

Aludir, Colidir e Iludir

O conceito de *paródia* na arquitetura

Dissertação de Mestrado em Arquitetura

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Sara Alexandra Fonseca Diaquino

Orientação do Professor Doutor Manuel Graça Dias

Porto, Setembro de 2017

Aos meus pais e à minha “avó velhinha”

As citações em português, referentes a edições de língua não portuguesa, são da livre tradução da autora.

Agradecimentos

Não serão suficientes as palavras pelas quais irei tentar expressar a minha gratidão a todas as pessoas que estiveram presentes e me auxiliaram durante a concepção deste trabalho. Nomeadamente, ao Professor Doutor Manuel Graça Dias a quem agradeço a disponibilidade e paciência inesgotáveis, bem como a crítica estimulante, os maiores incentivos nas horas de grande desespero.

A todos os profissionais, professores e funcionários, que se cruzaram comigo neste percurso e que me ensinaram como é ter paixão pelo que se faz, em especial pela arquitetura. Apesar de, por hora, o meu lugar nesse mundo ser incerto, entre tantas outras, essa será talvez a maior e melhor lição.

Um dos agradecimentos mais importantes que tenho a declarar é à minha família, de modo particular aos meus pais, pelo espírito de sacrifício, pela força e por me terem ensinado a lutar pelos meus objetivos, sem nunca me esquecer de onde vim e de quem sou.

Não posso terminar sem agradecer aos meus amigos, todos aqueles que fizeram parte da minha vida durante estes seis anos, especialmente, aos que não abandonaram o barco nos momentos mais difíceis e aos que, de livre vontade, apareceram e se foram juntando à cruzada.

Por fim, agradeço ainda à Ivone Sá, pela empreitada de tentar pôr ordem numa mente desorganizada e pelas palavras, quando estas me faltavam.

Índice

Resumo/ Abstract	p.10
Introdução	p.15
Parte I	p.21
1.1. Linguagem e <i>sistemas de modelização</i>	p.23
1.2. <i>Ludus</i> : Aludir, Colidir e Iludir	p.37
1.3. A paródia e a sua dupla função	p.51
1.4. <i>Ludere</i> : Os saltos dos peixes	p.71
Parte II	p.93
2.1. <i>Aludir</i> : tradição e reorganização do tradicional Vaana Venturi House, 1962 Quatro moradias em Matosinhos, 1954 - 1957	p.95
2.2. <i>Colidir</i> : rutura e união pela diferença Carpenter Center, 1963 Terminal de Cruzeiros do Porto de Leixões, 2015	p.111
2.3. <i>Iludir</i> : unidade ou pastiche Quartier de l'Horloge, 1974 - 1982 Yeatman Hotel & Wine Spa, 2010	p.135
Conclusão	p.151
Bibliografia	p.157
Créditos das imagens	p.160

Resumo

De entre as várias teorias arquitetônicas, a mais universal e que é reconhecida na generalidade, por quem estuda ou exerce arquitetura, é a sua ubiquidade. A arquitetura está presente em tudo e, principalmente, estabelece relações com várias dimensões e práticas sociais externas a si, ela constitui-se como dimensão aberta ao mundo e em consequência é para ele que nasce.

Uma vez que o universo se compõe por duas medidas opostas, colocadas respectivamente em cada prato da sua balança, também a arquitetura vive do equilíbrio das suas dicotomias e confrontos.

Posto isto, a presente dissertação explora a relação complexa dessas dicotomias utilizando para isso o conceito de *paródia* apresentado por Linda Hutcheon no seu livro, *Uma teoria da paródia — ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985).

Aparentemente, a *paródia* parte da imitação de um texto com o sentido de o depreciar, porém, ainda que o conceito ocasionalmente ridicularize o seu texto base, pode ser uma respeitosa relação entre essa referência e a novidade, um jogo de opostos que permite a evolução.

Essa evolução que ocorre através da *paródia* enquanto agente transformador não implica o desprestígio do seu texto base; assim, também a arquitetura pode ter por base o existente e transforma-lo tendo em vista novas realidades.

Tal como a *paródia* pode conter dois sentidos (respeitoso e depreciativo), a arquitetura pode colidir e aludir a diversas realidades trazendo progresso à disciplina ou, pelo contrário, pode ficar-se pela imitação das tendências mais populares, vivendo apenas na ilusão do progresso.

Abstract

Among several theories, the most general and well known, for those who study and practice architecture, is its ubiquity. Architecture is present in everything and make relations with several dimensions and social practices outside its own, sets itself as a dimension open to the world and in consequence it is born for him.

As soon as the universe is composed of two opposite measures, put side by side in each plate of its balance, architecture also lives on the balance of its own dichotomies and confrontations. Then, this dissertation explores the complexity of the relationship between those dichotomies, using for that the *parody* concept presented by Linda Hutcheon in her book *A theory of parody — teachings from XX century art forms* (1985).

Parody is considered an imitation of a text with derogatory sense, however, though the concept could contain occasionally the ridicule factor, it can also be a respectful relationship between the reference and the novelty, a play of opposites that allows the evolution.

This evolution that takes place through *parody* as transformation agent does not mean to discredit the original text. Also architecture can take the existent as base to transform into new realities.

Such as *parody* can contain two senses (respectful and derogatory), architecture can collide and allude to several things while brings progress, and sometimes it can be the imitation of the tendencies of mass culture, living in the illusion of the progress.

Em cada cidade há algo que tudo liga, em justificação recíproca; simultaneamente, há algo que tudo distancia, por múltiplas influências e exotismos evidentes. [...] Tudo isso acontece na cidade onde vivemos; só assim não morre.

Cidade. Álvaro Siza, [2009:175]

Introdução

Motivações

O presente trabalho teve como motivação inicial um olhar mais detalhado sobre os fenômenos de exceção em arquitetura, bem como o modo do qual se servem de um processo de instrumentalização da arte, para se impor perante a regra urbana. A transposição de barreiras, no que se refere à arte e à arquitetura, consistiria no desejo mútuo de tomar parte no mundo uma da outra, sempre com o objetivo de marcar a diferença dentro das suas próprias disciplinas.

Partindo deste cenário, também o olhar sobre as regras deixa de ser o mesmo. Não se trata apenas de preto ou branco, a ordem pode deixar de ser simples, clara e previsível, pois entre dois tons existe sempre um gradiente. A arquitetura abrange todo um mundo de possibilidades, não se esgota apenas no funcional ou no artístico, é a ponte que liga as margens de um rio por onde já passaram e passam muitas concepções que contrariam ou favorecem um dos lados em detrimento do outro mediante vontades e desejos.

O conceito “cidade” já não se constitui como um espaço confinado, regido por uma única regra e com determinado conjunto de serviços e funções. A diversidade de intervenientes e vontades leva à transformação da realidade física, expressão do caos social e cultural que se tem vindo a atravessar, perante o qual a noção de narrativa ordenada associada à cidade depressa se desvaneceu.¹

A hibridez e mistura das partes, tem como resultado um contexto hipertextual, diferente do texto tradicional que, apesar de já não se encontrar em vigor, continua a ser dogmaticamente aceite. Por essa

1. “[...]esta espécie de conceitos-esponja pelo excesso de desconfinamento conceitual que contém essa polisssemia, vão [sic] perdendo clareza e rigor produzindo uma ilusão de objetividade.”

razão, o excesso de regulação que se tenta aplicar apenas cria a ilusão de regular que, tal como num jogo, ludibria.

Ordem, ritmo, harmonia, estão inteiramente ligadas a uma dimensão estética subjacente à componente lúdica. Admitindo a existência de um caráter lúdico em todo o pensamento humano, colocam-se as seguintes questões:

Quebrar as regras cria um obstáculo ou faz parte do jogo? Não existe uma dimensão estética nessa quebra? O que se encontra entre as suas margens?

Aceitando essa dimensão estética, será permitido ao jogo/cidade infringir regras? Como?

Por outro lado, a predominância da regra leva muitas vezes a que se associe a ela e à origem do jogo uma aptidão inata para a imitação. Nesse caso, e partindo do princípio que recontar é acrescentar, deve-se continuar a entender a regra como imitação pura e simples? Quando um sujeito passa por esse processo mimético, não tem presente a sua individualidade e o seu desejo? Que progresso haveria na arquitetura e no mundo se a regra se traduzisse apenas por imitação?

Considerando que a cidade se compõe por norma e exceção, passado e presente, e que quer uns quer outros, são partes do jogo urbano, a presente dissertação destina-se ao estudo destas duas formas de atuação na cidade, refletindo no modo como coexistem e se inter-relacionam no mesmo território, com o objetivo de responder às questões acima referidas. A intenção deste ensaio não se cinge à aceitação de conceitos como verdades incondicionais, tendo em consideração, pelo contrário, a sua desconstrução crítica bem como a análise interdisciplinar.

Objeto

O presente estudo tem como objeto de análise o espaço urbano e alguns dos processos de intervenção e conceitos (continuidade, frag-

mentação, regularidade, irregularidade) que se têm desenvolvido sobre este, bem como o pensamento que se encontra por de trás dos mesmos.

Através do conceito de *paródia* apresentado pela autora Linda Hutcheon (1985), pretende-se estabelecer paralelismos entre o processo de produção escrita e o processo de produção arquitetónica dando ênfase à dimensão lúdica, exposta por Johan Huizinga (1944), presente na sociedade em geral e que interliga as várias dicotomias do qual vive a cidade.

Metodologia

Numa primeira fase, introduz-se e explicita-se sinteticamente as conexões, que existem e se têm vindo a desenvolver, entre a escrita e a arquitetura, ambas formas de comunicação distintas mas simultaneamente complementares. Cada uma delas funciona como reforço da outra com várias teorias como prova ao longo da história, algumas das quais a apresentar no decorrer do trabalho.

Em seguida, associa-se ao exposto uma análise à componente lúdica que se pensa ser motor das disciplinas em questão. Esta abre caminho ao ponto seguinte, onde se procura mostrar o carácter transdisciplinar do conceito *paródia* e de outros conceitos a ele ligados, bem como alguns dos mais polémicos e diversos pontos de vista acerca do tema, de autores como Barthes (1973), Simon Dentith (2000), Charles Jencks (1995), Derrida (1967) e de entre eles, fundamentalmente, o de Hutcheon (1985).

O termo *paródia* será analisado em algumas das suas conceções, a fim de melhor compreender a sua transposição para o campo arquitetónico e, através dele, interpretar o carácter lúdico codificado na relação das partes com o todo, na cidade.

Na segunda parte da dissertação, serão apresentados os casos concretos que legendam e ilustram algumas das formas de aplicação da

definição de *paródia* na arquitetura. Para isso relacionam-se algumas obras arquitetônicas, do contexto nacional e internacional.

Distribuídas por três grupos, essas obras demonstram a aptidão da *paródia* para a evolução através dos dois primeiros grupos, da *alusão* e da *colisão*, mas também a sua aptidão para enganar e encenar essa evolução, através da *ilusão*.

A regra, embora muito ligada ao passado e à repetição, integra parte de um processo criativo e de um desejo transformador, o que figura no primeiro grupo (ALUDIR) através das quatro moradias (1954 - 1957) na Rua Dr. Filipe Coelho, em Matosinhos, concebidas pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira. Associadas à construção tradicional e ao lote residencial de pequena escala contêm sinais metamórficos que marcam a diferença em relação à restante rua, trazendo algo novo ao passado. Esta complementaridade de opostos é também sublinhada no panorama internacional, e como reforço da ideia analisa-se ainda a Casa Vanna Venturi (1964) de Robert Venturi.

No entanto, os paradoxos que a *paródia* encerra não nos limitam somente à arquitetura pós-moderna e à obra em si, expandem-se para o lugar, para a relação do individual com a envolvente. Assim sendo, o segundo grupo (COLIDIR) alberga obras que, como o novo Terminal de Cruzeiros do Porto de Leixões (2015) da autoria do arquiteto Luís Pedro Silva, são pontos de colisão de opostos, a rutura urbana autorizada pelas regras e articulada com a envolvente. Tratam-se de novos elementos de articulação no jogo urbano que por vezes têm como base outros campos que não a arquitetura. Esses tipos de construções tiram partido da instrumentalização da arte para se afirmar no enquadramento geral que os rodeia. Não esquecendo essa dualidade, junta-se o Carpenter Center (1963) de Le Corbusier que vem trazer ao estudo outro modo de criar a diferença no banal, mantendo-os aos dois.

O peso do preconceito universal que confere à *paródia* um caráter genericamente redutor e depreciativo, como acontece com a sátira

ou o *pastiche*, nesta explicação, tem o sentido inverso; não visa uma dimensão pedagógica, antes um interesse pela metamorfose lúdica do processo de apropriação e adaptação do modelo que possui por referência. Para clarificar esta barreira e discernir onde começa e acaba o aspeto caricaturado da arquitetura, apresenta-se no terceiro grupo (ILUDIR) objetos arquitetónicos ilusórios que escondem a complexidade que alimenta o real, como a obra The Yeatman Hotel (2010) do arquiteto Vitor Miranda e o Quartier de L'Horloge (1979-1982) do arquiteto francês Jean-Claude Bernard.

PARTE I

A definição de *paródia* consiste na imitação de algo existente (texto, tema, etc.) e é associada geralmente a uma função depreciativa, enraizada não só nas páginas dos dicionários como na mente da sociedade, desde o aparecimento do conceito até à atualidade.

2. Dicionário da Língua Portuguesa, 2013

Paródia *n.f.* 1 imitação de um texto literário, de uma personagem ou de um tema, com propósitos irónicos ou cómicos; 2 imitação ridícula ou cínica de qualquer coisa; 3.[coloq.] pândega; divertimento (Do gr. *parodia*, «canto ao lado de outro», pelo fr. *parodie*, «paródia») ²

Contudo, a autora Linda Hutcheon decompõe esse conceito preconcebido de *paródia* e atribui-lhe um carácter mais ambíguo, desvinculando-o da sátira ou outros conceitos com os quais a *paródia* tem relação mas que não a constituem obrigatoriamente. A autora aplica o conceito a campos designados pelo historiador Yuri Lotman como *sistemas de modelização* (as artes, a arquitetura, mito, etc.), devido à capacidade de comunicação com as massas sociais que cada uma destas disciplinas possui, em especial na época pós-moderna.

Assim sendo, esta primeira parte irá explicitar a conexão entre a literatura e a arquitetura, apresentado o panorama de uma possível linguagem arquitetónica na qual o termo *paródia* exerce um jogo entre conceções extremas e antagónicas. Na *paródia* trava-se uma luta pela representação de uma ideia a fim de esta ultrapassar a dimensão imaginativa e se transformar em matéria do real.

1.1. Linguagem e *sistemas de modelização*

Sempre para mim o exemplo, ao pensar Arquitectura, veio dos escritores, e deles os Poetas, artífices competentíssimos do registo e do sonho, habitantes da solidão. Siza,[2009:149]

A fala surgiu devido à necessidade de comunicação do homem, ato que consiste na exteriorização da dimensão abstrata do pensamento, ou seja, a fala tornou-se no primeiro instrumento de moderação entre o abstrato e o real. Por sua vez, a palavra transforma-se numa espécie de ferramenta que auxilia no domínio dessa realidade sem a limitar ou isolar.

George Gusdorf (Bordeaux, 1912 – 2000), filósofo, francês, na sua obra *A Palavra* (1952) reflete na importância da comunicação e como o próprio título sugere, na importância da palavra enquanto *indicador de valor*, valor esse que, para o homem se torna incalculável na medida em que lhe confere a capacidade de unir a ideia à matéria (Gusdorf,1952:12). Definir um objeto segundo determinado termo (signo) implica atribuir-lhe um sentido, conferir significado a uma forma tendo em conta as circunstâncias que a envolvem, sem limitar a ação desse termo.³

A língua, no que lhe diz respeito, representa um sistema normativo ou uma estrutura geral, determinada por um conjunto de práticas culturais pertencentes a uma comunidade, que rege tanto esse processo de atribuição de significado como as infinitas combinações que ele possibilita e permite ao recetor captar os conjuntos de signos (palavras) provenientes do emissor, bem como partilhar da sua com-

3. “[...] a Fala é essencialmente um acto individual de seleção e atualização; constituem-na, primeiro, as combinações graças às quais o falante pode utilizar o código da língua com vista a exprimir o pensamento pessoal [...] e depois os mecanismos psicofísicos que lhe permitem exteriorizar estas combinações;”
Barthes, [1964:12]

4. “A linguagem traz consigo, designação, precisão, decisão; simultaneamente consciência e conhecimento. O nome cria o objecto, só ele o consegue para lá da inconsistência das aparências. “

Gusdorf, [1952:37]

preensão. A linguagem trata-se da expressão da língua, por palavras, pela escrita ou pela sinalética.⁴

Uma estrutura é um modelo construído em virtude de operações simplificadoras que permitem standardizar fenómenos diversos debaixo de um único ponto de vista [...] é um artifício elaborado para poder nomear de maneira homogénea coisas diversas.

Eco, [1968:50]

Gusdorf divide então a linguagem segundo duas funções, a *função expressiva*, como forma de o indivíduo transportar a sua abstracção interior para a realidade, e a *função comunicativa*, em que o indivíduo procura a aceitação e integração junto dos outros indivíduos (*Idem*, p.36).

No entanto, o autor conclui que a comunicação será sempre a exteriorização de um pensamento, de uma intenção interior. Ainda que, tenha que se reger por linguagens cujas bases estão ancoradas a uma determinada cultura, comunicar implica a consciência de uma ideia a transmitir. Por outro lado, no que se refere à expressão, esta não ocorre sem um propósito. Isto significa que, a transposição de um “eu” interior para a realidade concreta tem como principal motivação, para além do domínio do caos idealista, o autorreconhecimento. Este só tem lugar no confronto dessa interioridade com o exterior e com o próximo, o reconhecimento por parte de outrem.

Posto isto, o que está em jogo não é a separação das duas funções acima mencionadas, mas sim um equilíbrio entre ambas, uma complementaridade que cabe a cada um gerir, e que atesta o facto de na linguagem ser possível a coexistência do carácter pessoal, bem como do carácter coletivo.

A linguagem, na forma oral, restringe-se ao presente e à comoção ou emoção que o momento propicia, podendo dar espaço à confusão e incompreensão, sem tempo para a reflexão. Contudo, com a escrita e o aparecimento da imprensa, como meios de consolidação da *pala-*

vra, esta beneficiou de um aumento do poder de alcance e passou a fixar realidades e acontecimentos tornando-os imortais.

Deste modo, a escrita constitui um “depósito” a longo prazo com a capacidade de reativar mentalidades para lá do seu tempo de criação.

Todavia, os sistemas de atribuição de significado — estruturas — não se reduzem somente à linguística, existem outros sistemas, certamente compostos por diferentes regras que permitem a expressão e comunicação através de outro tipo de linguagens, com outro tipo de signos que não a palavra, também eles culturalmente convencionados.

Em 1916, Ferdinand Saussure proclamava a eleição de uma *ciência geral* capaz de analisar sistemas de signos, fossem eles linguísticos ou de qualquer outra natureza (imagens, sons, etc.) — a *Semiologia* (Barthes, 1964:4).⁵

Desta forma abriu-se caminho para muitas concepções e teorias, tentativas de aplicação dos métodos dessa ciência a cada vez mais dimensões e disciplinas, entre as quais, a arquitetura. Vários são os autores ou semiólogos que pretendem demonstrar a existência de um sistema de signos, isto é, de uma linguagem não só, mas também arquitetónica; entre eles destacam-se três nomes, Yuri Lotman, Emílio Garroni e Umberto Eco.

Yuri Lotman (São Petersburgo, 1922 – Tartu, 1993) trata-se de um historiador e académico ligado ao tema da linguagem e da semiótica, seguidor da doutrina de Saussure, razão pela qual foi fundador de uma das maiores correntes deste pensamento na Rússia. O seu livro *A estrutura do texto artístico* (1971) é a expressão dessa forma de pensar, a análise de outras formas de comunicação que não a linguística.

Segundo o autor, a atualidade vive na ânsia constante da novidade, na ânsia pela diversidade das linguagens com o objetivo de poder seleccionar a que melhor se adequa a servir as exigências do conhecimento e da preservação dessa informação.

5. Semiologia *n.f.* 1 [sentido lato] ciência dos sinais 2 LINGUÍSTICA estudo das mudanças que a significação das palavras, como sinais das ideias, sofre no espaço e no tempo 3 MEDICINA ramo da medicina que estuda os sintomas e sinais das doenças; sintomatologia 4 sistema de sinais usado na comunicação (Do gr. *semeion*, «sinal» + *lógos* «tratado» + *-ia*);

Semiótica *n.f.* 1 LINGUÍSTICA ciência que se dedica ao estudo dos signos 2 LINGUÍSTICA estudo das mudanças que a significação das palavras, como sinais das ideias, sofre no espaço e no tempo 3 LINGUÍSTICA ciência que estuda os sinais ou sistemas de sinais utilizados na comunicação e o seu significado 4 MEDICINA => semiologia (Do gr. *semeiotiké [tékne]*, «a arte dos sinais»).

Dicionário da Língua Portuguesa, 2013

Se a arte é um meio de comunicação particular, uma linguagem organizada de caminho particular (colocando no conceito de «linguagem» o largo conteúdo que é recebido em semiótica «todo o sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza sinais»), as obras de arte então – isto é as comunicações nessa língua – podem ser consideradas como textos. Lotman, [1971:31]

O fundamento da própria atividade artística encontra-se, portanto, no paralelo entre arte e literatura. Yuri Lotman distingue pelo menos três grupos de linguagens: *as linguagens naturais* (idiomas — português, espanhol, francês, etc.), *as linguagens artificiais* (científica, matemática, etc.) e *as linguagens secundárias* ou *sistemas de modelização* (mito, religião, arte, a arquitetura, etc.). (*Idem*, p.37)

Uma vez que o objeto artístico — obra de arte — provém da consciência do homem e, por sua vez, a essência desta é linguística, dessa forma estamos perante um objeto de carácter semiótico. A arte, em particular o discurso poético, apresentado como exemplo por Yuri Lotman, devido à complexidade do seu conteúdo, torna-se inseparável da sua estrutura. Considerando o facto de que, essa informação complexa não se conseguir transmitir somente com base numa estrutura linguística elementar, a sua estrutura estabelece uma relação direta com a forma e, de modo consequente, com o conteúdo que se pretende transmitir, logo instaura uma relação forma/contéudo. Isto significa que, quanto mais complexa for a informação (contéudo), mais complexa será a estrutura (forma) de que fará parte (*Idem*, p.38–39).

O investigador que [...] procura a ideia em citações isoladas assemelha-se a um homem que, tendo conhecimento de que uma casa possuía um plano, se poria a deitar paredes abaixo, à procura do lugar onde esse plano estivesse escondido. Um plano não se esconde numa parede, mas realiza-se nas proporções do edifício. O plano é a ideia do arquiteto, a estrutura do edifício – a sua realização. *Idem*, [1971:41]

Posto isto, uma vez que o conteúdo se encontra intrinsecamente ligado à forma, uma estrutura geral, invariável, que permita a compreensão do objeto artístico por parte do recetor e da comunidade, na perspetiva de Lotman, será uma estrutura que engloba modelos formais, universais.⁶ Por esta razão, o autor considera a arte e a arquitetura como *sistemas modelizantes*, e pressupõe-se então a existência de modelos gerais pelos quais o arquiteto pode optar. A preferência de um arquiteto, por determinado género arquitetónico, tal como um pintor ou escritor, por um estilo, representa também um modelo pelo qual vai optar para comunicar a sua obra. Dependendo da variedade de modelos, o mesmo objeto pode ser interpretado de diferentes formas por diversos autores, o valor da mensagem e da sua informação muda de acordo com o código/estrutura presente nesse modelo.⁷



1. Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa* (1797).



2. Fernando Botero, Interpretação da pintura *Mona Lisa* (1978).

Associar uma obra arquitetónica a um arquétipo (modelo) facilita a sua aceitação e compreensão na cidade. A obra é a unidade de síntese do conjunto de formas (signos) ordenadas e encadeadas pelas regras estruturais desse arquétipo. Neste encadeamento de elementos formais, a estrutura textual arquitetónica contém elementos sistemáticos ou *sistémicos*, de acordo com Yuri Lotman, convencionados pelo modelo selecionado; e elementos *extra-sistémicos*, à margem do modelo, introduzidos pelo próprio arquiteto (*Idem*, p.104). Assim sendo, repete-se um modelo base invariável e a sua interpretação por

6. “[...] a linguagem artística modeliza o universal nas suas categorias mais gerais que, representando o conteúdo mais geral do mundo, são uma forma de existência para as coisas e para os fenómenos concretos [...] o estudo da linguagem artística [...] não nos dá apenas uma certa norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais.” *Idem*, [1971:50]

7. Yuri Lotman apresenta como exemplo uma interpretação da *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci executada por Fernando Botero. (imgs. 1 e 2) Interpretação com um sentido caricatural

8. “[...] podem-se aqui sentir duas abordagens: «na obra de arte – tudo é sistémico» (tudo é não contingente, possui uma finalidade) e «tudo representa a transgressão de um sistema»” *Idem*, [1971:116]

parte do indivíduo é o fator variável do conjunto, tudo isto pertence ao plano da expressão da obra.⁸

Porém, a associação de elementos (signos) exteriores à estrutura do modelo utilizado, com a qual a obra arquitetónica estabelece uma relação, é delimitada e restrita através da relação de oposição entre os elementos pertencentes à estrutura e os elementos não pertencentes.

A existência do conceito de limite varia de acordo com a tipologia do modelo, este tanto é princípio como fim e sobretudo é intervalo espácio-temporal no qual se desenvolve a sua estrutura.

A delimitação do espaço construtivo (artístico) relativamente ao não construtivo torna-se o meio fundamental da linguagem da escultura e da arquitetura. *Idem*, [1971:105]

O carácter estrutural do texto não se resume apenas à sucessão de formas (signos) num dado intervalo, é ainda a organização dessa sucessão. Para Yuri Lotman, o texto arquitetónico, ou até artístico, compõe-se de dois mecanismos na sua estrutura: aquele que submete ou tenta submeter todos os seus elementos ao automatismo — o que proporciona o ato comunicativo, e aquele que tenta dissuadir essa automatização. Tal como Gusdorf, Lotman encontra no processo de significação o *plano do conteúdo* e o *plano da expressão*, e chega a uma conclusão idêntica à do autor anterior. O processo não consiste na tentativa de equilibrar ambos os planos mas de os relacionar e encontrar o equivalente dessa relação (*Idem*, p.13).

À semelhança de Lotman, Emilio Garroni (Roma, 1925 – Roma, 2005) aplica o método de análise semiótico às dimensões não-verbais. O escritor e professor de filosofia italiano dedicou-se ao mundo da comunicação, em particular à dimensão estética.

A estética, de acordo com Garroni, não tem como objetivo apenas a análise das formas de expressão artísticas, deve ser compreendida como intenção de formar uma visão e uma construção do mundo,

baseadas na aquisição de sentido através da experiência. No seu livro, *Projeto de Semiótica* (1972), o autor debruça-se essencialmente sobre a determinação de uma linguagem cinematográfica, bem como arquitetónica e artística.

Os elementos ou objetos arquitetónicos para Cesare Brandi, mencionado por Garroni, não contêm valor significativo, são o que são. Por outro lado, a mensagem (exemplo escolhido por Brandi) faz referência a si própria e às escolhas que eram possíveis dentro da estrutura que a rege, mas que não foram realizadas nessa mensagem — *dupla referência* (Garroni, 1972:87).⁹

Contudo, Garroni não corrobora a falta de significado na arquitetura e apresenta um exemplo de Saussure (1916), onde este compara uma unidade linguística a um elemento construtivo — a coluna — que se encontra em relação com a arquitrave suportando-a, e com a qual estabelece uma ordem. O facto de essa coluna ser de ordem dórica incita a memória, evocando as restantes ordens clássicas que poderiam constitui-la e que não chegaram a concretizar-se.

Desta forma, Saussure exhibe os elementos arquitetónicos como concretos e determinados, pois distinguem-se entre si (arquitrave vs. coluna) no mesmo contexto e, em simultâneo, distinguem-se por oposição de elementos hipotéticos ou possíveis, alheios ao contexto. Este procedimento é análogo ao procedimento da mensagem apresentado por Brandi e confere à arquitetura um carácter não só linguístico como semiótico de *dupla referência*.

[...] os dois modelos — a que os objetos estão referidos, ora positivamente ora negativamente —, assim como os elementos que os constituem, contraem entre si uma ligação de correlação, de tal modo que a referibilidade a um modelo tem um sentido positivo na medida em que está também diferencialmente determinada em relação a outros modelos em relação aos quais está excluída a referibilidade. *Idem*, [1972:94]

Idêntico ao modelo sistémico de Lotman ter-se-á então um *modelo*

9. Cesare Brandi (Siena, 1906 - Vignano, 1988) Italiano formado em Direito e Ciências Humanas, iniciou-se no mundo da arte enquanto supervisor de monumentos e galerias, na Administração das Antiguidades e Belas Artes de Siena em 1930. É a partir daí que se interessa pelos processos de conservação e restauro do património artístico e cultural, tendo como base teorias fenomenológicas de autores como Kant, Heidegger ou Sartre.

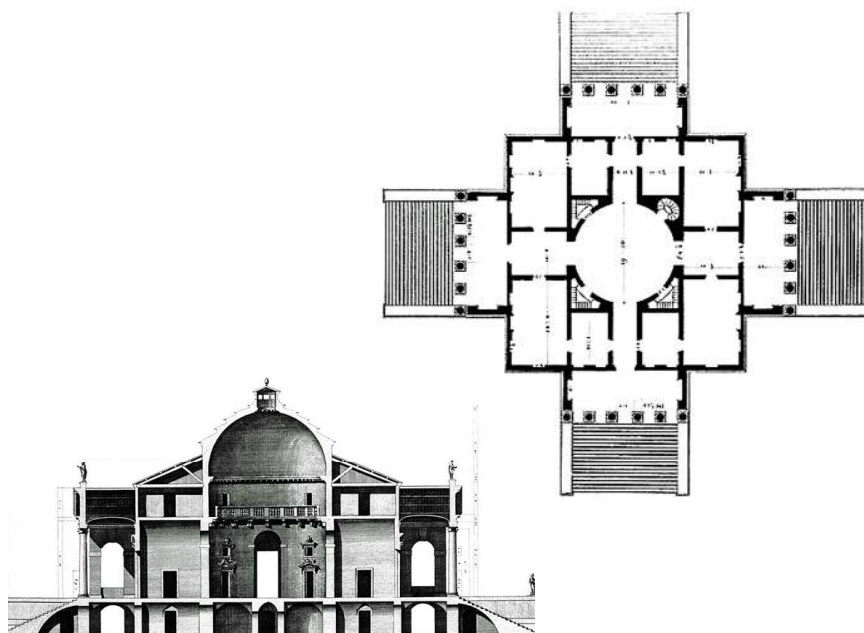
10. Referência a Bruno Zevi no seu livro *Saber ver a arquitetura*; *Idem*, p.95

tipológico geral (templo) que contém modelos tipológicos mais específicos relacionados entre si apesar de diferentes (arquitrave e coluna). Devido ao facto do modelo geral se instituir como dominante dos modelos específicos, a relação entre os modelos tipológicos específicos é limitada a um número finito de associações imposto pelo modelo geral. (*Idem*, p.94)

Ainda que a arquitetura seja determinada no espaço, Garroni nega a possibilidade de ser pensada através de um carácter rigoroso de especificidade. A noção de espaço pode ter vários significados e, para alguns, pode restringe-se ao «espaço interno», transportando o templo grego, as pontes e as pirâmides para uma dimensão escultórica.¹⁰

Esta noção de espaço interior cai por terra quando, na urbanística, existem casos intermédios nos quais não se distingue onde começa nem onde acaba a dimensão arquitetónica ou escultórica das obras.

O espaço na arquitetura é variável e dinâmico, mais que uma divisão ou retalho formal efetuado pela técnica, é um espaço representado — pode ser desenhado, pode provocar e ser provocado por uma imagem. De acordo com o autor, o espaço é formado por processos e



3. Palladio, Villa Capra “La Rotonda” (1778).

esquemas, que ganham um significado simbólico pela sua relação — espaço semiológico — e não pela sua funcionalidade.¹¹

Qualquer processo que requer uma teoria geral ou modelo não tem como objetivo negar a referência histórica ou criatividade, mas modelá-las na sua manifestação, o modelo é a regra geral construtiva usada quando se justifique. Por exemplo, a existência de modelos geométricos espaciais auxilia na análise, não dos planos ou espaços, mas da forma e contorno exterior (bidimensional ou tridimensional) desses espaços.

Na linguagem arquitetônica, apesar de individual, a criatividade *vai desde a norma à sua deformação*. Torna-se compreensível por estar associada a uma estrutura ampla e generalizada, podendo ser *também determinada em relação e correlação com a estrutura de outras obras, assim como de outros objetos arquitetônicos ou não, ou menos gerais e especificados*. (*Idem*, p.116)

Tudo isto constitui uma atitude analítica, onde o arquiteto toma parte e opta por entre o vasto leque de possibilidades. Segundo Garroni, a forma de atuação do arquiteto não se deve cingir à alternativa ou confronto entre tradição e contemporâneo, mas à articulação de ambas — *modelo dinâmico*.¹² A título de exemplo para esse *modelo dinâmico*, Garroni menciona Antoni Gaudí e a sua obra.

O Park Güell (1914) da autoria de Gaudí, de acordo com Emilio Garroni, refere-se ao classicismo com alguma relutância (colunas e entablamentos da sala hipóstila — img. 4 e 5) e molda as suas formas a um caráter orgânico.¹³ Esta obra, em vez de se afirmar como referência a um modelo estático (de *art nouveau* ou modernismo catalão) submetido a uma deformação violenta, afirma-se como um *modelo dinâmico* de articulação entre elementos tradicionais e contemporâneos.

[...] [Antoni Gaudí] pode levar-nos a pensar que nos encontramos perante uma caso limite de não-arquitetura, isso pode não corres-

11. Referência à ‘Rotonda’ palladiana (1778)

“[...]microcosmos que alude metaforicamente ao macrocosmos[...] através da sua variação de escalas.” (img.3) *Idem*, p.97;

“Em conclusão, a noção de ‘*espaço-significado*’ parece interessante e produtiva na medida em que renuncia à materialidade e especificidade (ao caráter de ‘*essência*’) do critério espacial e se encaminha pelo contrário para uma consideração mais formal.”

Idem, [1972:97]

12. “A noção de modelo dinâmico é a oportunidade de construir um modelo geral aplicável a um conjunto de objetos mas que, em simultâneo, dá espaço às variações — uma dupla referência a um único objeto — o confronto entre o real e código deixa de ser uma luta.” *Idem*, [1972:124]

13. “Se a organicidade não é pura e simplesmente um mistério, uma indeterminada analogia tirada da esfera biológica, ela pode ser determinada de uma das duas seguintes maneiras possíveis:[...] pode ser interpretada em termos de



4. Antoni Gaudí, Park Güell (1914), Barcelona.



5. Exterior da sala hipóstila, Park Güel.

equivalências estáticas (é essa, por exemplo, a organicidade geométrica e irracional da arquitetura ‘*de planta central*’ de alguns edifícios romano-imperiais ou renascentistas), ou então, em segundo lugar, em termos de emprego sistemático de unidades variacionais: por um lado, ‘*organicidade*’ como ‘*necessidade*’, por outro, ‘*organicidade*’ como ‘*vitalidade*’. Outras definições seriam também possíveis, por exemplo, como relação arquitetura – natureza ou arquitetura – homem[...]” *Idem*,[1972:126]

ponder à verdade, pois ele contacta e deforma um grande número de códigos tradicionais, passados e presentes. *Idem*,[1972:89–90]

A arquitetura tem um papel cultural e Garroni afirma que o problema não está em aceitar ou não, como autênticos ou ilegítimos, os produtos arquitetônicos. Deve entender-se a especificidade da gênese social da obra arquitetônica, a sua estrutura, as suas condições e a sua ligação à estrutura social.

A estrutura ou sistema de signos, como tem sido designada, é entendida por Umberto Eco (Alexandria, 1932 – Milão, 2016), filósofo e escritor italiano, como uma espécie de código. Este autor, no seu livro *Estrutura Ausente* (1968), refere-se a esse código, não enquanto sistema de signos estritamente linguísticos (palavras), mas enquanto sistema com base na percepção de estímulos e a sua respetiva significação.

Apesar da abordagem de Eco ser ligeiramente diferente da abordagem dos autores que têm sido evocados, uma vez que todos eles têm como ponto de partida a semiologia, será normal encontrar relação entre os vários pontos de vista. Desde já se afirma que todos os autores admitem um processo de significação fundamentado na experiência.

O indivíduo, quando em confronto com o objeto arquitetónico desencadeia um processo de reação a esse objeto, em virtude de um es-

tímulo sensorial que se operou nesse indivíduo. A fim de uma melhor compreensão apresenta-se o exemplo da escada. Esta é constituída por signos que lhe concedem a sua identidade e transmitem ao indivíduo o que é uma escada, ou seja, forma-se uma espécie de modelo tal como acontece nas teorias de Lotman ou Garroni.

