

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

ANABELA MEDEIROS CORREIA

ARQUITECTURA *KITSCH*



FAUP, 2009

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

ANABELA MEDEIROS CORREIA

ARQUITECTURA *KITSCH*

FAUP, 2009

Orientador: Professor Doutor Manuel Graça Dias.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Manuel Graça Dias pelo tempo e paciência que me cedeu, bem como as conversas que sempre estimularam o desenrolar do trabalho.

Aos meus pais pelo apoio incondicional.

À antropóloga Ana Lua Ross pela ajuda na revisão dos textos.

À Fabiana, à Raquel, à Ana Lucia, à Catarina e ao meu irmão Miguel pelo apoio.

Ao Hugo pelas fotos de Viena.

Ao professor José Quintão e ao geógrafo Álvaro Domingues pela disponibilidade para discutir o tema.

Ao professor Piergiacomo Bucciarelli por me ter despertado o interesse no tema.

RESUMO

O presente trabalho procura compreender, através da história, das interpretações de diversos autores e de um “caderno de viagens” elaborado pela candidata, o fenómeno *Kitsch* que, com o passar do tempo, foi invadindo a arquitectura. A história do *Kitsch* é também ela uma construção e, como tal, pode ter momentos mais clássicos ou mais ecléticos, mais construtivos ou mais figurativos, com sucessos e fracassos.

O termo *Kitsch* aparece pela primeira vez ligado à área da decoração, em Munique, por volta de 1860, e depressa se transformou num fenómeno que abrangeu todas as áreas artísticas. É uma “arte” eclética que cresceu com o consumismo desenfreado. Vulgarizou as “artes”, na medida em que, com ele, deixou de existir exclusividade ou singularidade. Rompeu as barreiras entre o “belo” e o “feio”, entre o “bom” e o “mau gosto” e criou a ilusão moderna de que a beleza pode ser comprada e vendida.

Inspira-se, não só nas grandes épocas da antiguidade, como também na vanguarda, para formar objectos que possam aliciar as massas. Está ligado à questão do “gosto” que é uma variável, sendo que aqui a “função” não tem um papel determinante na concepção das formas. O *Kitsch* é considerado esteticamente inadequado no mundo da arte, por ser tomado como “arte falsa”. Se na arte há uma “verdade”, uma opinião por parte do artista, no *Kitsch* procura-se provocar reacções usando, para isso, a “aparência” da arte. Este aparece assim como um fenómeno estilizador que simula os modelos presentes na memória do homem, procurando a sua reacção emocional.

Arquitectos modernos como Josef Frank ou Bruno Zevi, são da opinião de que toda a obra deveria abordar o conceito *Kitsch*. Este, como simulador de efeitos, está ligado à sentimentalidade, mostrando-se, de certo modo, como um “elo” na ligação entre o indivíduo e o espaço. Tal como Zevi escreveu, o sucesso da arquitectura moderna está na “obra aberta”, onde a participação é fundamental.

Neste contexto, o conceito de *Kitsch* não teria sido compreendido sem o “caderno de viagens”, onde, um pouco por todo o país, foram levantados casos de estudo que se ajustam ao fenómeno. O resultado explica que o *Kitsch*, não só é uma questão de “gosto”, como também é a projecção pessoal do proprietário e das imagens com que este se identifica.

ABSTRACT

This work seeks to understand, through history, interpretations of various authors and a “travel book” prepared by the candidate, the *Kitsch* phenomenon that, over time, has invaded architecture. The history of *Kitsch* is also a construction and, as such, may have more classic or eclectic moments, more constructive or figurative moments, with successes and failures.

The term *Kitsch* appeared for the first time connected to the decoration area, in Munich, around 1860, and quickly became a phenomenon that covered all artistic areas. It's an eclectic “art” that grew up with the rampant consumerism. It vulgarized the “arts”, in that there no longer exists exclusivity or singularity. It broke down barriers between “beautiful” and “ugly”, between “good” and “bad taste”, and created the modern illusion that beauty can be bought and sold.

