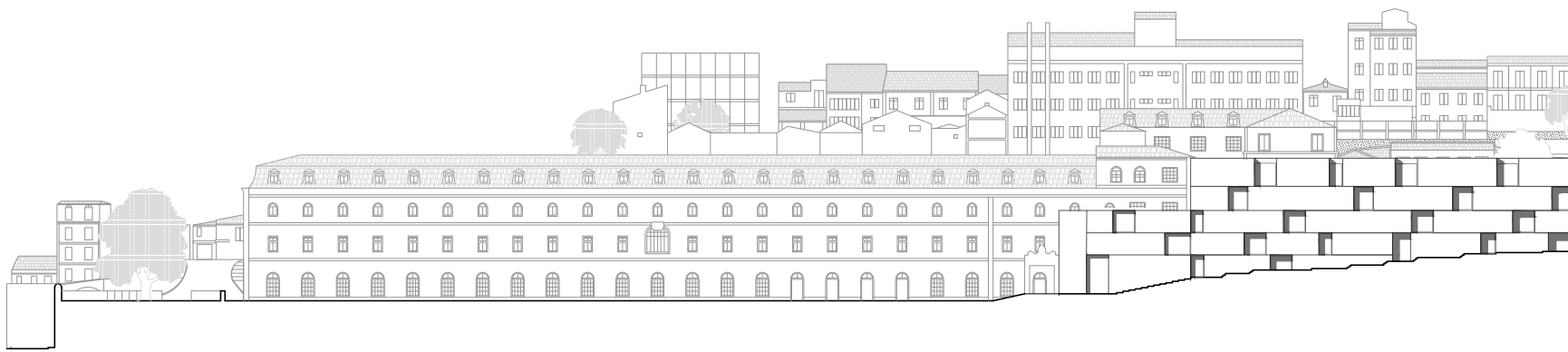
Praça Martin Moniz

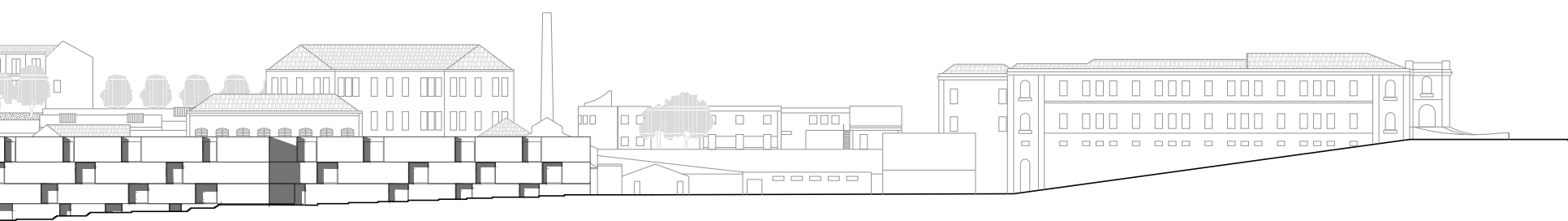
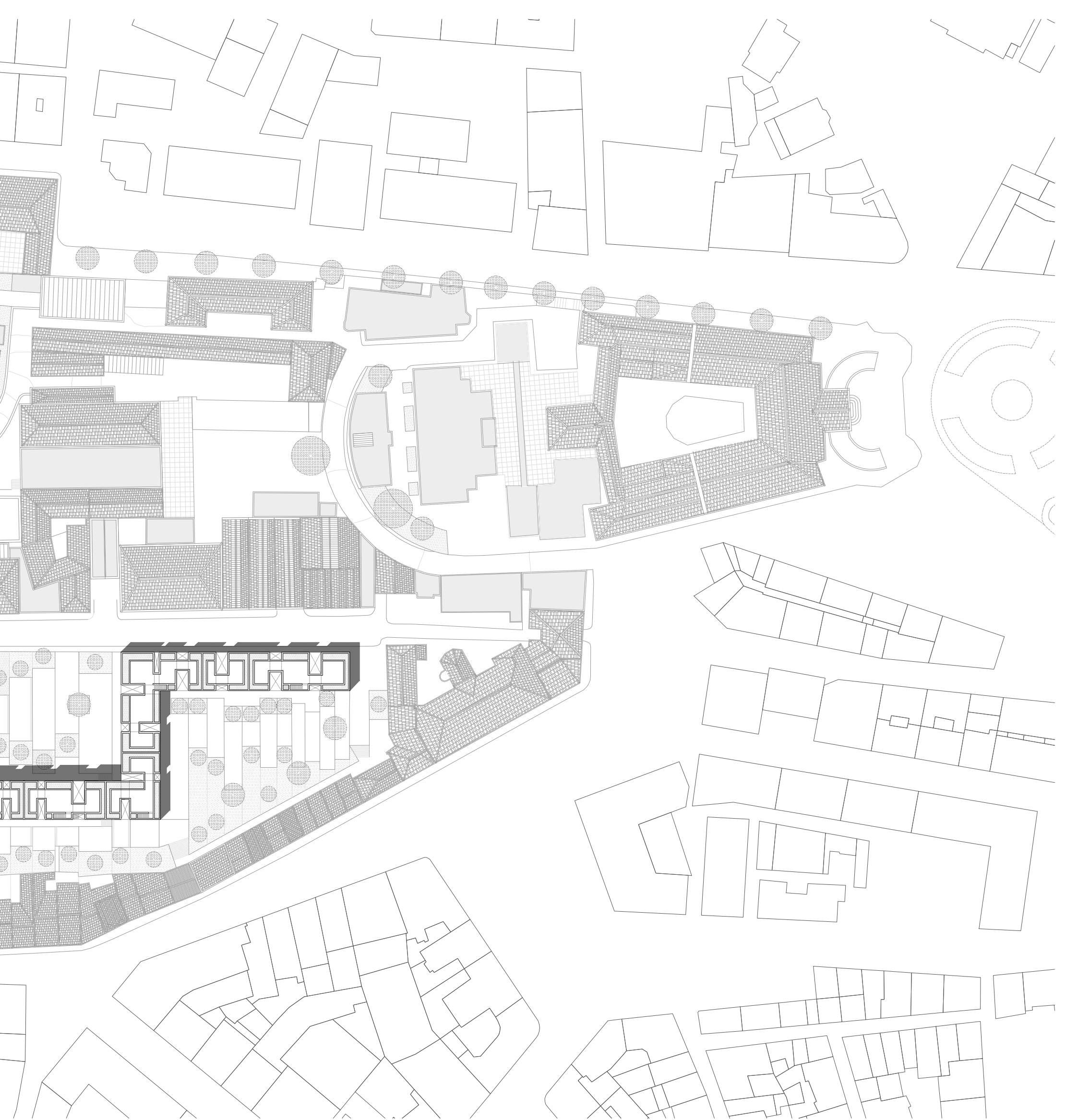