Nesta operação de significação de estímulos intervêm diversos signos (cobertor, espelho, degrau, etc.), todos convencionados e ordenados numa unidade significativa. Estes signos têm a função de captar a atenção da pessoa sobre determinada realidade através de impulsos pouco visíveis, aos quais Pierce, enquanto referência de Eco, atribui o nome indícios.¹⁴ Através deste pequenos indícios ou impulsos, o indivíduo toma consciência da existência do objeto (escada). De seguida, serve-se desse objeto, vivencia-o e assim confere-lhe consequentemente significado.

Posto isto, o signo arquitetónico é o objeto estimulante e não o estímulo. O estímulo parte da experiência do objeto — a função — que atribui significado à forma. De acordo com Umberto Eco o processo exposto traduz-se num *denotatum* (denotação de uma forma) e num *significatum* (função que essa forma desempenha). (Eco, 1968:258)

Um signo é um modelo, que dependendo da sua forma pode conter outro sentido, para além daquele que a sua função lhe atesta. O autor apresenta o exemplo da cadeira na qualidade de modelo/signo que denota uma forma e essa forma significa uma função (sentar). Porém, se a cadeira se tratar de um trono terá outra função para lá da sua função base, o que se compara ao modelo específico dentro do modelo tipológico geral na teoria de Garroni. Umberto Eco define e distingue estas conotações como *conotações primárias* (utilitárias) e *conotações secundárias* (simbólicas).

A comunicação verbal restringe-se apenas a um conjunto de sub-códigos “ideológico-conotativos” determinados. No que diz respeito à comunicação visual, esta implica um código de caráter imagético e icónico. Por sua vez, a arquitetura não escolhe função ou imagem, é

14.Charles Sanders Pierce (Cambridge, 1839–Milford, 1914), doutorado em química por Harvard, lecionou filosofia na Universidade Johns Hopkins em Baltimore e interessou-se pela ciência dos signos — *semiologia*.

um misto entre vários tipos de códigos/estruturas (imagético, conotativo, geométrico, tipológico, etc.) pertencentes a outras disciplinas. Esta variedade de códigos auxilia tanto na análise e interpretação do contexto quanto na conceção do projeto a ser inserido nesse contexto. Isto significa que, na arquitetura, além de se interpretar códigos se pode criar códigos novos por meio dessa interpretação.

[...] a mensagem arquitetónica oscila entre um máximo de coação [...] e um máximo de irresponsabilidade [...] *Idem*, [1968:282]

Após a exposição anterior, não se consegue negar a capacidade comunicativa da arquitetura, a sua estrutura, os seus códigos, os modelos que ela pode conter e que, como qualquer outra linguagem, não se impõem, mas guiam a criatividade de quem os utiliza.

1.2. *Ludus*: Aludir, Iludir e Colidir

Vai-se perdendo a liberdade de diálogo. Antigamente era natural entre pessoas que dialogavam, ir ao encontro do ponto de vista do outro; hoje pergunta-se logo pelo preço dos sapatos ou do guarda-chuva. [...]. É como se estivéssemos presos num teatro e fôssemos obrigados a seguir a peça que se desenrola no palco, quer quiséssemos, quer não, [...] E é por isso também que esse ar está tão cheio de ilusões e miragens de um futuro cultural que, apesar de tudo, irrompe e floresce do dia para a noite, porque cada uma segue apenas as ilusões de ótica do seu ponto de vista isolado. Benjamin, [1972:21]

No capítulo anterior, Yuri Lotman, na sua distinção e catalogação de linguagens, incorpora no mesmo grupo — linguagens secundárias ou *sistemas modelizantes* — a arte, a arquitetura e o mito. O autor considera estas dimensões da prática social e humana como formas de linguagem. Para Lotman, a arquitetura e o mito são compostos por uma estrutura de regras convencionais, o que os aproxima do jogo e da dimensão lúdica.¹⁵

Porém, a regra que Yuri Lotman apresenta como indício da verdade, para Roland Barthes (Cherbourg, 1915 – Paris, 1980), constitui apenas uma regularidade aparente e não impõe qualquer realidade neste tipo de linguagens.¹⁶

Barthes, filósofo, escritor francês e semiólogo, apesar de ter um ponto de vista diferente de Lotman em relação à componente lúdica, também identifica as práticas acima referidas (arquitetura, mito ou arte) como sistemas linguísticos. Assim sendo, no seu livro *Mito-*

15. “O fim da arte é a verdade expressa numa linguagem de regras convencionais. É por isso que o jogo não pode ser um meio de conservação de informação e um meio de elaboração de novos conhecimentos (ele é senão a via para a aquisição de hábitos já presentes). No entanto é isso que constitui a essência da arte.”

Lotman, 1971:132

16. “Importa ter presente, uma vez mais, que a regularidade é aqui um papel ou género, como no teatro: a regra constitui, não uma imposição real mas uma aparência convencional da regularidade.”

Barthes, [1957:15]

17. O *Homo Loquens* de Gusdorf, o homem eloquente e persuasivo é aquele que encena a consciência que tem de si e do próximo, o que lhe retira toda a verdade e autenticidade. No caso da arte, essa incerteza é o próprio fator de admiração e veneração por parte do público, o facto de muitas vezes, não se ter total percepção da intenção do artista. Gusdorf, 1995:92

18. *Salaud* é a expressão francesa utilizada por Barthes para se referir à personagem do lutador e que designa um homem desprezível e desleal, um patife; “[...] [*salaud*] instável que só admite as regras quando estas lhe são úteis e transgride a continuidade formal das atitudes.” Barthes, [1957:19]

logias (1957), dedica-se ao estudo e à tarefa da afirmação do mito como linguagem.

Na primeira parte desta obra Barthes expõe vários episódios e vivências da sociedade moderna, em especial francesa, e os mitos que se encontram presentes nessas vivências. Por entre os episódios destaca-se um exemplo que será apresentado seguidamente, de forma sucinta.

Barthes inicia a obra com o mito do *Catch*, uma espécie de luta livre oriunda do Reino Unido no final do século XIX. O autor não considera esta forma de luta livre um desporto, uma vez que, não é excessiva do ponto de vista da violência, mas do ponto de vista do espetáculo.

A função do jogador de *Catch* não é ganhar, é atuar da forma que o público espera que ele o faça. O essencial do jogo não é propriamente o seu desfecho, antes a imagem da emoção representada ao cúmulo — *paixões* — como se se tratasse de uma peça de teatro. O que interessa ao público não é a verdade dessas paixões pois tudo é encenado como numa farsa.¹⁷

A noção de justiça é corroída no *Catch*, visto que, consiste na sua própria transgressão. O ajuste de contas com o adversário torna-se a lei do jogo, e é o excesso emocional deste que o transgride. A teatralidade dos gestos do jogador posta em cena exclui a necessidade de cenário ou enredo e, por essa razão, o *Catch* é, para Barthes, mais eficaz que teatro.

Ao contrário do *Catch* americano, onde o mito reside na luta entre o Bem e o Mal, o mito do *Catch* francês encontrar-se-ia na contemplanção de um personagem perfeito, de um *salaud* perfeito.¹⁸

Tal como na arquitetura, onde o signo está presente na materialidade das formas, no *Catch*, o signo encontra-se na materialidade dos gestos do lutador e só tem significado na teatralidade da sua representação, quando ilude o público — aquisição de significado através da experiência.

No *Catch* tudo o que existe, existe totalmente, não há símbolos nem alusões, tudo é dado exhaustivamente; não deixando nada na sombra, o gesto elimina os significados parasitas e apresenta ritualmente ao público uma significação pura [...] *Idem*, [1957:20]

Tendo como parte o jogo, o *Catch* pressupõe uma compreensão ideal de regras. *É uma euforia dos homens* que os retém do quotidiano, durante um determinado intervalo espaço-tempo, para assistir a uma representação com apenas uma interpretação possível.

Esta associação do mito ao jogo patente no *Catch* traduz a noção mitológica de Barthes. Apesar de o mito, enquanto linguagem, conter a sua própria estrutura, surge sempre de algo que já existe noutras linguagens, neste caso, do jogo. (*Idem*, p.186) Contudo, aquilo que é captado destas linguagens pelo mito é transformado em algo novo, o que se sucede na arquitetura.

Enquanto linguagem com a sua própria estrutura, a arquitetura fundamenta-se, não só na sua experiência do passado, como em outras linguagens e transforma os elementos extraídos em novas realidades. Da mesma forma que o movimento moderno tentou impor um processo de significação e falsa homogeneidade na arquitetura, também a linguagem mítica transforma e altera o sentido dos elementos em que se baseia, a fim de impor o seu significado como verdade universal.

Portanto, o mito procura eternizar-se expropriando os seus elementos base de qualquer relação histórica, ou de qualquer relação de dependência com o contexto. Isto vem reforçar ainda mais o paralelo com a arquitetura utópica moderna.

O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, [...] é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e sobretudo, é necessário que ela se possa esconder nele. É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito. *Idem*, [1957:140]

19. Referência ao trabalho do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (Augustburg, 1898 – Berlim, 1956) onde a popularidade “[...] não se identifica de modo nenhum com o realismo como imediato comunicativo, mas envolve — como é sabido — um conjunto de processos técnicos e linguísticos que têm complexas relações dialéticas, em função parodística, com processos já codificados.” Garroni, [1972:42]

20. Movimento Internacional Situacionista é um movimento político, artístico e social do pós-guerra, teve início em 1960, e pretendia operar transformações no contexto deixado pela 2ª Guerra Mundial.

21. “[...] O mito é a construção do pensamento que garante toda a ordem cósmica em torno da ordem que esta sociedade já realizou, de facto, dentro das suas fronteiras.”

Debord, [1967: 127]

Enquanto a universalidade unifica autoritariamente, a popularidade é a unificação do diverso, pois tem em consideração a discordância e a oposição.¹⁹ Ao longo das vivências da sociedade que Roland Barthes apresenta, este manifesta não só a índole linguística do mito, como elabora uma imagem da sociedade capitalista moderna, uma sociedade que se contenta com as ilusões que lhe são impostas.

É com base nessa ilusão capitalista que, Guy Debord (Paris, 1931 – 1994) escritor ligado ao pensamento Internacional Situacionista, publica o seu livro *A sociedade do espetáculo* (1967) com a intenção de advertir em relação à realidade da época. A obra em questão relata o estado frágil da sociedade decorrente do desenvolvimento económico e industrial.²⁰

Para Guy Debord, o espetáculo é um retrato social, a produção de imagens não apenas pela mera contemplação visual, mas com a função de objetivar uma determinada visão do mundo. Assim como o mito, o espetáculo é o produto de uma realidade existente e não um complemento desta, *a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real*. (Debord, 1967:19)

Segundo o autor, o disfarce de uma sociedade organizada, perante a vasta diversidade de fenómenos e os seus contrastes, esclarece-se no conceito de espetáculo — uma representação constituída por confrontos ou antes, contradições geridas ludicamente. O que é real submerge na ilusão e essa ilusão torna-se a realidade logo, a aparência é a condição real da sociedade.²¹

A sociedade moderna de consumo forjou a ilusão de necessidades e de uma vida social na qual, o desejo do indivíduo se mantém inerte. Os desejos do homem são determinados pela capacidade de persuasão da sociedade e dos seus modelos. Tal como o conceito de mito apresentado anteriormente por Barthes, o capitalismo renuncia à história, bem como à passagem do tempo, e encerra a sociedade na execução contínua de práticas por ele determinadas.

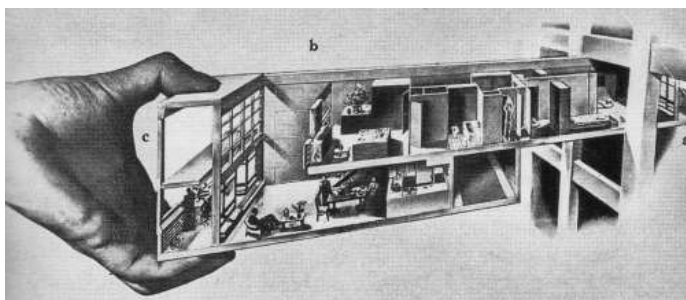
O movimento de repetição sempre fez parte da vida do homem e

sempre orientou as suas atividades através do ritmo (calendário, estações do ano, etc.). Por sua vez, a indústria arrebatou para si este fator de repetição e transformou-o num *slogan* publicitário — *O tempo cíclico é em si mesmo um tempo sem conflitos*. (Idem, p.128) Na verdade, Guy Debord chama-lhe *pseudo cíclico* (tempo espetacular) — o tempo transformado pela indústria e cuja matéria prima do novo é o período de consumo anterior.²²

No entanto, o tempo opera transformações na sociedade, e esta pode ser caracterizada pelo conjunto dessas transformações, tal como, o momento económico e histórico presente se caracteriza por um conjunto de transformações específicas. Do mesmo modo, o espetáculo enquanto representação do real constitui um momento histórico-económico e através de processos de banalização exerce o seu domínio. Tudo começa com a produção em série e a comercialização de objetos *standard*, e tudo se move por causa do mesmo.

O tempo da sobrevivência moderna deve, no espetáculo, vangloriar-se tanto mais alto quanto mais o seu valor de uso é reduzido. A realidade do tempo tem sido substituída pela publicidade do tempo. Idem, [1967:156]

Com o consumismo como matéria, o espetáculo produz cada vez mais imagens que comunicam diretamente com o espectador por meio dos *media* (televisão, imprensa, cinema, etc.). Trata-se de um tempo de consumo de imagens, no qual surge na arquitetura, a casa modelo — o habitat espetacular.



6. Ilustração do apartamento modelo da Unidade de Habitação de Marselha.

22. “Um produto que já existe sob uma forma que o torna apropriado ao consumo, pode, no entanto, tornar-se uma vez mais matéria prima de um outro produto.” Idem, [1967:151]



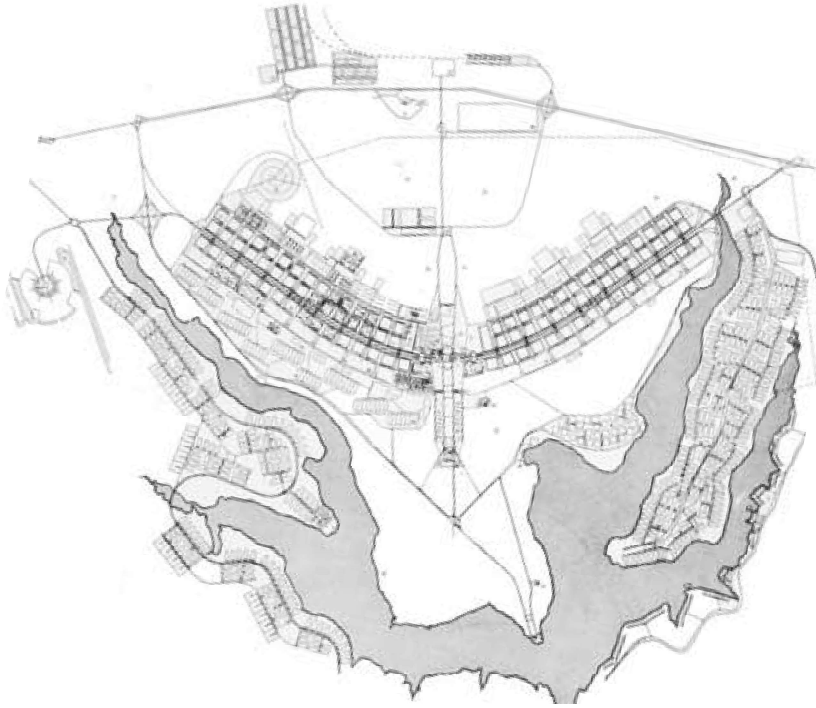
7. Jacques Tati, Cenário exterior e interior do filme *Mon Oncle* (1958).

A utopia da casa perfeita e os blocos habitacionais totalmente equipados são os produtos pelos quais a publicidade controla o quotidiano. Os indivíduos são subjugados pelos instrumentos do espetáculo deixando para trás a verdadeira experiência do real, resignando-se a ser informados sobre ele.

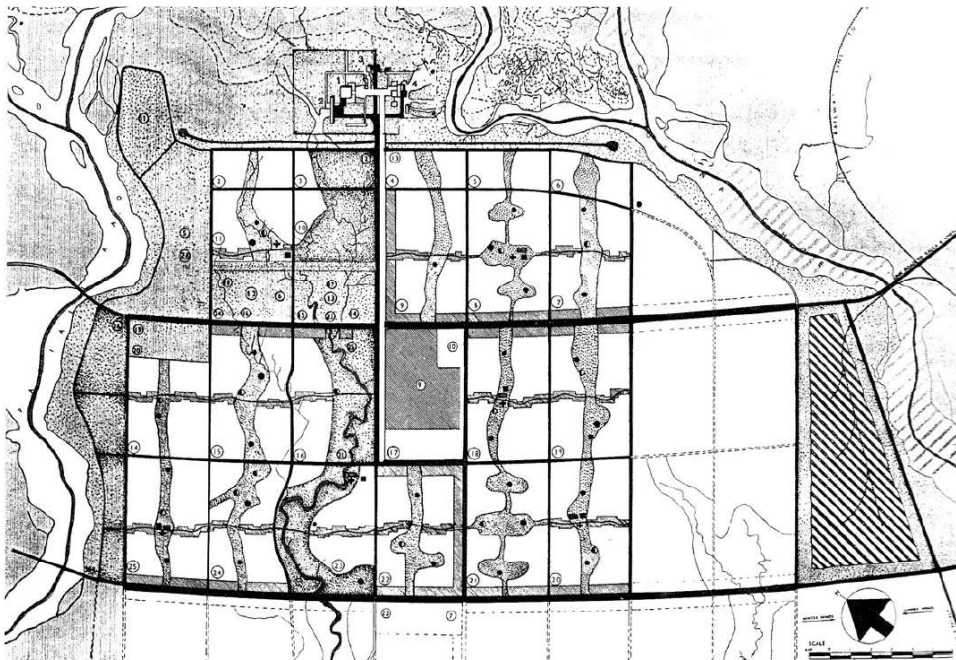
A visão capitalista do espaço é unitária, e a acumulação de mercadorias nesse espaço rompeu com o seu fator artesanal, dando origem a lugares autônomos e banais. Este tipo de espaço, quando livre da mercadoria, é de fácil e rápida alteração ou desconstrução, e o seu caráter trivial dá origem a relações de monotonia cada vez maiores — tudo é idêntico a tudo. (*Idem*, p.163)

No que respeita ao meio ambiente, quer natural, quer humano, a apropriação capitalista expressa-se por meio da criação do seu próprio cenário. Neste momento irrompe uma prática relativa à preparação do terreno para aplicação das técnicas do modernismo, a qual ainda hoje dá pelo nome de urbanismo. (*Idem*, p.165) Guy Debord considera que todas as técnicas do espetáculo são técnicas de separação.

Todavia, é com elas e com o aparecimento do automóvel que nasce o desejo de ocupação do território. Este, de dimensões cada vez mais vastas, é representado em planos à escala de cidades. Como exemplo recorda-se o caso da cidade de Brasília (1957), o plano para a nova capital do Brasil, pensado pelo arquiteto Lúcio Costa em colaboração com o arquiteto Óscar Niemeyer.



8. Lúcio Costa, Plano urbanístico para a cidade de Brasília (1957).



9. Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de Chandigarh (1951).

Outra situação semelhante é a cidade de Chandigarh, na Índia, que começou a ser projetada na sua íntegra em 1950 pelos arquitetos Albert Meyer e Matthew Nowicki. A quando da determinação da linha fronteira entre a Índia e o Paquistão, Punjab (estado do nordeste indiano) foi dividido e a sua capital — Lahore, ficou sob o domínio paquistanês, o que levou à criação de uma nova capital — Chandigarh. Com a morte de Albert Meyer, Le Corbusier é convidado a intervir, e apresenta um plano de espaços verdes e amplos tanto de acordo com o modelo cidade-jardim, como também relacionado com o seu conceito de *Ville Radieuse*. Esta constitui a oportunidade de aplicar a ordem urbanística à pacatez de Punjab.

Perante o novo conceito de urbanismo, a tão planeada rua, com origem na Revolução Francesa, desvanece e fica omitida por entre as grandes infraestruturas de comunicação a que o urbanismo se associa. Essas infraestruturas permitem a ligação entre grandes distâncias de modo mais rápido e com melhores condições, o que deveria resolver a estratificação industrial da cidade e reintegrar a classe trabalhadora que habita nas periferias. No entanto, a má qualidade dos transportes públicos e a pouca oferta de serviços na periferia proporcionam ao mesmo tempo a expansão e o isolamento. (*Idem*, p.166)

Este é o cenário que anula a oposição cidade vs. campo mantida até aqui, pois cada uma destas realidades é descaracterizada. A cidade já não é mais cidade, nem o campo é o espaço natural e bucólico do passado, ambos sucumbiram ao urbano. Isto não significa a superação da divisão entre as diferentes realidades, traduz-se antes no seu colapso.

O campo transformou-se, na opinião de Debord, no *pseudocampo*, ou seja, também ele um produto fabricado para o espectador. O ambiente campestre é o *habitat* onde se encenam e alimentam as relações há muito perdidas com o natural. Na atualidade, o exemplo provém de conceitos familiares renovados, como o campismo. O novo conceito de *glamping* encena uma falsa prática campista associada ao luxo de hotel.²³



10. *Glamping.*

A ideia mais revolucionária a respeito do urbanismo não é nem urbanística, nem tecnológica, nem estética. É a decisão de reconstruir integralmente o território segundo as necessidades do poder dos Concelhos de trabalhadores, da ditadura anti estatal do proletariado, do diálogo executório. *Idem*, [1967:172]

O princípio competitivo entre tradição e inovação que é inerente à cultura, proporciona o seu desenvolvimento através da vitória da inovação. A crescente irracionalidade da inovação guia a cultura à sua morte, uma vez que, esta constitui um sistema de convenções racionais. Nos dias de hoje, *a cultura é o sentido de um mundo bem pouco sensato*, deixando de ser a unidade da sociedade, para passar a ser o espaço de procura dessa unidade.²⁴

O fim da história da cultura representa-se por dois princípios opostos, superar e esquecer a sua história total, e mantê-la enquanto objeto morto na contemplação espetacular. Para o autor, no caso da arte moderna, este fim expressa-se: positivamente como a decomposição e fuga do formalismo, e negativamente como a perda da linguagem de comunicação, a qual ainda é procurada pela arte. Após a Segunda Grande Guerra (1939–1945), a arte aparece associada à expressão do subjetivo e do irracional, referida como arte de vanguarda (Garroni, 1972:16). As formas de expressão não-verbais eram, e são por vezes, tidas como um tipo de comunicação sem cоди-

23. *Glamping*, “camping” com “glamour”;

24. “[...]quando o poder de unificação desaparece da vida do homem, os contrários perdem a sua relação, a sua interação viva, e adquirem autonomia [...]”

Diferença entre os sistemas de Fichte e de Schelling
Idem, [1967:177]

go, ou seja, autojustificadas e de apreensão imediata. Não obstante, esta ausência de código foi rejeitada por Lotman, Garroni e Eco, no capítulo anterior, através dos seus estudos semiológicos.

As ideias aperfeiçoam-se. O sentido das palavras também. O plagiato é necessário. O avanço implica-o. Ele acerca-se estritamente da frase do autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa. Debord, [1967:190]

Entenda-se como ideologia um desejo do universal abstrato, uma ilusão da sociedade, neste caso, moderna. Guy Debord distingue o *desvio* da *citação*: a *citação* falsifica a autoria e retira o fragmento do seu contexto (movimento ou época); por sua vez, o *desvio* não precisa de estabelecer qualquer relação com o exterior, nem ser confirmado pela história, ele é a *linguagem fluida da anti ideologia que perturba a ordem existente*.

Embora na atualidade a arte seja complexa e contraditória, isso não significa que os opostos não possam coexistir, relacionando-se entre si e ainda com o senso comum. Qualquer período histórico esconde uma necessidade de revolução e *o homem moderno é demasiado espectador*. (*Idem*, p.193) O facto desse indivíduo tentar imitar os modelos que lhe são apresentados pela sociedade, para Debord, traduz apenas uma necessidade infantil provocada pelo sentimento de ausência ou privação de algo.

Houve quem descrevesse as origens e fundamentos do jogo como uma descarga de excesso de energia vital, para outros é a satisfação de um *instinto de imitação*, ou ainda uma simples *necessidade* de relaxamento. Huinzinga, [1938:18]

As perspetivas sobre a sociedade expostas anteriormente, com base no mito e no mundo do espetáculo, têm em comum não só uma análise da sociedade capitalista moderna, como a dimensão lúdica a ela associada. Trata-se de alcançar a criação de uma visão universal por meio de um conjunto de regras capaz de produzir a ilusão de or-

dem, num espaço-tempo alheio à realidade do contexto envolvente.

A noção de jogo estabelecida por Johan Hunzinga (Groninga, 1872 – De Steeg, 1945), professor e historiador holandês, no seu livro *Homo Ludens* (1938), equivale a este panorama social. De acordo com o autor, o jogo engloba toda a atividade desenvolvida dentro de determinados limites temporais e espaciais, segundo uma ordem definida por regras previamente estabelecidas e com um determinado objetivo a atingir, o qual não corresponde a questões de necessidade ou utilidade material.²⁵

Como já foi referido no capítulo anterior, reconhece-se na arquitetura uma estrutura composta por conjuntos de signos, regras e modelos associados a uma linguagem. Partindo da afirmação de que *as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana estão, desde o início, permeadas pela ideia de jogo*, pode então constatar-se que tanto a língua, como o mito ou o espetáculo incorporam essa ideia. (*Idem*, p.20) Uma vez que arquitetura é uma linguagem que pode ser utópica (mito) e espetacular, também ela é permeada pela dimensão lúdica.

Nos primórdios da humanidade a socialização deu-se não pela comunicação, mas através do jogo e, por isso, devido à sua relação de longa data torna-se praticamente impossível dissociar um do outro.²⁶ Isto não significa que o jogo se transforma em cultura, antes que a cultura tem por base e fundamento o jogo.

Assim, as competições e exibições, enquanto divertimentos, não procedem da cultura, mas, pelo contrário, precedem-na.

Idem [1938:37]

Por conseguinte, se o jogo precede a comunicação, precede a linguagem. Huinzinga sustenta que a palavra e a ideia provêm da criatividade linguística e não de um raciocínio lógico ou científico. (*Idem*, p.45) Essa criatividade expandiu o campo linguístico e, no decorrer da sua repetição deu origem à atual diversidade de idiomas e formas

25. Huinzinga afirma que o jogo não contém uma função exata, lógica, biológica ou estética e por isso resigna-se à descrição das suas características essenciais, as quais vão sendo expostas no decorrer do texto. (Liberdade, evasão do real, limitação temporal)

Idem, p.18

26. “Não queremos com isto dizer que o jogo se transforma em cultura, e sim que nas suas fases mais primitivas a cultura possui um caráter lúdico, que ela se processa segundo as formas e no ambiente do jogo. [...]”

Idem [1938:37]

de linguagem. Esse carácter repetitivo para além de estar presente nas estruturas normativas da língua é uma das qualidades do jogo. A constante transição entre o interior (mente) e o exterior (linguagem) presente no discurso testemunha a dimensão lúdica deste.

Porém, o jogo e a sua imaginação não trabalham somente em favor da linguística, a sua capacidade de transformação do real opera também no mito. Barthes atesta este facto no início deste capítulo, quando se refere ao mito como transformação de elementos já existentes, furtados de outras disciplinas, com o objetivo de alterar o seu sentido. Essa alteração de sentido ou distorção dos factos, do real, visa impor-se como expressão universal, independente de relações históricas e temporais, bem como a arquitetura moderna.

Apesar da limitação espaço-temporal ser uma das características do jogo, ou seja, ele tem um princípio e um fim, simbolicamente, a questão do limite temporal funciona de maneira diferente.

[...] o jogo apresenta outro aspeto curioso: assume uma forma fixa enquanto fenómeno cultural. Uma vez jogado, permanece como uma nova criação da mente, um tesouro guardado na memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento[...] *Idem*, [1938:26]

A *citação* apresentada expõe, assim, uma dimensão de eternidade e continuidade ligada ao desejo da universalidade mítica e ligada ainda ao tempo espetacular de Guy Debord — tempo *pseudo cíclico* — dominado pelo ritmo constante da produção capitalista.

Na arquitetura, esse papel do ritmo e da regra são levados ao extremo, como mostram os planos urbanísticos referidos acima. Contudo, apesar de o jogo constituir uma prática passível de repetição, ela é temporária no momento em que ele tem lugar.

O jogo não faz parte da vida normal, insere o espectador numa dimensão “faz de conta” e este abstrai-se do contexto envolvente du-

rante o espetáculo. Segundo Huizinga, o termo *ludus*, de *ludere* proveniente do latim, será aquele que realmente abrange todo o significado de jogo. Ainda que *ludere* seja utilizado na sua tradução literal enquanto movimento brusco (como saltos dos peixes), na sua origem apoia-se na ilusão e no fingimento. Nessa mesma origem também se englobam os compostos de *Ludus*: *alludo* (aludir), *colludo* (colidir) e *illudo* (iludir). (*Idem*, p.53)

O indivíduo tem a noção da brevidade e da ilusão do tempo espetacular, o que demonstra que até o jogo pode ocorrer com seriedade e consciência. (*Idem*, p.26) Paralelamente, a realidade urbana dos dias de hoje é um misto de situações diversas, complexas ou mesmo ambíguas. Ainda que se utilize a capacidade ilusória do ritmo e da regra, isso deve acontecer de forma consciente.²⁷ Apesar de conter uma estrutura de regras e estar relacionado com questões de dever e de obrigação, relativas à proximidade com a função cultural, o jogo não é uma imposição.²⁸ Trata-se de um ato voluntário do livre arbítrio dos intervenientes, assim como, a gestão da cidade, da regra e da exceção, do tradicional e do inovador, é do livre arbítrio do arquiteto.

Até aqui ter-se-á falado da questão da imitação/repetição desmedida da arquitetura moderna e do facto dessa repetição criar a ilusão do homogêneo que alimenta o seu jogo capitalista. Contudo, o termo *ludus* não se reduz ao seu composto *illudo*, como já foi mencionado. A cidade é o espaço lúdico, onde as formas arquitetónicas iludem, mas também aludem e colidem conscientes da sua presença mútua.

27. “Na minha opinião, este desejo de espantar por via do exagero sem limites ou da confusão de proporções nunca deve ser levado a sério, quer o encontremos em mitos que fazem parte de um sistema de crença, num texto puramente literário ou nas fantasias das criações.”

Idem, [1938:166]

28. “Jogar para obedecer a uma ordem não é jogar. Quando muito, é uma imitação forçada.”

Idem, [1938:167]

1.3. A Paródia e a sua dupla função

A arquitetura é a mais universal das artes, protege o passado como coisa sacra, de um modo mais vasto, variado e mais facilmente compreensível do que qualquer outra forma de cultura. Revela o gosto e as aspirações do presente a todos os que percorrem as ruas de uma cidade e levantam o olhar enquanto prosseguem o seu caminho. As pinturas encontram-se nas galerias, a literatura nos livros, as, galerias têm de ser visitadas, os livros têm de ser abertos. Os edifícios, porém, estão sempre connosco. A democracia é um facto urbano, a arquitetura é a sua arte. La Cecla, [2008: 31]

A estrutura da linguagem não é somente a possível relação metafórica entre o conteúdo (informação) e a matéria (forma), como já foi demonstrado. Ela é também a unidade que essa mesma relação perfaz, neutralizando o conteúdo pela forma.

Desta maneira, a estrutura da linguagem evidencia-se num processo que, Jacques Derrida (El Biar, 1930 – Paris, 2004), no seu livro *L'écriture et la différence* (1967), assemelha à arquitetura de uma cidade inabitada. Por qualquer motivo ou catástrofe essa cidade foi reduzida à sua estrutura, ao seu esqueleto. Apesar de não ser habitada não foi abandonada de sentido e de cultura.

A hipótese de coexistência simultânea da forma e do conteúdo, do interior e do exterior, do particular e do público, de acordo com o autor, e com Huinzinga no capítulo anterior, desponta da capacidade de imaginação. Na literatura, quando essa criatividade estabelece a relação forma (estrutura) — conteúdo (informação), estabelece uma relação entre esferas diferentes o que permite a atribuição de significado a formas sem conteúdo, como é o caso da cidade devoluta. Se a estrutura é o fator constante que, tanto se relaciona com o que

29. Com base em Foucault, verifica-se que *existem crises de razão numa estranha cumplicidade com crises de loucura*.

Derrida, 1967: 97

está presente e é comparável, como se relaciona com o ausente e inconstante, ela constitui-se enquanto ordem que aceita a sua própria rutura.²⁹

Para Derrida, enquanto filósofo e estudante da literatura e da linguagem, este ato literário de significação não deriva de uma necessidade, antes do desejo de rutura e de liberdade. (Derrida, 1967:24) O autor evoca Michel Foucault que estabelece um diálogo de dependência entre a razão e a loucura, no qual a razão existe para dar sentido à loucura e a sua compreensão mútua apenas é possível pela relação de oposição entre ambas.

A questão de Derrida, em relação a este diálogo, é saber qual é o seu ponto de rutura, aquilo que Foucault define como um único ato que liga e separa os dois lados — *Decisão*. Se a rutura partiu do desejo de separação, e a *Decisão* é um único ato que separa e une, então esse ato é constituído pelo desejo de união e, simultaneamente, pelo desejo de rutura. Esta relação de opostos, ocorre tal como a relação forma – conteúdo, onde o coerente neutraliza o incoerente — a diferença — a favor de uma totalidade e da economia geral do texto. (*Idem*, p.62)

Análogo a este processo literário pode fala-se da cidade, onde tanto é visível o desejo de rutura, como o *desejo* de unidade. Hoje em dia, encontra-se na cidade uma grande variedade de formas e linguagens resultantes da acumulação dos tempos (centro histórico de malha densa, o plano regular do movimento moderno, a arquitetura plástica contemporânea, etc.).

A diversidade é cada vez maior, mas todas as formas concorrem para a mesma unidade e todas se definem através da sua resistência em relação às restantes. Estes tipos de intervenções constituem expressões de *desejos* de unidade e rutura, mais ou menos ligados ao existente, e mais ou menos capazes de o transformar.

Devido a essa tão vasta variedade a cidade deixou de ser um espaço confinado e limitado, inserindo-se então num conceito mais

ambíguo — o urbano. O espaço urbano ocupa o papel da estrutura no texto literário, visto que, neutraliza a diferença servindo-se da imaginação do arquiteto. Este, por sua vez, está incumbido de estabelecer as relações antagónicas da maneira mais sensata possível.

Emmanuel Levinas, referido por Derrida, define o desejo como uma intenção que tem em consideração o outro, sai de si própria para o exterior e forma um movimento contínuo de sucessão que só tem origem no *entre*.³⁰ Este conceito de *desejo* é semelhante ao conceito de *prazer* apresentado por Roland Barthes (Cherbourg, 1915 - Paris, 1980) no seu livro *O Prazer do Texto* (1973).

Para Barthes o conceito de *prazer* é ambíguo essencialmente por três razões: primeiro porque o *prazer* de leitura de um texto pode variar, dependendo do seu leitor; segundo, a noção de *prazer* é mal conhecida e tida como imoral; e terceiro, porque a aproximação da ciência ao conceito, como é o caso da psicanálise, deu origem a vários conceitos de *prazer* com diversas índoles. Desta última e de todas as possibilidades que ela proporciona, Barthes seleciona a oposição *prazer-fruição* para esclarece a questão do *prazer do texto*.

O autor distingue subtilmente os dois conceitos considerando cada um deles do seguinte modo: o texto de *prazer* será aquele que dá euforia e contentamento, que tem origem na cultura propondo uma leitura cómoda e atual sem romper com a sua origem; relativamente ao texto de *fruição*, este considera-se ligado ao campo da ideologia, é aquele que provoca perda, desconforto, que rompe com as raízes históricas/culturais, e cujos os gostos e valores chocam na relação com a linguagem do contexto. (Barthes, 1973:49)

Mencionado por Barthes, François de Sade mais conhecido como Marquês de Sade, afirma que o prazer tem origem em determinadas ruturas ou confrontos entre gostos – colisões.³¹ Desta colisão surgem *neologismos irrisórios*, novos sentidos de redistribuição da linguagem através do corte. Isto cria sempre dois lados, o *obediente* (a cópia, os cânones, o plágio, a conformidade e aquilo que é corre-

30. Emanuel Levinas (Kaunas, 1906 – Paris, 1995), filósofo francês nascido na Lituânia e que começa os seus estudos de filosofia em Strasbourg no ano de 1923. Mais tarde em 1928 torna-se aluno de Edmund Husserl, com que se inicia na teoria da fenomenologia.