It draws, not only in the great times of antiquity, but also on avant-garde, to form objects that could attract the masses. It is linked to the question of “taste” that is a variable, therefore “function” doesn't have an important role in designing forms. *Kitsch* is considered aesthetically inadequate in the art world, because it is taken for “false art”. If in art there's a “truth”, an opinion from the artist, *Kitsch* seeks to provoke reactions using, for that matter, the arts' “semblance”. *Kitsch* appears as a phenomenon that simulates stylized models present in the memory of man, for their emotional reaction.

Modern architects like Josef Frank or Bruno Zevi, are of the opinion that all work should border *Kitsch*'s concept. *Kitsch*, as simulator of effects, is linked to sentimentality, showing that, in a way, it is a “bond” in the connection between individual and space. As Zevi once wrote, the success of modern architecture is in the “open work”, where participation is fundamental.

In this context, the concept of *Kitsch* would not be understood without the “travel book” where, all over the country, were collected case studies that fit the phenomenon. The result illustrates that *Kitsch* is not only a matter of “taste”, but also the projection of the owner and the images which he identifies with.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
<i>CAMP, POP ART E KITSCH</i>	15
▪ <i>Camp</i>	17
▪ <i>Pop Art</i>	21
▪ <i>Kitsch</i>	
<i>KITSCH E MODERNIDADE</i>	31
▪ <i>Kitsch</i> e vanguarda	33
▪ <i>Kitsch</i> e funcionalismo	35
INADEQUAÇÃO ESTÉTICA DO <i>KITSCH</i> NA ARTE	39
CONSIDERAÇÕES ESTILÍSTICAS DA ARQUITECTURA <i>KITSCH</i>	47
▪ Dissimulação versus simulação	51
▪ Formas de <i>Kitsch</i>	55
▪ Escala, materiais, textura e cor	57
CADERNO DE VIAGENS	61
▪ Conjunto volumétrico	64
▪ Elemento arquitectónico preponderante	69
▪ Textura	103
▪ Cor	110
▪ Ornamento	117
<i>ACCIDENTISM</i>	123
CONCLUSÃO	131
ORIGEM DAS IMAGENS	137
BIBLIOGRAFIA	139

INTRODUÇÃO

O meu súbito interesse no fenómeno *Kitsch* adveio do desafio do professor Piergiacomo Bucciarelli¹ que consistia em passear de bicicleta pela cidade de Pescara e fotografar os edifícios que consideraria ser exemplo de *Kitsch*. Na concretização do exercício, deu-se o problema de explicar o “porquê” desse juízo. Será justo caracterizar tudo o que reclamamos “feio” de *Kitsch*?

O fenómeno do *Kitsch* está suficientemente fundamentado para que se possa elaborar uma interpretação do mesmo a nível arquitectónico. O objectivo do presente trabalho é o de fixar o *Kitsch* na área da arquitectura. Definir o que é o *Kitsch* e o que esta tendência encerra. Com base na arquitectura moderna e contemporânea portuguesa, procurou-se responder a perguntas como “para quem” e “porquê”, abordando questões como a linguagem e as perspectivas económica e simbólica. Para tal, o objecto de estudo tomado em consideração foi a residência unifamiliar devido ao grau de “intimidade” que existe entre a casa e o seu proprietário.

Numa primeira fase, foi importante situar o *Kitsch* no tempo e as suas possíveis conexões com a realidade a ser estudada. Através da etimologia, cronologia e conceito do fenómeno *Kitsch*, procurou-se alcançar um entendimento sobre as questões quer histórico-sociológicas - em que o *Kitsch* poderá ser considerado tipicamente moderno e, como tal, ligado à cultura industrial, comercial e do lazer - quer estético-morais - nas quais o *Kitsch* é lido como “arte falsa” e produtor de formas de “mentira” estética.