Campo Mártires da Pátria

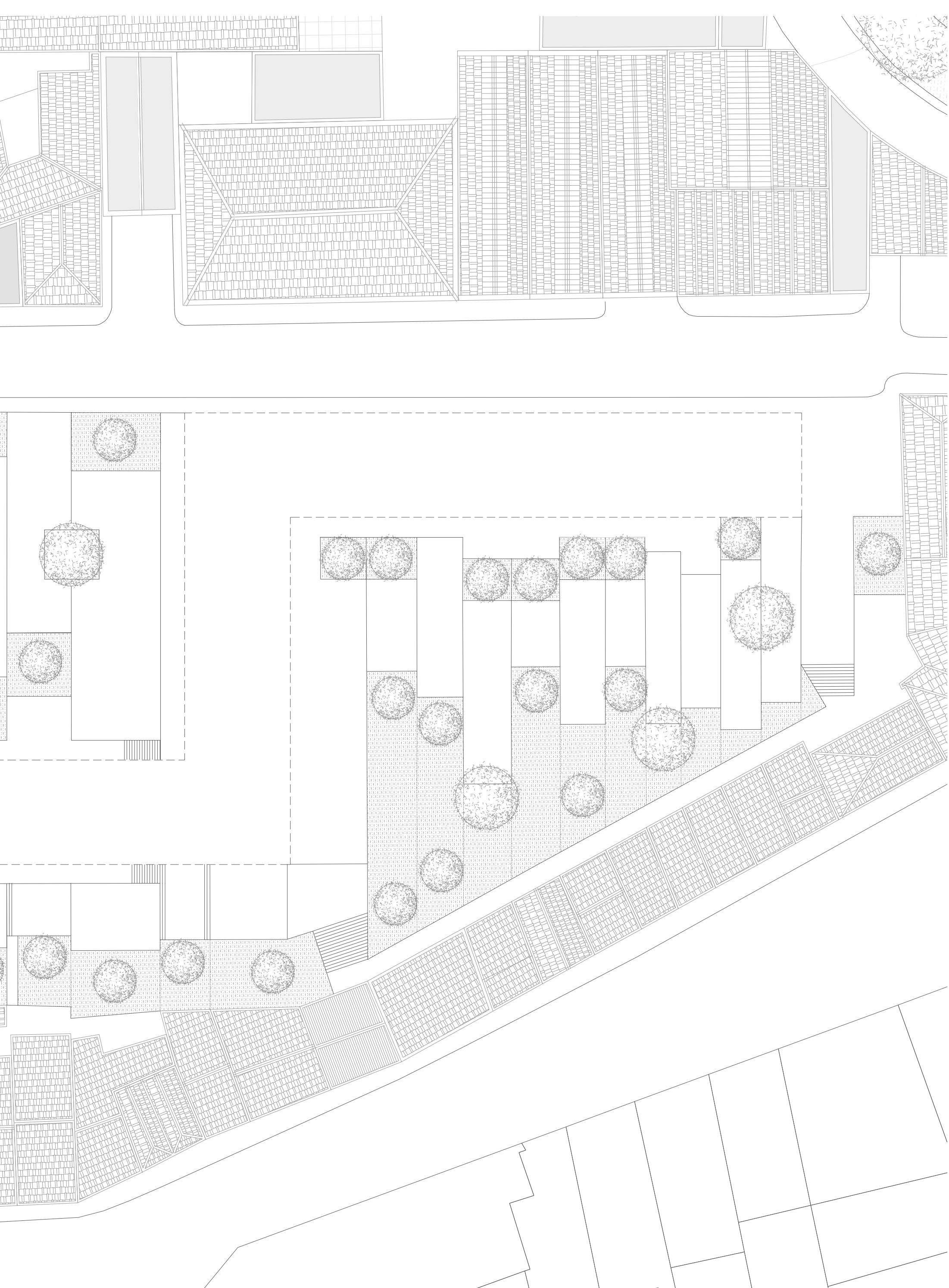




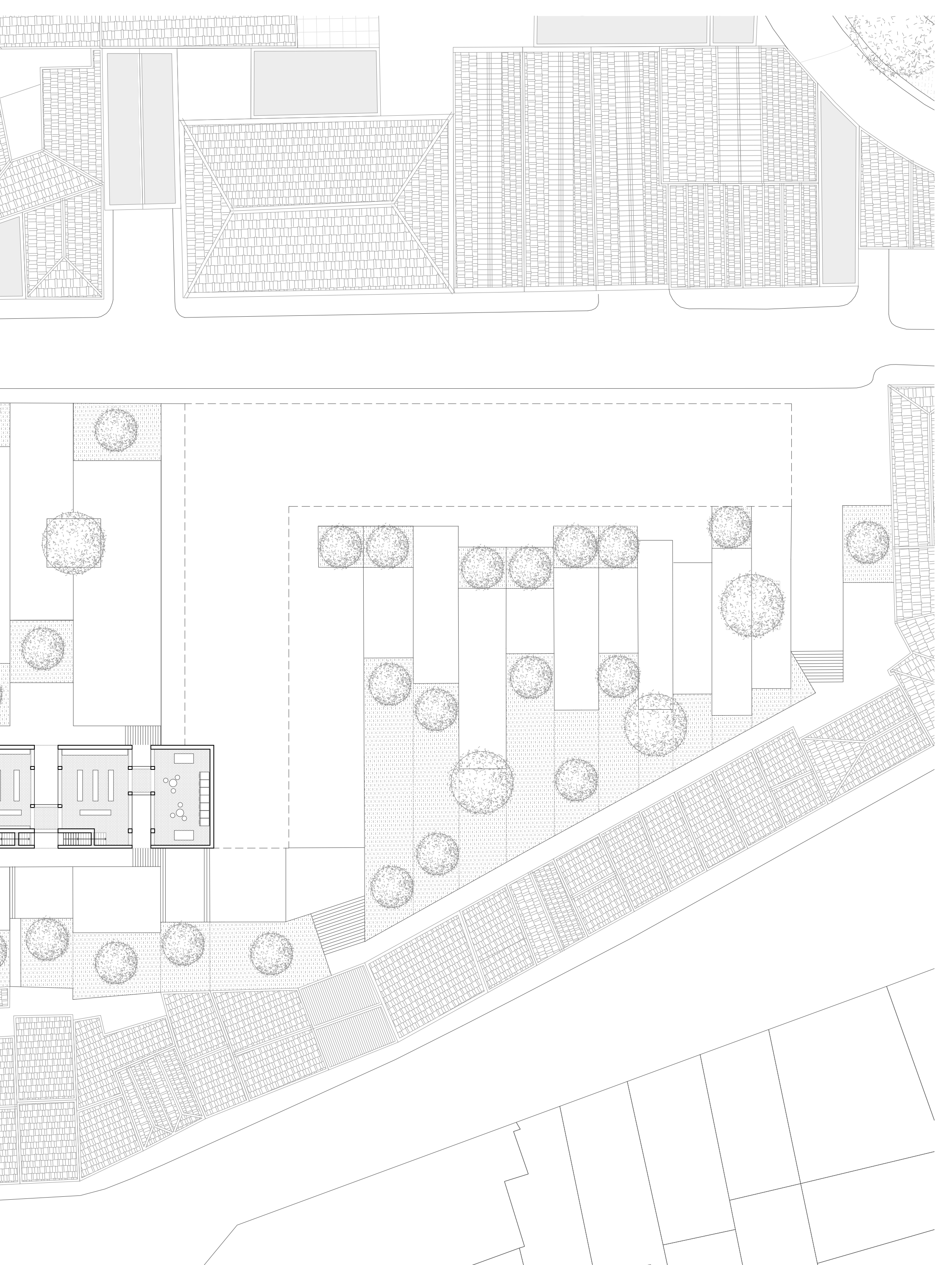
















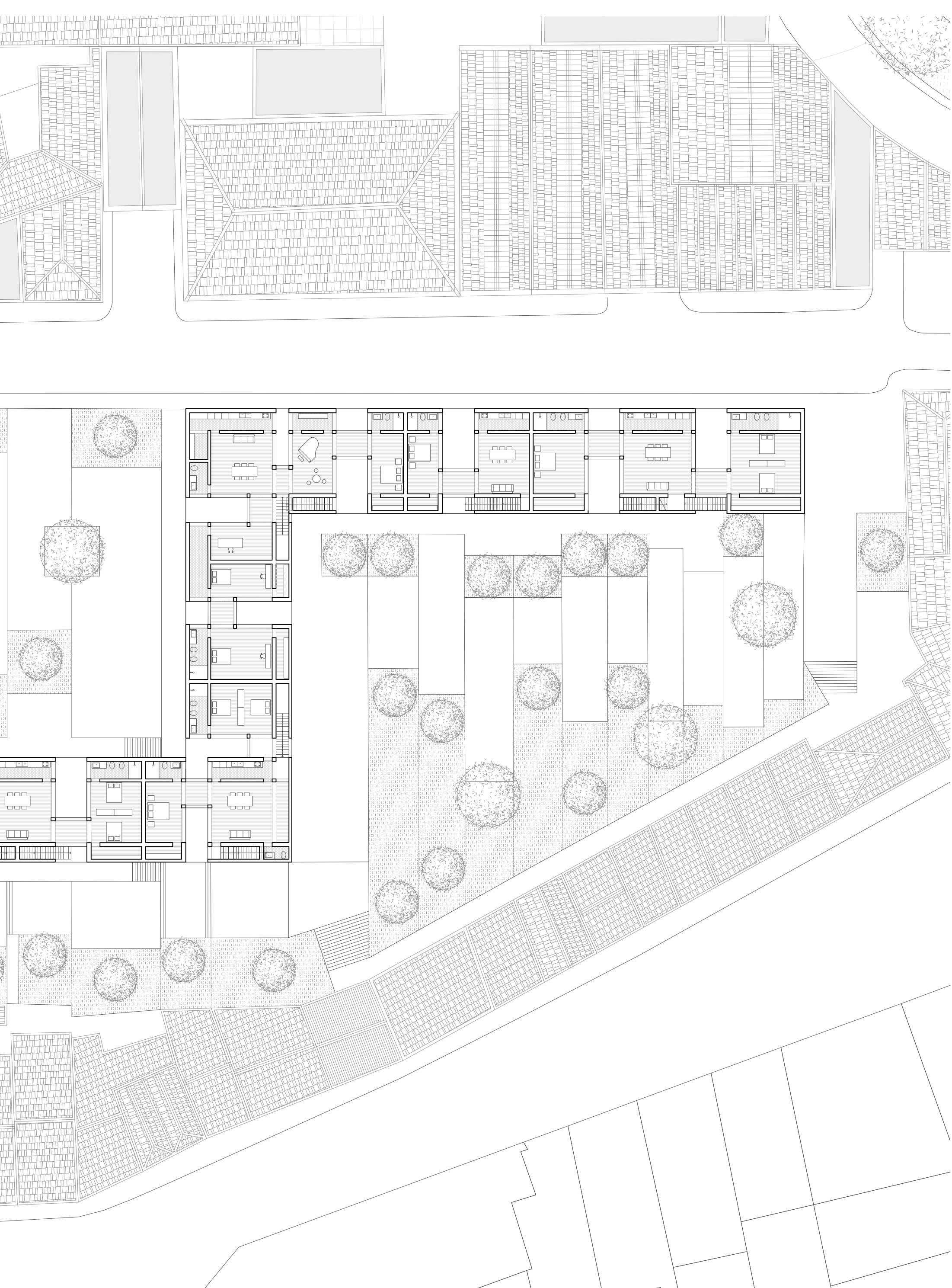
Planta Terceiro Andar