31. François de Sade (Paris, 1740 – Saint-Maurice, 1814) aristocrata francês que, para além de dramaturgo, era escritor e filósofo, analisava o materialismo do período ilumi-

32. “A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência, mas não é a violência que impressiona o prazer, a distribuição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no auge da fruição.”
Idem, [1973:40-41]

to) e o *móvel* (o que está disponível para qualquer transformação). Roland Barthes, não concorda com estereótipos e acredita que a sociedade atual é *móvel*, ou seja, vive de transformações e do novo, da sucessão do *prazer* (presente sem quebra com a cultura) e da *fruição* (da quebra). O *prazer do texto* sustenta-se no espaço de rutura do texto de *fruição* — *a fenda é o que seduz*.³²

Não é a «pessoa» do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo.

Idem, [1973:37]

Em arquitetura existe do mesmo modo uma espécie de leitor que experiencia o espaço. O seu prazer em relação a esse espaço não é garantido pelo *prazer* da pessoa que o projetou (o arquiteto), quando o projetou, e muito menos será igual ao prazer de outro indivíduo que viva o mesmo espaço — o “prazer do espaço” arquitetónico também varia consoante a pessoa que o vivencia. Ainda que o pensamento ou plano, por trás desse espaço, possa e deva ter em conta o seu habitante, não se deve reduzir a ele.

Da mesma forma que o escritor não impõe ao leitor um modo de leitura do seu livro, pois é uma atividade que, tal como o jogo, parte da vontade do leitor; o utilizador ou habitante vive o espaço consciente dos indícios deixados pelo arquiteto, mas instigado pela sua própria vontade. Assim sendo, a arquitetura partilha da ambiguidade que envolve o *prazer do texto* e logo apresenta sinais de confronto (arquiteto – utilizador).

A teoria bartheniana, de uma sociedade que vive da novidade e é propícia a qualquer transformação, facilmente se pode transpor para arquitetura e para a cidade. Se se considerar a *fruição* como arquitetura de dimensão ideológica (arquitetura utópica) que sucede ao *prazer*, considerado arquitetura presente sem quebra com a cultura, o espaço de colisão entre ambas cria novos sentidos, tanto para

uma dimensão como para outra, e consequentemente para a própria cidade. Posto isto, a evolução não desponta somente da ideologia — da *ilusão*, ou da *alusão*, mas do confronto de ambas — *colisão*. A divergência entre estes diferentes sistemas torna-se a força de atrito apta à criação, tal como Silvina Rodrigues Lopes (Ansião, 1950) defende no seu livro *Literatura, a defesa do atrito* (2003). Professora dedicada ao ensino da literatura portuguesa, a autora rejeita a ideia de homogeneização do campo literário e consequentemente artístico. A relação passado – futuro que Barthes traduz no *prazer do texto*, é associada por Silvina R. Lopes à imaginação poética.

Não é a cultura que precisa da poesia para se enriquecer, é a poesia que precisa de uma cultura que a permita, isto é, que aceite que há em cada homem a potencialidade de se relacionar com os outros pela afirmação da sua dissemelhança, a sua maneira única de participar no mundo — defesa de que nada é certo.

Rodrigues Lopes, [2003:139]

Para a autora, a poesia é a invocação da memória, não enquanto relato exato dos factos, mas como iniciativa que possibilita a invenção e evolução. A memória encontra-se dependente do respetivo acontecimento e da sua forma real. Contudo, as reações que essa memória provoca no presente não são iguais às reações que se foram vividas no passado, as quais apenas se conseguem inferir através da imaginação.³³

Silvina R. Lopes distingue *imaginação* de *fantasia*: a primeira inscreve memórias numa ordem temporal ou espacial e, na escrita, isso deve-se à seleção do modo narrativo, neste caso o poema; a *fantasia*, no que lhe diz respeito, liberta-se de tal domínio e, à semelhança da *fuição* ou da *rutura*, não se insere nem num tempo nem num espaço concretos. A autora alude a Derrida e declara que a imaginação possibilita repetição com diferença, ela expressa um individualismo que tem origem no *desejo*, sem perturbar outras retóricas.

33. “O jogo entre a imaginação e o entendimento, é o jogo que a memória permite, entre sentir e sentido.”
Idem, [2003:51]

34. “O que se passa numa *comunicação* viva, aquela que não é simples repetição do mesmo, e pode por isso ser pedagógica, é já de ordem da deslocação do sentido. E também o que é lúdico se separa do ideológico, pois enquanto este apenas fixa, aquele desenvolve a necessidade e a capacidade de imaginação.”

Idem, [2003:19]

35. “[...] o destino da literatura, e da arte, está hoje dependente da nossa capacidade de prescindirmos de adorar (de rodear de culto), sem que isso implique um menor respeito; muito pelo contrário, só podemos respeitar verdadeiramente aquilo que não é da ordem da necessidade, como o é Deus que se adora.”

Idem, [2003:18]

36. Michel Eyquem de Montaigne (Saint-Michel-de-Montaigne, 1533–1592), foi filósofo, jurista, político e é considerado o fundador do ensaio pessoal.

“Desde Montaigne que se deu o nome de ensaio a um tipo de composição discursiva construída sobretudo pela justaposição ou coordenação de elementos em vez

A vontade de educar as massas coletivas, de acordo com Silvina R. Lopes, conduz por vezes a que se misture poesia e ideologia. Todavia, ao contrário desta última, o sentido que se atribui a um poema não é fixo ou constitui unidade, ele está dependente das circunstâncias que o rodeiam, um desejo de reconhecer um contexto.³⁴

O ensino da literatura, da arte e, ouse dizer-se, da arquitetura, pode levar a que se caia na mecanização e pré-formatação. Isto dar-se-á pelo facto dessas disciplinas deterem uma grande capacidade comunicativa, o que pode anular a faculdade inventiva e criativa nas escolas.³⁵ Essa mecanização e o respetivo conjunto de regras que acaba por instaurar são a prova viva de que existe exceção, ou seja, existe a dimensão individual de onde surge o conceito de autor.

Em conformidade com o exemplo *Les Essais* de Michel Montaigne, apresentado por Silvina R. Lopes, a poesia não é o único meio de resistência à ideologia. *Les Essais* (1572) trata-se de uma compilação de ensaios elaborados a partir de antigas transcrições do autor, que foram descontextualizadas, revitalizadas e postas novamente em circulação. As citações atuam neste processo como ferramentas de preservação das obras adormecidas, o que dessa forma confere carácter experimental ao ensaio.³⁶

A dimensão experimental do ensaio, da poesia, e inclusive da arquitetura, parte de textos literários, de poemas, de ideias ou lugares, para traçar novos sentidos.

Essa vulgata (pós-moderna) parece admitir que há lugar para o novo numa espécie generalizada da paródia, a qual prevê um jogo de repetições em que as mais pequenas alterações combinatórias produzem diferenças. *Idem*, [2003:22]

Depois das pontes estabelecidas entre a arquitetura e os autores anteriores (Derrida e Barthes), na teoria de Silvina R. Lopes verifica-se mais uma vez a existência de dimensões opostas e complementares distinguidas pela autora (imaginação e fantasia). Não obstante,

Silvina R. Lopes debruça-se sobre a imaginação e realça desse modo o caminho da repetição com diferença. A imaginação repete, descontextualiza e transforma o anterior em novidade, seja ele de que natureza for. Como já fora referido, a arquitetura e o pensamento do arquiteto vivem animados pelo jogo de opostos e pela experimentação que dele advém, porém não se abstrair da realidade envolvente respeitando-a.

[...] paródia inclui qualquer prática cultural que fornece uma imitação alusiva relativamente polémica de outra produção ou prática cultural. Dentith, [2000:19]

Esta definição de *paródia* é apresentada por Simon Dentith (Wales, 1952 – 2014), professor e escritor britânico ligado à literatura, no seu livro *Parody – The new critical idiom* (2000). O conceito de *paródia* reflete um pouco da repetição com diferença de Silvina R. Lopes.

Ao longo do tempo, muitos foram os sentidos atribuídos à *paródia*, no entanto, o autor não crê que a solução seja optar por entre as várias definições para que se possa limitar a sua ação. Pelo contrário, Simon Dentith analisa algumas das definições de *paródia* provenientes de outros autores e tenta assimilá-las da melhor maneira.

Uma das definições apresentadas pelo autor é da responsabilidade de Gerard Genette. Este utiliza um processo inverso para definir *paródia* e dedica-se inicialmente a definir as restantes formas que a ela estão associadas. A *paródia* de Gerard Genette trata-se de uma transformação de caráter mais lúdico que satírico, e que no caso do *pastiche*, ainda que este seja igualmente lúdico, ele imita mais do que transforma.³⁷

Simon Dentith refere ainda Margaret A. Rose e as suas obras, *Parody / Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (1979) e *Parody: Ancient, Modern and*

da sua subordinação.”

Idem, [2003:123]

37. Gerard Genette (Paris, 1930) trata-se de um conhecido crítico literário francês e teórico de literatura que fundamentou a sua atividade crítica e literária no estruturalismo.

Idem, 2000:11

38. Margaret Rose (Melbourne, 1947) é historiadora ligada à teoria literária.

39. Richard Poirier - professor e crítico literário americano;

Idem, 2000:154

40. “Neste caso o *pastiche* que seria distinto da paródia pela ausência de qualquer distância crítica do texto prévio, é colocado no lugar da paródia como processo através do qual os artistas, escritores e arquitetos aludem a outros estilos para o desenvolvimento das suas reciclagens intermináveis, o que espelha a circulação comodamente sem fim de um capitalismo absolutamente extensivo.”

Idem, [2000:155]

41. Charles Jencks deu origem à utilização do termo *dupla-codificação* que descreve de que forma as obras de arquitetura pós-modernas aludem em simultâneo a uma arquitetura anterior e ao momento em que são produzidas.

Idem, 2000:165

Post-modern (1993), onde a autora expressa uma visão da *paródia* enquanto metaficção. Por sua vez, Margaret A. Rose vê a *paródia* como um espelho que reflete as suas próprias práticas ficcionais, ou seja, é uma ficção que fala de outra ficção. Apesar de considerar a *paródia* destrutiva a autora está consciente de que o conceito cria novidade.³⁸

Simon Dentith dedica então parte do seu livro ao conceito de paródia e a sua relação com práticas culturais pós-modernas, no capítulo intitulado *Is nothing sacred?* O autor apresenta como um dos primeiros indícios desta relação o ensaio *The Politics of Self-Parody* do autor Richard Poirier, publicado em 1968 na revista nova iorquina *The Partisian Review*.³⁹ Poirier propôs a prática tradicional da *paródia* ligada a um género de força controladora da vida e da história, em que os escritores deveriam ter em consideração o estado provisório das construções discursivas. Entretanto o conceito esmoreceu e mais tarde, nas décadas de 1980 e 1990, surgem comentários em relação às artes e à arquitetura, ao capitalismo e à sua sociedade, que estabelecem novamente pontes entre a *paródia* e o *pós-moderno*.

Dos vários comentários dessa altura Simon Dentith destaca o texto de Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Local Capitalism* publicado em 1984 na revista *New Left Review*. Além de falar da lógica cultural do capitalismo da época, Frederic Jameson proclama como *paródia* um grupo de artes na realidade caracterizadas pelo *pastiche*, conceito que aqui vem substituir a capacidade crítica da *paródia* delegando-lhe um papel ridicularizador.⁴⁰

Em resposta a este ponto de vista, Linda Hutcheon, na sua obra *Poetics of Postmodernism* (1988) argumenta que o conceito de *paródia* não tem o objetivo de denegrir o existente. A propósito das definições dadas a cada um dos termos (*paródia* e *pastiche*) por Frederic Jameson, Linda Hutcheon afirma que as *alusões* ao passado citadas na atualidade têm a função de reativar a história e as características das linguagens.⁴¹ Considerar a *paródia* como ferramenta de ataque

a um texto base, segundo a autora, não é a melhor maneira de definir o conceito, uma vez que, nem todas as *paródias* são violentas.

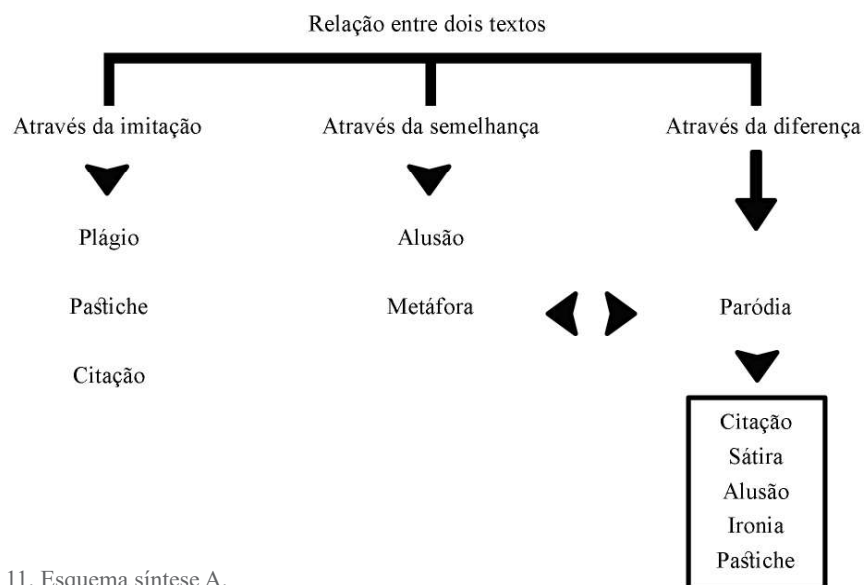
Linda Hutcheon revela no seu livro o exemplo do período neoclássico, que é citado por Simon Dentith. O neoclassicismo tenta reescrever o classicismo na sua contemporaneidade, a fim de se alicerçar na autoridade clássica e assim obter mais valor. Com a intenção de dissipar estereótipos, na literatura e não só, a autora serve-se do conceito de *paródia*, tido como humorístico e depreciativo, com o objetivo de o desmistificar e defender no seu livro *Uma teoria da Paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX* (1985).

Na literatura, a crítica em geral rejeita o facto de existir sobreposição de elementos externos a um texto original e, posto isto, o conceito de *paródia* é considerado um género menor em relação a outros géneros literários. Linda Hutcheon utiliza a sua definição de *paródia* para mostrar que ela está presente em várias práticas culturais, na arte, na literatura ou na arquitetura.

A arte moderna vê na *paródia* um processo de reorganização e reconciliação com o passado, reconhecendo dessa forma que a mudança também pode implicar continuidade, tal como expôs anteriormente Silvina R. Lopes. *A dupla codificação* das formas paródicas é a chave para jogar com as tensões criadas pela história. (Hutcheon, 1985:15)

Estimada como *imitação caracterizada por inversão irónica*, a definição de *paródia* é reformulada por Linda Hutcheon e passa a ser considerada uma *repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança*. (Idem, p.15) Isto mostra que a autora não julga necessário que a crítica seja ridicularizadora para que se constitua como tal, ou para que seja *paródia*.

Uma vez que o conceito de *paródia* pode ser confundido com outros conceitos literários, como *ironia*, *pastiche*, entre outros, antes de prosseguir, importa estabelecer distinções entre esses conceitos. No



11. Esquema síntese A.

42. Um exemplo mencionado por Linda Hutcheon é o trabalho de Andy Warhol enquanto sátira à sociedade de consumo.

Idem, p.67



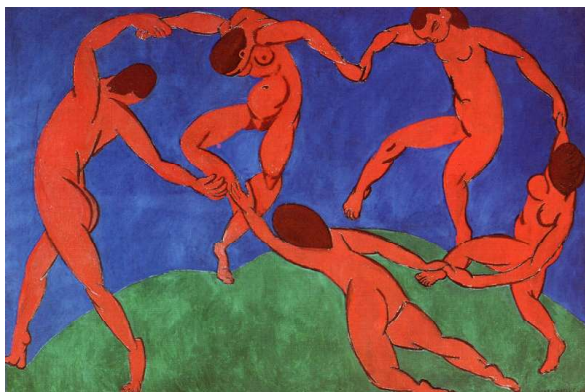
12. Andy Warhol, *Dollar Sign*, 1982.

capítulo designado por *Definição de Paródia*, Linda Hutcheon procede a essa distinção da qual surgiu o esquema *síntese A* (img. 12).

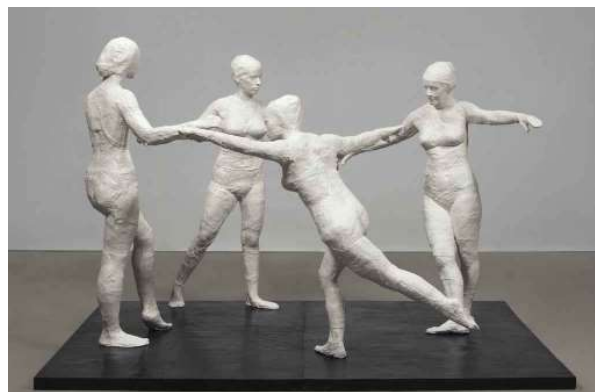
A *ironia* é um dos termos que surge ligado à *paródia* e, tal como ela, é uma ferramenta usada para a criação de *novos níveis de sentido* – e ilusão. (*Idem*, p.46) Ainda assim, esta figura de estilo tem como função despertar a consciência do leitor para uma determinada interpretação ou avaliação do texto base. A *ironia* é também uma forma de «*transcontextualização*» — alteração de contexto — um método subtrativo, na medida em que afasta o leitor do sentido artificial do texto para o conduzir a um segundo sentido. Este segundo sentido resulta da sobreposição paródica de textos, do antigo e do novo.

A sobreposição transformadora, na *paródia*, não visa nenhum ensinamento geral ou algo a reter, ao contrário da *sátira*. Esta, podendo estar contida na *paródia*, ridiculariza e escarnece o modelo base com o intuito de corrigir e educar o coletivo, o seu público e a humanidade.⁴²

No que respeita à arte, a título de exemplo, Linda Hutcheon apresenta a escultura de George Segal, *The Dancers* (1982), que acabou por se tornar uma *paródia* da pintura *La Dance* (1910) de Henry



13. Matisse, *La Dance* (1910).



14. Segal, *The Dancers* (1982).

Matisse. A pintura *transcontextualizou-se* para a escultura e, apesar das figuras e suas poses serem semelhantes, a escultura não transmite o movimento e liberdade da pintura. As silhuetas escultóricas são mais contidas e estão pouco à vontade no seu movimento, no entanto, não se poderá dizer que a escultura ridiculariza a pintura. (*Idem*, p.47)

O humor negro (como foi rotulado) [...] começou a mudar o nosso conceito de sátira, tal como a paródia respeitosa mudou a nossa noção de paródia. *Idem*, [1985:65]

Silvina R. Lopes aplicou no passado este processo de mudança de contexto à *citação*, razão pela qual Linda Hutcheon explica que a *citação* é já uma espécie de *paródia*. Contudo, segundo a autora, não se pode dizer que a *paródia* seja uma espécie de *citação*, uma vez que, a *citação* coloca imitações num outro contexto sem distância crítica ou algum tipo de alteração. A relação paródica entre dois textos é mais profunda, pois constitui o “entre” onde as referências/*citações* se correlacionam e onde tem lugar o seu processo experimental de transformação. (*Idem*, p.59)

Por conseguinte, Linda Hutcheon mostra alguns exemplos arquitetónicos de paródias, como é o caso do edifício da World Saving and Loan Association (Califórnia, 1980) do arquiteto Thom-



15. Anton Pilgram, Catedral e campanário de Viena, séc. XII.



16. Thomas Vreeland, World Saving and Loan Association (1980), Califónia.

as Vreeland (Albany, 1925). A autora afirma que a construção cita a composição formal do campanário em junção com a Catedral de Viena (1147), bem como a planta da casa de Josephine Baker (Paris, 1927) do arquiteto Adolf Loos. (*Idem*, p.60) A autora refere-se, para lá destas obras, às simetrias interrompidas e às inter-relações com a paisagem da Plocek House (New Jersey, 1979) do arquiteto Michael Graves (Indianapolis, 1934 – Princeton, 2015). Linda Hutcheon vê essas características como *citação* das simetrias interrompidas e inter-relações da Villa Madama (Roma, 1525) de Rafael Sanzio.

A Villa descobre-se a meio do declive do Monte Dario e a ideia inicial apoia-se nas termas romanas. Infelizmente, a morte prematura de Rafael e, consequentemente, a não conclusão do projeto levou a que o seu sucessor, Antonio Sangallo Jr. (Florença, 1484 – 1546), redesenhasse aquilo que poderia ter sido o projeto na totalidade. Supõe-se que o projeto seria formado por um eixo central onde se encontrava um grande pátio circular, em torno do qual se disponha simetricamente o programa. Porém, a construção cingiu-se apenas a metade desse projeto, o que resultou numa construção dominada pela assimetria.

Na Plocek House, além do posicionamento a meio da encosta, a assimetria do eixo de entrada é evidente. Essa entrada contém uma espécie de colunas abstratas no pórtico, em semelhança a uma villa, ainda assim, o mesmo pórtico é aberto ou interrompido no topo e a peça que deveria fazer o seu remate, no projeto, encontra-se no fundo do jardim.

Perante estes casos, é praticamente inevitável falar da *citação* do alçado da casa de Tristan Tzara (Paris, 1926), de Adolf Loos, na construção da torre H da Faculdade de Arquitetura de Universidade do Porto (1986), do arquiteto Álvaro Siza Vieira.

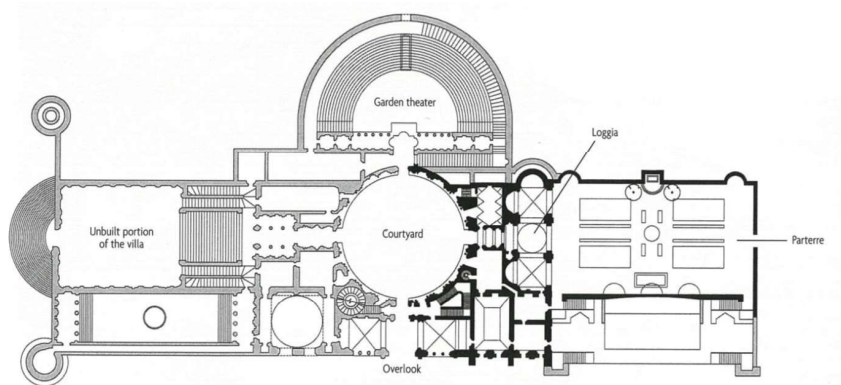
Porventura, poder-se-ia chamar a todas estas relações *alusão* dado que, também ela é igualmente uma ativação simultânea de dois textos ou obras, tal como a *paródia*. Por isso, do mesmo modo que a *ci-*



17. Adolf Loos, Casa Tristan Tzara (1926), Paris.



18. Álvaro Siza, FAUP (1987- 84), Porto.



19. Sangallo, Planta completa da Villa Madama, Roma.



20. Rafael Sanzio, Villa Madama (1525), Roma.



21. Michael Graves, Plocek House (1979), New Jersey.

22. Maqueta da Plocek House.

tação, a *alusão* pode ser tida como *paródia*. Todavia, a relação entre as referências dá-se por semelhança, o que faz dela mais restrita que o conceito de *paródia*.

Por último, Linda Hutcheon fala do *pastiche*: ato com base na imitação, o qual geralmente reproduz vários modelos em simultâneo mantendo-se no mesmo estilo e registo. Mesmo que a *paródia* possa conter o *pastiche*, ela é divergente pois relaciona modelos e referências com a intenção de os transformar, destacando as suas diferenças e oposições. Por outro lado, o *pastiche* apenas opera pela correspondência, uma imitação com intenção de enganar o seu receptor, o que se aproxima do plágio. (*Idem*, p.56-57)

Como se tem verificado até aqui, a *paródia* está em contacto com a sátira, a ironia, a citação, a alusão, o *pastiche* ou o plágio, e é a intenção que a distingue de qualquer uma destas formas literárias.

No que concerne à arquitetura assevera-se que, a repetição de elementos alheios à disciplina, as inspirações aplicadas a novas obras ou a *transcontextualização* de elementos, formam igualmente fatores de grande importância para a sua compreensão. Por muito díspar que seja o objeto arquitetónico, ele adaptar-se-á à cidade, não só enquanto elemento individual, mas sobretudo enquanto elemento de articulação entre essa individualidade e as circunstâncias que o envolvem. Está nas mãos do autor, ou neste caso do arquiteto, controlar esse processo de mediação ou enunciação.⁴³

À semelhança da literatura, a arquitetura tem em conta o recetor e decodificador da intenção, contudo, há que ter em conta o codificador e a sua *voz narrativa*. Essa voz impede que o processo de *transcontextualização* se transforme num processo de pura imitação. (*Idem*, p.116) Desde o pós-modernismo que este pensamento tem lugar pelo facto de existir uma compreensão da criação do novo, que surge do existente e respeita as formas passadas.⁴⁴

Entre os vários percursos da arquitetura pós-moderna, a autora menciona Paolo Portoghesi e Charles Jencks. Para Paolo Portoghesi,

43. “A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução.”

Idem, [1985:109]

44. O arquiteto Piet Kramer (Amesterdão, 1881 – Santpoort, 1961), em colaboração com o arquiteto Michel de Klerk (Amesterdão, 1884 – Amesterdão, 1923), fundaram o movimento da escola de arquitetura de Amesterdão, ligada à arquitetura expressionista (1915-1930).

O movimento pretendia reintegrar no século XX, através da arquitetura, o espírito de comunidade da Idade Média. Contudo, neste exemplo de Linda Hutcheon, o processo utilizado não foi o plágio das formas medievais.

Idem, p.141

45. Para Jencks o objetivo da arquitetura pós-moderna era o seguinte: “[...]fornecer um discurso público digno do nosso tempo, um discurso articulado e dignificado que não só nos leve a ver o nosso passado de uma maneira nova e reparadora, mas também nos fale coerentemente acerca da variedade de diferentes crenças, modos de vida e funções de construção.”

Idem, [1985:142]

a nova arquitetura passava pela interação da memória histórica com o novo, o que se resume na dita transcontextualização dos edifícios. No que se refere a Charles Jencks, este apresenta a arquitetura como um dispositivo transmissor de sentido e significado, não só pela sua linguagem como pelas suas convenções, *devíamos alargar o vocabulário da forma a que temos acesso*.

Ainda assim Charles Jencks demonstra preocupação com o contexto existente e ergue-se contra a intervenção destrutiva da ideologia moderna. Esta intenção, segundo Charles Jencks, está à vista na demolição completa do projeto de habitação plurifamiliar Pruitt-Igoe (1972, St. Louis), onde é notório o desprezo do lugar e da sua função. A falta de consideração pela memória coletiva do objeto arquitetónico interrompeu o seu processo histórico de reciclagem.⁴⁵



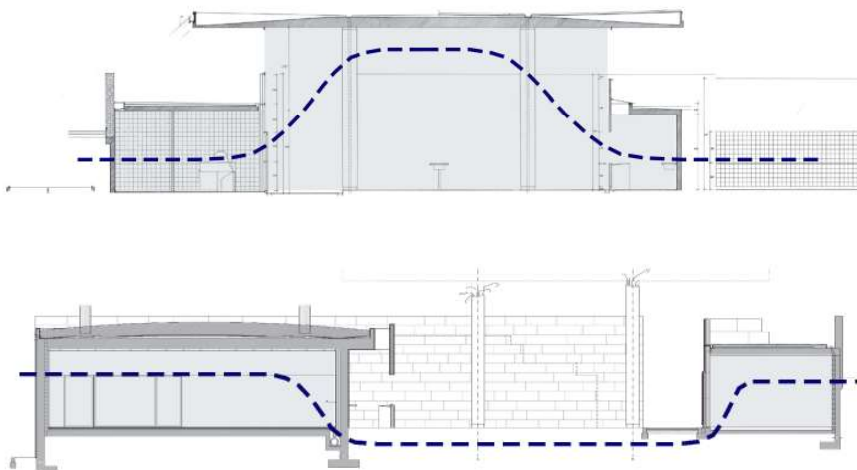
23.Minoru Yamasaki, conjunto habitacional Pruitt - Igoe (1954), St. Louis.



24.Demolição do conjunto habitacional Pruitt - Igoe (1972).

A decisão de extinção de uma obra arquitetónica deveria ser submetida a uma avaliação deliberada, talvez semelhante à avaliação avançada no projeto de reabilitação do Mercado Cultural do Carandá (Braga, 1980 – 2012). Tanto o projeto inicial quanto a sua reabilitação são da autoria do arquiteto Eduardo Souto Moura.

Tendo em mãos a possibilidade de demolir o antigo mercado de venda a retalho, o arquiteto tomou como base a estrutura do edifício e transformou-a num conceito diferente. No novo projeto, um mercado cultural, o vazio fez-se cheio e o cheio fez-se vazio. (img. 25) Eduardo Souto Moura, por meio de um jogo de opostos, devolveu



25. Eduardo Souto Moura, Esquema do espaço coberto e não coberto do antigo Mercado Municipal de Braga (1980) e do atual Mercado do Carandá (2011) - Corte transversal.



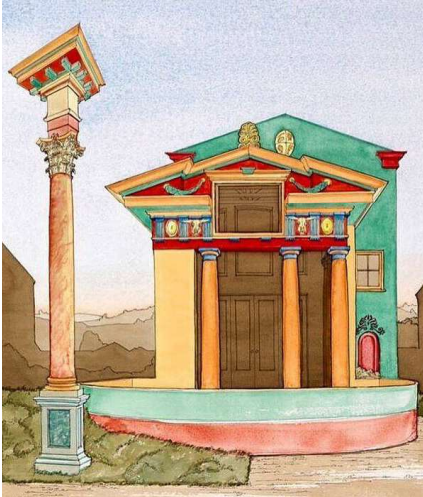
26. Colunas enquanto vestígios do antigo mercado.

a vida ao edifício sem lhe retirar a memória do passado, a qual permanece nos detalhes da antiga construção deixados à exposição. Esses detalhes são elementos que outrora foram importantes, mas que agora apenas constituem um estímulo à memória do lugar, como é o caso das colunas.

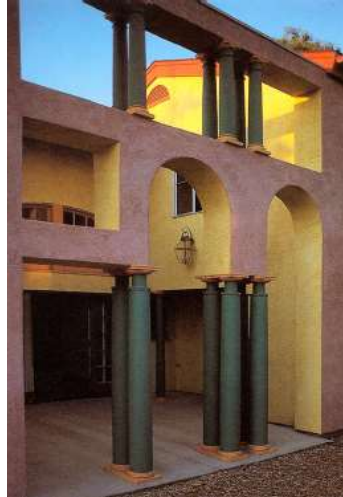
Este caráter experimental da *paródia* e da arquitetura pós-moderna, para Linda Hutcheon está especialmente presente nas casas dos próprios arquitetos. A título de exemplo, menciona a Mathews St. House Project (1978), a Tuscan House (1979) e a Laurentian House (1987), casas do arquiteto Thomas Gordon Smith. Estas casas eram, para a autora, experiências de um misto entre público e privado, a expressão do duplo sentido da paródia. (*Idem*, p.144)

O respeito pelo contexto e pela história, no pós-modernismo, acontece mesmo em relação à arquitetura moderna. Por esse motivo e pelo trabalho desenvolvido junto da arquitetura do capitalismo, Linda Hutcheon cita Charles Jencks, que por sua vez fala da arquitetura de Robert Venturi e Denise Scott Brown em Las Vegas.

Expressar, de uma forma branda, uma apreciação mista pelo *American Way of Life*. Respeito ressentido, mas não aceitação total. Eles



27. Thomas G. Smith, Casa na Mathews Street (1978), Califórnia.



28. Tuscan House (1979), Califórnia.



29. Laurentian House (1987), Califórnia.

não são adeptos de todos os valores de uma sociedade de consumo, mas querem falar a essa sociedade, ainda que parcialmente em dissidência. Jencks, 1977:70 *apud* Hutcheon, [1985:145]

Robert Venturi e Denise Scott Brown não concordam com o ideal consumista, mas pretendem comunicar com a sociedade que está vinculada a ele, e não só. Para isso o casal de arquitetos serve-se da arquitetura estabelecendo um diálogo de respeito e, em simultâneo, de rutura, um jogo entre as duas concepções.

O conceito de *paródia*, aclarado deste modo por Linda Hutcheon, quando aplicado à arquitetura pós-moderna ou atual, não tem o intuito de escarnecer ou denegrir, passado ou presente, obra ou contexto. A intenção é realçar a capacidade comunicativa e inventiva da arquitetura desenvolvida durante o jogo entre ambas as margens do conflito, entre a dualidade dos sentidos.

1.4. *Ludere*: Os saltos dos peixes

O conceito de *paródia* é ambíguo, ou seja, pode conter outros conceitos literários, porém, como já foi explicado, consiste essencialmente num jogo de tensões entre contrastes (continuidade/rutura, prazer/fruição, etc.) A ambiguidade e a ironia, bem como a variedade dos estilos, ganham um lugar de destaque na arquitetura, como já se pôde ver em alguns exemplos no capítulo anterior.

Na atualidade, a arquitetura presa pelo diálogo entre opostos, estabelecendo dessa maneira uma nova forma de compreender a cidade. Enquanto, no passado, o movimento moderno terá representado o desejo de uma expressão sem graves contradições criando a sua própria historiografia. Os problemas do contexto urbano moderno, devem-se essencialmente à falta de atenção em relação à memória de cada lugar, como se verificou com o caso Pruitt- Igoe.

Paolo Portoghesi, o seu livro *Depois da Arquitetura Moderna* (1986), referencia Peter Blake pelo facto deste se ter dirigido aos ideais do modernismo como mitos. Da mesma forma que Barthes, apresentado no segundo capítulo, analisa a sociedade francesa através do mito, Peter Blake analisa a arquitetura moderna, em concreto as suas «*fantasias*», no livro ironicamente intitulado como *Form follows Fiasco* (1977).⁴⁶ As «*fantasias*» em questão são quatro: o mito da função, o mito da planta livre, o mito da pureza e o mito do *design* ou «*fantasia*» da forma.

Em relação ao primeiro mito, Blake fala da flexibilidade que o espaço moderno supostamente proporciona, e que para ele corre o risco de se tornar um *recipiente amorfo*, de construção muito mais dis-

46. Peter Blake (Berlim, 1920 – Branford, 2006), arquiteto de profissão, ocupou cargos como, curador de arquitetura e design do MoMA - Museum of Modern Art (1948-1950) ou editor chefe da *Architectural Forum magazine* (1965-1972), e por fim crítico assíduo de arquitetura, em especial do modernismo;

Forms follows Fiasco recebe este título como paralelo irónico com o princípio- *Form follows Function* – pertencente a um dos primeiros arquitetos do movimento moderno na América, Louis Sullivan.

Portoghesi, 1986:35

pendiosa. Na perspectiva de Blake, seria mais barato construir vários espaços, cada um dirigido a uma determinada função, que construir um único capaz de se transformar de acordo com ela ou com o número de pessoas que a executam.

No que respeita à planta livre, Peter Blake expõe o problema através de dois casos práticos, a Unidade de Habitação de Marselha (1952) e o planeamento livre que constitui o *office landscape* (1950). (img.34) O autor considera a Unidade de Habitação uma escultura de betão que torna impossível a vida familiar devido à falta de privacidade, enquanto que o *office landscape* estabelece um espaço onde as divisões são deixadas a cargo do mobiliário, tal como a luz ou o ar são deixadas a cargo de sistemas elétricos — um desperdício de energia. (*Idem*, p.37)



30. Le Corbusier, Unidade de Habitação Marselha (1952).



31. Jacques Tati, Exemplo do *office landscape* no filme *Playtime* (1967).

Por sua vez, a tão desejada pureza, quer volumétrica quer material, não passa de uma conceção utópica que depressa se desvanece em confronto com a realidade. O material uno e homogéneo não chegou a ser inventado, e as várias tentativas construtivas, bem como o abandono de elementos tradicionais (como por exemplo goteiras) só aceleraram o processo de deterioração do movimento moderno.

Quanto aos ideais utópicos urbanos na opinião de Blake, para além de gastos enérgicos, apenas trouxeram a destruição da textura do

tecido social da cidade. Este tecido, na cidade antiga, permitia que as várias funções se inter-relacionassem continuamente sem recorrer a grandes esforços.

A «fantasia» da forma e do *design*, tinha como função facilitar as atividades humanas, em vez disso transformou os objetos de utilidade em objetos de contemplação. Os exemplos que Blake apresenta são a Berlin Chair e as Poltronas de Rietveld, objetos que pela sua rigidez formal e ângulos não serviam sequer a sua função básica.⁴⁷

[...] nada está em condições de funcionar – à maneira da Bauhaus – até que os homens não sejam reprojatados em forma de cubos e as mulheres em forma de esferas; até então, todas as outras coisas irão ao seu lugar com um click e a própria solução tornar-se-á problema. *Idem*, [1986:41]

Porém, Portoghesi reconhece na produção arquitetónica mais recente, bem como nas transformações que esta tem sofrido após o movimento moderno, um grau elevado de complexidade, contradição e dispersão.

Para o autor, este desenvolvimento permite colocar, lado a lado, dois fenómenos em crescimento exponencial capazes de fazer refletir, não só sobre a arquitetura produzida no momento, como na sua articulação com testemunhos do passado. Um desses fenómenos reside na atitude de pôr em causa os grandes desenhos historiográficos e a tentativa de controlar as hipóteses históricas por meio da reconstrução detalhada dos factos. O segundo fenómeno, analisa os acontecimentos passados e presentes da arquitetura culta, bem como, o passado e o presente da arquitetura banal, tentando criar pontes entre ambas as realidades. (*Idem*, p.19)

Embora a nova cultura tenha tido origem na revolução ou elevação da classe burguesa, a revolução proletária, como designa Paolo Portoghesi, é a revolução do banal e representa a elevação da classe sem cultura — a cultura do desejo.