Numa segunda fase, foi desenvolvido um “caderno de viagens” onde foram recolhidos casos de estudo que permitem a investigação e análise de soluções arquitectónicas já praticadas e a sua respectiva comparação numa tentativa de obter um padrão que permita o desenvolvimento do conceito de *Kitsch* na arquitectura.

Procurou-se ainda confrontar a realidade a ser analisada com a opinião de alguns arquitectos modernos que fundamentaram o seu interesse no *Kitsch*. O *Kitsch*, como fenómeno dotado de sentimentalidade, torna-se apelativo para as massas e, tendo isso em consideração, o trabalho compromete-se à compreensão do conceito de *Kitsch* e de como este se pode manifestar na arquitectura.

¹ Professor de história na faculdade de arquitectura da *Università degli studi G. d'Annunzio* em Pescara.

CAMP, POP ART E KITSCH

A arquitectura *Kitsch* é muitas vezes equiparada a arquitectura estranha e algo cómica no uso figurativo a que recorre, sendo por vezes confundida com a *Pop Art* e até mesmo com a sensibilidade *Camp*. Para melhor compreensão do fenómeno *Kitsch* tentou-se explicitar quais seriam as principais diferenças entre as três vertentes *Camp*, *Pop Art* e *Kitsch*, com base nos seus princípios.

CAMP

*O Camp vê todas as coisas entre aspas. Não é um candeeiro, mas sim um «candeeiro»; não uma mulher, mas uma «mulher». Descobrir Camp nos objectos e nas pessoas é compreender um Ser-que-Desempenha-um-Papel. É a extensão extrema, em relação à sensibilidade, da metáfora da vida como representação.*²

O conceito *Camp* é talvez o mais difícil de expor pois trata-se da descrição de um certo tipo de sensibilidade. É um conceito enigmático sem qualquer termo equivalente português. A essência do *Camp* baseia-se no grau de artifício e exagero. O gosto *Camp* engloba elementos visuais, como roupas e mobiliário, que o torna muitas vezes em arte decorativa, onde se salienta a textura e o estilo em detrimento do conteúdo. É esta última característica que abre espaço para interpretar certos objectos *Camp* como *Kitsch*. Contudo, ao invés do virtuosismo do *Kitsch*, os objectos tipicamente *Camp* não só são dotados de um grande elemento de artifício como também são munidos de paixão.

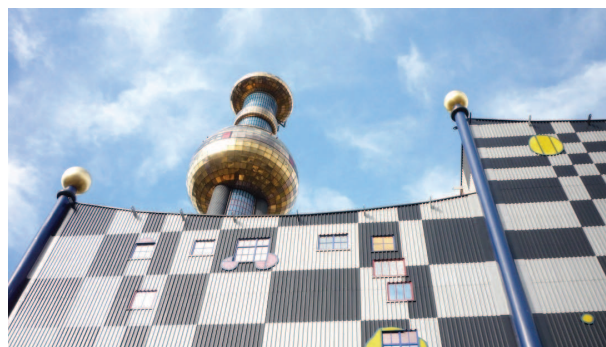
Segundo Susan Sontag (1964), no seu ensaio sobre o *Camp*, este tipo de sensibilidade terá tido origem entre os finais do século XVII e inícios do século XVIII, quando era dado uma importância excepcional ao artifício e à “pele”; para além do seu gosto pelo pitoresco e pelo sensacional, as suas convenções eram elegantes na representação dos sentimentos e a presença da “personagem” era fundamental. *Camp* é um certo tipo de esteticismo onde não se notabiliza a procura ou expressão de Beleza, mas sim o grau de artifício e de estilização, ou seja, *é um modo de ver o mundo como um fenómeno estético*³. Sontag (1964) expõe a Arte Nova como o estilo *Camp* mais conhecido, na medida em que converte um objecto qualquer em outro diferente através de formas ornamentais orgânicas onde, por exemplo, candeeiros são flores. Ideia que pode ser verificada nas entradas do Metro de Hector Guimard, que são feitas a partir de tulipas de ferro fundido. Assim, a sensibilidade *Camp* tem consciência do duplo sentido que se pode empregar aos objectos, isto é, o objecto enquanto símbolo ou puro artifício.