Escala 1:333

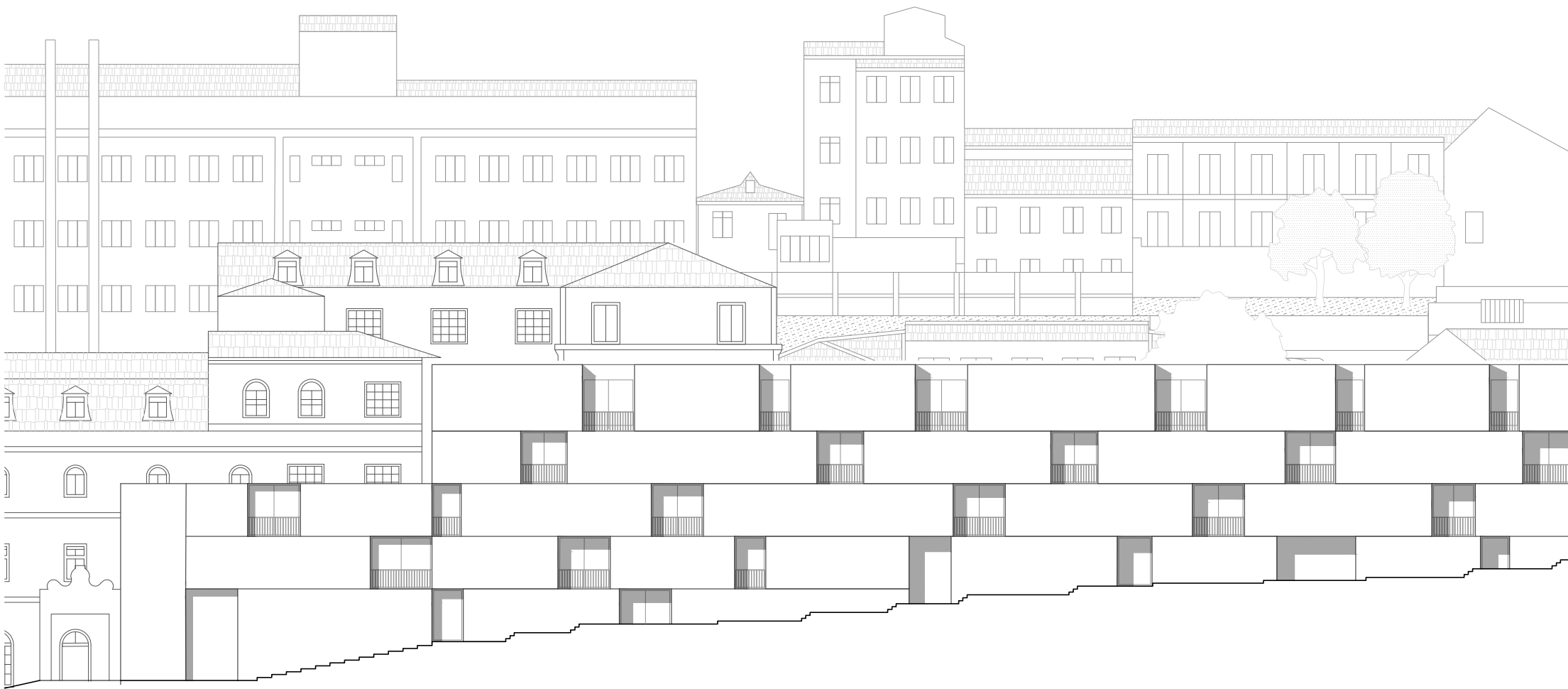




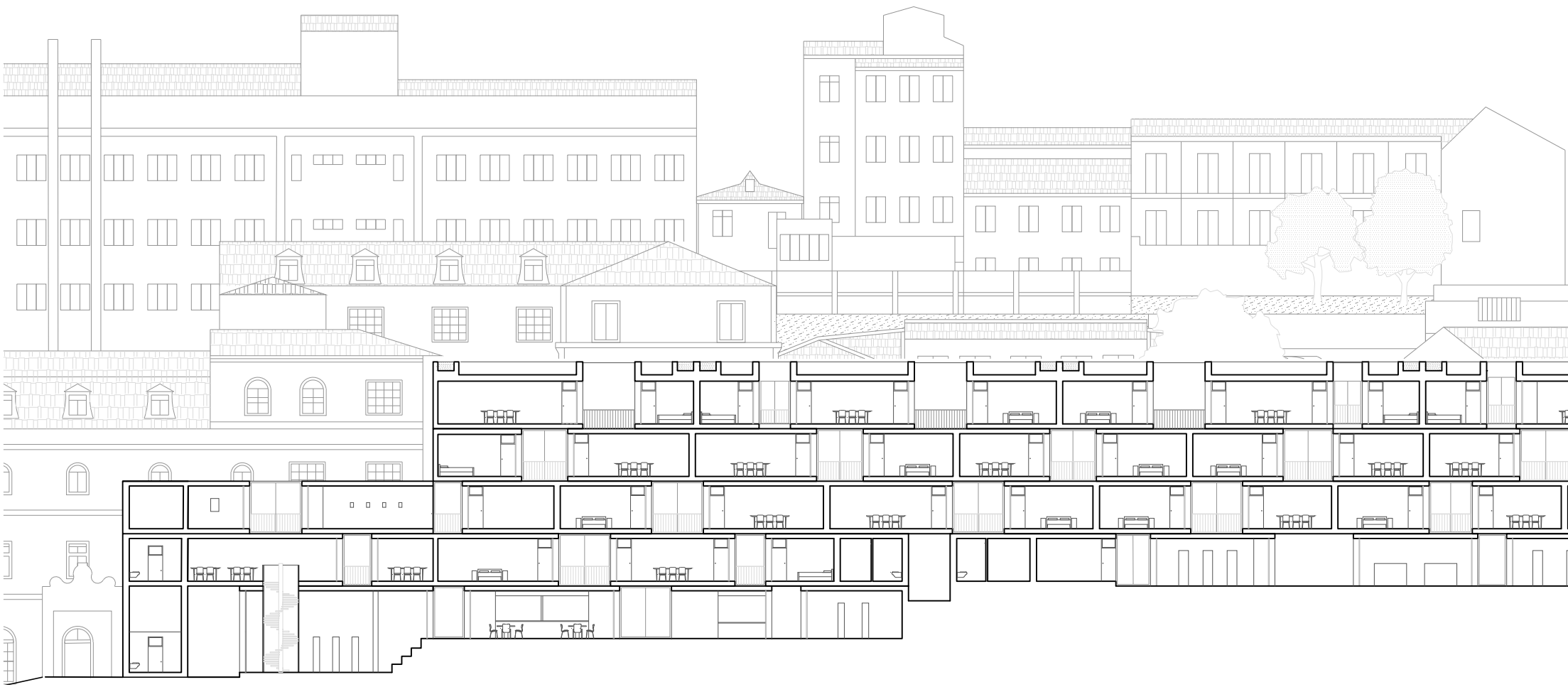




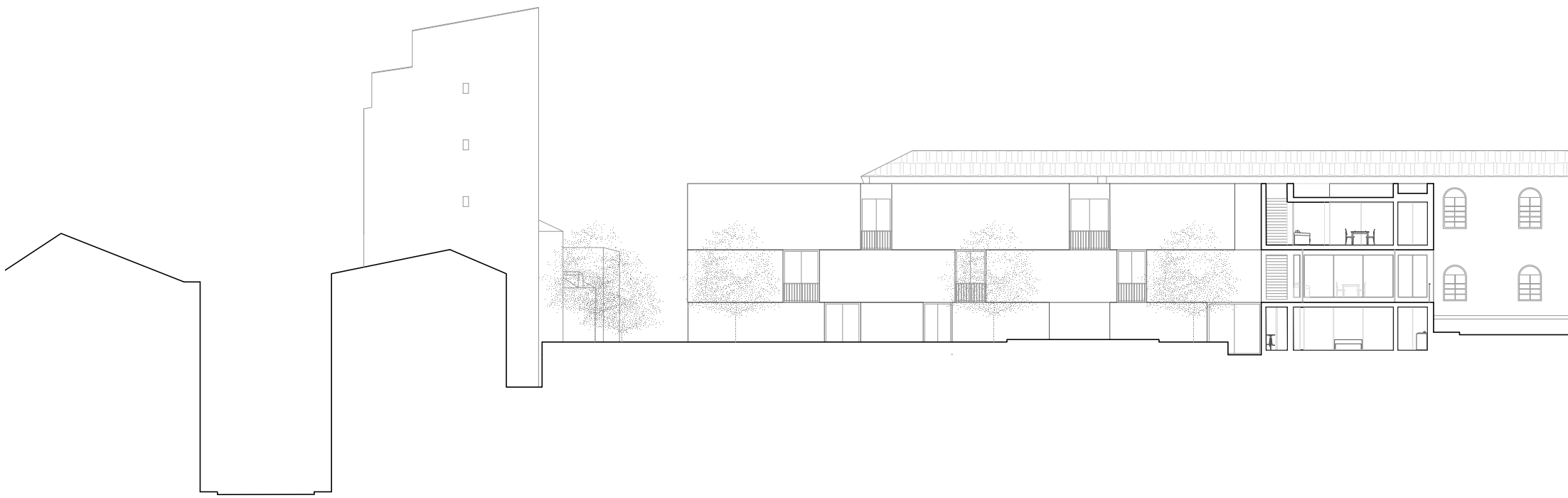


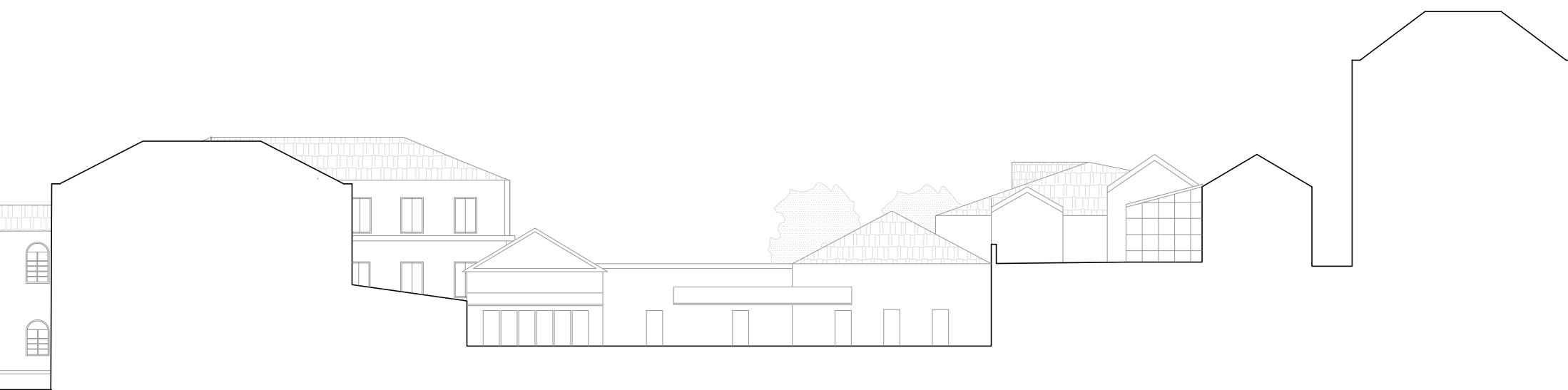