32. Rietveld, Berlin chair (1923).



33. Poltrona de Rietveld (1917).

47. A propósito de Kahn e do panorama pós-moderno na América, Paolo Portoghesi refere a distinção que o arquiteto faz entre forma e *design*, na publicação *Conversa com estudantes* (1969);

Para Kahn a forma é produto da consideração das atividades humanas e as exigências funcionais, enquanto que o *design*, reconsidera criativamente essas atividades de uma maneira

independente. Para Portoghesi, *design*: “[...] é por sua vez, uma espécie de reconsideração imaginativa ligada à forma, mas com um forte grau de independência.” *Idem*, [1986:88]

Todavia, essa produção cultural evidenciou-se, não por um caráter autônomo, mas pela transformação criativa de modelos de classes dominantes. Na arquitetura, era preciso ler e interpretar os espaços urbanos complexos e cheios de contrariedades. Da junção dessas contrariedades poder-se-ia então extrair um sentimento coletivo capaz de intervir criativamente através de várias épocas e linguagens.

Estão, assim abertas as portas a uma *nova sensibilidade*, designada por Portoghesi e pela generalidade como período pós-moderno. Esta *nova sensibilidade* já haveria dado sinais de existência antes do pós-guerra e do movimento moderno, através de Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright, ambos insistem na necessidade do “arbítrio poético”, do “prazer da arquitetura”. A partir de 1950 começa a mudança, o estatuto funcionalista divide-se e alguns dos seus mestres vêm-se introduzidos num mundo de memória, o qual tinham querido ignorar por muito tempo. (*Idem*, p.51)

Paolo Portoghesi relata então o caso de Philip Johnson (considerado talvez o pai da pós-modernidade), que escreve a Jurgen Joedicke,⁴⁸ a propósito do seu livro *História da Arquitetura Moderna* (1961), as seguintes palavras:

Hoje existe apenas uma única coisa absoluta, a transformação. [...]. Existe apenas a sensação de uma maravilhosa liberdade, da possibilidade ilimitada de criar, explorar, de um passado ilimitado de grandes arquiteturas da história para ser desfrutado. [...]. Um bom arquiteto fará uma obra original. Um mau arquiteto faria uma péssima obra «moderna», como faria uma péssima obra (isto é, imitação) com as formas históricas. [...]. Os antigos valores difundem-se de novo com uma velocidade vertiginosa e eletrificante. Viva à Transformação! *Idem*, [1986:53]

O movimento pós-moderno não pretendia ser revolucionário como o modernismo. A transformação que Philip Johnson aclama é o instrumento pós-moderno para a evolução, sem rejeitar épocas e procedimentos precedentes, mesmo os modernos. Esse instrumento interpre-

48. Jurgen Joedicke (Erfurt, 1925 - Stuttgart, 2015) arquiteto alemão dedicado às teorias do movimento moderno.

ta o contexto e integra nele a obra com uma certa liberdade.

Na Europa, relativamente a este novo caminho, ouvia-se o nome de Oswald Ungers, Álvaro Siza Vieira, Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti ou Aldo Rossi. Tanto Rossi como Gregotti fizeram parte de uma frente de jovens arquitetos (*Neo-Liberty*) que seguiam a direção de alguns mestres italianos do princípio da década de 1960.

Vittorio Gregotti, marcou a sua postura abandonando o grupo *Neo-Liberty* para se associar a Álvaro Siza Vieira, Ungers e Bohigas na oposição ao movimento moderno. Porém, Gregotti propõe uma visão racionalista devido à perda significação, simbologia e memória dos anos de 1920 e 1930. O neorracionalismo pretendia assim examinar esse passado mais recente, o que o impedia de evoluir para a dialética pós-moderna. (*Idem*, p.156) Por sua vez, Aldo Rossi desvia-se deste cenário. Conhecido mais pelos seus desenhos e produção gráfica, que pela sua obra contruída, Rossi procede à simplificação dos arquétipos formais da arquitetura (cúpula/semiesfera, janela/quadrado) que confronta com a vida de composições imprevisíveis. Narra de uma nova maneira o velho, fazendo uma interpretação criativa desses arquétipos — *uma condição difícil, «laboriosa», resolvida sempre evitando, depois de a ter feito intencionalmente surgir, a banalidade.*⁴⁹

É necessário repetir a afirmação de que os edifícios singulares — não importa qual a sua distância em relação às outras obras de arquitetura — são parte de um contexto cultural físico e nós, como arquitetos, temos a obrigação de reconhecer estas conexões nas nossas teorias e na combinação de formas que estabelecemos naquilo que muito arbitrariamente costumamos chamar design. *Idem*, [1986:101]

49. Na arquitetura russiana, a tarefa de tornar o objeto falador e surpreendente é conseguida, analogamente, através da firmeza e da riqueza de associações que provoca. *Idem*, p.158

Paolo Portoghesi fez referência a Philip Johnson, como exposto anteriormente, que no contexto americano tem como seus sucessores um conjunto de nomes entre os quais, Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern, Charles Jencks, Peter Eisenman ou Thomas Gordon

50. “Contudo, todas as realidades e fantasias só podem tomar forma através da escrita, em que a exterioridade e a interioridade, o mundo e o eu, a experiência e a fantasia surgem compostas da mesma matéria verbal; as visões polifórmicas dos olhos e da alma encontram-se contidas em linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, de vírgulas, de parêntesis; páginas de sinais alinhados, densos e apertados como grãos de areia representam um espetáculo variado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diferente, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.”

Calvino, [1990:119]

Smith. Portoghesi destaca em especial Louis Kahn, mas também o seu discípulo Robert Venturi. A complexidade e a ambiguidade, para Robert Venturi, provêm da convivência mútua das diferenças que fazem parte da essência da arquitetura.

Em todas as práticas culturais o pensamento do homem apenas se torna real devido à sua capacidade de exprimir de igual modo essa relação de oposição, os diferentes significados existentes no mesmo pensamento — uma capacidade de materializar o imaterial.⁵⁰ Para lá de exprimir os opostos, o indivíduo gere e transforma-os, mais ou menos intensamente, com o objetivo de criar algo novo e paradoxal.

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, um catálogo de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Calvino, [1990:145]

No seu livro *Complexidade e contradição na arquitetura* (1966), o autor começa por afirmar que a arquitetura é necessariamente complexa e contraditória pois alberga em si os princípios distintos de Vitruvius: *utilitas* (utilidade), *venustas* (beleza) e *firmitas* (solidez). Vitruvius manifesta a sua preferência por elementos híbridos, comprometidos, ambíguos, destorcidos, pelos remanescentes que por vezes são inovadores, pelos irregulares e equívocos em detrimento dos puros, limpos, retos, articulados e claros. Para Robert Venturi, não se trata de escolher entre preto ou branco, a decisão não reside na opção, mas na possibilidade de misturar o preto e o branco. Esta unidade deve encontrar-se ao serviço de um todo, ou seja, a cidade, que incorpora *em si a unidade que é fácil de excluir e aquela que é difícil de incluir*. (Venturi, 1966:26)

O arquiteto deve acreditar e confiar no seu processo de conceção, a solução de problemas implica a sua capacidade de selecionar — os que são solucionáveis e os que não o são. Contudo, estes últimos não têm de ser excluídos por isso, tornar-se-ão contradição e fragmento inclusivo.

No meio da simplicidade e da ordem o racionalismo nasceu, mas o racionalismo prova-se inadequado em qualquer período de revolta. Então o equilíbrio deve ser criado de opostos. [...] Uma sensibilidade paradoxal que permite que apareçam unidas coisas aparentemente diferentes e que a sua congruência, há-de sugerir uma certa verdade. *Idem*, [1966:28]

O modernismo, como tem sido lembrado, rompeu com a tradição e idealizou do zero uma evolução a favor da sofisticação, da simplificação e da utilidade. As comparações modernas entre pavilhões e casas fazem com que caia no esquecimento a verdadeira complexidade e contradição da arquitetura doméstica, *as possibilidades espaciais e tecnológicas, a experiência visual variada*. (*Idem*, p.32)

A propósito dessa experiência visual variada, já Italo Calvino no seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) coloca a fantasia ao serviço da criação da variedade, ao contrário das fantasias míticas de Peter Blake. De acordo com o escritor italiano, a mente funciona através de um método de associação de imagens, o qual constitui o procedimento de seleção de formas mais rápido. Para Italo Calvino os diversos campos de conhecimento necessitam de uma *multiplicidade* de formas potenciais. (Calvino, 1990:11)

Robert Venturi não põe de parte o “desejo de simplicidade” que o mentor Louis Kahn declara antes dele, pois por vezes, a simplicidade estética exterior pode ser o resultado de um pensamento interior muito complexo. Quando é justificada e válida, a simplicidade é um método tão capaz, quanto qualquer outro, de produzir uma obra complexa e contraditória.

Contudo, o “desejo de simplicidade” pode ser forçado até ao ponto de uma *simplificação excessiva* e de uma arquitetura simplista, bem como o excesso de complexidade e contradição podem causar problemas, tornando-se subjetivo, estranho e pitoresco.⁵¹ Alguns arquitetos do movimento moderno, como os referidos, Alvar Aalto e Le Corbusier aliaram a simplificação exterior à complexidade inte-

51. “Uma falsa complexidade tem recentemente reprimido a falsa simplicidade dos primeiros anos da arquitetura moderna. Isso promove uma arquitetura do pitoresco simétrico — [...]”

Venturi, [1966:18]

rior do objeto, todavia, no geral, isso não é compreendido nos seus trabalhos ou então é lido de outra forma. Venturi considera que o exemplo de Imatra Church (1958) de Alvar Aalto, não é uma obra pitoresca mas representa um expressionismo justificado através da complexidade da repetição do plano tripartido e do padrão do texto.



34. Alvar Aalto, Imatra Church (1958), Finlândia.

A forma é a expressão do conteúdo que, na obra arquitetônica traduz o confronto entre a realidade e a imagem que dela se tem e, segundo Joseph Albers, mencionado por Venturi, é o paradoxo responsável pela origem da arte. (Venturi, 1966:33)

A propósito dessa união de contrastes, Venturi menciona Cleanth Brooks, para quem o objetivo de um poeta não é dividir a experiência, mas unifica-la. O mesmo acontece com o arquiteto que une as várias partes da cidade e da história. Cleanth Brooks, bem como Silvina Rodrigues Lopes, serve-se da poesia enquanto método e experiência de preservação do passado, unindo-o ao presente. Similamente ao poeta, para o arquiteto não é suficiente analisar as suas experiências como um cientista, que divide, distingue e classifica cada componente da sua experiência.⁵²

52. Cleanth Brooks (Murray, 1906 - New Haven, 1994) professor ligado ao mundo das letras e em especial à ambiguidade e ao paradoxo como formas de

Especialmente na arquitetura de complexidade e contradição, a tensão entre opostos está sempre presente (forma e conteúdo, concreto e abstrato), e é aí que encontra o seu sentido. Na literatura,

esta ambiguidade encontra-se através de marcas como “e”, “embora”, “ainda.”⁵³

Análogo ao diálogo de dependência entre a razão e a loucura, de Foucault, a inclusão de opostos na arquitetura resulta no encontro do irracional e do seu sentido na relação racional com o todo, ou ainda, as partes poderão ser comprometidas em prol de uma totalidade.

[...] o projeto desmedido e ao mesmo tempo realizado, a novidade do estilo literário, o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo, o sentido do hoje que também é feito de acumulação do passado e de vertigem do vácuo, a constante presença simultânea da ironia e da angústia, em resumo, o modo como a procura de um projeto estrutural e imponderável da poesia se torna uma única e mesma coisa. Calvino, [1990:142]

Enquanto que na arquitetura de complexidade existe a inclusão da diferença representada pelo “e”, tal como na paródia, por outro lado a arquitetura moderna é caracterizada pelo “ou”, (um e outro), isto significa que se trata de uma arquitetura de exclusão pois não existem duplos sentidos nas coisas.

Venturi dedica o quinto capítulo do seu livro ao elemento de *duplo funcionamento*, que segundo o autor, está relacionado com o “e”. Este *duplo funcionamento* está ligado à estrutura e a questões de utilização. O “e” está ligado à relação do individual com o todo, à duplicidade de sentido. Na arquitetura moderna o *duplo funcionamento* não tem lugar, mas Venturi encontra-o presente no trabalho de Le Corbusier, no qual constata como exemplo os *brise-soleil* da Unidade de Habitação de Marselha. Estes são simultaneamente estrutura e proteção do sol, mais que elementos individuais, eles tornam-se parte inseparável de um todo. No barroco, onde o *duplo funcionamento* está presente no detalhe — uma janela pode ser um nicho ou as arquitraves que fazem arcos.

53. “[...] uma rua é direcional como estrada, embora seja estética como lugar.”

Idem, [1966:20]



35. *Brise-soleil* da Unidade de Habitação de Marselha.



36. Ponte Vecchio, Florença.



37. Borromini, Fachada com janelas “nicho” de San Carlo alle Quattro Fontane (1641), Roma.

Ao voltar ao *multifuncionamento*, Venturi dá o exemplo da ponte Vecchio (Florença, 1345) com funcionamento direcional enquanto ponte e corredor, e não direcional, no que respeita a uma galeria e habitação. (Venturi, 1966:34)

Um determinado espaço pode albergar vários tipos de funções em simultâneo, ou em situações temporais diferentes, principalmente a habitação. Isto poderia confirma-se em especial durante o modernismo, como mostrado por Peter Blacke (no mito da flexibilidade), onde o arquiteto desenvolveu a sua preocupação por flexibilidade e versatilidade. De igual modo, Venturi realça o facto de a arquitetura do movimento moderno demonstrar preocupação, não em relação à flexibilidade física do espaço, mas antes com a perceção dessa flexibilidade e, por isso, os elementos utilizados para criar essa ilusão são as peças de mobiliário e não os elementos físicos (paredes).

Posto isto, e seguindo a visão de cidade do modernismo, este cria uma falsa flexibilidade que no fundo mantém a rigidez, a separação e a especialização funcionais.

Ainda que Wright, aqui referido por Venturi, acredite que cada *design* é adequado apenas a um determinado material e não a qualquer outro, a flexibilidade ou *multifuncionamento* também se aplicam aos materiais — uma mesma forma pode ser executada com materiais diferentes. Como exemplo, Venturi alude à fachada do dormitório da Universidade da Pensilvânia (1958) de Eero Saarinen, em que o ar-



38. Eero Saarinen, Dormitório da Universidade da Pensilvânia (1958).

quiteto inclui vários tipos de materiais e estruturas, sem interromper a continuidade da forma curva. (*Idem*, p.98)

Os elementos convencionais, na arquitetura, são a imagem de uma etapa evolutiva pois, quando sofrem transformações, nunca apagam por completo da sua estrutura os vestígios do uso e da expressão originais, assimilam-se ao novo significado.

Os elementos vestígios, não desencorajam a claridade do significado, em vez disso, promove a riqueza de significado. *Idem*, [1966:60]

Charles Jencks (Baltimore, 1939) atesta também que para o artista ser capaz de retratar a nova visão do mundo de forma intensa e dinâmica, deve procurar novas linguagens de expressão ou então desenvolver as passadas e levá-las mais longe. (Jencks, 1997:11) O paisagista, designer e sobretudo teórico de arquitetura americano, reflete essencialmente sobre a história e crítica modernas e pós-modernas. Trata-se de um dos responsáveis pela divulgação do termo linguagem no meio arquitetônico com o seu livro *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) tema a que dá continuidade na obra, *The Architecture of Jumping Universe* (1997).

Nesta última obra, o autor tenta perceber como é gerida a linguagem da arquitetura do século XXI, onde as principais questões são, o desenvolvimento e evolução, bem como o uso criativo das novas linguagens originárias dessa evolução.

A computação e tecnologias possibilitaram o aparecimento recente de uma arquitetura com vestígios das estruturas expressionistas da década de 1920, de formas semelhantes a cristais e, como se verá mais à frente, a elementos naturais. Esta arquitetura fractal, que se ergue cada vez com mais expressão na cidade contemporânea, permite interiores libertos de elementos estruturais, mostrando igualmente que é um tipo de arquitetura com lógica funcional. Apesar de ser chamada desconstrutivista, Charles Jenks considera esta linguagem-forma mais unificante que a repetição do tradicional, e a sua intenção não é desconstruir ou destruir a envolvente.

No final do dia nós procuramos outra arquitetura que mais adequadamente reflete a nova visão do mundo, a verdade de que habitamos um universo auto-organizado, mais surpreendente e aberto do que imaginado anteriormente. Jencks, [1997: 14]

Ao citar Walter Gropius, Jencks constata o abismo funcionalista para o qual a geração moderna guiou a arquitetura. Para o autor, o problema do modernismo consistiu na tentativa de impor uma linguagem tipo para todos os locais, e por esse razão, Charles Jencks apela a *uma codificação dupla de linguagens de elite e contextuais*. Fala-se de uma arquitetura de vários significados, inovadora, e que tem em atenção o contexto no qual se insere, um dos pontos essenciais do pós-modernismo que se mantém até à atualidade. (*Idem*, p.24)

Com base na filosofia de Peter Faller, Jencks aborda a questão dos juízos de valor não conectados ou impostos por códigos culturais, mas construídos dentro de códigos cósmicos geradores do universo. A complexidade da fala já foi consignada por Robert Venturi como representação de um progresso social e psicológico, cultural e urba-

no, em relação ao método de lidar com o que é contraditório. O sistema económico e social, nos dias de hoje, é o grande responsável pela produção de realidades contraditórias; sendo assim, qualquer obra de arquitetura, de arte ou qualquer forma retórica, que tenha de lidar com oposições (funcionais, juízos de valor e temporais) necessita de resposta com um nível de pensamento mais complexo.

Este tipo de resposta, para a arquitetura, reside em criar algo que está entre o silêncio e a violência, o que significa a combinação ou fusão dos extremos. Essa fusão constitui o verdadeiro ato criativo onde tem origem a unidade entre o que é díspar.

Este poder [imaginação], primeiramente posto em ação pela vontade e compreensão, e retido sobre o seu irreversível embora gentil e despercebido controlo... revela-se a si próprio no balanço e reconciliação de qualidades opostas ou discordantes: a semelhança ou diferença, o individual com representativo; o sentido de novidade e frescura com objetos antigos e familiares; um estado de emoção maior que o habitual, com mais que a ordem usual; [...]
Coleridge, 1817, capítulos XIII, XIV *apud Idem*, [1997:39]

Charles Jenks em virtude do seu ponto de vista relativamente à imaginação, coloca-a como agente de recriação, idealista e unificador – o ponto alto da criatividade de Coleridge. Este limiar do caos é onde está a já referida resposta complexa, onde a vida e a mente emergem. A desordem pode criar vida se for imbuída de desejo de ordem, e Jencks acaba por concluir, tal como Derrida, que aquilo que une e separa é o desejo.

Esse equilíbrio entre os extremos, ou antes a sua junção, é o que Charles Jencks denomina de *no limite entre a ordem e o caos*. (*Idem*, p.40) Não existe uma linguagem arquitetónica mais adequada que outra para a situação contemporânea, a cidade expressa uma mistura cósmica complexa que é a realidade, os seus edifícios expressam tanto a ordem emergente do caos, como a desordem e imprevisibilidade. A propósito desta questão, o autor fala resumida e separadamente de



39. Bruce Goff, Interior e exterior da Bavinger House (1950), Norman.

54. Jencks apresenta como exemplo a Bavinger House (1950), em Norman, de Bruce Goff, onde salienta a maneira como o arquiteto absorve o pré-fabricado industrial e o natural na sua linguagem fractal, produzindo a mais heterogênea arquitetura.

Idem, p. 46

algumas características presentes nesse estado interposto das obras arquitetônicas, começando no capítulo *Auto similaridade (o fractal) e atratores estranhos*.

A *auto similaridade* a que se refere Charles Jencks, não diz respeito à mera réplica, mas à semelhança como potência transformadora, *unidade de variedade*.⁵⁴

Consequentemente surge o termo *nonlinear* como segunda característica, a qual, de modo geral, é entendida como definição de um acontecimento de causa-efeito desproporcionais. O movimento moderno baseou-se num desenvolvimento regular do universo, um pensamento que seguiu uma linha reta e que se concentrava na fração de ordem simples. Este foco refletia apenas um desejo inconsciente de controle da natureza, por parte do homem.

Porém, nas últimas duas décadas o panorama tem vindo a mudar, no mundo e na arquitetura. A história é cheia de momentos caóticos, dos quais pode vir a ordem. O processo de evolução não é tão *linear* quanto se pensa, ele é *nonlinear*; pode constituir também uma forma de domínio da natureza, mas aliando-se a ela e não em oposição.⁵⁵

Por causa do avanço tecnológico e da geração *High-Tech*, a determinada altura começou a pensar-se no *design* como uma consequência automática de uma decisão inicial, o que justifica o facto de muitas das obras serem repetitivas ou recorrentes em termos estruturais e de

55. Quando o autor apresenta o conceito *nonlinear*, não está a referir-se à forma do objeto mas à sua paradoxalidade, à competição entre ordem e caos, a qual acredita estar presente em tudo, até na natureza.

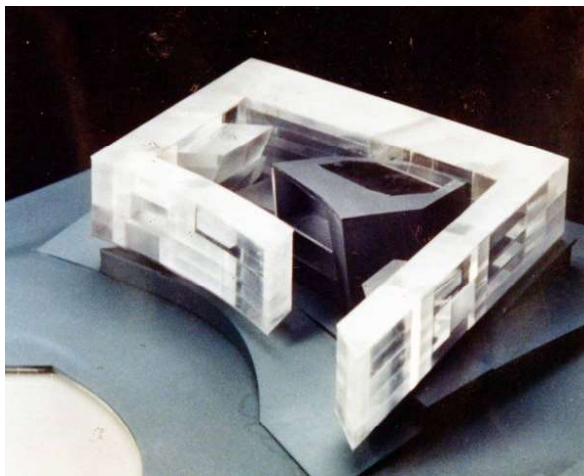
Idem, p. 46

detalhe. A imaginação está acima de qualquer processo tecnológico, este acaba por se render a ela e assim adaptar-se à vontade criativa do homem. (*Idem*, p.118)

Charles Jencks tenta representar esta arquitetura através de *ondas* e *torções*, uma arquitetura que ondula, cresce e diminui, de forma contínua e abrupta. Estes elementos *nonlinear* são a continuação do natural e, de acordo com Jencks, atraem devido à sua energia estética e ao facto de buscarem inspiração em novos e diversos campos. Tal como Jencks, anteriormente, Barthes reconheceu que é da sucessão do prazer e da fruição que nasce a evolução, da rutura e dos confrontos nascem novos sentidos.

A noção de satisfação/fruição, gosto, estética e prazer na vida estão profundamente ligados à curiosidade, adaptação, vontade de descobrir novas verdades; [...] *Idem*, [1997: 50]

Outra das características aqui em análise é a *dobra*, uma técnica que representa mudança repentina de direção, que prevê o que está para lá dela. A *dobra* unifica ao mesmo tempo que dá especial ênfase à mudança e à contradição. Charles Jencks serve-se da arquitetura de



40. Zaha Hadid, Projeto para a Cardiff Opera House (1990), Wales.



41. Piazza San Marco, Veneza.

Zaha Hadid para exemplificar esta característica, mais especificamente com o seu projeto para a Cardiff Opera House (1990, Wales) O auditório no interior é rodeado pelos serviços e o edifício retangular mantém a regularidade, bem como as linhas envolventes da rua, porém, cria uma praça semipública dentro do lote, a que Jencks compara à Piazza San Marco em Veneza aberta para o mar. A arquiteta usa a *dobra* para reconciliar edifícios, paisagens e espaço urbano, como um dispositivo conectivo para criar a unidade, misturando diferença com continuidade. Esta arquitetura de movimento é um sinal natural de *cosmogénisis* – mudança cósmica, ainda que firmemente estética e agarrada ao chão. (*Idem*, p.55)

Jencks volta a convocar Robert Venturi em relação à contradição, à obrigação que se tem para com o todo e para com o individual. O todo, como uma arquitetura de contradições, vem reforçar o caráter inclusivo do pós-modernismo, onde todos os serviços, tipologias e categorias convivem de uma forma um tanto poética e lúdica, fugindo às normas e receitas do modernismo.

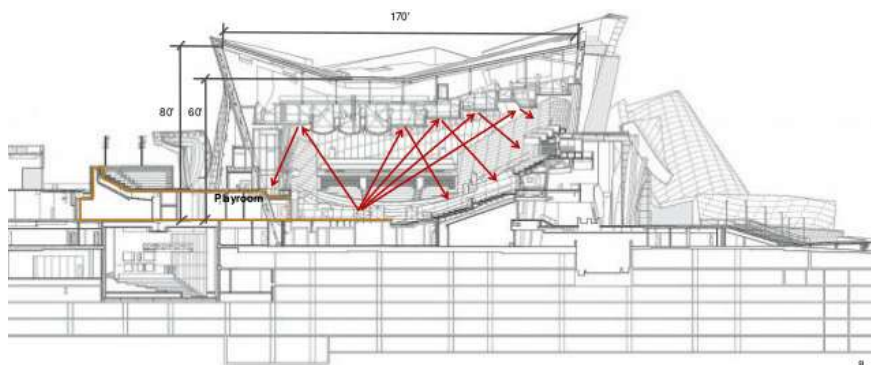
Na atualidade, quando se fala do *caráter profundo* de uma obra, regra geral, isso refere-se às suas *relações internas e à sua multivalência*, nunca em relação ao exterior, à forma. A *profundidade* formal, de acordo com Jencks, será a última qualidade a ser nota-



42. Frank Gehry, Disney Hall (2003), Los Angeles.



43. Auditório principal do Disney Hall.



44. Diagrama acústico do Disney Hall.

da e experienciada, porém, o exemplo apresentado pelo autor, o Disney Hall (2003, Los Angeles) de Frank Gehry utiliza um conjunto variado de formas para amplificar os sons interiores (img.44). Gehry transmite os saltos e dança pela metáfora da forma ondular, procura assim uma nova estética que ligue o natural ao construído, o que nem sempre é percebido pelo público. (*Idem*, p.64)

Este tipo de linguagens é visto exclusivamente como mudanças abruptas na cidade, todavia, mesmo nessa qualidade elas encorajam o todo. Para além da *profundidade organizacional* e das restantes características, Charles Jencks menciona aquele que é o motor ou fundamento da sua teoria, as novas organizações emergentes e repentinas.

Jencks alicerça a teoria da complexidade dessa arquitetura emergente. Segundo o autor, este tipo de mudanças imprevisíveis é familiar ao homem pois está presente na natureza, na cultura e na história, todas são classificadas por “saltos” ou mudanças súbitas de mentalidade que de alguma forma estão ligadas a uma auto-organização. As comunidades, tribos e estados-nação nasceram desses momentos, o que acontece igualmente na arquitetura.

Em conformidade com Jencks, a arquitetura deu origem a uma sociedade, aquela que utiliza o edifício, e em alguns casos pode criar

56. Jencks refere Derrida a propósito de um plano por ele desenhado (*The twists rhomboid plan*), que representa a lira, a poética, e menciona a natureza coral das duas vozes trabalhando uma para e uma contra a outra. Com as suas mudanças, colisões e entrelaçamentos, é o exemplo lírico de sobreposição o qual mostra que a identidade parcial e ordem podem permanecer mesmo quando existem tantos layers heterogêneos.

Idem, p.84

um tipo de edifício ou um tipo de sociedade, como o Jewish Museum (Berlim, 2001) do arquiteto Daniel Libskind. Enquanto complemento ao German Museum, é dedicado ao terror do Holocausto, o qual criou o edifício como consequência arquitetônica — um edifício de dupla nacionalidade.

Esta *duplicidade*, como lembrete do passado, traduz-se através de uma linguagem fractal. As suas mudanças violentas de direção provocadas pelas suas *dobras*, incutem na *profundidade organizacional* e na sua forma exterior um símbolo/memória de violência, expressam o seu caráter *nonlinear*. A construção compila grande parte das características que Jencks identifica, pois para ele, o objetivo é utilizar a sobreposição como alternativa ao funcionalismo e zonamento imposto pelo modernismo.⁵⁶ Não se trata de dar mais importância a uma tipologia ou sistema, a uma época em detrimento de outra, mas trata-se de sobrepor esses contrários a fim de dissipar as barreiras da cidade com vista a uma evolução.

A sobreposição gerou uma noção de orgânico que tem vindo a aliciar um grande número de arquitetos. Mesmo no modernismo, especialmente desde segunda metade do século XX, desenvolveu-se um gosto particular pela metáfora orgânica do desenho, ainda que só quando estruturalmente justificável, devido pensamento utilitário



45. Daniel Libskind, Jewish Museum, (2001), Berlim.



46. Jewish and German Museums, Berlim.

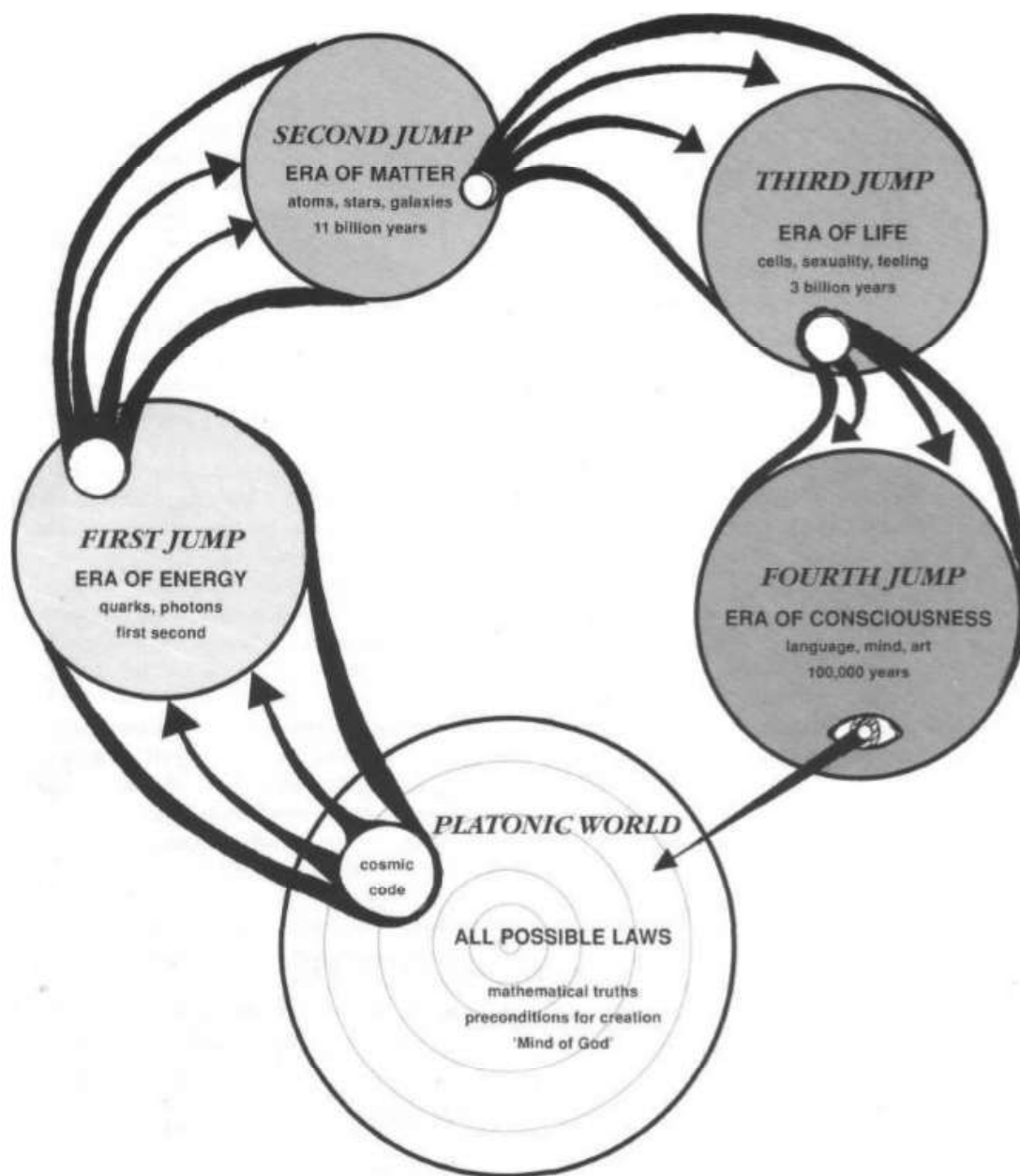
e económico próprio da época. Esta não tinha qualquer ligação ao natural. A natureza e o universo estão constantemente a ser atraídos para os limites, a ordem ou o caos, e conseguir equilibrar isso é o que constitui o segredo da teoria da complexidade instigada por Venturi e desenvolvida por Jencks.

Um sistema completamente ordenado ou completamente caótico não é muito valioso porque não pode evoluir muito mais; não pode melhorar ou progredir. Por contraste, um sistema que vá para lá do equilíbrio até à fronteira entre ordem e caos — até essa fase crucial de transição — é rico em possibilidades. *Idem*, [1997: 84]

O novo diálogo que se estabelece atualmente entre a natureza e as consecutivas teorias científicas não é um discurso imperativo ou verdadeiramente irrefutável, pois quer nas ciências quer na vida nada é fixo, o universo é *um processo incompleto não uma coisa eterna*. (*Idem*, p.123)

Jencks acredita que se o universo *salta* para outras etapas de evolução e organização, e irá necessitar de uma arquitetura que tenha os seus *saltos*/evoluções todas as semanas. O seu próximo salto irá mais longe do que a vista alcança, o autor vê uma arquitetura que incorpora partes móveis que envolvem o habitante numa relação de participação com o objeto. (*Idem*, p.143)

Esta teoria de *saltos* cosmogénicos, geradores de evolução, para o autor resumem-se no ciclo que o mesmo apresenta sob esquema no seu livro. Cada um dos quatro *saltos*/mundos representados surge imprevisivelmente a partir de uma parte do anterior. As leis e causas do universo (*cosmic code*), que só agora estão a ser desvendadas pela ciência, foram as responsáveis pelo primeiro impulso desgovernado, segundo Jencks, o ‘*Big Bang*’. Porém, a visão integral de novos mundos vai surgindo por impulsos internos, das suas próprias leis que proporcionam o salto para o novo mundo seguinte. O novo que surge pelo novo, *slogan* do modernismo, *apenas irá produzir verdades parciais*.



49. Charles Jencks, Esquema *Quatro saltos para a consciência*.

Por conseguinte, na arquitetura, Charles Jencks, Robert Venturi e Paolo Portoghesi têm em comum um ideal de evolução fundamentado em parte por algo anterior, do passado ou que já exista, ainda que por vezes a linguagem arquitetônica possa parecer bastante divergente. A arquitetura alude ao existente, ou torna-se um modo de colisão de forças dispares a fim da coesão total.

Charles Jencks utiliza o salto como gesto dinâmico, imprevisível, certamente com propensão para a dimensão lúdica, a base do conceito de *paródia* de Linda Hutcheon. Assim sendo, se se pensar na definição literal de *Ludere*, enquanto origem de *Ludus*, dada por Huizinga no segundo capítulo, — os saltos dos peixes — então tornar-se-á mais difícil recusar a tendência regeneradora e inerente da *paródia*. Como já foi mencionado, o conceito pode conter a ilusão do real, mas não é essa a sua essência.

PARTE II

De acordo com o que foi exposto na primeira parte, a *paródia* reflete-se em vários campos e, neste caso específico, na arquitetura.

A sua ambiguidade permite que o conceito assimile a si outras figuras estilísticas, o que se pode interpretar enquanto vários modos de atuação arquitetônicos. Isso acontece não só na arquitetura pós-moderna de Robert Venturi e Paolo Portoghesi, onde se alude e transformam formas do passado, como na arquitetura contemporânea e fractal apresentada por Charles Jencks, na qual os opostos colidem num jogo de formas.

Não obstante, o conceito também pode incluir sátira ou *pastiche*, e assim coincidir com o seu preconceito banalizado, caracterizando-se pela ilusão e engano do observador.

Porém, esta é só uma das manifestações da *paródia* e todas as vertentes têm em comum a componente lúdica. Como tal, nesta segunda parte, foi feita uma breve análise a três conjuntos de obras, os quais exibem respetivamente três formas de atuação na arquitetura - *alusão*, *colisão* e *ilusão*. Os conjuntos contêm objetos arquitetônicos que vão desde o movimento moderno à contemporaneidade.

2.1. *Aludir*: tradição e reorganização do tradicional

Casa Vanna Venturi, Chesnutt Hill

A ideia de construir uma casa para a mãe ganha ênfase na mente de Robert Venturi após a morte do pai em 1959. Apesar de já ter tido experiências no campo da arquitetura em grandes *ateliers*, como o de Eero Saarinen ou mesmo o de Louis Kahn, este foi o primeiro projeto em que pôs em prática e de forma autônoma o seu pensamento arquitetônico.