² Sontag [1964], 2004:321.

³ Idem: 317.



1. 2. 3. Edifício Hundertwasser. Viena, Ástria. 1983-86. Arq.to Friedensreich Hundertwasser.



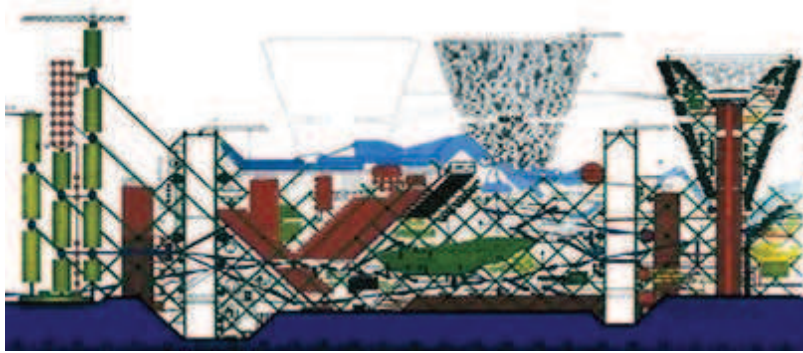
4. 5. 6. Central térmica de Spittelau. Viena, Ástria. 1988-92. Arq.to Friedensreich Hundertwasser.

Susan Sontag (1964) sugere que o verdadeiro Camp é ingénuo, ou seja, não parte de uma acção deliberada e intencional. Um artífice da Arte Nova, por exemplo, não procura encantar através de exotismos, mas sim oferecer uma experiência oriental ao fazer um candeeiro com uma cobra enrolada à volta da haste. O *Camp* assenta num certo grau de inocência: ora a revela, ora a corrompe. Com um espírito de extravagância, só se considera *Camp* a mistura certa de excesso, fantástico, paixão e ingenuidade, o que sugere um lema em que a vida é algo que deve ser levado seriamente a brincar. Há um fascínio pela teatralidade, na medida em que *Camp* é a glorificação da personagem, onde os seus objectos desenrolam um papel no cenário.

Ao contrário de pronunciar-se em juízos de gosto ou estéticos normais, tais como as classificações “bom” e “mau”, o *Camp* mostra um conjunto diferente de padrões de julgamento: o artifício e a teatralidade (Sontag, 1964). Assim, o gosto *Camp* é dotado de uma sensibilidade totalmente estética e só é concretizável em sociedades opulentas, cultivando o mau gosto como forma refinada superior (Calinescu, 1987). Apesar de ser difícil distinguir o *Camp* do *Kitsch* por serem duas formas de estilização, estes diferem na medida em que no primeiro há um elemento de exclusividade, enquanto o segundo é dirigido às massas como se tratasse de um nivelador social em que há seriação e reprodução.

É neste contexto que se podem considerar as obras de Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), génio criativo austríaco na pintura e arquitectura. Como que uma transposição da tela para a cidade, fez uma arquitectura única, teatral. Hundertwasser acreditava que deveria haver harmonia entre a arquitectura e a natureza, bem como que a arquitectura não é feita de paredes, mas sim de janelas que representam os poros da epiderme dos edifícios. A forma e a cor são os elementos de maior importância na sua intervenção como crítica à uniformidade da arquitectura moderna, de tal modo que recria um mundo quase infantil ou de fábula. Formulou o princípio do “direito de janela” no qual defendia que a criatividade se estendia à distância de um braço a partir da janela do utilizador. O trabalho de Hundertwasser consistiu basicamente na transformação de edifícios que, a seu ver, eram pobres de espírito, através de cores fortes e formas orgânicas, para uma “pele” mais “comunicativa”. Do mesmo modo, as formas únicas dos edifícios de Gaudí, quase esculturas de pedra, são sugeridas por Sontag como objectos Camp devido ao seu estilo estetizante. Enquanto o primeiro vê a cidade como uma tela, o segundo vê-la como bloco a esculpir. Assim, o *Camp* é uma experiência coerentemente estética do mundo. É uma incarnação da vitória do «estilo» sobre o «conteúdo», da «estética» sobre a «moral», da ironia sobre a tragédia.⁴