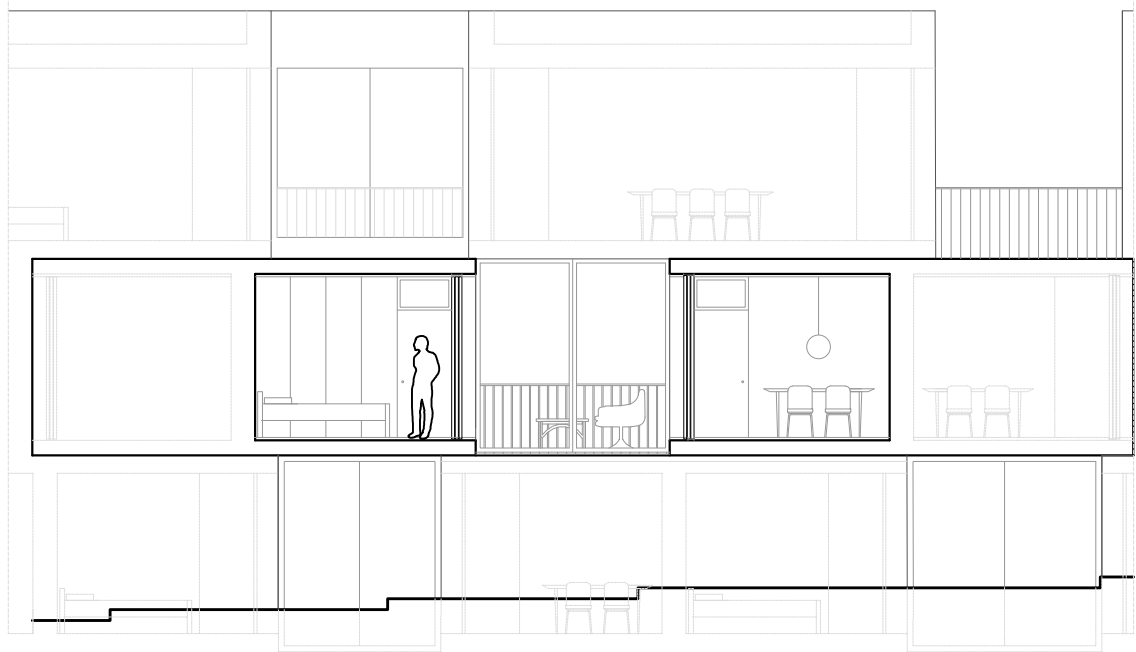
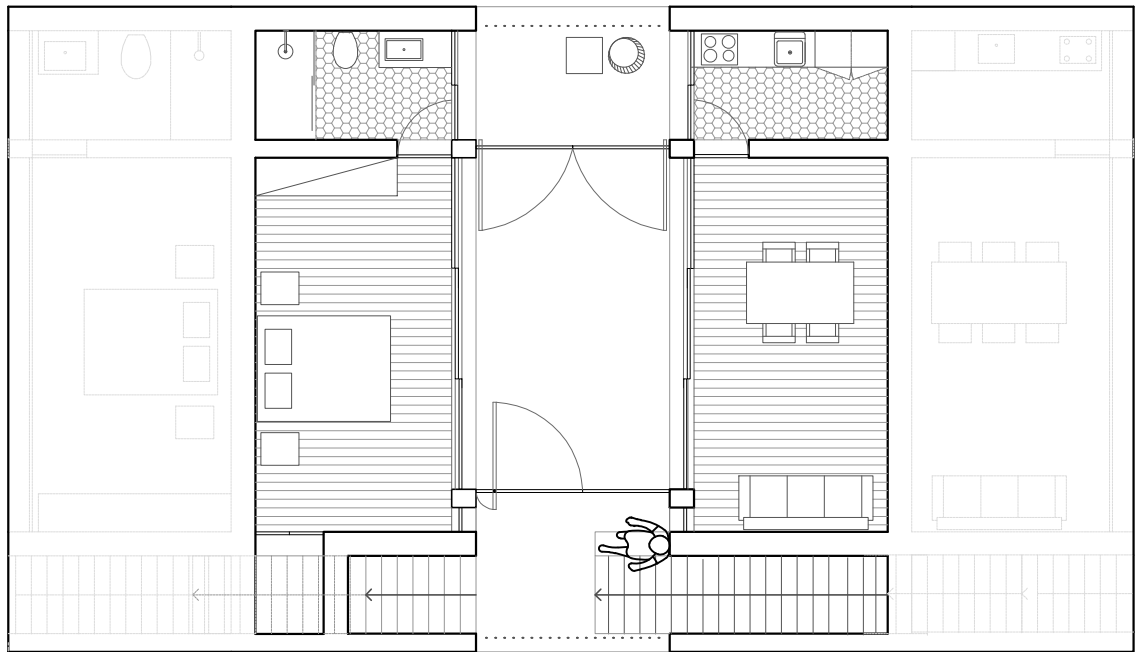


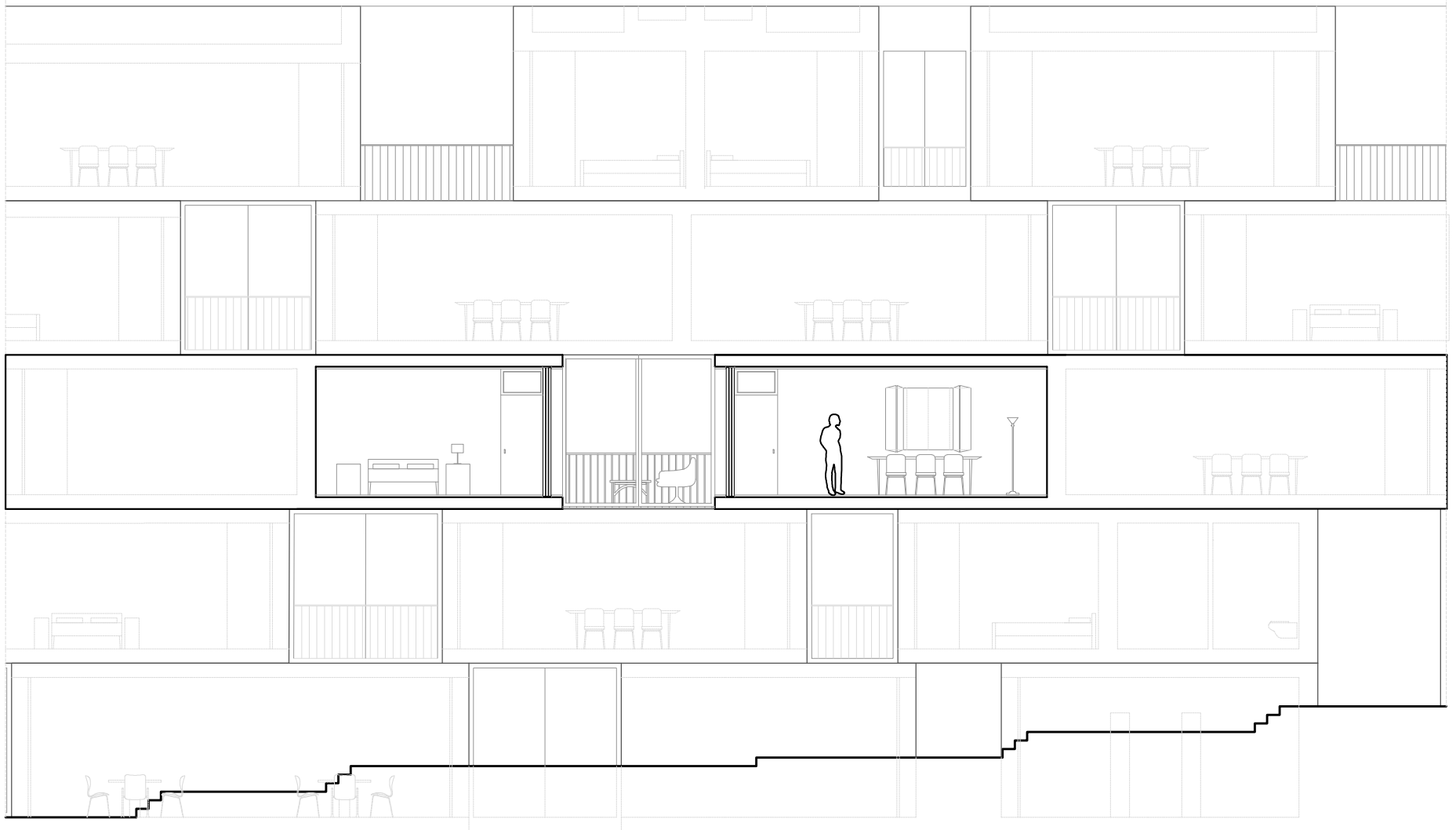
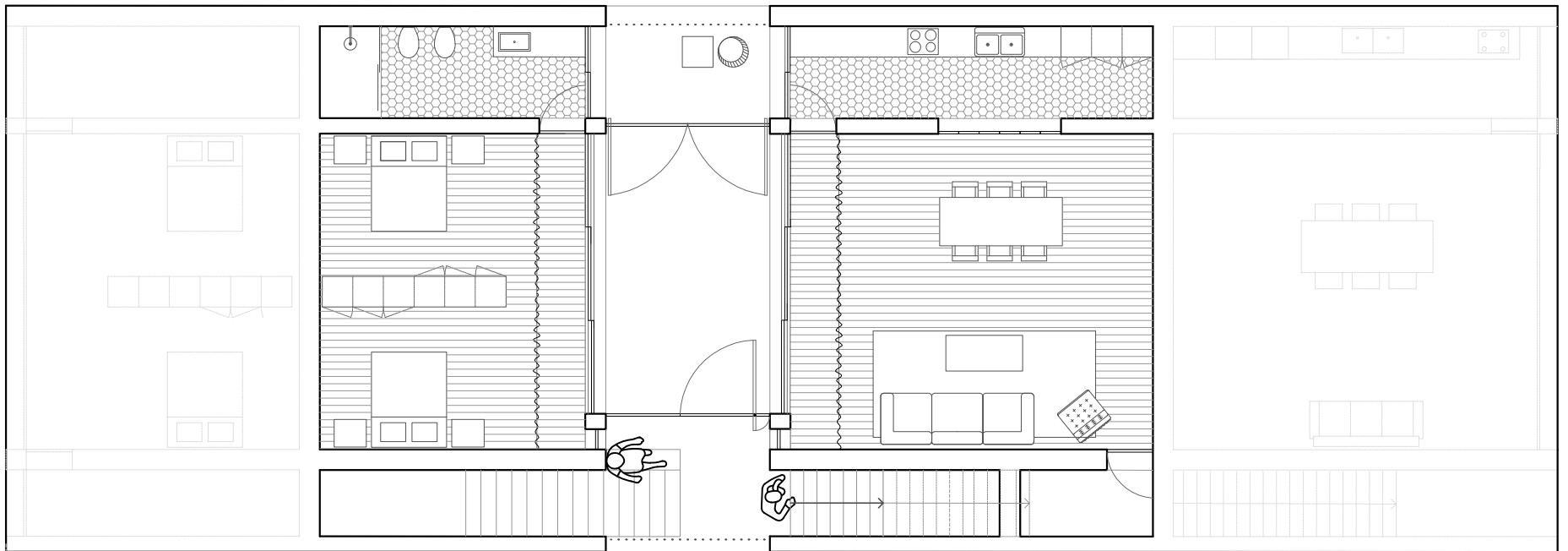