A obra encontra-se numa zona calma, no subúrbio de Filadélfia dominada quer pela típica lógica moderna de periferia quer pela máxima *American way of life*. Os quarteirões largos de habitações unifamiliares prosperam e o desejo de cada proprietário é expresso em cada habitação.

A casa Vanna Venturi (1962) pode ser associada a uma espécie de manifesto, não um manifesto em prol da arquitetura moderna mas em prol de algo mais. Esse “algo” desenvolvido por Robert Venturi, possivelmente, constituiu o acontecimento inaugural do pós-moderno na América.

A casa resume-se a um único volume regular, retangular, claro e isolado como um pavilhão, à semelhança do movimento moderno, da Farnsworth House de Mies Van der Rohe ou da Glass House de Philip Johnson. Contudo, não é aí que ela se fundamenta e a simplicidade (*less is more*) fica somente subentendida nesta obra. A organização



48. Exemplo de *Shingle Style*.
houses

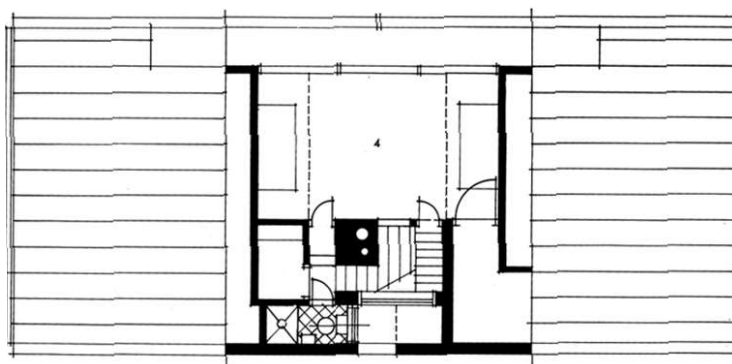
57. Robert Venturi faz uma breve referência às escadas do estilo de casas com cobertura tradicional, *Shingle Style houses* Venturi, 1966:118

58. Mesmo a entrada da garagem que se dá pelo lado Noroeste da cozinha é ligeiramente distorcida devido a canalização no centro da calçada que vai de encontro a essa fachada.

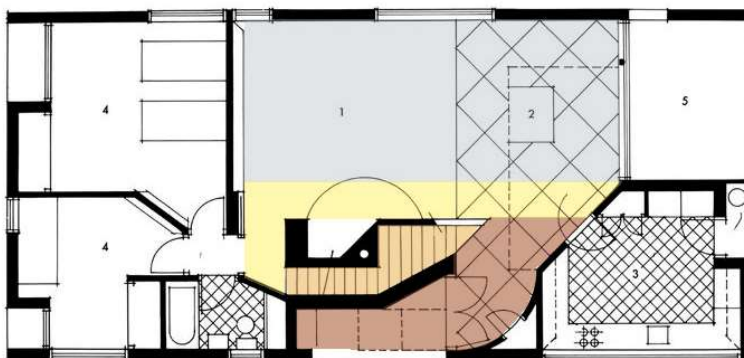
Idem, p.119

da casa é distribuída por dois pisos principais com apenas mais um piso, subterrâneo, destinado à garagem. O piso térreo alberga os espaços comuns, como a sala de estar, a cozinha, a escada de acesso ao piso superior, uma pequena entrada, e ainda dois quartos e uma casa de banho. O piso acima é mais pequeno em consequência da forma exterior que, em corte, insere esta cota numa forma triangular, tal como sucede num sótão instalado numa cobertura tradicional alta e inclinada. Neste piso Venturi acomoda mais um quarto e uma casa de banho.⁵⁷

As plantas de ambos os pisos aparentam uma simetria em que o núcleo central é ocupado por um espaço importante (no caso do piso 0 a sala). Esse espaço separa-se de ambos os espaços laterais (dos quartos a Sudeste e da cozinha a Noroeste) através de paredes não-ortogonais, novamente simétricas, que surgem a partir do centro. Nesse mesmo ponto, pelo seu desfasamento, essas paredes dão origem às escadas, à entrada e alteram as proporções das divisões laterais, sendo as proporções da cozinha divergente das do quarto no lado oposto. Isto significa que este pequeno movimento quebrou planimetricamente a simetria do edifício, não por mero capricho mas pela lógica funcional, a qual não é deixada ao acaso.⁵⁸



49. Robert Venturi, Planta primeiro piso da Vanna Venturi House (1959), Filadélfia.



50. Robert Venturi, Planta piso térreo da Vanna Venturi House, Filadélfia.

Porém, o desfasamento das paredes, fez mais que conformar o espaço da sala como um espaço regular e estável, converteu o espaço de transição do *hall* num espaço mais dinâmico e sobretudo deu-lhe direção para orientar o utilizador para a divisão principal – a sala. Tendo em conta as palavras de Robert Venturi, os elementos verticais, como a chaminé, a escada e até o espaço de entrada, *competem pela posição central*, num duelo que rapidamente se transforma em unidade e coesão, uma vez que em planta, ambos os elementos se enlaçam uns sobre os outros por meio das paredes não-ortogonais mencionadas. Este enlace só é possível pelo movimento de desfasamento aqui dominante.

A escada, apesar de ser mais larga inicialmente, encolhe para receber a chaminé e esta, ao deslocar-se ligeiramente, leva à deformação de um dos seus lados e à perda da sua própria simetria. Ao alargar no fundo, a escada cria ainda um espaço para sentar que serve as necessidades de convívio da sala, e proporciona vivências diferentes das que ocorrem no piso superior. Nesse piso, a escada é do foro privado e mais pequena, razão pela qual a escada encolhe. Desta forma, os planos regulares equivalem aos espaços principais da casa enquanto os planos diagonais estão ligados a espaços de passagem como a entrada ou a escada.

A escada, considerada como um elemento sozinho, no seu estranho espaço residual, é mau; em relação à sua posição, numa hier-

arquia de usos e espaços, contudo, é um fragmento adaptando-se a um todo complexo e contraditório, e como tal é bom; [...]

Idem, [1966: 119]

Por ora fala-se da complexidade exterior da casa, onde aparentemente a simetria está presente. No entanto, as dimensões das aberturas e a sua posição no alçado não corresponde a um desejo de simetria mas às necessidades do interior. A fachada principal, utiliza o grande vão do lado da cozinha e, do lado do quarto, serve-se do vão pequeno e intimista.

Não obstante na fachada principal, os vãos, diversos entre si, são colocados numa composição de equilíbrio com o eixo recortado pelo plano da chaminé e pela entrada. De igual modo, na fachada oposta, o eixo frontal é aqui refletido pela saliência da “luneta” do quarto do piso superior, em relação ao qual se equilibra a disposição das janelas no piso abaixo.

Contudo, ainda que possa parecer saliente à primeira vista, a “luneta” não se encontra no mesmo plano da fachada do piso térreo, está antes num plano posterior. Na realidade, os dois alçados têm este tipo de terraços recortados ao longo de toda a fachada, método que Robert Venturi utiliza para atribuir às fachadas a função de *telas por trás das quais estas intrincâncias interiores podem sobressair*. (*Idem*, p.118)



51. Robert Venturi, Alçado Norte e Alçado Sul da Vanna Venturi House.



52. Corte Longitudinal Vanna Venturi House.

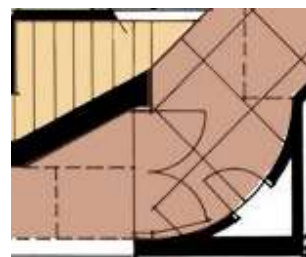


53. Escada de acesso à garagem Vanna Venturi House.

O corte do topo da fachada tardo confere-lhe uma horizontalidade e abertura para o exterior, anulando o eixo vertical. Enquanto no alçado frontal, o corte vertical formado pelo recuo da chaminé, se estende até ao topo da fachada, deixando-a em aberto como símbolo de receção. Isto capta a atenção do observador em direção àquela entrada, facto para o qual também contribui o elemento curvo por cima dela, o qual lhe confere uma escala maior na composição do alçado.

A forma curva está presente na casa para ajudar a encaminhar o indivíduo, ela encontra-se na parede da entrada e nas escadas exteriores para a garagem. Em secção, devido à altura da sala de jantar, o teto curva em direção ao piso superior, o que não transparece no alçado exterior de linhas praticamente retas (img. 52).

Não se pode dizer que exista então uma oposição interior/exterior, antes uma inter-relação ambígua entre opostos, aberto e fechado, vazio e cheio, rígido e plástico, regular e irregular, grande e pequeno.



54. Parede curva da entrada.

A casa é tanto pequena quanto grande, pelo que quero dizer que é uma casa pequena com escala grande. Dentro os elementos são grandes: a lareira é *demasiado grande*, a cornija é *muito alta* para o tamanho do quarto; [...] também pelo bem da economia, a planta minimiza puramente o espaço de circulação. [...] Atrás a janela luneta é grande e dominante na sua forma e posição. [...] A principal

razão para a grande escala é contrabalançar a complexidade. A complexidade em combinação com a escala pequena em pequenos edifícios significa negócio. *Idem*, [1966: 119]

A arquitetura doméstica, cujo objetivo é atender às exigências do lar, no movimento moderno, a complexidade dessas exigências fora menosprezada assemelhando as casas a simples pavilhões, tal como os pavilhões referidos acima. Depois de uma leitura e interpretação do subúrbio, Robert Venturi não negou essa simplicidade mas fez dela um dos ingredientes necessários à nova construção, o elo de ligação com a envolvente.

Todavia, o arquiteto não se fica somente por esse ingrediente e funde com ele a alusão a uma secção de forma convencional, característica da casa tradicional. Venturi serve-se de estereótipos e molda-os livremente, cria um jogo entre os espaços principais e os espaços de circulação com o objetivo, não só de criar diferentes experiências, como de minimizar a circulação no interior.

A atenção à escala da escada e às suas múltiplas funcionalidades e conotações primárias (utilitárias) e secundárias (simbólicas), dialoga com os elementos em seu redor e, em simultâneo, ajuda a criar tensões e experiências visuais variadas.

Aquilo que seria um alçado simétrico, de rigidez palladiana, muda perante o que o interior e o exterior lhe pedem, quer frontal quer tardoz.

Estes contrastes são equilibrados pelo jogo (*ludus*) da *paródia*, dando origem a um estado intermédio, “entre” limites. É por meio da experiência poética/lúdica de alusão ao passado, do seu poder de transformação e *transcontextualização* para o presente, que Venturi consegue harmoniza as *contradições e complexidades* dos fragmentos pertencentes aos vários modelos por si convocados. Através desta harmonia manifesta-se assim a essência da arquitetura pós-moderna e de uma arquitetura de *paródia*.

Quatro moradias, Matosinhos

Álvaro Siza termina o seu percurso na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 1955 e já então havia começado a trabalhar, enquanto colaborador, com Fernando Távora, influência decisiva nos seus primeiros anos de experiência profissional e na criação da sua linguagem arquitetónica. Em 1954, ainda antes de terminar a sua formação académica e na ânsia de contactar com a experiência de construção, aceita uma proposta para realização de um projeto de habitações unifamiliares (1954-57), num terreno situado no cruzamento entre a Avenida Afonso Henriques e Rua Dr. Filipe Coelho, em Matosinhos.

Tal como acontece no caso anterior, nomeadamente com Robert Venturi e o plano para a Vanna Venturi House, este projeto tem a particularidade de traduzir não só um sentimento crescente de participação ativa do autor, como também uma consequente dimensão experimental que, no caso de Álvaro Siza, está em grande parte relacionada com as vivências profissionais da altura.

A obra em questão não é das obras mais expansivas do arquiteto, talvez exprima as incertezas e timidez da inexperiência dos primeiros anos. As construções encerram-se em si mesmas, transmitindo um clima de calma, tranquilidade e introspeção, propícios ao ambiente familiar e que, provavelmente, se deveram a uma relação de grande proximidade com o cliente. Contudo, esse carácter introvertido ficar-se-á, sobretudo, a dever ao contexto, pelas construções envolventes.⁵⁹

Introvertidas. Todas as primeiras casa se terão concebido para dividir dois mundos, como separação entre a vida doméstica e o mundo exterior. A construção do volume construído delimita um espaço fechado, sempre no interior da parcela, e o sistema em L, C ou U, nas suas variações geométricas, define-se em função da forma da parcela. Molteni [2004:22]

59. “Olhando para trás, creio que, mais que aplicar uma linguagem preconcebida, tencionava encontrar uma linguagem baseada num programa de compromisso entre o que eu pensava e o que queriam os clientes.”

Carta a Nuno Portas *in* Molteni [2004:11]

60. “A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura, Essa relação, fonte permanente se qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e, apesar disso, tende hoje a uma extinção progressiva.”

Siza, [2000:17]

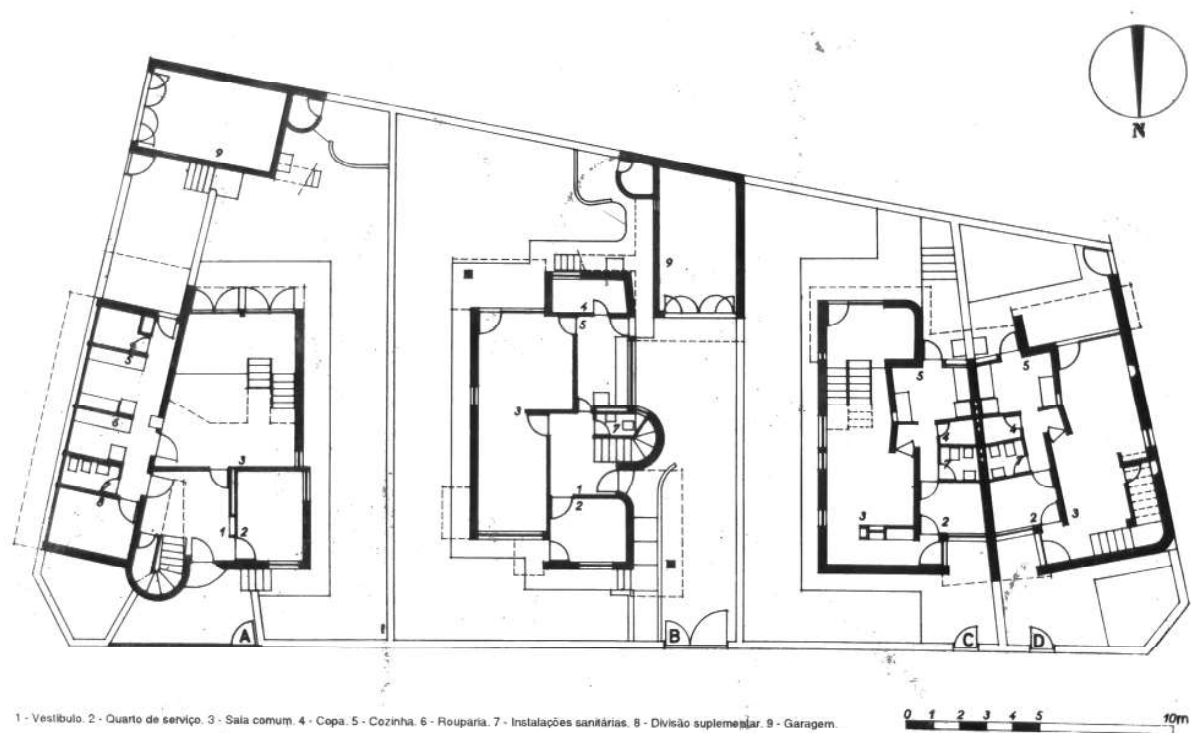
O projeto consiste em três volumes complexos e bastante recortados, de coberturas inclinadas, constituindo cada um deles um lote, à exceção do último do lado Oeste que alberga duas habitações (C e D). Cada volume adapta-se ao lugar de uma forma particular e apesar de semelhantes entre si, o desenho de um não é igual ao desenho do outro; Siza procura o melhor equilíbrio entre o espaço interior e o espaço exterior do lote.⁶⁰

A construção no extremo Poente (D) forma uma ligeira torção para acompanhar a direção da rua e, como tal, acaba por encastrar a sua fachada no muro de separação. O espaço exterior deste lote apenas corresponde à frente de entrada e a um pequeno terraço por trás da casa.

A moradia encostada de imediato à anterior (C) é mais perpendicular à rua, deixando igualmente a frente para receção, um terraço no tardo e, para além disso, a nascente, um pequeno corredor lateral de ligação entre ambos, o que afasta a casa do muro de divisão do terreno.

As dimensões dos lotes seguintes (A e B) são maiores, pois apenas recebem um domicílio cada, o que resulta num espaço exterior com uma escala e forma diferentes. O lote meão (B) é o mais regular e ortogonal, com a sua construção praticamente centrada, a qual se afasta assim da rua e das laterais. Esta ocorrência acaba por atribuir ao espaço exterior do lote um carácter quase circundante (a libertação total é impedida pela garagem no fundo da parcela).

Quanto à última casa (A), a construção faz frente com a Av. Afonso Henriques e com a R. Dr. Filipe Coelho, moldando-se ao gaveto que ambas constituem. O espaço exterior destinado ao logradouro encontra-se longe dos olhares da avenida, resguardado no interior do lote. O muro limite com a avenida cobre parte da fachada no piso térreo e somente permite que as janelas da cozinha espiem timidamente o passeio. Todavia, o piso superior liberta-se dessa prisão e balança a varanda dos quartos sobre o muro e sobre o passeio, como uma espé-



55. Álvaro Siza, Quatro moradias em Matosinhos (A, B, C, D) 1954 - planta piso térreo.



56. Álvaro Siza, Quatro moradias em Matosinhos (A, B, C, D) - planta primeiro piso.

61. “[...], Távora começou a cultivar a linguagem neo-vernacular, quase bruptalista que caracteriza o edifício de serviço de ténis para o parque da Quinta da Conceição e a escola do Cedro de Vila Nova de Gaia ambos entre 1956-60 [...]” Kenneth, [1999:14]

62. Robert Venturi e Álvaro Siza têm mais em comum que inexperiência do primeiro projecto, têm em comum uma profunda admiração pela arquitectura de Alvar Aalto e servem-se dessa referência ainda que de modos diferentes. Existe referência a Aalto nos seus escritos, respectivamente, *01 Textos* (2009:211) de Siza e *Complexidade e Contradição* (1966:10) de Venturi.

cie de extensão do interior para o exterior.

A falta de desenvoltura do progresso tecnológico não incitava na época o aparecimento de formas muito abstratas e o conceito de arquitectura, principalmente em Portugal, ainda não se tinha vinculado a qualquer dimensão escultural ou plástica, características desses novos métodos. A escala doméstica e reduzida da obra não terá imposto problemas de maior e certamente não justificava uma solução mecanicista e *standard*, própria da grande escala dos planos modernos.

Por este motivo, o seu ponto de partida terá sido a imagem “neo vernacular”, relativa à arquitectura de Fernando Távora, com a qual Álvaro Siza estava em permanente contacto.⁶¹ Contudo, do mesmo modo que Venturi, Siza não se ficou pelas suas influências e na busca pela diferença incutiu experimentalmente alguns dos ideais modernos que começavam a assolar o país, oriundos do norte da Europa, e com os quais teve proximidade nas oportunas viagens que realizara até então.⁶² Nestas obras é assim visível o contraste existente entre o passado manufatural e a produção moderna.

O muro de granito, rústico que envolve o conjunto é pensado como um aparelho rude, artesanal, que contrasta com a alvura do betão das casas. No lado de dentro do portão, em parte destes casos, existem ligeiras diferenças de cota em relação à rua ou ao jardim, as quais são vencidas por alguns degraus. O tipo de organização interior, nos quatro exemplos, contém praticamente os mesmos elementos, cozinha, sala de refeições, sala comum, um pequeno quarto de apoio aos serviços e, por vezes, um quarto de banho de serviço (D e C) ou uma pequena lavandaria (A) no piso térreo. No piso superior encontram-se os quartos e o quarto de banho comum.

Tanto no caso da moradia (A) junto da Av. Afonso Henriques, como na seguinte (B), a escada interior sobressai volumetricamente da fachada e, mais que um elemento curvo ou plástico neste plano vertical, ela direciona, acompanha e sobretudo apela ao movimento de entrada na casa. Trata-se de um recurso que conforma não só o es-



57. Álvaro Siza, Fachada Sul da moradia A - saliência da caixa de escadas.



58. Saliência da caixa de escadas.

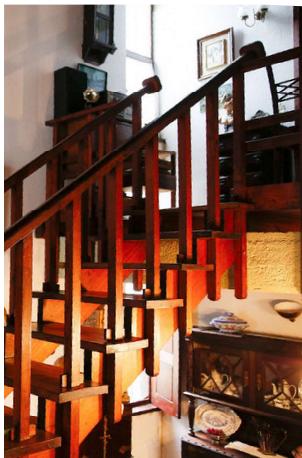
paço exterior, como o espaço interior, e devido à sua posição central na fachada, torna-se um instrumento de grande auxílio na restante distribuição dos espaços.

Nestes dois exemplos (A e B), cada espaço tem a sua função e a sala apresenta-se como principal foco, divisão que na casa a nascente (A) se desenvolve a duas cotas diferentes (a cota inferior junto à cozinha e a cota superior com acesso direto ao terraço no interior do lote). Dentro da mesma sala, uma segunda escada de madeira, “translúcida”, dá acesso aos quartos no piso acima e configura-se como uma espécie de mezanino sobre a sala.



59. Saliência da caixa de escadas.

Parece importante enfatizar esta ideia de um edifício como campo de espaços interligados nos quais diferentes atividades humanas têm lugar, e nos quais os arredores — sejam rurais, naturais ou urbanos — se intensificam. Esta é a base da lealdade de Siza à arquitetura de Aalto (e ao conceito de Aalto dos fragmentos urbanos como *paisagens sintéticas*). Ele também ajuda a explicar a maneira particular na qual Siza terá extraído lições de ambos do vernacular rural de Portugal [...] e das ambiguidades e tensões percetuais do Cubismo. Molteni, [2004:34]



60. Escada da moradia A.



61. Escada da moradia C.



62. Alvar Aalto, Escada da Villa Mairea (1938),
Finlândia.

O conjunto das duas casas a poente (C e D), como já foi dito, apesar de ter menores dimensões, beneficia ainda mais intensamente de um pensamento lógico e funcional, próprio do racionalismo moderno. Os dois casos constataam a máxima redução dos espaços de circulação através da inter-relação dos espaços principais. Isto obriga porventura a uma polivalência do espaço, nomeadamente das salas, como de resto já se verificou nas duas construções anteriores (A e B).

A sala da casa (C) é dividida pela escada de acesso ao piso superior, tal como sucede na casa a nascente (A). Esse espaço fica então distribuído do seguinte modo, a sala de estar junto à entrada e a sala de jantar, no lado oposto, por trás da escada, numa cota ligeiramente inferior e direcionada para o terraço na parte posterior da casa. O piso superior desta moradia, bem como o piso superior da próxima (D), contêm três quartos, um quarto de banho e o *hall* de acesso.

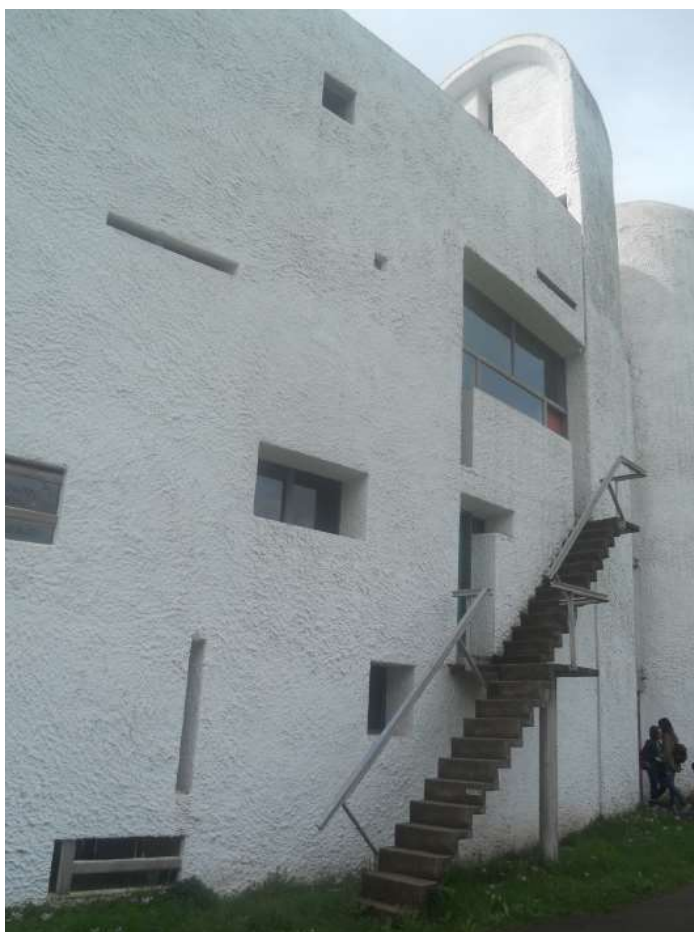
No piso térreo da moradia (D) a escada não divide o espaço de estar, ela encosta-se à parede Poente libertando-o. No entanto, tal como as casas (A e B), a escada deseja manifesta-se na fachada exterior, ainda que de forma diferente. Ao invés de sair do plano da parede, uma vez que esta é embutida no muro limite, isso dá origem a que, criativamente a escada se recorte no plano da fachada. Para lá



63. Fachada Poente da moradia D.



64. Escadas da moradia D.



65. Le Corbusier, Fachada Norte da Chapelle Notre-Dame-du-Haut (1954), Romchamp.



66. Vão da fachada Sul da moradia D.

do recorte da escada, o mesmo plano é perfurado por várias entradas de luz de dimensões distintas, que se apresentam ao transeunte como uma composição cubista numa tela branca, um pouco ao estilo corbusiano. (*Idem*, p.41) Os dois extremos opostos do terreno exibem atitudes opostas, enquanto a Nascente a fachada se esconde do piso térreo do movimento da avenida (A), a Poente a fachada impõe-se perante a rua (D).

De modo análogo à Vanna Venturi House, Siza procura uma grande variedade de experiências visuais e atmosféricas, do interior para o exterior e *vice-versa*. Ainda em comparação com Robert Venturi, os elementos de acesso vertical ocupam um lugar de grande relevo no conjunto, o que facilita a conformação e harmonização dos espaços mais importantes, bem como a fluidez dos espaços de transição, como as entradas.

Posto que o género base é “neo vernacular”, o qual é *transcontextualizado* para o centro urbano, por sua vez associa-se à economia de espaço moderna. A transformação dessa base possibilita a alusão a vários autores e linguagens, desde Alvar Aalto a Le Corbusier, sem caricaturar ou desrespeitar essas origens. Os diversos contrastes existentes (luminoso/taciturno, tradicional/moderno, orgânico/racional, etc.) visam estimular a memória, as emoções e as sensações do habitante, corroborando a ideia de Venturi, de uma arquitetura doméstica complexa. Exposto que está o panorama difícil será excluí-lo da escrita da diferença de Derrida, ou da experimentalidade do ensaio de Silvina Rodrigues Lopes e, consequentemente, do conceito de *paródia*.

2.2. *Colidir*: rutura e união pela diferença

Carpenter Center, Massachusetts

O desejo de construir um edifício dedicado às artes visuais surge no seio da presidência da Universidade de Harvard nos Estados Unidos da América, no ano de 1957, quando os seus respetivos, presidentes e reitor (Nathan Marsh Pusey e McGeorge Bundy) requisitaram a opinião de Josep Lluís Sert em matéria da escolha do arquiteto para a tarefa.⁶³

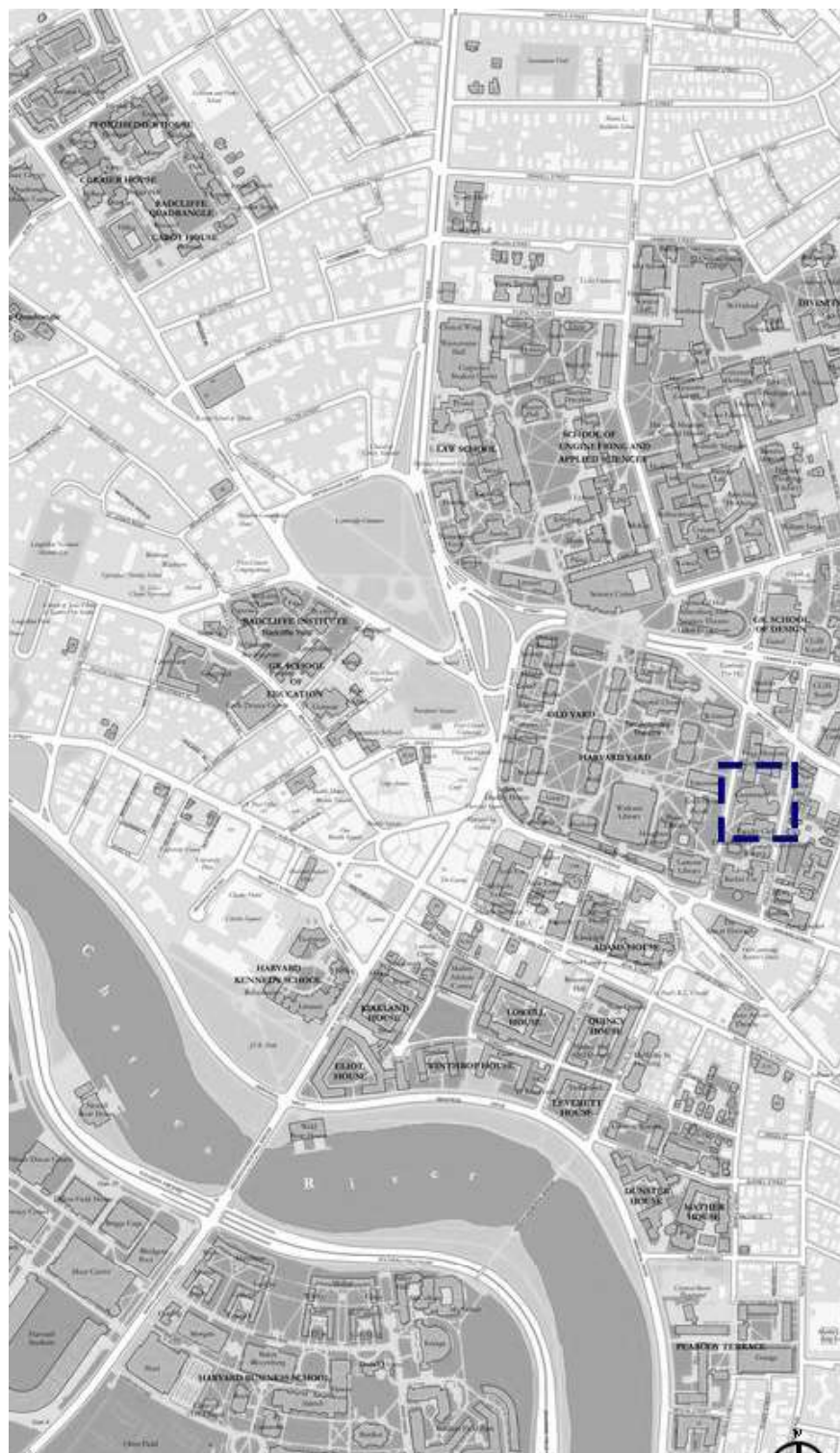
Le Corbusier visita a América em 1935, enquanto a Europa se reconstruía da sua Primeira Guerra Mundial e se preparava para uma segunda grande guerra. Josep Lluís Sert, estudante dedicado da obra do arquiteto franco-suíço, e tendo trabalhado com este durante a sua visita, aponta Le Corbusier como possível candidato.

O novo centro de Artes Visuais seria financiado por uma família ligada à universidade, nomeadamente a família Carpenter, motivo que deu origem ao nome do edifício em questão, Carpenter Center (Massachusetts, 1963).⁶⁴

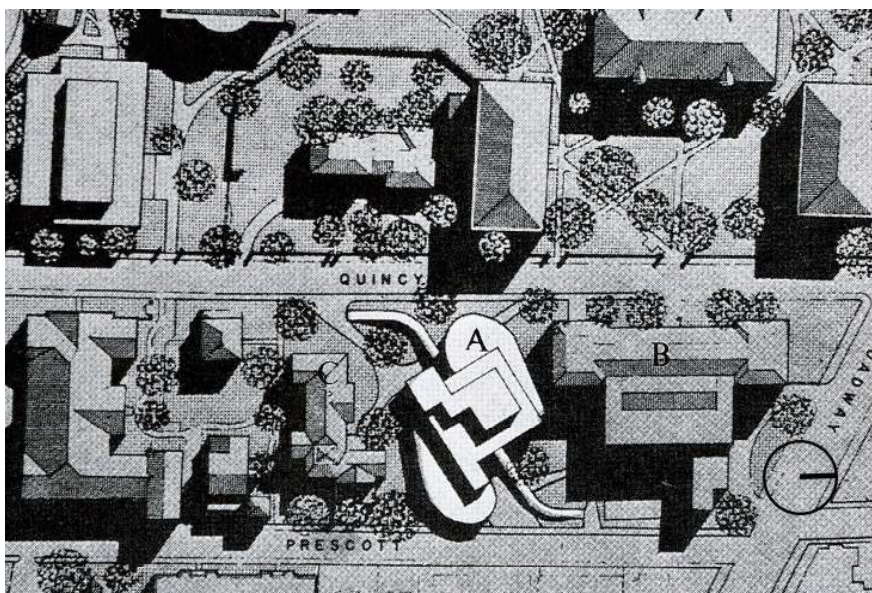
O campus da Universidade de Harvard estende-se nas margens de *River Charles* em Massachusetts. Na margem sul encontra-se a *Business School* e uma área dedicada ao desporto, ao passo que na margem norte estão as restantes faculdades (*Graduate school of Education, Kennedy School of Government, Law School, Divinity School, Graduate School of Design, School of Engineering and Applied Sciences e Harvard Yard*).

63. Josep Lluís Sert (Barcelona, 1902–Barcelona, 1983), arquiteto exilado em New York desde 1939 devido à guerra civil espanhola, para além de trabalhar no planeamento de várias cidades do Sul americano e de também ter colaborado no projeto para o Carpenter Center, foi reitor da escola de Design da Universidade de Harvard de 1953–1969.

64. O casal Alfred St. Vrain Carpenter (1881–1974) e Helen Bundy (1886–1962) eram os principais membros e responsáveis pelo financiamento da iniciativa de construção do centro devido ao facto de Alfred ter sido aluno da universidade (1909–1910).



67. Localização do Carpenter Center no Campus da Universidade.



68. Le Corbusier, Carpenter Center (1963), Massachusetts.

Próximo de Harvard Yard, área principal e polivalente onde se concentram os serviços e espaços recreativos da universidade (bibliotecas, residências, museus, etc.), existia uma construção com estrutura de madeira de seu nome Farlow House. Essa construção terá sido lugar para o estudo da botânica e foi o sítio escolhido para albergar o novo centro de Artes Visuais, devido à sua proximidade com a Graduate School Design. O terreno é ladeado a Oeste pela Quincy Street e a Este pela Prescott Street, entre o Fogg Harvard Art Museum a Norte e o Faculty Club a Sul.

Por entre os edifícios em tijolo vermelho, de sótãos altos, evocação da arquitetura colonial, regrada e uniforme (por exemplo a arquitetura de Thomas Jefferson), o Carpenter Center atrai a atenção de quem passa pela diferença e pela palidez do seu betão, bem como pelas suas linhas curvas.