4 Sontag [1964], 2004: 331.



7. *Plug-in city*. Grupo Archigram.



8. *Walking city*. Grupo Archigram.



9. The Haines shoe house. Pennsylvania, 1948.

POP ART

*A Pop Art revolta-se contra a abstracção pelo realismo, contra a emoção pela intelectualidade e contra a espontaneidade por uma estratégia de conceito.*⁵

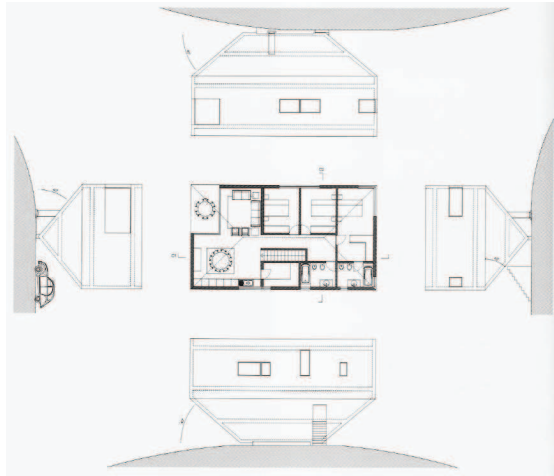
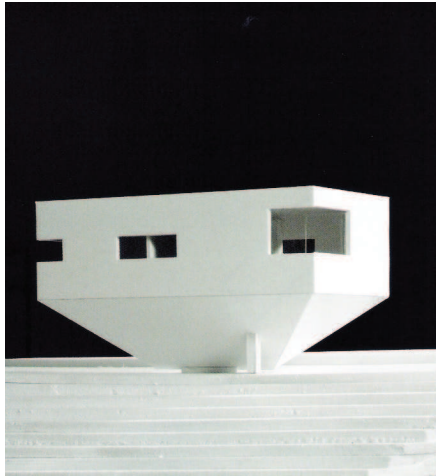
Na década de 1960 houve uma grande revolução comportamental com o surgimento do feminismo e dos movimentos civis em favor de negros e homossexuais, como também movimentos contracultura como os *hippies* que protestavam contra a Guerra Fria e a Guerra do Vietname. Desencadeou-se também a luta pela liberdade de expressão. A arquitectura reagiu através do realismo – usando como tema objectos básicos do quotidiano – contra o formalismo e o Estilo Internacional, cuja abstracção não tomava em conta a realidade social.

A *Pop Art* é uma arte social inspirada na cultura de massas e foi capaz de traduzir os costumes e ideias daquele tempo. Esta corrente vivia do presente e inspirava-se nele. Os pontos de origem foram, primeiro, Londres e, pouco depois, Nova Iorque, o que explicará o porquê desta arte se encontrar tão enraizada no ambiente urbano. Os motivos são sugeridos a partir de objectos de consumo popular como a Banda Desenhada, as revistas ou as embalagens, tais como as igualmente popularizadas garrafas da Coca-Cola. Observando a massificação da produção industrial, o modelo na *Pop Art* nunca é tradicional.