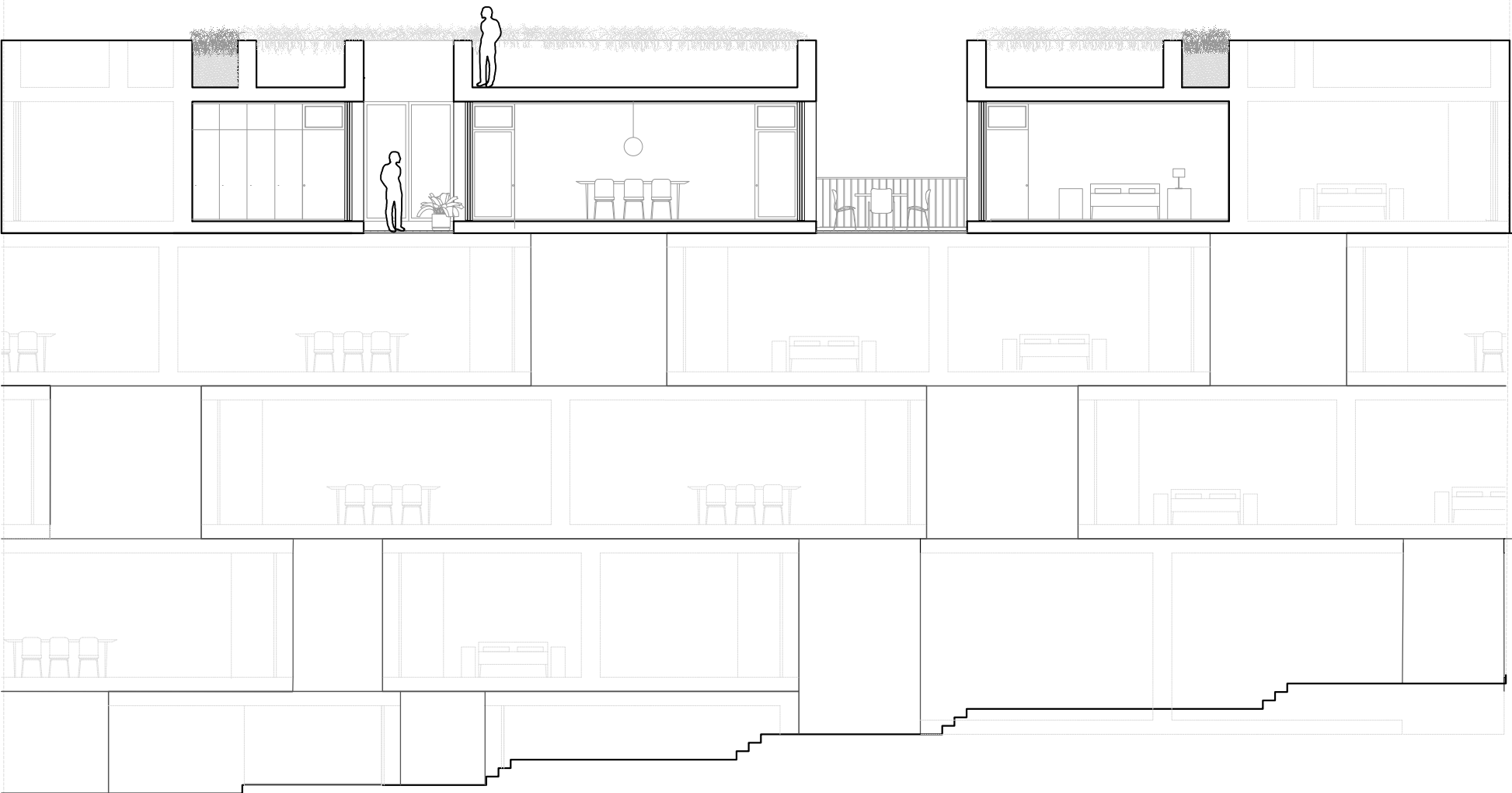
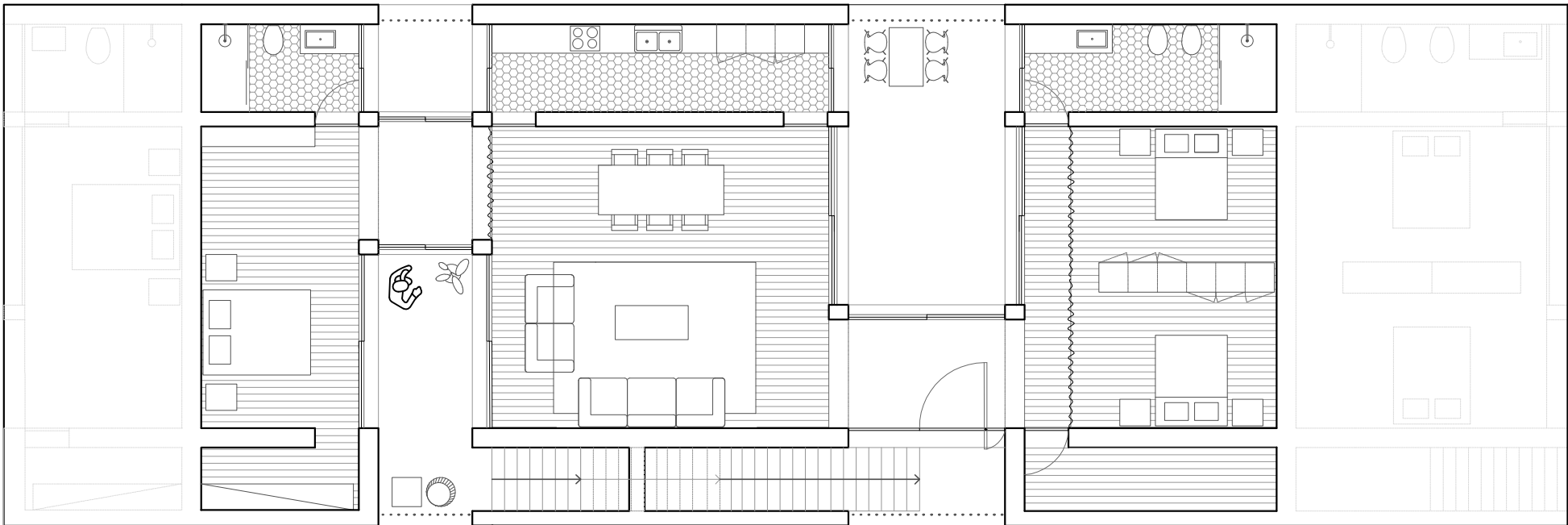