O centro nega o paralelismo praticamente imposto pela grelha estrutural, segundo a qual se regem as construções envolventes. Por meio de uma ligeira torção em relação à perpendicularidade com a rua, composto por várias cotas e erguido numa espécie de vale,



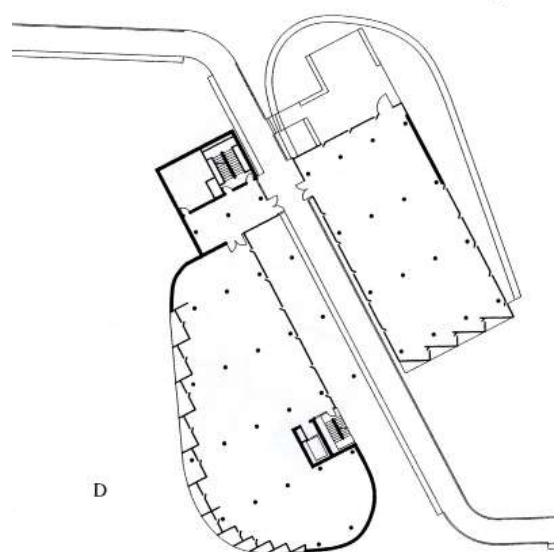
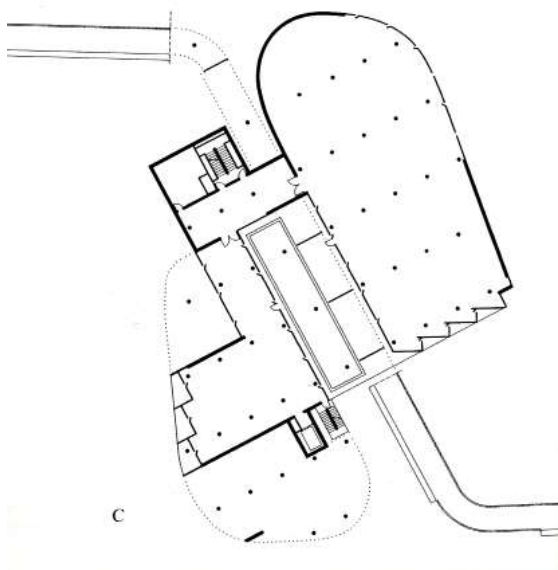
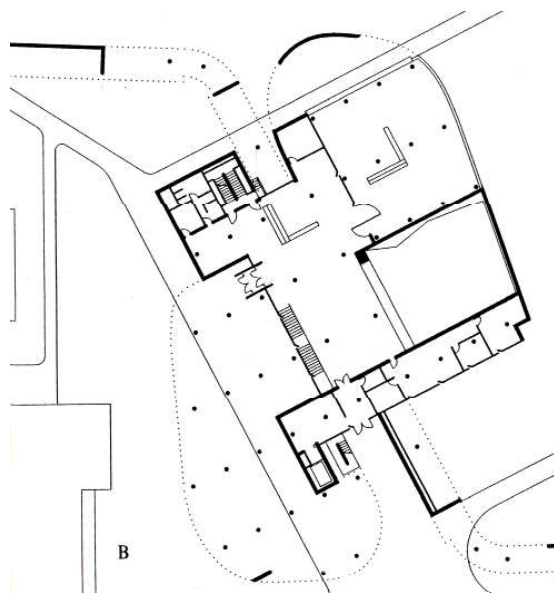
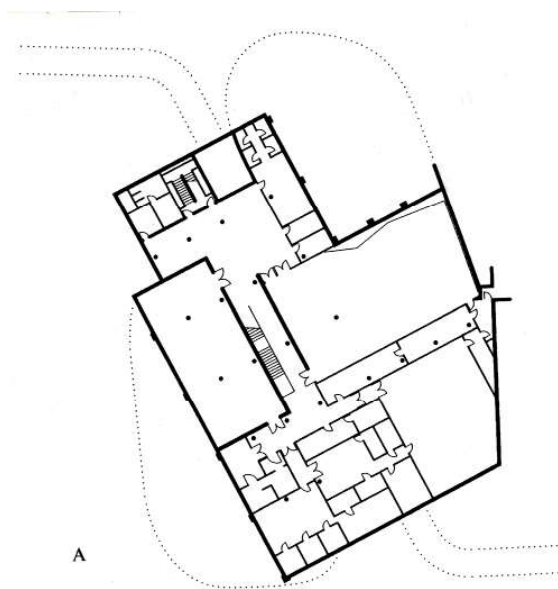
69. Harvard Yard, construções tipo.

este edifício de grande densidade facilmente se distingue do restante ambiente. No Carpenter Center são identificáveis pelo menos cinco volumes, os quais se percebem melhor através do quinto alçado (plano aéreo) que da linha de terra.

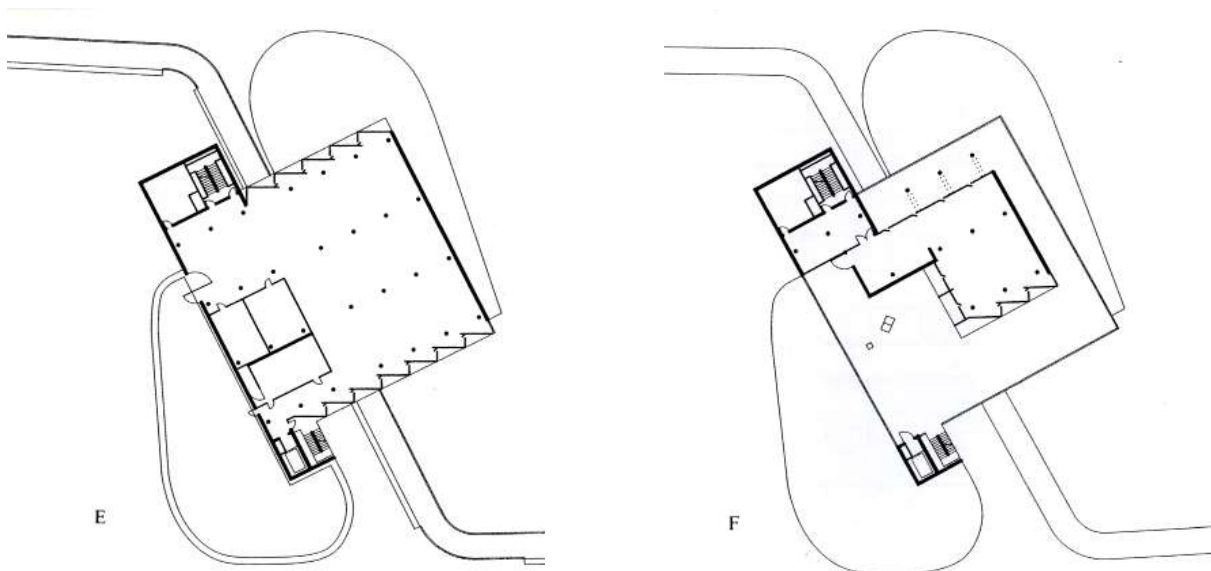
As pontes curvilíneas que conectam o edifício a ambas as ruas, a Este e a Oeste, enquanto eixo de torção e atravessamento do edifício, formam ainda um eixo de simetria. Esse eixo separa e une, em simultâneo, dois volumes idênticos e curvos, suportados por pilotis. A simetria destes dois elementos é proporcionalmente inversa e, na sua junção, eleva-se um terceiro volume quadrangular mais alto, auxiliado por um volume mais pequeno, também regular, onde se encontram os acessos verticais.

Contíguo à fachada, ao longo de toda a altura do edifício, o volume de acessos ultrapassa o volume quadrangular maior para, em conjunto o último piso, volume saliente e mais pequeno, rematar o topo da construção.

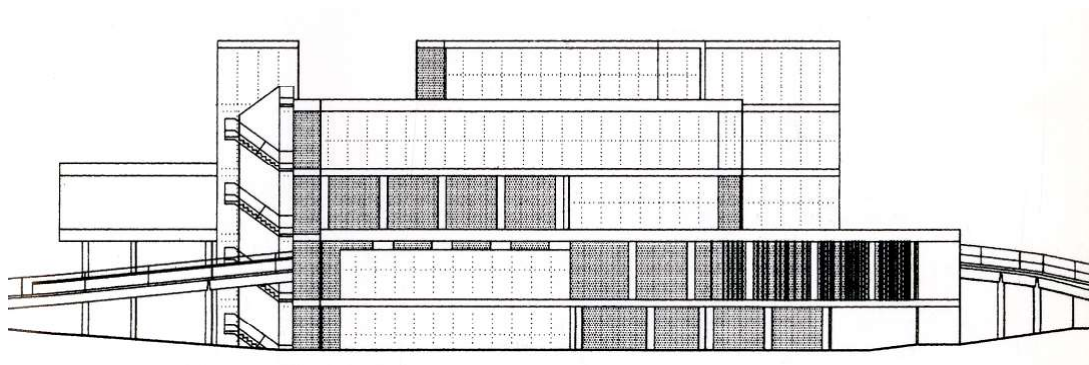
No que respeita à organização interna do edifício, existem seis pisos, um deles subterrâneo (A), o qual acomoda os espaços que menos necessitam de luz como os laboratórios de cinema e fotografia, a sala de conferências e projeção, as instalações elétricas e a sala de reuniões.



70. Le Corbusier, Plantas dos pisos -3, -2, -1, 0 (A, B, C, D).



71. Le Corbusier, Plantas dos pisos 1 e 2 (E e F)



72. Le Corbusier, Alçado Sul do Carpenter Center

À superfície, mas ainda no fundo do vale, dentro da floresta de *pi-lotis*, o piso seguinte (B) é dedicado à receção dos visitantes, provocando-os a descer em relação à cota da rua, com o objetivo de entrar no edifício. Para lá do pé direito duplo da sala de conferências e do átrio/sala de exposições, o mesmo piso acolhe também os espaços dedicados à administração.

A organização interior, a partir do piso acima (C), principia a espelhar a questão volumétrica da construção e distribui os espaços do programa pelos dois volumes curvos anteriormente mencionados. No mesmo piso, tem então lugar o laboratório de carpintaria no lado sul, com uma ligação ténue por meio da torre de acessos verticais, ao grande espaço do *atelier* no lado norte.

Finalmente, no piso superior (D), o eixo curvo sentido fortemente em planta materializa-se e une a Quincy Street à Prescott Street. Porém, esse mesmo eixo separa o espaço de *atelier*, no volume sul, da Sert Gallery no volume Norte. Ainda que existam no eixo duas entradas para cada uma destas partes, elas encontram-se geralmente fechadas. Esta linha longitudinal foi pensada como espaço de atravessamento e como um espaço de contemplação, uma vez que, ambas as suas paredes interiores são de vidro, o que permite observar o trabalho do exterior, sem interferir com as atividades no interior.

Por sua vez, no volume quadrangular, o piso (E) é ocupado por mais um espaço de *atelier*, um terraço exterior e oficinas de trabalho. Para concluir, o último piso (F) que emerge desse volume limita outro *atelier*, menor, e novamente com terraço.

O Carpenter Center é a única obra de Le Corbusier nos Estados Unidos e, por essa razão, o arquiteto pretendia expressar nele todos os pontos essenciais da sua arquitetura, transformando o edifício numa espécie de manifesto ou demonstração do seu vocabulário, bem como a devida execução do mesmo.

Na época, Le Corbusier encontrava-se a braços com o desenvolvi-

65. “Le corbusier era um inovador mas também era um tradicionalista. Obsessado com a noção de um espírito dos tempos, ele investiu as suas aspirações utópicas com antecipação do futuro, mas não estava menos preocupado em entrar em diálogo com afirmações do passado.”

William Curtis in Sekler [1978:225]

mento de algumas das obras mais marcantes da sua carreira (La Tourette, Chandigarh e algumas unidades de habitação, Berlim, Briey, etc.), onde a máquina de habitar e as cinco premissas da arquitetura moderna (*pilotis*, planta livre, fachada livre, cobertura plana e vão horizontal) corriam a todo o vapor. Isto representa a produção industrial mecanizada, a regra de uma cidade estratificada, ordenada e concebida pela ilusão da unidade e do limite, quase sempre ignorando a história e o contexto preexistente (*tábua rasa*).

Estas eram as engrenagens da arquitetura do movimento moderno e, como um dos seus grandes precursores, eram igualmente as engrenagens da arquitetura de Le Corbusier.

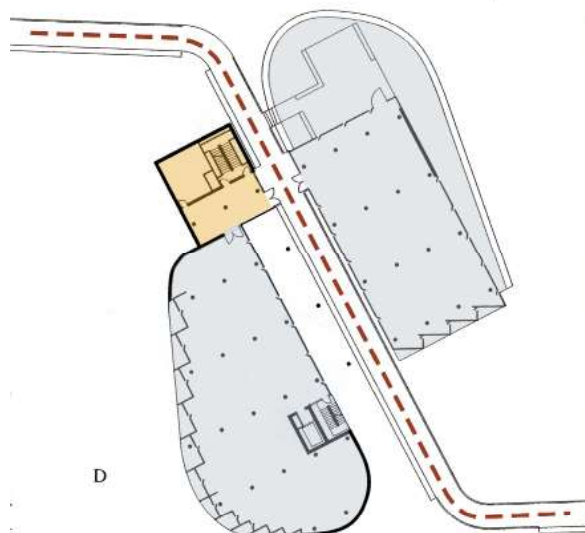
Não obstante, toda a regra tem exceção e esta pode encontrar-se no Carpenter Center. Imbuído por um espírito revolucionário, o edifício tem porém uma especial relação não só com o que o rodeia mas ainda com elementos de diferentes épocas, opostos entre si, discretamente incutidos e trabalhados enquanto instrumentos de integração urbana da obra.⁶⁵ Talvez se possa refutar a ideia de uma repetição dos elementos da linguagem “corbusiana” mas *transcontextualizados* de forma diferente em relação às restantes obras do arquiteto - um jogo paródico.

No entanto, com toda a sua dependência de elementos encontrados em edifícios anteriores, o Carpenter Center é mais que um mero compêndio de dispositivos antigos, devido à forma como os elementos são tratados e, assim, organizados e transformados no seu novo contexto. Sekler [1978:242]

O espaço para a construção do centro de Artes é quadricular e faz parte do *tabuleiro de xadrez*, termo utilizado Rudolf Arnheim para descrever a grelha urbana, a qual deveria ser ocupada na sua integridade por volumes tradicionais cúbicos e paralelos à direção da rua. No entanto, o volume que Le Corbusier propõe alterar esta simplicidade e previsibilidade formal, ainda que não a abandone por com-



73. Volume de acessos verticais.



74. Rampa “S”, volume de acessos verticais e volumes “rim”.

pleto. A torção do edifício não se trata somente de um sentimento de inconformismo com a regra, é uma forma lógica de conseguir mais espaço junto da diagonal do quadrado, com maior extensão, diagonal essa que o arquiteto materializa através da linha curva “S”. É então que o conceito de permeabilidade do edifício moderno se torna concretizável.

Daí incorre que a rampa “S”, devido à sua posição no *tabuleiro de xadrez*, não possa ser alterada sem que isso altere a visão do todo e quebre a ordem estratificada dos pisos do edifício. Os dois volumes curvos em forma de *rins* colados a essa diagonal, sugerem uma composição intrincada, contrária à envolvente. Contudo eles são paralelos entre si e inversamente simétricos (apesar de simétricos os dois volumes apontam para diferentes direções) — ambos seguem as normas mas de maneira diferente.

Do núcleo desta complexidade (do centro dos dois rins), surge a simplicidade do volume cúbico.⁶⁶ As conceções anteriores do movimento moderno excluem a sobreposição e interferência mútua de elementos e *cada elemento preserva a sua integridade territorial*. No caso do Carpenter Center, a sobreposição, tal como Arnheim menciona, é motivo para uma *complexidade sofisticada*. (*Idem*, p.263)

66. “A simplicidade é uma condição prévia e também final do sucesso na resolução de problemas, mas enquanto que a simplicidade anterior se mantém inocente em relação às vicissitudes futuras, a simplicidade final é admirável por aborda-las e premanecer mesmo assim.

[...] A simplicidade do tema subjacente permanece perceptível na composição final. Sobre a influência simplificadora da memória as simetrias implícitas e as formas elementares emergem da complexidade madura do edifício actual.”

Rudolf Arnheim in Sekler [1978:225]

Igualmente visível e integrada é torre de acessos. Além de manter a sua pureza formal no terreno, sem se isolar, torna-se no elemento fora do seu contexto habitual, ou seja, os acessos, que geralmente estão no centro e no ponto de articulação dos volumes, neste caso estão dentro de um único volume e na extremidade, todavia cumpre a função de sempre.

Quando a torre da caixa de escadas encontra o seu lugar no canto Sudoeste do edifício ela atua como pedra angular que completa um arco, conferindo realidade ao esqueleto da planta como um todo.
Idem, [1978:264]

As funções, no movimento moderno, agrupavam-se sob um invólucro exterior rígido onde a relação do interior/exterior decorria sem a devida fluidez, o que por sua vez prejudicava a relação do edifício com o contexto. Neste projeto Le Corbusier contraria esse facto, o arquiteto pensa numa junção de volumes que formam uma imagem fractal, impossível de se apreender na sua totalidade e de um só golpe. Chegado a uma solução formal do problema, o arquiteto corre o risco de essa forma fugir ao seu consciente e, autonomamente, desenvolver-se *como se fosse um cristal abstrato que crescesse no espaço vazio*, onde a função interviria como agente de mudança quando fosse estritamente impossível nega-la.

Para Le Corbusier a função é o essencial desde o início, a inserção da construção num vale permitiu um espaço para o estúdio a norte respirar, um método que também cria distância em relação aos edifícios mais próximos. Então pode dizer-se que a orientação peculiar do edifício não é destinada somente às tarefas enumeradas anteriormente, é dedicada ainda à captação da luz do sol.

Existem no Carpenter Center demasiadas conexões entre as duas dimensões — interior/exterior — para que se reduza a sua importância à função interna. Da mesma forma, para lá da sua imagem, o edifício não foi pensado somente enquanto centro de artes visuais mas tam-



75. Le Corbusier, Fachada Interior da rampa “S”.

bém como passagem/ponte. Ele é percurso de admiração e observação para o interior do edifício, através dos planos de vidro que ladeiam a passagem, traz pessoas para o interior e mostrar o interior ao exterior. Tal como a noção de *multifuncionalidade* mencionada por Italo Calvino e Robert Venturi no capítulo quatro da primeira parte deste estudo, e o exemplo da ponte Vecchio, o Carpenter Center constitui-se como mais uma prova dessa *multifuncionalidade*.

Várias situações e combinações são tentadas, cada uma revelando as suas vantagens e desvantagens particulares. Mas elas caem no lugar apenas quando a particular situação ou combinação é convincentemente confirmada pelo layout total, não apenas por um acordo aceitável em relação a alguns detalhes; em troca eles ajudam a completar o acordo total. *Idem* [1978:264]

O Carpenter Center é a *complexidade sofisticada* de um jogo que é a luta pela representação de algum, de um ideal — um manifesto — e que em simultâneo confere um equilíbrio entre as várias situações ambíguas e opostas. A intenção de ser considerado como desejo da imposição de uma ideia ou de uma forma de bem-fazer, substitui-se por um processo que molda a ideia de forma a ser aceite como diferença complementar de um todo — paródia. Le Corbusier toma o seu vocabulário anterior bem como aquele que o rodeia e estabelece

um diálogo revigorante e transformador, não ocultando as diferenças mas fazendo delas agentes de coesão.

Terminal de Cruzeiros do Porto de Leixões, Matosinhos

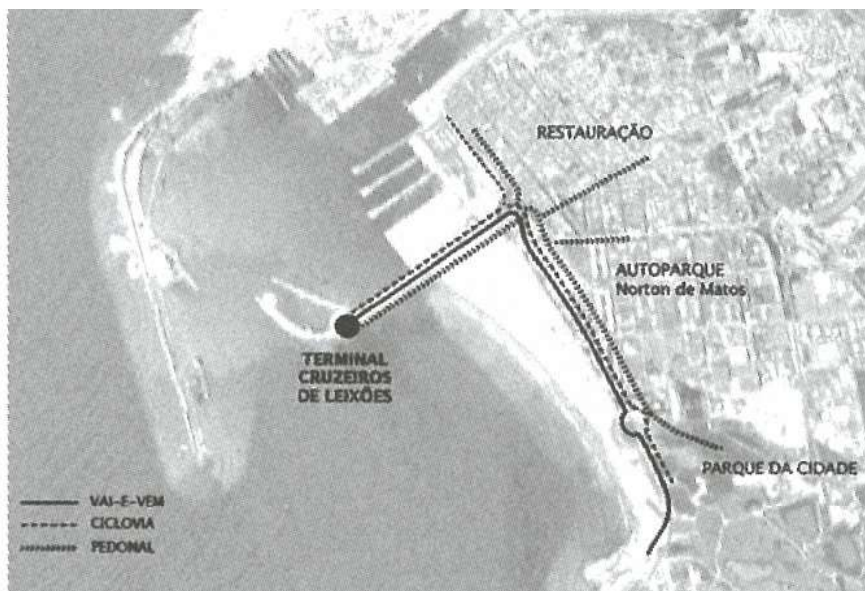
O novo Terminal de Cruzeiros do Porto de Leixões (2015) surgiu por iniciativa do Programa de Reordenamento de Áreas com Densidade Significativa de Transporte Rodoviário do Norte da Área Metropolitana do Porto (PRADSTR—NAMP), que visava solucionar problemas, identificados em análises de logística, mercantis e intermodais, relativos à urbanização dispersa assim como à disseminação dos produtos e transportes rodoviários. (Silva, 2016:31)

As transformações que esta intervenção vem operar ocorrem quer para a entidade portuária, que instituiu num Programa Estratégico para o Desenvolvimento do Porto de Leixões (PEDPL), quer para a cidade que deixou então o seu estatuto de cidade piscatória e passou a ser uma das portas de entrada da cidade. Em causa estava a ligação do porto com o restante contexto urbano, a tentativa de fazer dele parte integrante da cidade e sobretudo da vida social desta. (*Idem*, p.33)

Neste programa de desenvolvimento, o Molhe Sul era o principal foco e como tal definiram-se duas ações base, de grande importância que incidiram sobre ele: revitalizar o molhe inativo com a atribuição de funções portuárias (transporte de mercadorias e passageiros) e ligar parte desse molhe diretamente ao contexto urbano. (*Idem*, p.35) Posto isto, proporcionaram-se assim as condições necessárias para a projeção do edifício principal do Terminal de Cruzeiros, no extremo do Molhe Sul (2011). ⁶⁷

Este novo objeto arquitetónico destaca-se pela forma invulgar. Num movimento centrífugo, as suas lâminas desprendem-se do centro da

67. “A exceção do lugar, na extremidade interior do Molhe Sul foi uma escolha ponderada para que a acostagem dos navios até 300 m ficasse facilitada logo à entrada da bacia portuária.” Silva, [2016:18]



76. Fluxos Mar - Terra Molhe Sul.



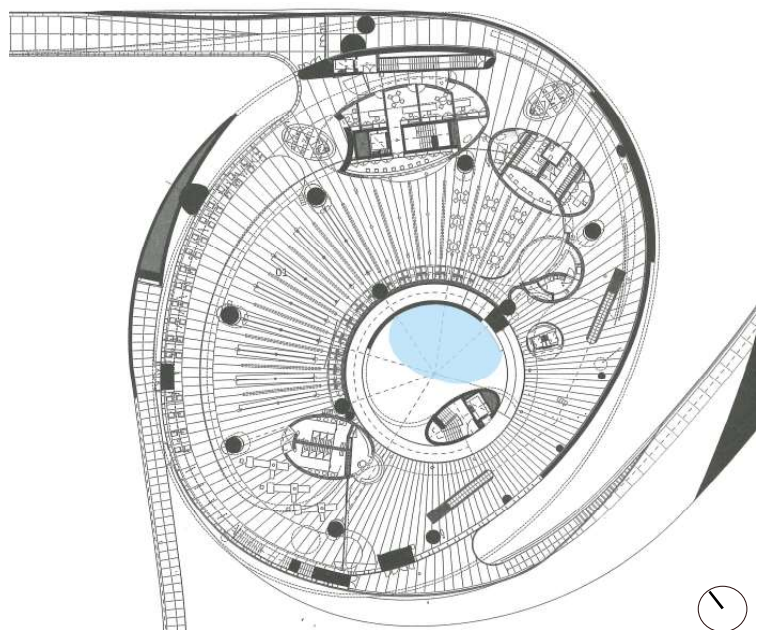
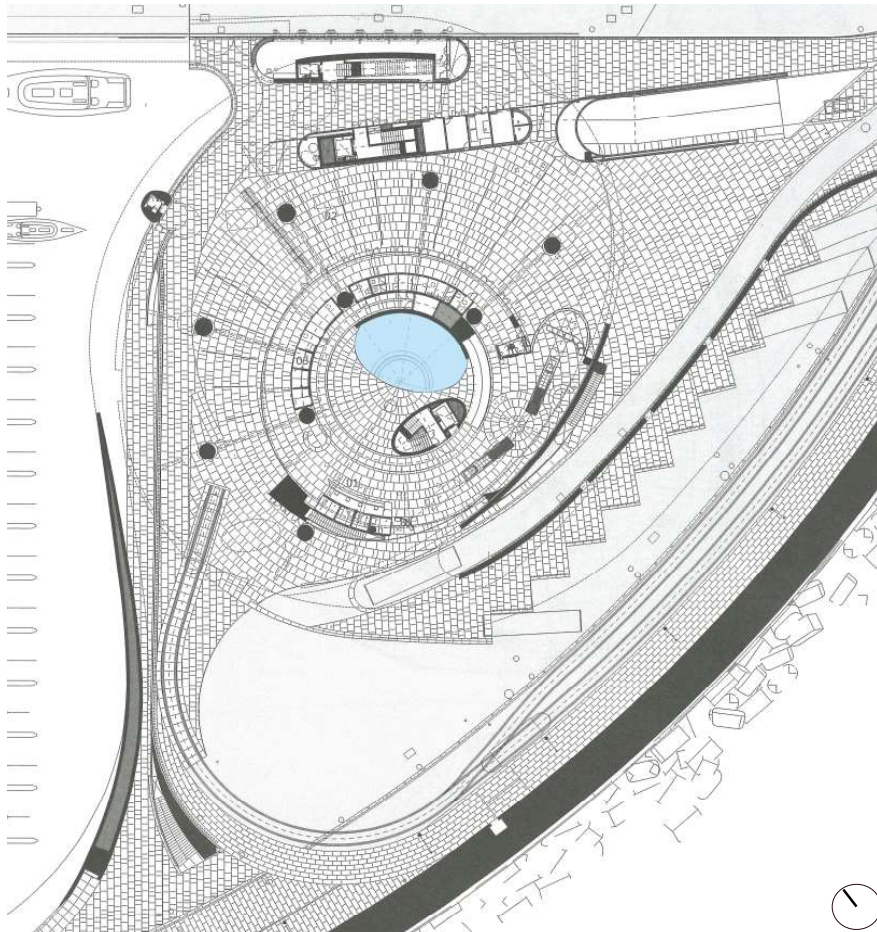
77. Fluxos do Molhe, edifício (2011), articulação com a cidade e porto.

construção e procuram em simultâneo a cidade e o mar. No centro, um espaço vazio, circular, perfura o volume desde o espelho de água no piso térreo, do *hall* geral, até ao topo do edifício, onde é coroado por uma clarabóia que, atravessando os quatro pisos principais, ilumina esse espaço central.

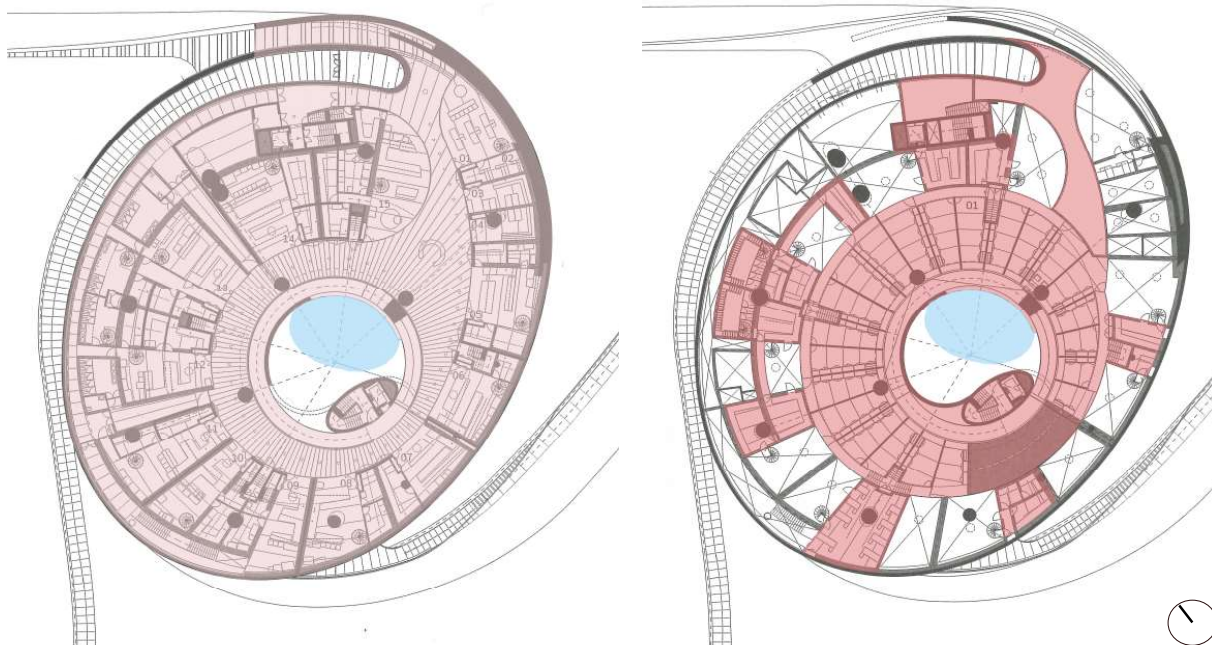
Em torno desse vazio, desenrola-se a rampa de acesso, e os restantes acessos verticais, como o elevador e a caixa de escadas. O edifício contém um piso subterrâneo, de estacionamento e com área técnica, enquanto o piso acima (0) se destina à receção dos passageiros (receção, *hall* geral e loja de conveniência).

O primeiro piso (1) reserva as funções de estação de passageiros, uma vez que tem acesso direto ao cais de embarque a Norte — uma das lâminas que entra mar dentro. A forma do conjunto ainda permitiu a criação de um cais para embarcações de recreio entre o cais Norte e o Molhe a Sul. Para além do programa de apoio, como WC e bar, encontra-se a sala de embarque, e um espaço amplo que pode ser usado para exposições ou eventos.

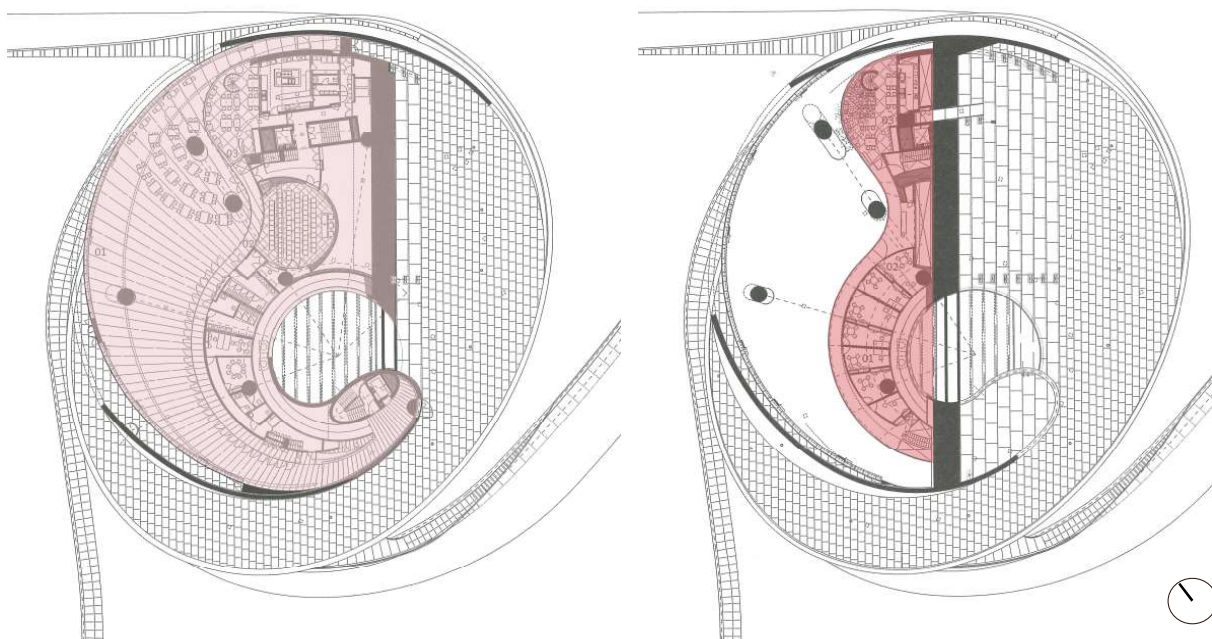
Os dois pisos seguintes (2 e 3), com um pé direitos maior que o anterior, dividem-se em duas cotas (2a e 3a). O espaço que seria ocupado por comércio inicialmente, foi mais tarde substituído pelo Polo de Mar da Universidade do Porto e por essa razão o piso 2 é inteiramente constituído por laboratórios relacionados com o trabalho de investigação que se desenvolve no Polo. Os laboratórios ligados ao *planeta e mar* (oceanografia e robótica) a Este e, no sentido dos ponteiros do relógio, os laboratórios de *biodiversidade* (ecologia, ecofisiologia e biodiversidade costeira) logo a seguir. Na mesma direção, sucedem-se os laboratórios dedicados à *exploração sustentável* e, mesmo por cima da sala de embarque, os laboratórios *de vida em risco da genética e ecossistema* (Toxicologia, Estudos celulares etc.). Em mezanino sobre estes laboratórios aparecem os seus respetivos gabinetes no piso 2a.



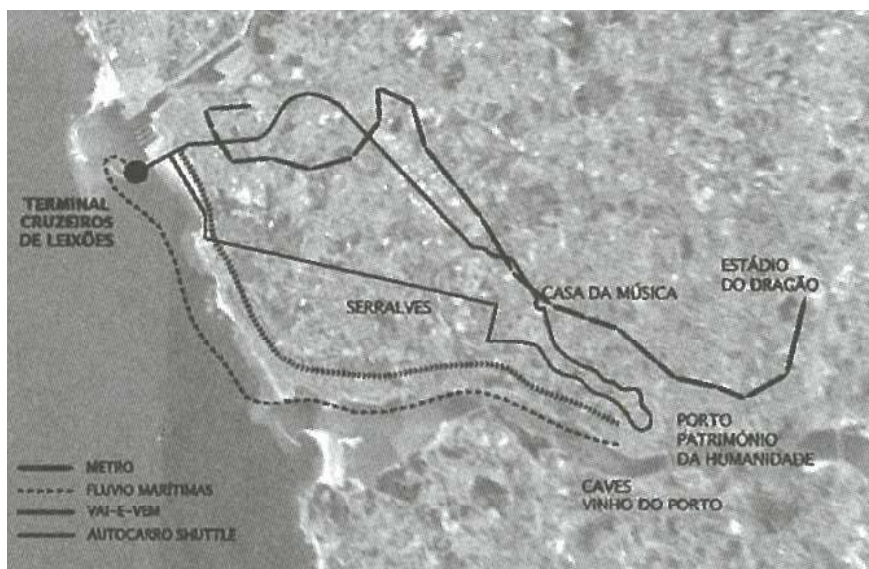
78. Plantas do piso térreo e do primeiro piso.



79. Plantas do piso 2 e do piso 2a.



80. Plantas do piso 3 e do piso 3a.

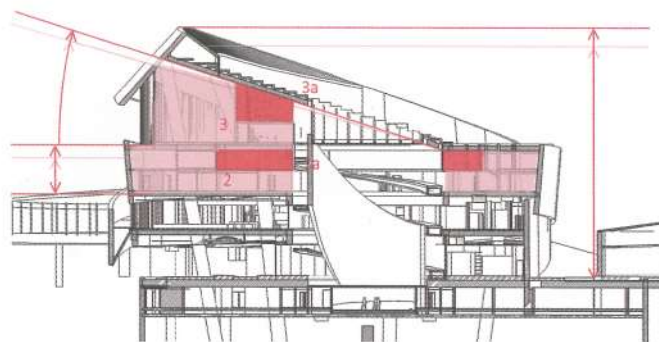


81. Fluxos à escala urbana.

No piso 3 encontram-se a sala polivalente, a sala de divulgação científica e o espaço de restauração, o piso dá ainda acesso ao auditório exterior, na cobertura do edifício. Assim como no piso 2, o pé direito permite que balance sobre o piso 3, o piso 3a com restauração e espaço administrativo.

A nova forma teria de se ligar ao exterior e ao interior como uma rótula articulada, de modo tentacular, com as funções de um pequeno complexo portuário emergente e com fluxos dirigidos à cidade. Luís Pedro Silva. *Idem*, [2016:40]

No que concerne à mobilidade, o seu funcionamento segue a mesma lógica do edifício em geral, uma relação entre água e terra, pensara-se e desenhara-se percursos que fossem possíveis, a pé, de bicicleta, autocarro, eléctrico — terrestres; e percursos através da água, embarcações fluviais e marítimas, não só cruzeiros como ainda embarcações de recreio. Na citação acima pode constatar-se que o edifício do Terminal constitui um elo de conexão entre opostos, interior/exterior, cidade/mar, um elo que liga uma cidade que estava afastada do seu porto.



82. Corte do edifício com os pisos 2a e 3a.

Álvaro Domingues, no texto de seu título *Ideias em Diálogo* (2016), pensa na quantidade e diversidade de fluxos possíveis no terminal e na complexidade que deverá ser a sua organização, de forma a torná-lo num lugar aprazível e memorável para o visitante, a necessidade de um efeito surpresa no que respeita à sua função recetiva. O geógrafo e professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto trava um diálogo com Luís Pedro Silva, o arquiteto responsável pelo projeto, onde ambos apresentam ideias, reflexões e pontos de vista, sobre o terminal.

O arquiteto e autor, para além de ver na obra uma *libertação formal inevitável*, vê nela um sistema divergente do contexto, divergente da regra dominada pelo minimalismo conformista.