Servindo-se da arte comercial como inspiração, a *Pop Art* surge no mundo da arte como crítica e questiona tanto as hierarquias culturais como as categorias estéticas. A colagem de Richard Hamilton, de 1956, *Just what is it, that makes today's home so different, so appealing?*, é uma antologia completa da imagem *pop* e fontes de inspiração, onde aparece o símbolo “Tootsie Pop” (marca de “chupa-chupas”) que se poderá traduzir por “Querida Pop”. Esta colagem é o primeiro exemplo da subversão do quotidiano que foi levado para o espaço cultural, numa espécie de crítica irónica, fazendo reflectir sobre os ícones da época (Wilson, 1975). Nesta altura, a *Pop Art* ainda era referida como cultura de massa e, no ano seguinte a esta colagem, Hamilton ordenou uma lista que explicaria as suas características:

- Popular (destinada a um público de massa);
- Passageira (solução a curto prazo);
- Descartável (facilmente esquecida);
- Baixo custo;
- Produzida em massa;
- Jovem (dirigida a jovens);
- Espirituosa;

⁵ Osterwold, 1994:8.



10. 11. Casa no Douro II. Mesão Frio, 2004. Arq.to Souto de Moura. Maquete, planta e alçados.



12. 13. Posto transformação EDA. Furnas, São Miguel, 2005. Arq.to Koll de Carvalho.



14. 15. Biblioteca Municipal José Saramago. Beja, 1993. Arq.ta Maria Francisca Roma e escult. Manuel Rosa.

- Sexy;
- Evasiva;
- Glamorosa;
- Alta Finança.⁶

Apesar de na arquitectura não se aplicarem integralmente todas as características apresentadas por Hamilton, a arquitectura *Pop* é um tipo de arquitectura jovem, espirituosa e sexy. A *Pop Art* é uma reflexão crítica, não só por parte do artista como da parte do usufruidor. Num mundo onde a nova Beleza é reproduzível, há uma quantidade de objectos infundável. Então identificaram-se no universo da indústria, “formas” capazes de comunicar emoções estéticas. É provavelmente nas grandes estruturas urbanas (centros comerciais, grandes armazéns, escritórios) que encontramos uma linguagem *Pop* semelhante a um mega cartaz publicitário, como é exemplo o showroom da Moviflor em Matosinhos. A uma escala bem maior, o grupo inglês Archigram apresentou projectos como *Plug-In City* (7.), *Walking City* (8.) e *Living Pod*, que mostram uma poética macro estrutural que toma inspiração na indústria e ficção científica, onde a estrutura iconográfica imerge o homem na civilização industrial.

Dando maior importância à forma destituída de conteúdo, o arquitecto Robert Venturi (1977) afirmou como era importante o signo e a simbologia, ou seja, em vez de imaginar que um buraco na parede seja uma janela, usar o símbolo de janela reconhecível em todo o mundo. Las Vegas, por exemplo, é formada por símbolos, é feita de comunicação e de estilos. A comunicação domina os espaços como elemento principal de conformação arquitectónica e ambiental. De tal modo que, o próprio edifício é um símbolo e, como tal, comunica através de uma expressão popular.

É frequente o uso de um símbolo reconhecido num determinado contexto que, usado de outra forma, a uma escala diferente por exemplo, ganha um significado completamente novo, fugindo assim à sua primeira função, como é exemplo a *Haines shoe house* (9.), de 1948, na Pennsylvania que se apresenta como uma bota à escala de uma moradia. Em Portugal podemos ver dois exemplos recentes relacionados com a imagem icónica casa; a casa no Douro II em Mesão Frio (10. e 11.), de 2004, do arquitecto Eduardo Souto de Moura, e o posto de transformação da EDA (12. e 13.), nas Furnas, de 2005, do arquitecto Jorge Koll de Carvalho. Ambas partem do mesmo motivo embora, o primeiro caso seja mais elaborado e de maior abstracção e o segundo mais imediatista ou até mesmo literal no aproveitamento do tema. Em Beja, na Biblioteca Municipal José Saramago da arquitecta Maria Francisca Roma (14. e 15.), inaugurada em 1993, a entrada parece ser sustentada por dois pilares. Estes elementos, da autoria do escultor Manuel Rosa, surgem como duas esculturas de pedra que representam livros, numa imagem claramente simbólica.