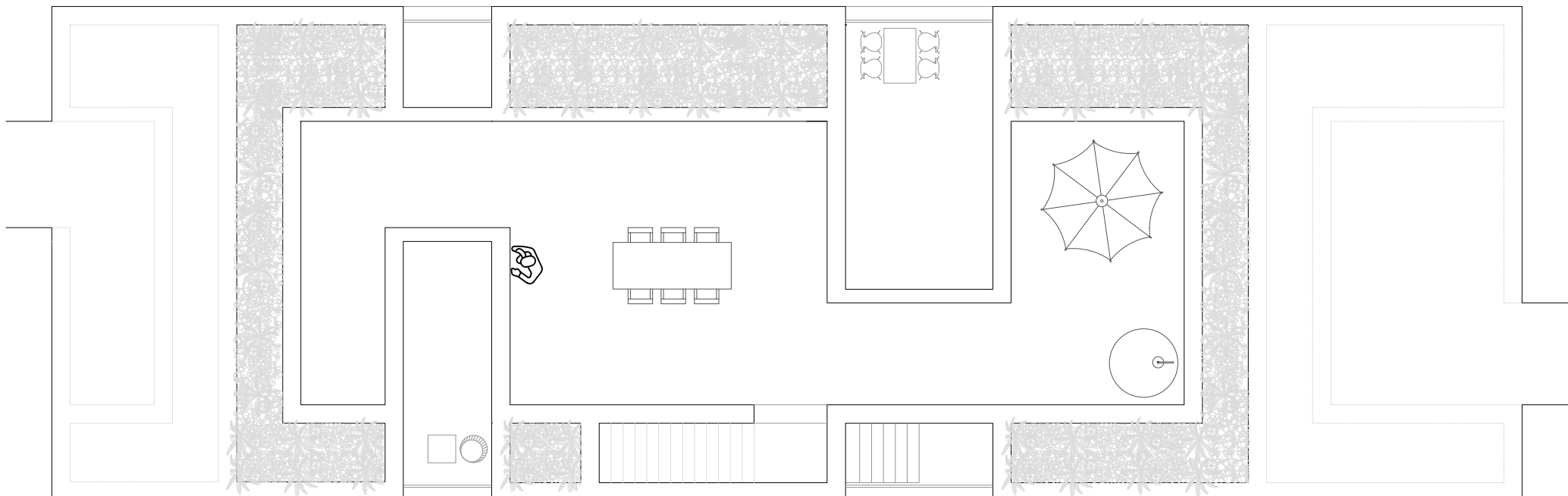


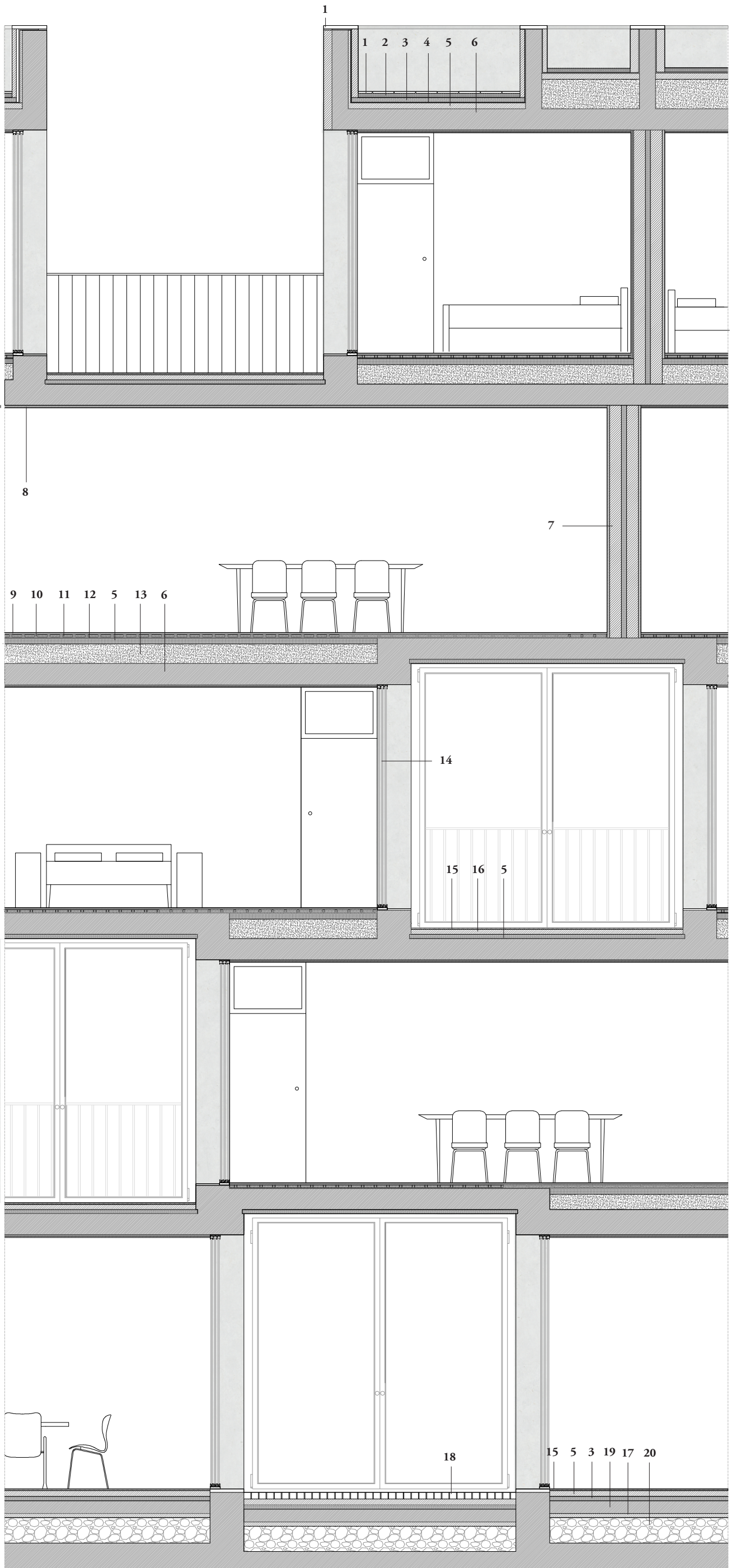




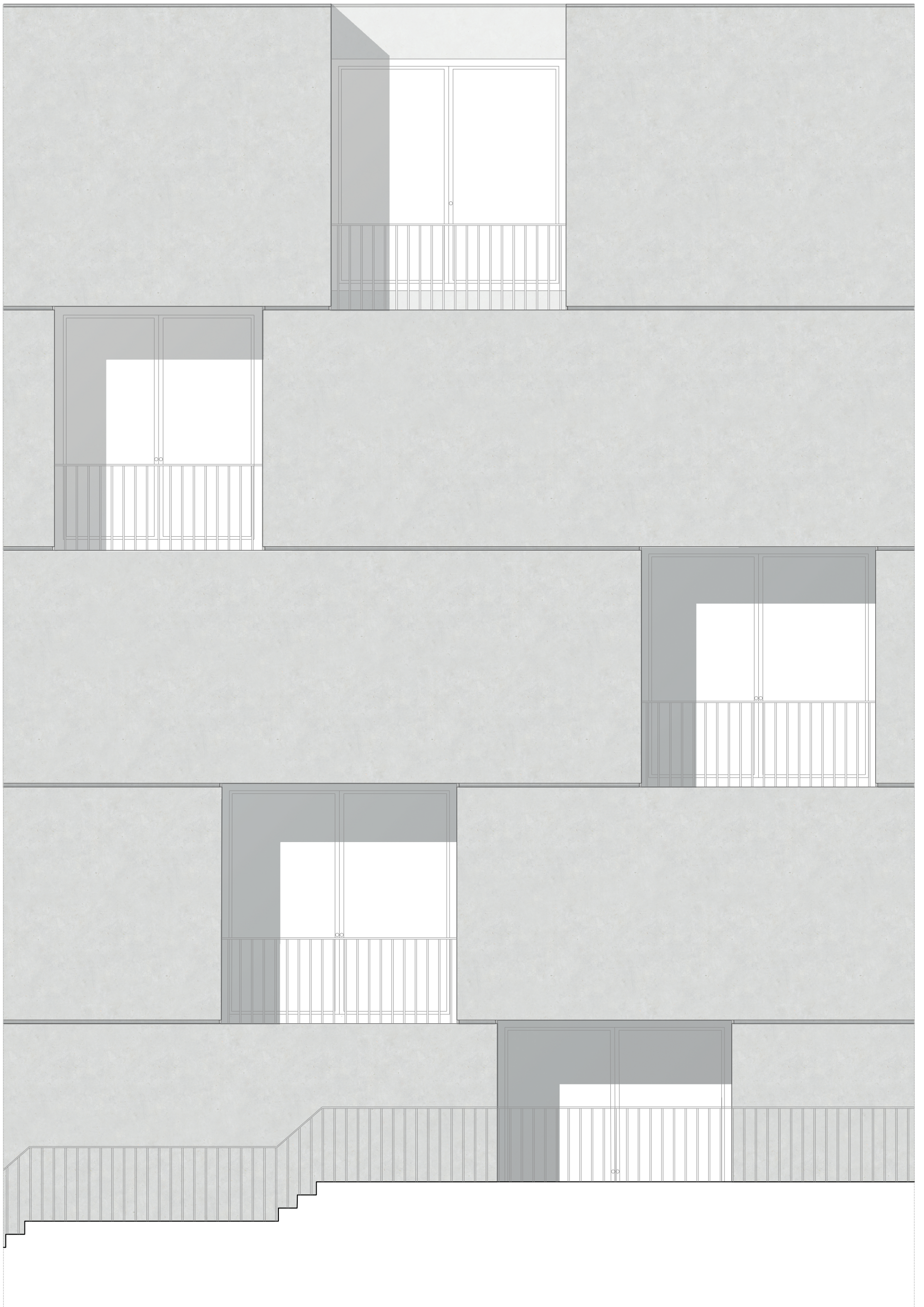








1.Pedra vulcânica para acabamento externo **2.**Camada de gravilha **3.**Isolamento térmico (50mm) **4.**Filtro geotêxtil, Mânta impermeabilizante asfáltica, Capa separadora e Emulsão betuminosa **5.**Betão leve para formação de penderes (1,5% em coberturas e terraços) **6.**Laje de betão armado **7.**Parrede dupla de blocos de cimento de 14cm com câmara de ar e 50mm de isolamento térmico e acústico **8.**Gesso cartonado para acabamento interno **9.**Soalho afizélia 22cm **10.**Ripado **11.**Tela asfáltica **12.** Painel de isolamento **13.**Leca **14.**Caixilharia com perfis de alumínio **15.**Pavimento vinílico sobre capa de regularização **16.**Laje de betão reforçada **17.**Mortero de regularização 50mm **18.**Pavimento térreo típico em pedras de calcário branco **19.**So-leira de betão armado com 150mm de espessura **20.**Encaixado de pedras





Vista Exterior
Percorso Pedonale entre Martim Moniz e Mártires da Pátria



Vista Interior
Exemplo de Tipologia T2 no quarto andar

CONCLUSÃO

A ideia desse trabalho surge desde o início da correspondência entre a estrutura dos corpos, em particular, entre o ser humano e a arquitetura. A teoria do *mirroring* de Heidegger e o estudo da *Gestalt* demonstraram de facto que, tanto o corpo da arquitetura, quanto o corpo humano reconhecem alguns tipos de técnicas como base para determinadas finalidades, porém, tanto as posturas do corpo, quanto as formas da arquitetura podem receber novos significados de acordo com diferentes propósitos ou situações.

Levando isto em consideração, podemos ver que, na atualidade, projetar nos centros urbanos se torna cada vez mais um jogo de contorcionismos dado a diversidade do seu tecido que, muitas vezes, não permite a reprodução de seus tipos históricos na sua forma originária, tornando necessário extrapolar estes tipos, assim como foram extrapoladas as antigas muralhas protetivas e as quadras históricas em Berlim em busca da criação de relações que não se mostravam possíveis ou necessárias antigamente. Essa situação se remete a sensação própria do aperto que se sente quando é preciso se encaixar em um espaço e, então, se torna necessário encontrar a postura mais adequada para se acomodar.

Levando em conta que a grande maioria dos edifícios de uma cidade são habitações, fica claro que desenhar a habitação é na verdade desenhar a cidade e, portanto, agir sobre a habitação é também agir na cidade. É através dos edifícios de habitação que se propõem os espaços privados dos moradores de uma cidade, vinculando e dando morada à sua vida, mas, são estas peças que organizam, também, os espaços públicos e coletivos. Sendo assim, compreendemos que a habitação nos dá a possibilidade de possuir um abrigo, mas é nessa autonomização do espaço interno, que ela também altera o meio externo gerando a rua, a praça e os lugares de encontro, que também podem se tornar parte de sua identidade. As habitações funcionam como o gene originário de toda uma cidade, elas são seu sistema estrutural, os ossos, mas também os músculos de um corpo em tensão e, portanto, a sua performance é o que vai ditar o caráter de qualquer assentamento humano e, por fim, a performance da cidade.

Por não ter uma imagem fixa, além daquela psicológica, as habitações podem demonstrar diferenças estruturais marcantes, mas, por mais que configurem várias formas, estilos ou mesmo espaços diferentes, a casa humana ainda é o mesmo tipo de abrigo do que aquela primeira caverna, aonde o homem decidiu se lojar pela primeira vez. Partindo dessa ideia, a casa se mostra flexível, assim como o corpo humano que assume

vários tipos de posturas para diferentes fins, mas sempre mantém a sua característica principal, o seu corpo.

É precisamente o carácter de flexibilidade das habitações e o estudo das possibilidades posturais do corpo no interior da cidade, o que permitem o encaixe mais adequado da minha proposta de projeto no tecido urbano de Lisboa. Na cidade as partes se organizam organicamente como um corpo único e um dispositivo espacial ao mesmo tempo, em busca da constituição de um espaço emocional. Como na performance teatral, algumas peças têm mais importância do que outras ou precisam de mais espaço para desempenhar o seu papel na apresentação, algumas podem até criar momentos de improviso, mas, no final, nunca podem fugir do seu enredo.