No entanto, Luís Pedro Silva argumenta que nada é minimal, a natureza não é minimal, é também um sistema dinâmico de complexidades e diferenças onde uma forma não é igual à outra. Desse modo a arquitetura, para o autor, não deve ser vista apenas como um processo de simplificação de forma, de conteúdo e de espaço, o próprio admite a impossibilidade de se habitar um espaço que não possua uma única referência, repetição, ou que não seja afetado pelo tempo.

O sentido das coisas, no caso da obra de Derrida — o sentido das palavras — só se torna vivo quando é expresso, quando se torna realidade. Desse modo, também o sentido e complexidade que este

projeto apresentava ganharam vida quando foi pensado como tal. Por este motivo não se prende exclusivamente a questões de necessidade mas ao *desejo de libertação e rutura*.⁶⁸

No caso do Terminal de Cruzeiros os conteúdos vão desde questões portuárias até a questões urbanas, passando pela mobilidade. À semelhança do Carpenter Center, onde se reúne um conjunto de funções e percursos, a unidade de tudo isto resulta numa forma sintética porém complexa, clara e funcional, a qual absorve o conteúdo e o torna indissociável da estrutura da sua linguagem, por meio da imaginação, esta é o agente mediador e de síntese.

Síntese é uma palavra que habitualmente se usa para caracterizar a própria arquitetura e o trabalho do arquiteto. Não se trata só da síntese a que Vitruvius se refere como a *firmitas*, a *utilitas* e a *venustas*[...], e outras coisas vivas (apesar da língua morta), mas também da síntese que nos é dada a ver e sentir quando entramos num edifício que, em vez de episódio isolado na sua estática, parece mais ser um coletor e distribuidor de coisas;[...] Álvaro Domingues. *Idem*, [2016:18]

Tendo em conta o conceito apresentado de *paródia*, da autora Linda Hutcheon, a relação entre dois textos, um texto base e o novo, mesmo nesta obra, onde aparentemente não existe nenhuma referência ou repetição a transformar, encontra-se a diferença que é capaz de unir esses textos (mar/terra ou porto/cidade).

A arquitetura *non-linear* de Charles Jencks, e as formas ondulares, não pretendem desconstruir o contexto envolvente, ao contrário do modernismo. Este tipo de arquitetura tem em conta o contexto em que se insere e o seu objetivo é criar equilíbrio entre as várias realidades existentes, porque a realidade é complexa tal como atestam Venturi e Luís Pedro Silva — pode fala-se então de uma arquitetura inclusiva de contradições.⁶⁹

A *non-linearity* caracteriza-se pela competição de termos diferentes no seu interior. O terminal orienta-se duplamente para a cidade e

68. “Mas sempre que a equação de projeto é complexa, essa libertação não é só possível como inevitável. Deixamos de estar subjugados à inconsequência de pensar a forma pela forma, redoma ou abrigo frequente da linguagem dos edifícios.”

Luís Pedro Silva. *Idem*, [2016:19]

69. “Há pois um equilíbrio que se deve estabelecer entre uma condensação de densidade e o seu esclarecimento em formas e materiais, selecionados e depurados, o que se ser muito criterioso. Desenhando, devemos avaliar e escolher proporções, entre a execução e a repetição, o silêncio ou a acentuação, arriscando mesmo, quando se podem tolerar, certas contradições ou dissonâncias.”

Luís Pedro Silva. *Idem*, [2016:19]

70. “O terminal é um edifício no mar, solitário, revestido por uma escama de brilho opalino muito sensível às variações de luz e ao movimento do observador. As formas que se enroscam ou soltam da rótula central sugerem um gesto de recepção ao visitante. O efeito cruzado destes jogos de sedução produz necessariamente uma intensificação de sentidos e uma tensão em tudo diferente da indiferença ou da intimidação. Por ausência destas e por causa de outras, a combinação é promissora!”

Álvaro Domingues. *Idem*, [2016:20]

para o mar, joga com efeitos *centrípetos* e *centrífugos*, um jogo de sentido individual e de sentido coletivo multiplicando assim o seu significado em vários. Tanto no Terminal como no Carpenter Center colidem as contrariedades dos seus contextos e, como *rótulas*, estas obras articulam devidamente essas contrariedades.

Não se trata de aludir, como no capítulo anterior, e como Luís P. Silva refere, apesar de também serem fruto da imaginação as suas invocações são baseadas na irracionalidade, na espontaneidade, na superficialidade da imagem mas não só, pois a arquitetura é muito mais que isso. Para Jencks, a capacidade de seleção do arquiteto, mais que opinativa é uma obrigação, a sua relação é não só com a estética mas ainda com outras dimensões mais técnicas e mais tecnológicas — ir desde a sua profundidade interior, à exterior.

Como já foi dito, o Terminal de Cruzeiros não aparenta ter um “texto” de referência. Para o censo comum, a referência de um objeto arquitetónico novo tem que ser encontrada dentro da própria arquitetura e dos objetos do seu passado. Mesmo que essa premissa também faça parte do conceito de *paródia* aqui em defesa, não significa que ele se restrinja a isso. A referência deste tipo de linguagem-forma está na própria natureza, é a continuação da sua energia e seduz por isso, pelo facto de se referenciar noutras dimensões, ela provoca o público por parte da ação do jogo paródico.⁷⁰ A substituição de uma época anterior por outra, de uma geração pela próxima, é o *linear* e atesta que nada existe sem uma referência, ou como a expressão utilizada por Luís P. Silva, *Ex nihilo nihil fit* — *Nada surge do nada*. (*Idem*, p.20)

Insisto muito na dimensão técnica e no apuramento da sensibilidade segundo um sentido de participação e responsabilidade coletiva onde se concetualizam as formas. Isto não é apenas ter opinião, é ter responsabilidade cívica. Luís P. Silva. *Idem*, [2016:20]

Para Jencks, tal como para Luís Pedro Silva, este diálogo com o mundo natural, e até com teorias científicas, não constitui um dog-

ma, verdade irrefutável ou imperativa. Como a ciência tem comprovado, nada é fixo, o mundo é intrinsecamente incompleto e está em constante mutação. Estas obras de destaque e que ao mesmo tempo oferecem continuidade são como “saltos” na história, os quais Jencks associa às experiências que dão o impulso necessário à evolução e se tornam responsáveis pela caracterização de cada período. O pensamento do autor que se encontra nesta obra, como Álvaro Domingues e Linda Hutcheon destacam, não é o pensamento do autor romântico fechado em si, mas aquele que concebe e gera evolução, olhando em seu redor.⁷¹

Ainda sob as palavras de Álvaro Domingues, *quem inventou a arquitetura e a alimenta são os humanos*, por esta razão, ela nunca irá constituir um processo automático. O próprio aborda a quão complexa e contraditória é também a autoria nos dias que correm, o autor ganha uma visibilidade inaudita através da obra, *sublinha-se a autoria como capital social*, de sua exclusividade, o que por outro lado, se torna na “marca” que o público e os seus clientes irão exigir dele. A isto Álvaro Domingues chama *guerra das estrelas*, ou talvez se pense nela como uma arquitetura do espetáculo.⁷²

Atrever-me-ia a dizer que quanto mais se discute a arquitetura pelo protagonismo mais se afunila a capacidade para a regenerar e cuidar, ao serviço da organização do espaço. Luís P. Silva. *Idem*, [2016:21]

A frase a cima citada, expressa a preocupação de Luís P. Silva, não especificamente com o protagonismo, mas com aquilo que considera ser o verdadeiro intuito e a verdadeira motivação do arquiteto, a organização do espaço com vista à evolução. Os vários intervenientes, alguns regidos por motivações económicas, os vários e complexos cenários, bem como os modos de atuação que hoje em dia se proporcionam, dificultam as intervenções dos arquitetos, são questões mais importantes que a superficialidade egocêntrica.

Cada pessoa é uma pessoa e por isso, não existe uma maneira uni-

71. “[...] a paródia, mostra-nos que há necessidade de voltar a olhar para os poderes interactivos envolvidos na produção e receção de textos. A posição de autoridade mantém-se, [...], para subverter as noções de objetividade e naturalidade na arte, tal como faz, actualmente, na «ciência pós-moderna».” Hutcheon, [1985:109]

72. “No limite, a autoria pode resultar dessa conjugação: dois egos à procura de visibilidade — o de quem projeta e o de quem encomenda — em resposta ao desejo de diferenciação e identidade numa sociedade constantemente ameaçada por uma hipermassificação que ameaça submergir distinções.”

Álvaro Domingues. *Idem*, [2016:21]

Relação clara com o espetáculo de Guy Debord – vedetas, *star-system*

versal de criar ou apreender os objetos arquitetônicos, apesar da mediação e julgamentos públicos, de acordo com A. Domingues, que se geram pelo fascínio do discurso arquitetônico. (*Idem*, p.22) É a experiência do utilizador no espaço e na obra que pode e deve ser a verdadeira responsável por facultar uma opinião da obra, não os juízos de valor com base em gostos dos vários tipos de críticos.

Sobra então o jogo das razões da emoção. [...] Este jogo não vive de uma cenografia ou retórica baseada na saturação aleatória de cores, símbolos, formas ou materiais; dá-se a ver e sentir, caminhando, subindo, observando, ora para a terra, ora para o mar e o horizonte, ora para dentro ora para fora. Álvaro Domingues. *Idem*, [2016:23]

O jogo, tal como fala Huizinga, é o que estimula o ser humano, não só a pessoa que visita o terminal, antes disso, estimulou o seu autor à resolução de um enigma que lhe foi colocado pelo contexto. Na realidade, o jogo foi o que ordenou o caos que se encontrava naquele local. Este jogo, como destaca Linda Hutcheon com o seu conceito de *paródia*, não é a ironia ridicularizadora e depreciativa mas a ironia de dupla codificação, de duplo sentido que não tem que ser o humorístico.

2.3. *Iludir*: unidade ou pastiche

Quartier de l’Horloge, Paris

No início do século XX, após a revolução industrial e após o plano Haussman, efetuou-se uma análise à estrutura da cidade de Paris do qual se concluiu que esta se encontrava novamente a braços com questões de insalubridade nos quarteirões do centro.

A elevada densidade populacional e o elevado número de construções altas, de lote estreito, amuralhavam e apertavam as ruas da cidade, o que foi entendido enquanto causa da rápida propagação do surto de tuberculose que assolava Paris na época. Como solução para este problema, os responsáveis pelos municípios, onde se encontravam os quarteirões deste tipo de construções, estabeleceram um conjunto de medidas para combater a situação, nomeadamente, demolição ou reconstrução dos mesmos.

Estes quarteirões insalubres, - *Ilôt insalubre* - que inicialmente se limitavam a seis casos registados, depois da primeira Guerra Mundial aumentaram para dezassete devido ao agravamento do surto de tuberculose. (Deapaule 2006: 69) Entre eles e em primeiro lugar estava o quarteirão constituído pelo Quartier de St. Merri e pelo “planalto” de Beaubourg.

Em 1930 começam os trabalhos de demolição e reconstrução dos quarteirões, os quais se vão desenvolvendo por várias etapas. Por esse motivo, apesar do quarteirão insalubre nº1 ter sido demolido no



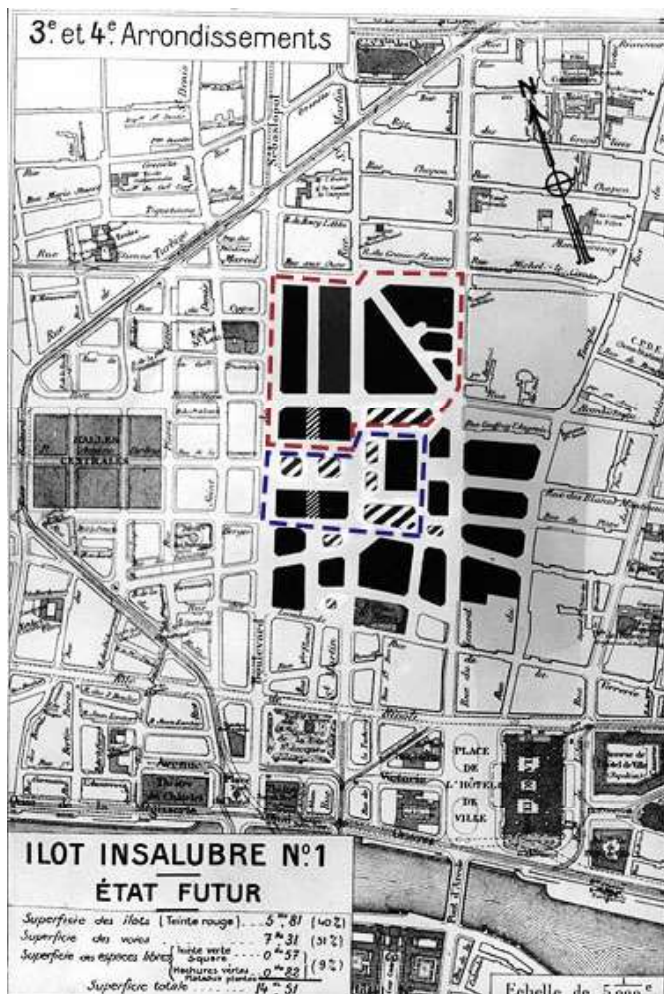
83. Fachada de um dos quarteirões insalubres.



84. Fachada Sul do Quartier de l'Horloge.



85. Vista aérea do parque de estacionamento.



86. Planta da marcação do îlot insalubre n°1.



87. Construção do Centro e da Praça George Pompidou (1969).

mesmo ano, o espaço vazio que incorre dessa demolição acaba por ser utilizado como parque de estacionamento e permanecer assim até aos anos de 1960.⁷³

Devido à sua localização, no coração da cidade, esse mesmo espaço é escolhido pelo então Presidente da República francês George Pompidou para receber o novo centro de arte e cultura, que começa a ser construído em 1970 e o qual se viria a chamar Centro George Pompidou.⁷⁴

O projeto deste edifício público originou uma praça contígua que necessitava de ser conformada a norte pela envolvente. Posto isto, a norte surge o plano para um quarteirão na qualidade de unidade de integração e de convivência com a diversidade de acontecimentos envolvente, uma visão de urbanismo social que se espalhava na altura.

Este tipo de urbanismo teve o seu expoente máximo com o processo de transformação dos *ilôts*, no qual tomaram parte arquitetos como Robert Auzelle, Michelle Roux-Spitz ou Georges Sébille. Auzelle via nesta reconstrução da cidade uma oportunidade de planeamento que levasse em consideração fatores para ele relevantes, como as

73. Esta operação de transformação foi uma das maiores que ocorrera no centro de Paris, nomeadamente na zona de Marais, composta por dois municípios centrais (3º e 4º *arrondissements*);

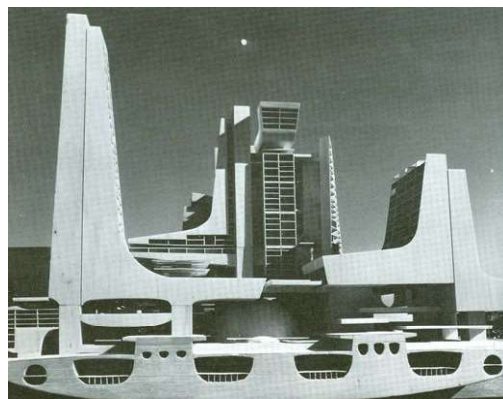
“Um patchwork de espaços imaginários - quartier, îlot, cité satellite - substituiu a brutal topografia dos boulevards de Haussmann. Eles tornaram-se os elementos essenciais na imaginação da transformação, categorias operacionais para estudo sociológico e planeamento urbano.”

(Wakeman, 2009:184)

74.<http://mediation.centrepompidou.fr>



88. Imagem do Quartier de l'Horloge após a sua construção (1982).



89. Imagem da Ville Totale de Jean-Claude Bernard.

75. <http://www.quartierhorloge.fr>

particularidades do lugar e as suas vivências diárias. Este pensamento não significava a renúncia aos princípios modernos da Carta de Atenas, mas talvez um presságio pós-moderno. No ano de 1939, Robert Auzelle e Sébille apresentam uma proposta para o *ilôt* nº16, entre a igreja de St. Gervais e St. Paul — Marais, que quase exclui a demolição e opta antes pela conservação, até de antigas ruas. A demolição dar-se-ia em relação aos *bâtiments parasites* – edifícios parasitários para proporcionar uma paisagem local de pátios e praças públicas. (Wakeman, 2009:186)

Por sua vez, no antigo *ilôt* nº 1, o novo quarteirão da imediação do Centro George Pompidou foi um projeto atribuído ao arquiteto Jean-Claude Bernard com a colaboração do arquiteto Jacques André Bertaud. A ideia base deste projeto era também criar um quarteirão com relações com o edifício antigo. Jean-Claude Bernard projeta um conjunto habitacional de aspeto fragmentado, em que o rés-do-chão é dedicado somente ao comércio. O arquiteto vê neste espaço uma forma de pôr em prática o seu conceito de *Ville Totale*.⁷⁵

À semelhança das Unidades de Habitação de Le Corbusier, pensadas enquanto cidade vertical, Jean-Claude Bernard idealiza um sistema de uma cidade dentro da cidade.

O programa construído forma um total de 715 habitações, uma creche municipal, um infantário, escritórios, comércio e o estacionamento

de apoio a esse programa. Isto traduz bem a intenção *Ville Totale*, ou seja, um espaço de trabalho, doméstico, de ensino e comercial.

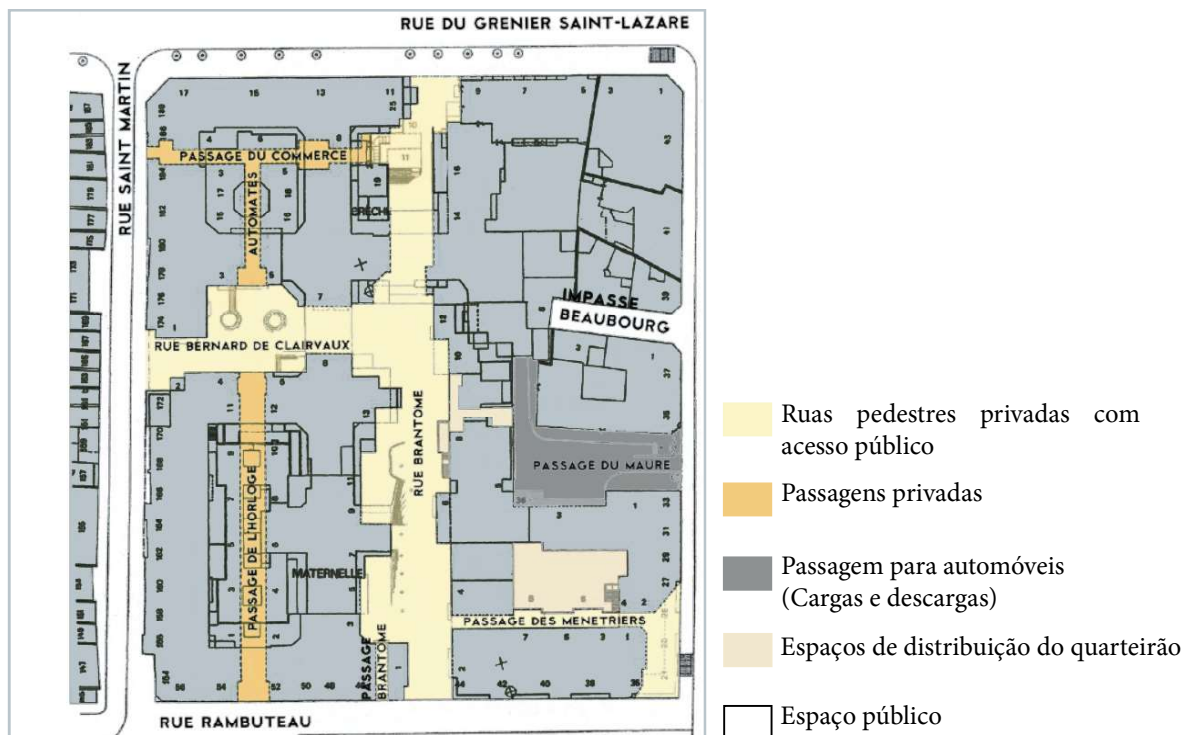
76. <http://www.quartierhorloge.fr>

A construção do Quartier de l'Horloge (1979-1982) ocorre em três fases, a primeira (1978–1979) resume-se aos edifícios habitacionais de frente para a *Rue du Grenier St. Lazare* (*immeubles St. Martin e St. Lazare*), aos edifícios de habitação mais próximos destes, no interior do quarteirão (*Immeuble Bratôme* e os edifícios de habitação social HLM — *Habitation à Loyer Modéré*), assim como o respetivo comércio e estacionamento desses lotes. A segunda fase (1979) é a fase de construção das parcelas destinadas a escritórios, bem como a sua parte comercial e estacionamento, os quais fazem frente com a *Rue Rambuteau/ Place George Pompidou* e a *Rue Beaubourg*. Estes escritórios seriam dedicados ao setor administrativo do Centro George Pompidou. A terceira e última fase (1981-1982) dedica-se novamente à questão da habitação, o seu rés-do-chão comercial e também o estacionamento, que está relacionada com a *Rue St. Martin* e a *Rue Rambuteau*.⁷⁶

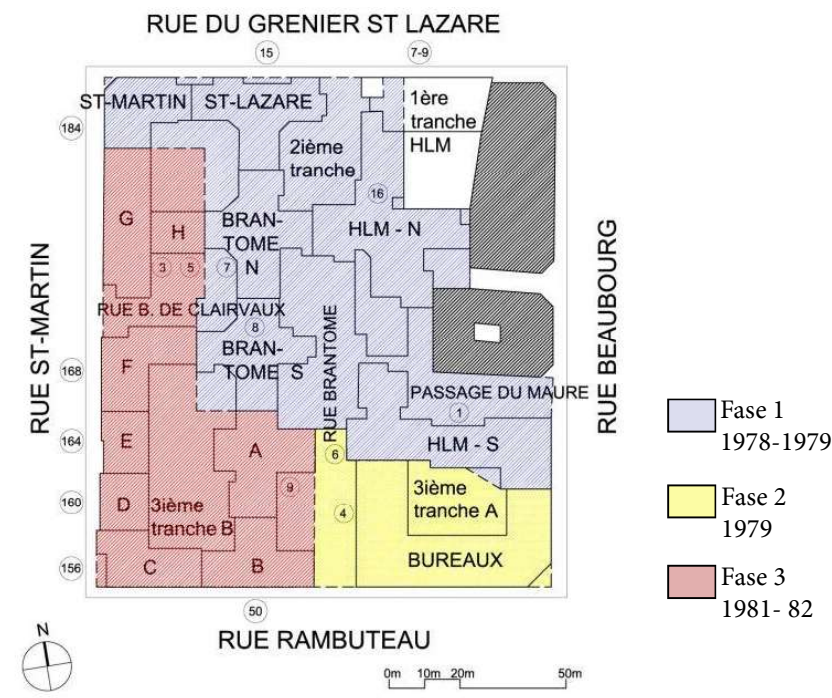
O edificado é atravessado por vários percursos pedestres nas direções Norte–Sul, Este–Oeste, devidamente pavimentados, pertencentes ao quarteirão, mas a maior parte de acesso público. Estes percursos convergem numa espécie de praça no interior. Os próprios edifícios são perfurados por passagens que evocam as passagens cobertas da primeira metade do século XIX, espalhadas pela cidade.

Grande parte dessas passagens é de caráter privado, como *Passage du Commerce*, *Passage des Automates* ou *Passage de l'Horloge*, ainda assim, algumas delas encontram-se fechadas ou, no caso da última, ocupadas por espaços comerciais. A *Passage des Menetriers* bem como as ruas que atravessam o quarteirão (*Rue de Bratôme* e *Rue B. De Clairvaux*) permitem a utilização pública livre. Já a *Passage de Maure*, da *Rue Beaubourg* dá acesso ao espaço de cargas e descargas para os serviços do quarteirão.

Na tentativa de procurar uma ligação entre este conceito de *Ville*



90. Esquema do carácter (privado/público) das passagens e ruas do interior do quarteirão.



91. Fases de construção do quarteirão.



92. Comparação entre a fachada da nova construção (1982) e da fachada do antigo quarteirão (1950).

Totale e o passado, o quarteirão cria fachadas bastante divergentes entre si, tenta aproximar-se das dimensões dos antigos lotes estreitos nas fachadas viradas para a *Place George Pompidou*. Os alçados voltados para as restantes ruas procedem com uma tentativa mais ou menos semelhante, todavia, esse panorama não é igualável à imagem do interior do quarteirão.

A intenção de construir uma *cidade dentro da cidade* reflete-se num grau de complexidade extremo, o interior da massa construída é escavado deixando uma grande e variada produção volumétrica, aparentemente sem ritmo ou razão, apenas uma imensa quantidade de planos em constante competição entre si.

Esta linguagem fragmentada combinada com elementos próprios do ambiente movimentado da cidade (candeeiros de rua, sinalética, muretes de marcação da diferença de cota, bancos de jardim, etc.), com a marcação das entradas do quarteirão e das passagens através de elementos monumentais, o que atribui ao espaço um aspeto caricatural.

O desejo destas passagens se assemelharem às passagens do século XIX parece evidente, mas este desvanece quando se percebe que elas foram privatizadas ou partes do comércio do quarteirão, apenas criam a ilusão de passagem pública. Por sua vez, o comércio que deveria dar um caráter dinâmico de rua ao interior acabou por abandonar



93. Passagem de l'Horloge.



94. Ambiente do interior do quarteirão.

o local e aquele que ainda subsiste está ligado a uma grande superfície comercial, ou a alguns cafés. A ilusão de uma *cidade dentro da cidade* vai perdendo força à medida que o rés-do-chão vai perdendo dinamismo.

O desejo de unidade e do conceito de *Ville Totale*, em conjunto todas estas ilusões, — o *pastiche* — ou melhor dizendo, desilusões, acabam por viver apenas na utopia. Tal como no movimento moderno impõem-se como forma de controlo das circunstâncias e da vontade do homem, impossível de controlar ou prever. Por essa razão não evoluem com a cidade, o que confere ao todo e à mescla de modelos que se pretende imitar, um sentido depreciativo e caricatural.

Yeatman Hotel & Wine Spa, Porto

As margens do Rio Douro, em especial as respetivas margens das cidades do Porto e de Vila Nova de Gaia, atraem cada vez mais turismo o que tem tido consequências no setor imobiliário e na gestão da cidade nos últimos anos. O centro histórico tem perdido os seus antigos moradores a favor da classe turística que aflui à cidade, o que a encaminha para a construção de um cenário espetacular semelhante ao espetáculo da sociedade capitalista apresentado anteriormente por Guy Debord (1967).

As reabilitações dos lotes das típicas casas do Porto na margem Norte ou as construções e transformações na margem Sul, em Vila Nova de Gaia, são realizadas tendo sempre em consideração o indivíduo que visita a cidade. Por este motivo as unidades hoteleiras e o arrendamento do alojamento local têm vindo a aumentar.

Posto isto, começam a aparecer os projetos de grande investimento, como é o caso do Yeatman Hotel & Wine Spa (2010), propriedade da empresa The Fladgate Partnership, a qual delegou o projeto do equipamento ao seu colaborador e arquiteto Vitor Miranda.

O terreno agora ocupado pelo hotel forma uma elevação que se erge por detrás dos armazéns da Taylor's, a Oeste da ponte Luís I, e que alcança a cota da Rua do Choupelo. Nessa cota, o arquiteto



95. A margem de Vila Nova de Gaia antes e durante a construção do Yeatman Hotel.

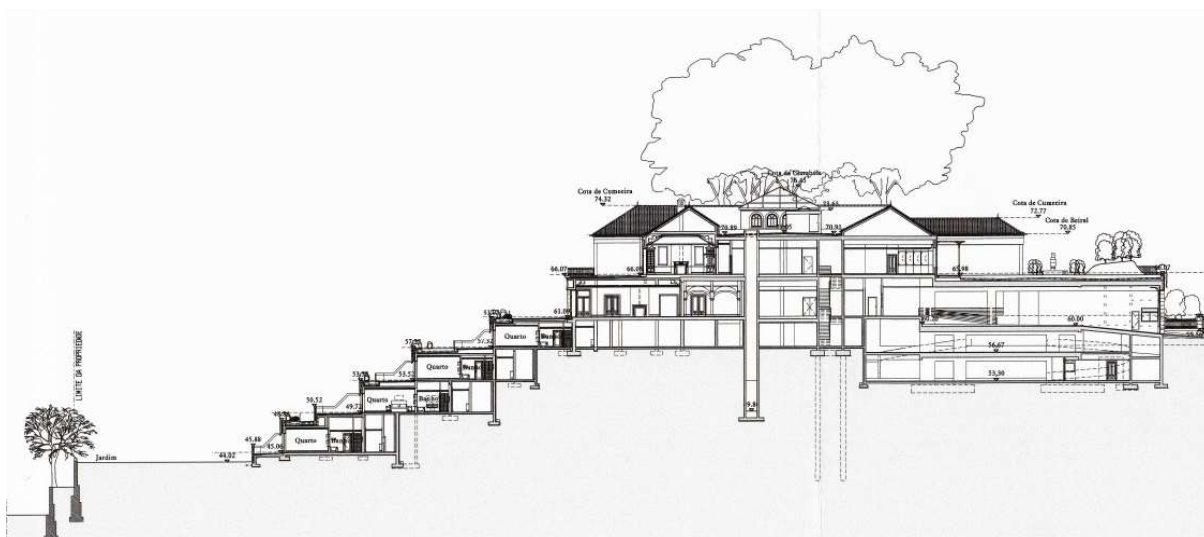


96. Yeatman Hotel (2010) Vila Nova de Gaia.

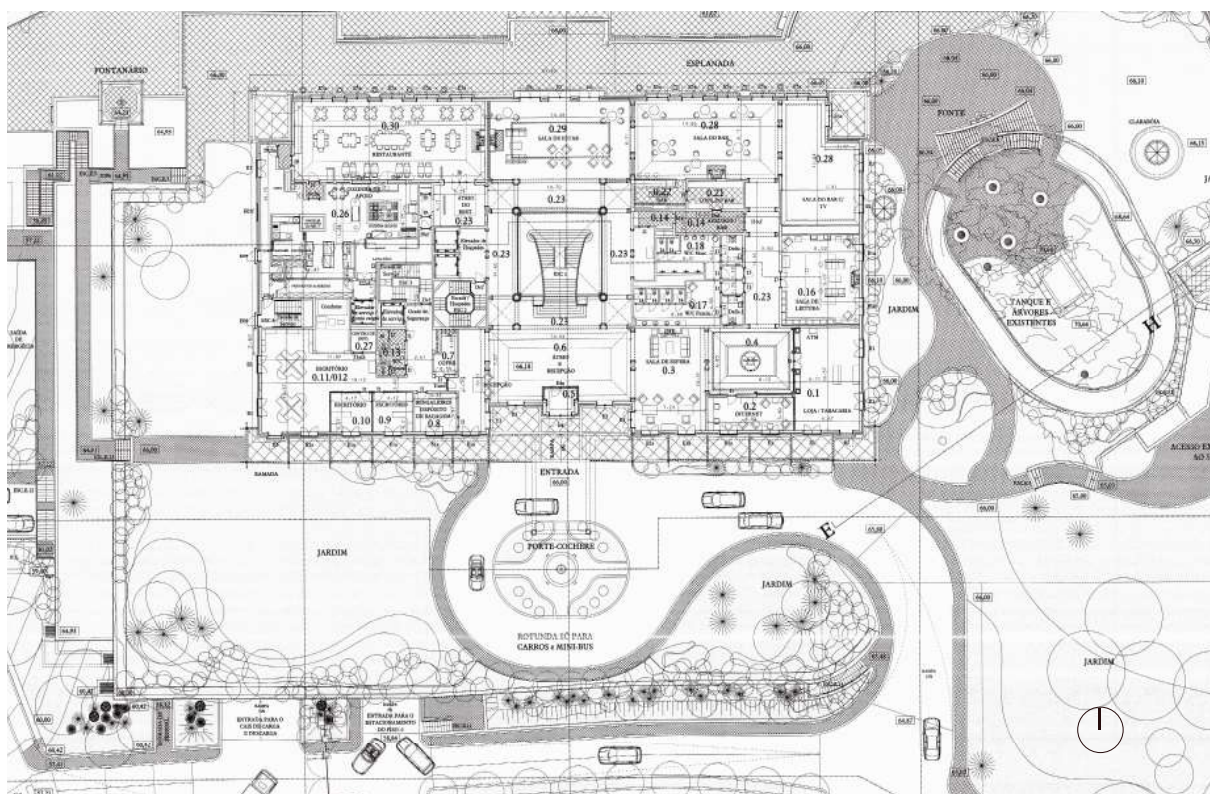
projetou um volume considerável, constituído por um piso, pelo qual distribuiu os serviços e áreas comuns do hotel (recepção e átrio, escritórios, restaurante, bar, cozinha, salas de leitura, tabacaria, sala de espera e as zonas de apoio desses espaços). O piso inferior, também dedicado a serviços, já se encontra embutido no terreno, de modo diferente dos pisos destinados aos quartos e *suites*, com um desenho que não corresponde ao volume anterior, nem à restante construção. Este piso -1, para lá do estacionamento subterrâneo contém os espaços de lazer (spa, piscina interior, salas de refeições, restaurante, etc.) ao qual se tem acesso através da escada monumental do átrio principal.

No que respeita aos quartos e *suites* foram distribuídos pelos quatro pisos abaixo, encastrados no declive, à semelhança de socalcos. Esta disposição de efeito escada, em corte, coloca os quartos junto ao limite do corte do terreno. Isto significa que quanto mais baixo estiver o piso, mais afastado estará do centro, ou em concreto, da zona de serviços, à qual se acede por meio de corredores com os acessos verticais ao fundo.

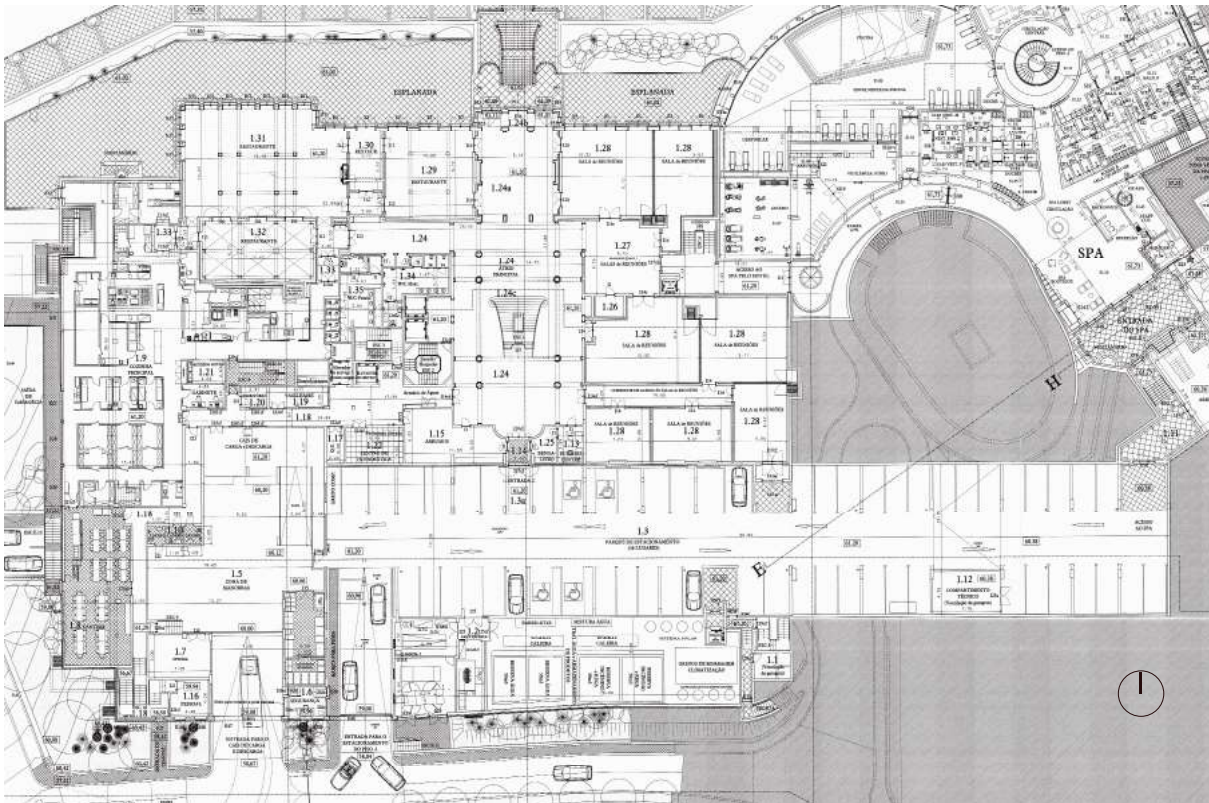
[The Yeatman Hotel] é um exemplo de vários problemas urbanísticos e mentais que sub-repticiamente tendem a considerar-se pela opinião pública mal ou não informada de todo como situações *normais* e *aceites*. Pedro Figueiredo in Marmelo, 2010



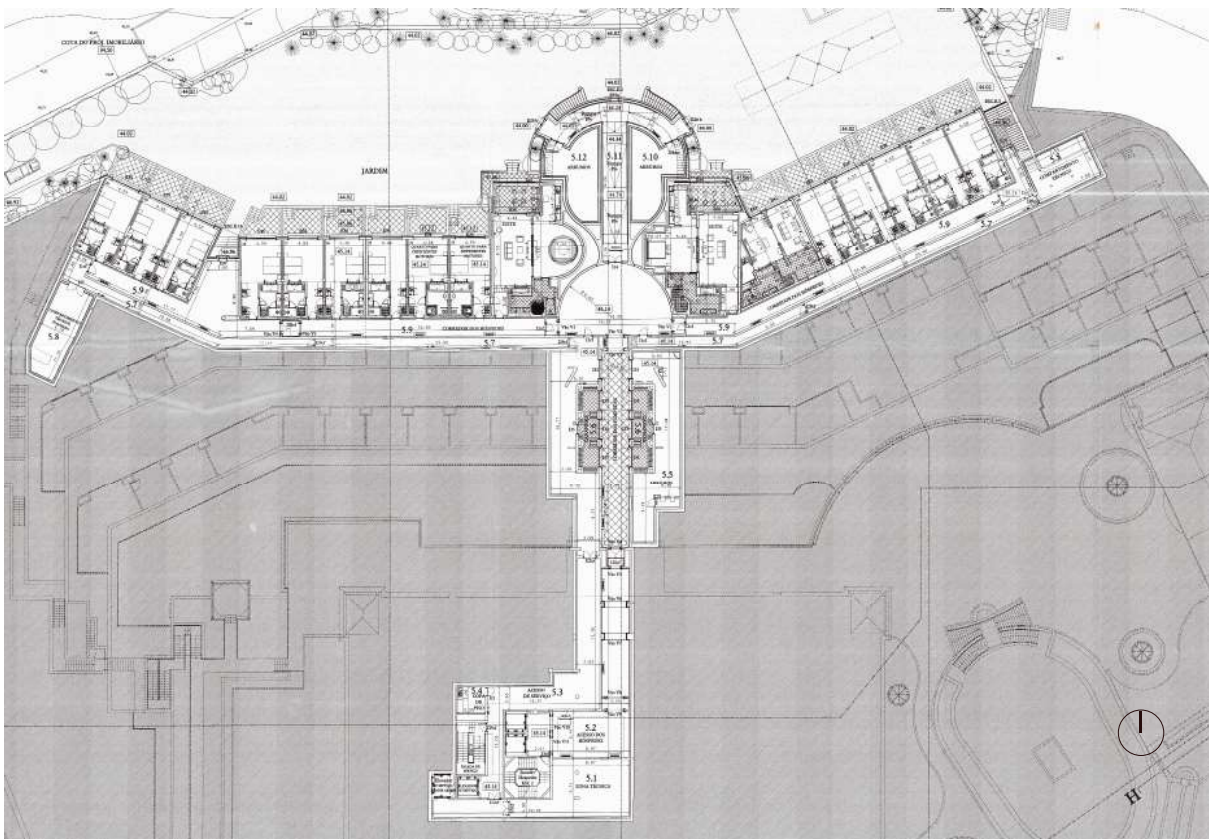
97. Corte transversal do Yeatman Hotel.



98. Planta piso de entrada.



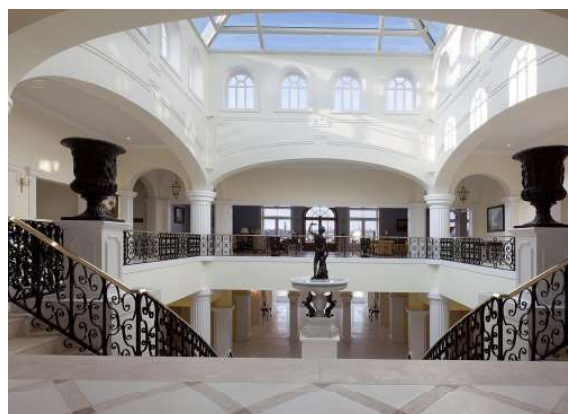
99. Planta piso -1.



100. Planta piso -5.



101. Entrada do Yeatman Hotel.



102. Recepção do Yeatman Hotel.

Talvez se possa pensar que o hotel nada tem de problemático ou prejudicial para a cidade, porém, um primeiro olhar sobre a margem denuncia um sentimento de estranheza em relação ao conjunto. Um dos fatores que contribui desde logo para essa imagem pitoresca é a escala do edificado que, em contraste com a evolvente e devido à sua posição de relevo, não torna possível a integração do objeto na paisagem.

O contraste entre formas de linguagem arquitetónica também reforça esse acontecimento. A tentativa de pôr em prática uma “arquitetura invisível” é mal conseguida, o recorte de cada socalco é rígido e forçado, com um peso visual enorme e a interrupção da sua continuidade por meio da escada de acesso à piscina exterior não ajuda ao panorama. Isto entra em conflito com o tipo de linguagem cénica do topo da construção, onde o volume dos serviços é executado sob influências de uma arquitetura do passado, a qual pretenda talvez ser tradicional, neo-clássica ou vernacular. Contudo, a tentativa de replicar esse tipo de arquitetura, a fim de criar uma ilusão de integração no contexto, apenas enfatiza o aspeto *Kitsch* da situação.

Como já foi dito, o *pastiche* replica vários modelos de texto em simultâneo e apesar de poder ser confundido com a *paródia*, o conceito de *pastiche* não tem como função base a transformação

mas a imitação desses modelos. A junção dessas várias imitações ridiculariza, neste caso os modelos, e principalmente a construção presente, que tem como objetivo enganar o observador. O hotel, bem como o Quartier de l’Horloge, são fruto de um tempo de transformação da cidade e das propagandas associadas a esse momento, “a cidade com oferta turística” ou “a cidade higienizada” — o importante é vender uma ideia. Neste casos de análise, mais evidente que a sua concretização, é o espetáculo de uma *paródia* de “mau gosto”.

O volume de cobertura tradicional parece ter uma forma idêntica a uma vila de pátio central, todavia, neste caso o pátio é fechado por uma cobertura plana, com clarabóias piramidais, de desenho mais atual, e que se saltam dessa cobertura para iluminar o espaço de recepção.

Esse mesmo espaço reflete o misto que se tem analisado no exterior, a panorâmica sobre a recepção e o átrio quase leva a pensar que se trata de uma reabilitação, porém, as proporções rapidamente podem dissuadir os mais atentos. A dimensão das colunas de suporte com os seus capitéis estilizados e apoio direto na laje dissipam qualquer dúvida que possa existir referente a um possível estilo neoclássico.

Esta obra constitui mais um exemplo de *paródia* como agente da ilusão, que ao contrário do Quartier de l’Horloge sobrevive devido ao seu caráter e ao tipo de público que o utiliza, o turismo. Ambos replicam conceitos, não transformam esses conceitos e a sua aplicação direta não lhes concede o privilégio de ser parte da cidade. Ainda que existam fisicamente nela, esta arquitetura pitoresca dificilmente irá ter uma relação pacífica com o conjunto.

CONCLUSÃO

A presente dissertação foi inaugurada com algumas palavras do texto *Cidade*, da autoria de Álvaro Siza. Essas palavras constataam o facto de existirem forças vetoriais opostas e o dinamismo da sua relação é o que alimenta a vida da cidade.

Em cada cidade há algo que tudo liga, em justificação recíproca; simultaneamente, há algo que tudo distancia, por múltiplas influências e exotismos evidentes. [...] Tudo isso acontece na cidade onde vivemos; só assim não morre. Siza [2009:175]

O mundo sempre estabeleceu barreiras e limites — estereótipos — os quais refletem o trabalho da imaginação ao serviço da *ilusão*. A vontade de impor e fixar limites acompanha o homem desde a sua passagem do nomadismo para o sedentarismo, simboliza a sua atitude de domínio em relação à natureza e ao mundo.

As primeiras construções, ou o aparecimento posterior de conceitos como “muralha”, são a marca entre o caos e a ordem. Assim também a escrita, enquanto operação que fixa pensamento e lhe impõe uma ordem, torna-se limite entre o selvagem e o civilizado.

A ligação entre a arquitetura e a escrita é então muito estreita, e a sua influência mútua é visível em várias obras, pertencentes a ambos os campos. Quem escreve metaforicamente sobre os modos de vida do homem não exclui o espaço em que se desenrolam as suas ações e, muitas vezes, a escrita baseia-se nesse espaço para o seu enredo, como é o caso das *Cidades Invisíveis* (1973) de Italo Calvino.

A arquitetura, no que lhe diz respeito, fundamenta-se na escrita

quando necessita de traçar limites e linhas. Em algumas situações, essa linha de pensamento desenvolve-se na produção escrita e ao mesmo tempo na produção arquitetônica, é o caso dos textos de Le Corbusier, como *Le poème de l'angle droit* (1955), que acompanham a obra maquinal.

As utopias foram tendo origem nesta relação: a “cidade ideal” de Filarete ou Ledoux, a “cidade vertical” corbusiana, ou o exemplo exposto nos capítulos anteriores, o conceito de *Ville Totale* de Jean-Claude Bernard. O movimento moderno tomou então parte nesta longa lista de arquiteturas de circunscrição e, durante algum tempo, fingiu viver ao largo da realidade, nas interlinhas de um texto sem princípio, e sem fim à vista.

A arquitetura do modernismo não foi capaz de reconhecer o preexistente, ou seja, a própria palavra e o jogo dos quais faz parte. No geral, a componente lúdica fora ignorada, e o seu resultado conservou-se na estabilidade do previsível, onde a cidade mergulhara numa continuidade esgotante.

Contudo, neste humilde ponto de vista, e depois do estudo em torno da capacidade transformadora do conceito de *paródia*, considera-se que a beleza e a harmonia dos objetos arquitetônicos não está na sua duração, antes no seu efeito “casulo” e no potencial que podem conter.

De acordo com Charles Jencks, a *dobra*, enquanto limite, seduz a mente e a imaginação. Se existe uma fronteira, existe a possibilidade de a ultrapassar e, se no jogo existem regras, existe uma probabilidade de serem quebradas.

Todavia, a arquitetura do real não se encontra no caos como alternativa à ordem, encontra-se na “terra de ninguém” desse conflito e, é aí que ela se cruza com a *paródia* — no “entre”. Isto leva a crer que, mesmo dentro da arquitetura utópica, pode existir potencial transformador, como corrobora o exemplo do Carpenter Center e como de

resto revelou a arquitetura pós-moderna. Este tipo de utopias trouxe contributos sociológicos e antropológicos; talvez por isso se possa dar o nome de “utopias positivas”.

Tanto para a autora desta análise quanto para a opinião pública em geral, o conceito de *paródia* significava algo negativo, no entanto, “não se deve julgar o livro pela capa”. Ainda que a *paródia* possa conter depreciação, também é transformação respeitosa e, essencialmente, é formada por elementos contraditórios cujo objetivo é marcar a diferença em relação ao modelo anterior, sem o excluir. Por isso, ela *alude* a outros textos, *transcontextualiza-os*, e transforma-se no espaço de *colisão* das forças antagónicas convocadas.

Não há uma linguagem arquitetónica mais correta que outra para atuar no mundo contemporâneo, o que subsiste é uma arquitetura de mescla, metamorfose e, essencialmente, de compromisso. Trata-se de um diálogo com o tradicional e com as circunstâncias do tempo presente, bem como um diálogo entre o coletivo e o individual, de onde nasce o impulso para a inovação e evolução — o *salto*.

Porém, existem utopias onde a relação entre o imaginário e o entorno físico não se realiza da melhor maneira e a arquitetura acaba por ganhar uma dimensão, mais que teatral, caricatural - utopias negativas - que nesta análise se relacionam com o conceito de *pastiche*. Esses objetos refletem imitações/réplicas de linguagens ou imagens arquitetónicas sem qualquer potencial e a tarefa para a qual foram delegadas morre antes de nascer, em conjunto com a falta de adaptação ao “todo”; são objetos perdidos no espaço-tempo.

Da mesma forma que a *paródia* não se limita à sua definição mais universal, a cidade abandonou o seu estereótipo a favor da evolução, não obstante continua a ser analisada e intervencionada como tal.

A arquitetura é feita pelo homem e, se ele é o equilíbrio entre o “bem” e o “mal”, a arquitetura não é feita de ordem “ou” caos, mas de caos “e” ordem, exceção “e” regra.

O peso das raízes põe-se por isso de igual modo onde quer que nos seja dado trabalhar, a possibilidade contemporânea de chamamento a largas viagens estimula através dos olhos e da mente.

Se por inteiro perdemos as amarras, arriscamo-nos a um desprendimento que roça o vazio e que se aproxima do gratuito. A alternativa é a de uma recetividade universal capaz de despertar as raízes de cada cidade, prolongando-as em caule, ramos, flores e frutos, em qualquer lugar. Siza [2009:175]

BIBLIOGRAFIA

- BARATA, Paulo Martins. 1997. *Álvaro Siza, 1954 - 1976*. Lisboa: Blau.
- BARTHES, Roland. 1964. *Elements de Semiotologie*. [*Elementos de Semiotologia*. Lisboa: Edições 70]
- BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. [*Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil. 2001]
- BARTHES, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. [*The pleasure of the text*. New York: Straus and Giroux, Inc. 1975]
- BENJAMIN, Walter. 1985. *GESAMMELTE SCHRIFTEN*, [*Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2004]
- CALVINO, Italo. 1985. *Lezioni Americane — Sei proposte per il prossimo millennio* [*Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema. 1990]
- DEBORD, Guy. 1967. *La société du spectacle*. [La société du spectacle. Paris: Gallimard. 2006.]
- DENTITH, Simon. 2000. *Parody: New critical idiom*. London: Routledge.
- DEPAULE, Jean- Charles. 2006. *Les mots de la stigmatization urbaine*. Paris: Editions UNESCO
- DERRIDA, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. [*L'écriture et la différence*. Paris: Seuil. 1979]
- ECO, Humberto. 1968. *La struttura assente*. [*A estrutura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen. 1986]
- GARRONI, Emilio. 1972. *Progetto di Semiotica*. [*Projecto de semiotica*. Lisboa: ed.70. 1980]
- GUSDORF, Georges. 1952. *La parole*. [*A palavra: A função, comunicação, expressão*. Lisboa: ed.70. 1995]
- HUIZINGA, Johan. 1938. *Homo Ludens - vom Ursprung der Kultur im Spiel*. [*Homo Ludens: A study of the play - element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul. 1949]

- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Theory of Parody*. [Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70. 1989]
- JENCKS, Charles. 1995. *The Architecture of the Jumping Universe*, [The Architecture of the Jumping Universe. Great Britain: Academy Editions. 1997]
- KENNETH, Frampton, 1999. *Álvaro Siza: Completed Works*. [Álvaro Siza: Tutti le opere. Milão: Electa ed.]
- LA CECLA, Franco. 2008. *Contro L'Architettura*. [Contra a Arquitectura. Lisboa: Caleidoscópio. 2011]
- LOPES, Silvina. 2003. *Literatura, Defesa do Atrito*. [Literatura, Defesa do Atrito. Chão da Feira. 2012]
- LORI, Massimo, 1998. *Le Corbusier: Carpenter Visual Art Center*. Florença: Unicopli
- LOTMAN, Iuri. 1971. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. [La structure du text artistique. Paris: Gallimard. 1973]
- MARMELO, Jorge, 28 de Junho 2010. *The Yeatman Hotel está quase pronto, mas não agrada a todos*. Público (disponível em: <https://www.publico.pt/>)
- MOLINETI, Enrico, 2004 *Álvaro Siza, Case Unifamiliari 1954 - 2004*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- D'URBANISME, ATELIER P. *Les Quartiers Centraux de Paris - État des lieux*. 2002 (disponível em: <http://www.apur.org>)
- PORTAS, Nuno, DOMINGUES, Álvaro, CABRAL, João. 2011. *Políticas Urbanas II – Transformações, Regulação e Projectos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- PORTOGHESI, Paolo. 1986. *Dopol'architettura moderna*, [Depois da arquitectura moderna. Lisboa: edições 70. 1999]
- Quartier de l'Horloge: Informations sur un quartier au coeur de Paris*. (disponível em: <http://www.quartierhorloge.fr>)
- SEKLER, Eduard F. 1978. *Le Corbusier at work: the genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*. London: Harvard University Press
- SILVA, Luís P. 2016. *Terminal de Cruzeiros de Leixões, Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*. Lisboa: Uzina Books

SIZA, Álvaro. 2009. *01 Textos*. Porto: Civilização Editora.

SIZA, Álvaro. 2000. *Imaginar a evidência*. Lisboa: edições 70.

VENTURI, Robert, et al. 1966. *Complexity and contradiction in architecture*. [*Complexity and contradiction in architecture*. New work: The Museum of Modern Art Papers on Architecture. 1977]

WAKERMAN, Rosemary. 2009. *The Heroic City: Paris 1945 - 1958*. London: The University of Chicago Press

CRÉDITOS DE IMAGENS

PARTE I

1º CAPÍTULO

Imagem 1 – Leornado Da Vinci, Mona Lisa, 1797

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg/1200px- (Setembro 2017)

Imagem 2 – Fernando Botero, Mona Lisa, 1978

Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/99/f2/5d/99f25d4e015120eae5f4b0687d188c61.jpg> (Setembro 2017)

Fonte: [Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg](#) (Setembro 2017)

Imagem 3 – Andrea Palladio, Villa Capra, 1566

Planta

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/65/3a/49/653a49beb079b3e48a875238c261d598.jpg> (Setembro 2017)

Corte

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Palladio_Rotonda_seccion_Scamozzi_1778.jpg (Setembro 2017)

Imagem 4 – Antoni Gaudí, Park Güel, 1914

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cb/Park_G%C3%BCell_02.jpg/1200px-Park_G%C3%BCell_02.jpg (Setembro 2017)

Imagem 5 – Sala hipostila , Park Güel

Fonte: <https://mypics.at/d/7750-10/Sala-Hipostila-5751.jpg> (Setembro 2017)

2º CAPÍTULO

Imagem 6 – Ilustração do apartamento modelo da Unidade de Habitação de Marselha

Fonte: <https://espaciollenovacio.files.wordpress.com/2013/06/botella.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 7 – Jacques Tati, Cenário exterior e interior do filme *Mon Oncle*, 1958

Fonte: Filme

Imagem 8 – Lúcio Costa, Plano urbanístico para a cidade de Brasília, 1957

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/c2/e9/90/c2e990bbdb6c657bb497bc69f-7132b7e.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 9 – Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de Chandigarh, 1951

Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/TuLSYpWAbH8/USRB9KzpkAI/AAAAAAAAABJQ/n0pIC9pbOQU/s640/chandigarh+plan.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 10 – Imagem ilustrativa do conceito de *Glamping*

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/2f/38/8d/2f388d8800afd430374a406a67d6c506.jpg> (Setembro 2017)

3º CAPÍTULO

Imagem 11 – Esquema síntese A

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 12 – Andy Warhol, *Dollar Sign*, 1982

Fonte: <https://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/Warhol/dollarSign> (Setembro 2017)

Imagem 13 – Matisse, *La Dance*, 1910

Fonte: <https://i1.wp.com/www.blacksteps.tv/wp-content/uploads/2015/06/Matisse-the-Dance.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 14 – George Seagal, *The Dancers*, 1982

Fonte: <http://www.christies.com/lotfinderimages/d57926/d5792640a.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 15 – Anton Pilgram, Catedral e Campanário de Viena, séc. XII

Fonte: https://www.wien.info/media/images/stephansdom.jpg/image_start (Setembro 2017)

Imagem 16 – Thomas Vreeland, World Saving and Loan Association, 1980
Fonte: https://c1.staticflickr.com/8/7603/17155893402_ce506be203_m.jpg (Setembro 2017)

Imagem 17 – Adolf Loos, Casa Tristan Tzara, 1926
Fonte: https://en.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Casa_tzara_11-813x1024.jpg (Setembro 2017)

Imagem 18 – Álvaro Siza, Faup, 1987 – 84
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/0d/fb/33/0dfb334d-5d60328303932e48b5398f71.jpg> (Setembro 2017)

Image 19 – Antonio Sangallo Jr. Planta completa da Villa Madama de Rafael Sanzio, 1525
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/17/d7/4b/17d74b1dec1787a7916d-140ba4fd3189.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 20 – Villa Madama
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/de/a1/55/dea155e589b617159d-d6006e3c29021b.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 21 – Michael Graves, Plocek House
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/89/bc/cf/89bccfc9627f5591d4849c1a2177d124.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 22 – Maqueta Plocek House
Fonte: https://68.media.tumblr.com/643534e0efa768b342e42e446601985c/tumblr_oc9oqunJZ91uotgxio5_1280.jpg (Setembro 2017)

Imagem 23 – Minoru Yamasaki, Conjunto habitacional Pruitt - Igoe, 1954
Fonte: http://99percentinvisible.org/app/uploads/2013/08/1500px_AerialView_Pruitt-IgoeMyth_Credit-StatHistSocOfMO.jpg (Setembro 2017)

Imagem 24 – Demolição do Conjunto habitacional Pruitt – Igoe, 1972
Fonte: https://failedarchitecture.com/wpcontent/uploads/2013/06/3000px_IconicImplosion_Pruitt-IgoeMyth_Credit-STL-Post-Dispatch-865x565.jpg (Setembro 2017)

Imagem 25 – Eduardo Souto Moura, Esquema do espaço coberto e não coberto do antigo Mercado Municipal de Braga e do atual Mercado do Carandá (Corte transversal)
Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 26 – Colunas enquanto vestígios do antigo Mercado
Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 27 – Thomas G. Smith, Casa na Mathews Street (1978)
Fonte: https://pbs.twimg.com/media/Cpj_jB8W8AA6-GD.jpg (Setembro 2017)

Imagem 28 – Tuscan House, 1979

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/9f/87/a2/9f87a2e34cac2364cda619f1b372a7e3.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 29 – Laurentian House, 1987

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/d8/6a/e0/d86ae072870974554519400e-af07a128.jpg> (Setembro 2017)

4º CAPÍTULO

Imagem 30 – Unidade de Habitação de Marselha (1952)

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 31 – Exemplo do *office landscape*

Fonte: Jacques Tati, filme *Playtime*, 1967

Imagem 32 – Rietveld, Berlin Chair, 1923

Fonte: http://collection.mam.org/vmedia/tms768/r_11982_160_001.jpg (Setembro 2017)

Imagem 33 – Poltrona de Rietveld, 1917

Fonte: https://http2.mlstatic.com/miniatura-poltrona-red-blue-112-designer-gerrit-rietveld-D_NQ_NP_16135-MLB20114470335_062014-F.jpg (Setembro 2017)

Imagem 34 – Alvar Aalto, Maqueta da Imatra Church, 1958

Fonte: <https://www.moma.org/> (Setembro 2017)

Imagem 35 – *Brise-soleil* da Unidade de Habitação de Marselha

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 36 – Ponte Vecchio

Fonte: http://anewtraveller.com/wp-content/uploads/2015/07/1200px-Panorama_of_the_Ponte_Vecchio_in_Florence_Italy-e1438211587234.jpg (Setembro 2017)

Imagem 37 – Borromini, Fachada com janelas “nicho” de San Carlo alle Quattro Fontane, 1641

Fonte: http://lh5.ggpht.com/_5ZVfrqNx7ZM/S6cgwYCaYI/AAAAAAAAQDM/YV5G5Rvtaqs/Fachada%20de%20San%20Carlo%20alle%20Quattro%20Fontane%2C%20Borromini%2C%201665-67_thumb%5B2%5D.jpg?imgmax=800 (Setembro 2017)

Imagem 38 – Eero Saarinen, Dormitório da Universidade da Pensilvânia

Fonte: https://c1.staticflickr.com/4/3469/3935893704_eb9a1f06bd_b.jpg (Setembro 2017)

Imagem 39 – Bruce Goff, Interior e exterior da Bavinger House, 1950

Fontes:

<https://bloximages.chicago2.vip.townnews.com/normantranscript.com/content/tncms/assets/v3/editorial/5/51/551eb0b5-15dc-5c84-b545-0a8eef466fa4/572ebeb1c34edd.image.jpg> (Setembro 2017)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/76/Bavinger_Exterior.JPG/1200px-Bavinger_Exterior.JPG (Setembro 2017)

Imagem 40 – Zaha Hadid, Projeto para a Cardiff Opera House, 1990

Fonte: <http://i3.walesonline.co.uk/incoming/article2996457.ece/ALTER-NATES/s615b/Libscan-230413-011011.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 41 – Piazza San Marco, Veneza

Fonte: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/aerial-view-of-piazza-san-marco-venice-blom-asa.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 42 – Frank Gehry, Disney Hall, 2003

Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/5264/acf3/e8e4/4ef4/c200/021b/large_jpg/wdch_built_01_gp_pr.jpg?1382329540 (Setembro 2017)

Imagem 43 – Auditório principal do Disney Hall

Fonte: <https://media.timeout.com/images/100515625/image.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 44 – Diagrama acústico do Disney Hall

Fonte: <https://image.slidesharecdn.com/disney-concert-hall-dan-johnson-160224221433/95/disney-concert-hall-frank-gehry-11-638.jpg?cb=1456352119> (Setembro 2017)

Imagem 45 – Daniel Libeskind, Jewish Museum, 2001

Fonte: http://pic.pimg.tw/ttwu/4978fc3e69812_n.jpg (Setembro 2017)

Imagem 46 – Jewish and German Museums

Fonte: <https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2014/07/jewish-museum-berlin-libeskind-01.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 47 – Esquema *Quatro saltos para a consciência*

Fonte: JENCKS, Charles. 1995. *The Architecture of the Jumping Universe*, [The Architecture of the Jumping Universe. Great Britain: Academy Editions. 1997:6]

Imagem 48 – Exemplo de *Shingle Style houses*

Fonte: https://media.architecturaldigest.com/photos/57753e93aa955ad807e7915d/master/w_640,c_limit/shingle-style-houses-004.jpg (Setembro 2017)

Imagem 49 – Robert Venturi, Planta primeiro piso da Vaana Venturi House, 1959

Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-LovUB5Zvt-g/ToDpzJ50-TI/AAAAAAAAAKc/ZW65IpP4Gpo/s1600/Chest3.png> (Setembro 2017)
(Com alterações por parte da autora do presente documento)

PARTE II

1º CAPÍTULO

Imagem 50 – Planta piso térreo da Vanna Venturi House

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/2e/2e/a4/2e2ea4c8e72356eef63f6c-c897175a31--modern-architecture.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 51 – Robert Venturi, Alçado Norte e Alçado Sul da Vanna Venturi House

Fontes: https://pt.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Casa_Vanna_Venturi_1-1024x636.jpg (Setembro 2017)
<http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2015/07/24.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 52 – Corte Longitudinal Vanna Venturi House

Fonte: https://pt.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Casa_Vanna_Venturi_Planos_5.jpg (Setembro 2017)
(Com alterações por parte da autora do presente documento)

Imagem 53 – Escada de acesso à garagem Vanna Venturi House

Fonte: <https://www.google.pt/maps/place/Vanna+Venturi+House,+Millman+St,+Philadelphia,+PA+19118,+EUA/@40.0705836,-75.2090044,204m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x89c6b9715a347e49:0xad0bcf60aeb9a96e!8m2!3d40.0706432!4d-75.2080902> (Setembro 2017)

Imagem 54 – Parede curva da entrada

Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-LovUB5Zvt-g/ToDpzJ50-TI/AAAAAAAAAKc/ZW65IpP4Gpo/s1600/Chest3.png> (Setembro 2017)

Imagem 55 – Álvaro Siza, Quatro moradias em Matosinhos (A, B, C, D) (1954) - planta piso térreo

Fonte: BARATA, Paulo Martins. 1997. *Álvaro Siza, 1954 - 1976*. Lisboa: Blau.

Imagem 56 – Álvaro Siza, Quatro moradias em Matosinhos (A, B, C, D) - planta primeiro piso

Fonte: <https://www.facebook.com/arkitetarte/photos/> (Setembro 2017)

Imagem 57 – Álvaro Siza, Fachada Sul da moradia A - saliência da caixa de escadas

Fonte: https://c1.staticflickr.com/1/115/308107722_9a23924033_z.jpg?zz=1 (Setembro 2017)

Imagem 58 – Saliência da caixa de escadas

Fonte: <https://www.facebook.com/arkitetarte/photos/> (Setembro 2017)
(Com alterações por parte da autora do presente documento)

Imagem 59 – Saliência da caixa de escadas

Fonte: <https://www.facebook.com/arkitetarte/photos/> (Setembro 2017)
(Com alterações por parte da autora do presente documento)

Imagem 60 – Escada da moradia A

Fonte: https://st3.idealista.pt/news/arquivos/2017-02/siza_vieira_4.jpg?sv=wGpGSfWN (Setembro 2017)

Imagem 61 – Escada da moradia C

Fonte: <https://www.facebook.com/arkitetarte/photos/> (Setembro 2017)

Imagem 62 – Alvar Aalto, Escada da Villa Mairea, 1938

Fonte: http://s2.glbimg.com/3pFhbEnT7e6avvS6WLQaAXOtEwk=/smart/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2014/12/03/cv351_gente_em_memoria_12.jpg (Setembro 2017)

Imagem 63 – Fachada Poente da moradia D

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 64 – Escadas da moradia D

Fonte: <https://www.facebook.com/arkitetarte/photos/>
(Setembro 2017)

Imagem 65 – Le Corbusier, Fachada Norte da Chapelle Notre-Dame-du-Haut, 1954

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 66 – Vão da fachada Sul da moradia D

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/e1/88/1c/e1881c243c8957c5dfeec525e8583b61.jpg> (Setembro 2017)

2º CAPÍTULO

Imagem 67 – Localização do Carpenter Center no Campus da Universidade

Fonte: https://www.mobilemaplets.com/thumbnails/2693_thumbnail-1024.jpg (Setembro 2017)

Imagem 68 – Le Corbusier, Carpenter Center, 1963

Fonte: IORI, Massimo. *Le Corbusier - Carpenter Center of Visual Arts*, Edizioni Unicopi. 1998:16

Imagem 69 – Harvard Yard, construções tipo

Fonte: http://static.hwp.harvard.edu/files/styles/os_files_xx-large/public/seofiles/012610_gardner_090_118789.jpg?m%5Cx-3d1399304041%5Cx26itok%5Cx3dpuEgqwkF (Setembro 2017)

Imagem 70 – Le Corbusier, Plantas dos pisos -3, -2, -1, 0 (A, B, C, D)

Fonte: IORI, Massimo. *Le Corbusier - Carpenter Center of Visual Arts*, Edizioni Unicopi. 1998:83-86

Imagem 71 – Le Corbusier, Plantas dos pisos 1 e 2 (E e F)

Fonte: IORI, Massimo. *Le Corbusier - Carpenter Center of Visual Arts*, Edizioni Unicopi. 1998:87-88

Imagem 72 – Le Corbusier, Alçado Sul do Carpenter Center

Fonte: IORI, Massimo. *Le Corbusier - Carpenter Center of Visual Arts*, Edizioni Unicopi. 1998:90

Imagem 73 – Volume de acessos verticais

Fonte: https://cdn.voxcdn.com/thumbor/egB7YJxBW3lhO6zGvbHiggRPVhA=/0x0:640x480/1400x1050/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_image/image/48113391/Carpenter_center.0.jpg (Setembro 2017)

Imagem 74 – Rampa “S”, volume de acessos verticais e volumes “rim”

Fonte: IORI, Massimo. *Le Corbusier - Carpenter Center of Visual Arts*, Edizioni Unicopi. 1998:86 (Setembro 2017)

(Com alterações por parte da autora do presente documento)

Imagem 75 – Le Corbusier, Fachada Interior da rampa “S”

Fonte: http://www.lemessurier.com/sites/default/files/projectslides/carpenter_center_5.jpg (Setembro 2017)

Imagem 76 – Fluxos Mar - Terra Molhe Sul

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*, Lisboa: Uzina Books, 2016:47

Imagem 77 – Fluxos do molhe, edifício, articulação com a cidade e porto

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*, Lisboa: Uzina Books, 2016:47

Imagem 78 – Plantas do piso térreo e do primeiro piso

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*, Lisboa: Uzina Books, 2016:69-70

Imagem 79 – Plantas do piso 2 e do piso 2a

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto*

Cruise Terminal Leixões, Matosinhos, Lisboa: Uzina Books, 2016:71
(Com alterações por parte da autora do presente documento)

Imagem 80 – Plantas do piso 3 e do piso 3a

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*, Lisboa: Uzina Books, 2016:72
(Com alterações por parte da autora do presente documento)

Imagem 81 – Fluxos do molhe, edifício, articulação com a cidade e porto

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*, Lisboa: Uzina Books, 2016:47

Imagem 82 – Corte do edifício com os pisos 2a e 3a

Fonte: SILVA, Luís P. *Terminal de Cruzeiros de Leixões Porto Cruise Terminal Leixões, Matosinhos*, Lisboa: Uzina Books, 2016:58

3º CAPÍTULO

Imagem 83 – Fachada de um dos quarteirões insalubres

Fonte: http://www.carnavalet.paris.fr/sites/default/files/styles/oeuvre_zoom/public/maquette_beaubourgbd.jpg?itok=jOo016lW
(Setembro 2017)

Imagem 84 – Fachada Sul do Quartier de l’Horloge (1950)

Fonte: <https://pbs.twimg.com/media/C9dKFq1WAAQmxG.jpg>
(Setembro 2017)

Imagem 85 – Vista aérea do parque de estacionamento

Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-ULPzIpVvhp8/T19yv0wuuSI/AAAAAAAAAB1A/BZUz4r-JHp4/s1600/1_vue_aerienne_quartier_big.jpg (Setembro 2017)

Imagem 86 – Planta da marcação do *ilôt* insalubre nº1

Fonte: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/au_coeur_de_paris/p2_img1.htm (Setembro 2017)

Imagem 87 – Construção do centro e da praça George Pompidou, 1969

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/54/9c/c1/549cc14fe2ba175de1d14941326d91d9.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 88 – Imagem do Quartier de l’Horloge após a sua construção, (1982)

Fonte: http://static.skynetblogs.be/media/2130/dyn007_original_520_411_pjpeg_2649770_2588e267fe31ab6c8f4414759ff51ccb.jpg
(Setembro 2017)

Imagem 89 – Imagem da *Ville Totale* de Jean-Claude Bernard

Fonte: http://static.skynetblogs.be/media/2130/dyn007_original_520_411_pjpeg_2649770_2588e267fe31ab6c8f4414759ff51ccb.jpg (Setembro 2017)

Imagem 90 – Esquema do carácter (privado/público) das passagens e ruas do interior do quarteirão

Fonte: Atelier Parisien d’Urbanisme, *Étude Les quartier centraux de Paris. État des lieux*. Fevereiro 2002 (<http://www.apur.org/etude/quartiers-centraux-paris-lieux>) (Setembro 2017)

Imagem 91 – Fases de construção do quarteirão

Fonte: http://www.quartierhorloge.fr/Plans-du-Quartier-de-l-Horloge-a-Paris_a27.html (Setembro 2017)

Imagem 92 – Comparação entre a fachada da nova construção (1982) e da fachada do antigo quarteirão (1950)

Fonte:

http://www.quartierhorloge.fr/Plans-du-Quartier-de-l-Horloge-a-Paris_a27.html (Setembro 2017)

http://4.bp.blogspot.com/-ULPzIpVvhp8/T19yv0wuuSI/AAAAAAAAA-B1A/BZUz4r-JHp4/s1600/1_vue_aerienne_quartier_big.jpg (Setembro 2017)

Imagem 93 – Passagem de l’Horloge

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 94 – Ambiente do interior do quarteirão

Fonte: realizado pela autora do presente documento

Imagem 95 – A margem de Vila Nova de Gaia antes e durante a construção do Yeatman Hotel

Fonte:

<http://photobucket.com/gallery/http://s262.photobucket.com/user/fotogista/media/Porto/Picture031-1.jpg.html> (Setembro 2017)

http://www.wineloverspage.com/wlp_archive/port/lodges.jpg (Setembro 2017)

Imagem 96 – Yeatman Hotel (2010), Vila Nova de Gaia

Fonte: <https://s3.amazonaws.com/media-p.slid.es/uploads/annapatriciasantos/images/546188/image.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 97 – Corte transversal do Yeatman Hotel

Fonte: Gabinete de urbanismo e habitação de Vila Nova de Gaia - Gaiurb

Imagem 98 – Planta piso de entrada

Fonte: Gabinete de urbanismo e habitação de Vila Nova de Gaia - Gaiurb

Imagem 99 – Planta piso -1

Fonte: Gabinete de urbanismo e habitação de Vila Nova de Gaia - Gaiurb

Imagem 100 – Planta piso -5

Fonte: Gabinete de urbanismo e habitação de Vila Nova de Gaia - Gaiurb

Imagem 101 – Entrada do Yeatman Hotel

Fonte: <http://spalivingblog.com/wp-content/uploads/2014/11/the-yeatman-22.jpg> (Setembro 2017)

Imagem 102 – Receção do Yeatman Hotel

Fonte: <http://assets.matchesfashion.com/content/mf/ISSUES/2015/MENS/JUL/0708/MW-TR/images/desktop/img-1b.jpg> (Setembro 2017)