Em conclusão, esta pesquisa buscou demonstrar a mutabilidade das tipologias urbanas em busca da melhor postura e organização dos corpos arquitetónicos nos seus determinados espaços, de forma a respeitar as dimensões de tensão e ritmo necessários para manter um cenário urbano equilibrado na sua totalidade, para que assim ele mesmo possa dar sequência a uma boa performance da cidade.

AGRADECIMENTOS

Depois de muitas descobertas e trabalho duro, em busca de sintetizar toda a informação que me veio às vistas durante esta longa temporada de aprendizados, aparecendo nem sempre em forma de teoria, vejo meu trabalho chegar a um resultado final, e a minha pessoa crescer e amadurecer.

Gostaria de agradecer,

A Monica pelos meses de paciência e as horas de apoio. Retornando a esse mundo de analogias, você sem dúvida foi um pilar fundamental para toda esta construção.

Ao meu amigo Gabriel (Vuotodelmondo) por toda a atenção e cuidado na apreciação e crítica ao meu texto, com certeza a sua voz ajudou a me resgatar no meio de um turbilhão de ideias.

Ao Franco e Daniella por esses anos de amizade e parceria, e por me ajudarem a respirar nos momentos de sufoco.

Aos meus colegas de casa, Daniele, Luca e Gabriele, por toda a calma e assistência nos momentos de tensão.

Alla mia famiglia italiana, Niccoló, Enrica, Enzo, Umberto e Elisa, per l'amicizia e tutto l'aiuto di questi mesi. Savona é sempre nel mio cuore.

Por fim volto a agradecer a minha família, Fernanda, Luciano, Stephanie, Thiago, Anna Maria, Nilson, Loretta e António pela paciência, o carinho e a possibilidade de concretizar este trabalho.

Obrigado.

ÍNDICE DE IMAGENS

- 1 *The Man with a Movie Camera.*
DZIGA Vertov, 1929, *in*, BERGER John, *Ways of Seeing*. p.17, 57.
Penguin Books Ltda. 1972
- 2 *Untitled Anthropometry* (ANT 106)
KLEIN Yves, 1960, Courtesy of Yves Klein Archives
- 3 *Proportions of Cinquefoil*
DURER Albrecht, *in*, KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.228.,
Academy editions, Great Britain, 1988
- 4 *Proportional analyses of sea shells*
DURER Albrecht, *in*, KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.227.,
Academy editions, Great Britain, 1988
- 5 *The Greyhound*
DURER Albrecht, *in*, KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.226.,
Academy editions, Great Britain, 1988
- 6 *Female figure from the study of proportions*
DURER Albrecht, *in*, KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.196.,
Academy editions, Great Britain, 1988
- 7 *Superimposition of the figure by Durer with Le Corbusier's Modulor*
DURER Albrecht, *in*, KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.199.,
Academy editions, Great Britain, 1988
- 8 *Stars*
HOLLEIN Hans, *in*, *Man TransFORMS*. p.162. The Smithsonian Institution, 1976
- 9 *Arizona. Sun City*
HURN David, ©Magnum photos, 1980
- 10 *A Cabana Primordial*
FILARETE Antonio Averlino, *Trattato di architettura*, 1460-1464
- 11 *Teatro Raul Cortez Pavimento Superior* NIEMEYER Oscar,
2006, Desenho executivo cedido pela administração do Teatro Raul Cortez, 2015
- 12 *The Structural Relations of the Mental Personality*
FREUD Sigmund, *in*, ARNHEIM Rudolf, *Human Section, The dynamics of Architectural Form. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. p.273. University of California Press, 1977
- 13 *Modulor*
LE CORBUSIER, © FLC / ADAGP, 1943
- 14 *Esquemas para Fonction Oblique*
PARENT Claude, *in*, DESPLAZES Andrea, *Constructing Architecture: Material Processes and Structure*. p.210. Birkhauser, 2005
- 15 *Human Section*
ARNHEIM Rudolf, *The dynamics of Architectural Form. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. p.61. University of California Press, 1977
- 16 *City Metaphors*
UNGERS Oswald Mathias, *in*, *Man TransFORMS*. p.112. The Smithsonian Institution, 1976
- 17 *Antrophology of Posture*
Gordon W. Hewes 1957, *in*, RUDOFISKY Bernard, *now I lay me down to eat: Notes and Footnotes on the Lost art of Living*. p.58-59. Anchor Books, New York, 1980
- 18 *Ensembles d'édifices*
DURAND Jean-Nicolas-Louis, Publicado originalmente em: *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*. Paris, 1819
- 19 *The Road to Homo Sapiens*
ZALLINGER Rudolph, *in*, HOWELL Francis Clark, *Early Man*, p.41-45, 1965

- 20 *Acrobats*
BAESDOW J.B, 1964 in, GIEDION Siegfried, *Mechanization Takes Command*. p.656, Oxford University Press, 1948
- 21 *Hieroglifo Egípcio Beth*, in, BUCCI Angelo, *São Paulo Quatro Imagens para Quatro Operações: da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes*. p.47. Tese de Doutorado, 2005
- 22 *Drawings of an Embryo in the Uterus*
DA VINCI Leonardo, c1480 (1945). From *The Drawings of Leonardo da Vinci*. Hitchcock, New York, 1945.
- 23 *Natuflan Primordial Hut in Nahal Oren*
HOFFMAN Daniela e SMYTH Jessica, in, *Tracking the Neolithic house in Europe - Sedentism, Architecture and Practice*. Pp. 19-44. Springer, New York, 2013
- 24 *Eleanor*
CAHALLAN Harry, 1949, in, EWING William A., *The Body : Photoworks of the Human Form*, Thame and Hudson, 1994
- 25 *Small Capacity Granaries*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 96. MoMA 1964
- 26 DREXLER Arthur, *Tateana, The Japanese Prehistoric Shelter*, - The Architecture of Japan, The Museum of Modern Art. New York, 1944
- 27 *Section Trhough a Mole's Hill*
ARNHEIM Rudolf, *The dynamics of Architectural Form. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. p.150. University of California Press, 1977
- 28 *A Nova Lógica do Movimento*
LABAN Rudolf, 1942, 1943
- 29 *Kirdi Hut*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 143., MoMA 1964
- 30 *Laban dance centre sketches*
FRASER Chris, 2007., in, <https://chrisfraserart.wordpress.com/2007/02/04/labandance-centre-sketches/>
- 31 *Close up of one of the Goreme Cones*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 24. MoMA 1964
- 32 *Pile Dwellings*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 110. MoMA 1964
- 33 *Dwellings below, Fields upstairs*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 16. MoMA 1964
- 34 *Plan of a Church*
DI GIORGIO Francesco, in, ARNHEIM Rudolf, *The dynamics of Architectural Form. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. p.61, 150, 90. University of California Press, 1977
- 35 *Nu féminin Triangle l'espace possédé*
VALHONRAT Javier 1987, in, EWING William A., *The Body : Photoworks of the Human Form*, Thame and Hudson, 1994
- 36 *Apartament en Paris*
THION Emile, 1899., in, <https://gramho.com>
- 37 *Primary architectural forms adaptations from the square, triangle and circle*
KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.56., Academy editions, Great Britain, 1988

- 38 *Historic examples of basic architectural forms*
KRIER Rob, *Architectural Composition*. p.56., Academy editions, Great Britain, 1988
- 39 *Drawing by Le Corbusier*
LE CORBUSIER, in, NORBERG SHULZ Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*. p.156. Skira editore, Milan, 2000
- 40 *The Bridge*
SOUCEK Jan, in, NORBERG SHULZ Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*. p.32. Skira editore, Milan, 2000
- 41 *Night language of the Body*
DUNKELL Ruth, in, RUDOSFKY Bernard, now I lay me down to eat: Notes and Footnotes on the Lost art of Living. p.167-168. Anchor Books, New York, 1980
- 42 *The Last Supper*
Alter dossal, c.1633. England. Private Collection, in, RUDOSFKY Bernard, now I lay me down to eat: Notes and Footnotes on the Lost art of Living. p.18. Anchor Books, New York, 1980
- 43 *City of Composite presence*
GRIFFIN David and KOLHOFF Hans, in, ROWE Colin, *Collage City*. p.1. The MIT Press, 1978
- 44 *Architectural Eyries*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 33. MoMA 1964
- 45, Montserrat Catalonia
NORBERG SHULZ Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*. p.226. Skira editore, Milan, 2000
- 46 *Family-size Fortifications*
RUDOSFKY Bernard, *Architecture Without Architects.*, image 63., MoMA 1964
- 47 *Nova York vista a distância* (Unknown)
- 48 *Plano analítico de Boston*
LYNCH Kevin, 1960, in, NORBERG SHULZ Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*.136. Skira editore, Milan, 2000
- 49 *Planta de uma Aldeia Quejara*
LÉVI-STRAUSS Claude., *Tristes Trópicos*. tradução Wilson Martins. p.231. São Paulo: Anhembi, 1957
- 50 *Montblanc, el recinto amurallado*
SOLÀ-MORALES, Manoel, Montblanc: Los Fantasmas de la Ciudad., in, Arqiteturas BIS. p.22., 1974
- 51 *Florença, relevo tipológico do bairro de S. Croce, com os edifícios construídos sobre o anfiteatro romano*
ROSSI Aldo, *A Arquitetura da Cidade*. p.119, tradução Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001
- 52 *Plano de Ensanche*
CERDÀ Idefons, 1859., (fragmento) [2C: Construcción De La Ciudad, copia color del plano original, 1972.], in, www.archdaily.com
- 53 *Desenho sobre a evolução das quadras urbanas*
MAY Ernst, in, *Revista Das Neue Frankfurt*, n. 4/, 1930.
- 54 *Siedlung Dammerstock Site Plan*
GROPIUS Walter, 1921, in, BERDINI Paolo, *Walter Gropius*, Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1994
- 55 *Planta da Siedlungen Siemensstadt*
SCHAROUN Hans, e outros, in, <https://www.archdaily.com.br>
- 56 *Site Plan Siedlungen Haselhorst*
STAM Mart, 1929., in, HENDERSON R. Susan, *Building Culture: Ernst May and the Frankfurt Initiative, 1926-1931*. p.412, Bern, Frankfurt, London, New York: Peter Lang, 2013

- 57 *Dance Curves: On the Dances of Palucca*
KANDINSKY Wassily, 1926., photos by, RUDOLPH Charlotte, *in*,
Das Kunstblatt arts journal, 1926
- 58 *Plan Obus Argel*
LE CORBUSIER, 1930, *in*, BOESIGER, Willy, Le Corbusier, Barce-
lona, Gustavo Gili, 1980]
- 59 *Teatro del Mondo*
ROSSI Aldo, *in*, SCULLY Vincent, *Aldo Rossi, Obras y proyectos*, ed.
GG, Barcelona, 1985
- 60 *Inserção urbana do Golden Lane*
SMITHSON Alison e SMITHSON Peter, 1952., *The Charge Void Ar-
chitecture*, Monacelli Press, 2001
- 61 *Esquema urbano Golden Lane*
SMITHSON Alison e SMITHSON Peter, 1952., *The Charge Void Ar-
chitecture*, Monacelli Press, 2001
- 62 . *Desenho Axiométrico, Planta e Corte:Robin Hood Gardens*
SMITHSON Alison e SMITHSON Peter, 1972., *The Charge Void Ar-
chitecture*, Monacelli Press, 2001

BIBLIOGRAFIA

ARDALAN Nader e SCHLAMMINGER Karl, *in*, HOLLEIN Hans, *Man TransFORMS*. Smithsonian Institution, 1976

ARNHEIM Rudolf, *The dynamics of Architectural Form. Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. University of California Press, 1977

BARBOUR Julian, *The Discovery of Dynamics*. Oxford Press, 2001

BOLLNOW Otto Friedrich, *O Homem e o Espaço. tradução Leoni Schmid A.*, título original: *Mensch und Raum*. 9 ed. Stuttgart; Berlin; Kohlhammer, 2000

BUCCI Angelo, *São Paulo Quatro Imagens para Quatro Operações: da dissolução de edifícios e de como atravessar paredes*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005

CARVALHO Ricardo, *A Cidade Social*. Tinta da China, 2016

COHEN Renato, *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo, 1989

HALL Edward, *The Hidden Dimension*. Doubleday, 1966

HEIDEGGER Martin, *Building, Dwelling, Thinking*. translation and comentary by Bobeck A.

HEWES Gordon, *World Distribution of Certain Postural Habits*. Journal of the American Anthropologist Association, 1955

HUSSERL Edmund, *La Terre ne se meut pas*. Paris, Minuit, 1954/1956

LAUGIER Marc, *Essai sur L'Architecture*. tradução Igor Fracalossi. Paris, 1753

MAUSS Marcel, *Techniques of the Body.*, *in*, Economy and Society, Vol.2. 1973., original em 1934

MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 1999., edição original *Phénoménologie De La Perception*. Paris, Gallimard, 1945

MERLEAU-PONTY Maurice, *La structure du comportement*. Paris: PUF, 2002., original publicado em 1942

MONEO Rafael, *On Typology.*, *in*, *Oppositions*. The MIT Press, 1978

MUMFORD Lewis, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and its Prospects*. Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1961

NORBERG-SCHULZ Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*. Skira editore, Milan, 2000

PALLASMAA Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2005

QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *in*, *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège : chez Panckoucke. Tome III., 1825

ROSSI Aldo, *A Arquitetura da Cidade*. tradução Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes São Paulo, 2001

RUDOLFSKY Bernard, *now I lay me down to eat: Notes and Footnotes on the Lost art of Living*. Anchor Books, New York, 1980

SILVANO Filomena, *Antropologia do Espaço*. Assírio & Alvim, 2010

VIDLER Anthony, *The Third Typology.*, *in*, *Oppositions*. Princeton Architectural Press, New York, 1998