⁶ Hamilton, 1957, *cit.* Wilson, 1975:38.



16. 17. Schloss Neuschwanstein, sudoeste da Baviera, 1869-86. Desenhado por Christian Jank.



18. 19. 20. Palácio da Pena, Vila de Sintra, séc. XIX. Eng.º Wilhelm Ludwig von Eschwege. Mandado edificar por Dom Fernando II, o Palácio da Pena representa uma das melhores expressões do Romantismo arquitectónico português.

Neste contexto, na *Pop Art* há a manipulação de imagens, objectos, ícones, normalmente sempre ligados a temas contemporâneos pois inspiram-se na cultura de massas. A *Pop Art* também faz uso do *Kitsch* mas num sentido irónico e divertido. Ao contrário do *Kitsch*, a *Pop Art* inspira-se no presente, critica-o e oferece novas visões.

KITSCH

O fenómeno Kitsch baseia-se numa civilização consumidora que “produz” para “consumir” e “cria” para “produzir”, num ciclo cultural onde a noção fundamental é a de “aceleração”.⁷

Caracterizado por autores como Abraham Moles (1971) como uma recusa do autêntico, o *Kitsch* é um fenómeno que surge em todas as áreas artísticas desde a poesia à música, às artes plásticas, passando pela arquitectura. A definição genérica de *Kitsch* adoptada pela arquitectura e pelo *design* é a de qualquer objecto cuja forma não deriva da função (Moles, 1971). É um fenómeno heterogéneo, ou até mesmo híbrido, discutido por teóricos de arte, filósofos, antropólogos e sociólogos há pouco mais de cem anos.

O termo *Kitsch* terá aparecido pela primeira vez em Munique por volta de 1860 e tornou-se popular entre artistas e comerciantes de arte da época. O Rei Luís II da Baviera (1845-1886) é considerado como o grande mecenas ou impulsionador do fenómeno *Kitsch*, condecorado em pleno Romantismo e considerado rei das maravilhas e do fantástico (Moles, 1971). Luís II da Baviera tinha o Rei de França, Luís XIV, como ídolo e viu no Palácio de Versalhes o modelo ideal para o seu Palácio *Hersenchiemsee*. O seu palácio mais visitado é o *Schloss Neuschwanstein* (16. e 17.), que significa *novo cisne de pedra*, construído entre 1869 e 1886, desenhado por Christian Jank, desenhador de cenários teatrais. A aparência fantástica de contos de fada do palácio serviu de inspiração a Walt Disney para as suas fábulas. Luís II da Baviera interessava-se pelos castelos da antiga Alemanha e reconstruía-os, romantizando-os, como se tratassem de cenários teatrais.

O *Kitsch* abrangeu todas as artes quando os produtores começaram a produzir em série. Desencadeou-se uma produção em massa, numa organização social que o aceitou como arte natural. É a partir do momento em que a classe média-baixa começa a querer adquirir os mesmos produtos da alta burguesia, mas a um preço mais acessível, que começa verdadeiramente o crescimento do *Kitsch* a partir de mercados onde se vendem todas as novidades a preços moderados (Calinescu, 1987). É como uma loja de preço único que não pretende fazer com que os seus clientes percam tempo, mas sim comprem com comodidade e rapidez. É objecto de consumo. Barato ou caro, o *Kitsch* é social e

⁷ Moles [1971], 2001: 20.

psicologicamente a expressão do estilo de vida dos burgueses e da classe média e pode atrair membros de todas as classes, o que o torna quase que o estilo de vida ideal de toda uma sociedade. Deste modo, o *Kitsch* criou uma forma de viver.

A verdadeira etimologia do *Kitsch* é incerta, porém existem três teorias que poderão estar verdadeiramente próximas da sua origem. Para a primeira, *Kitsch* adviria do termo inglês *sketch* (esboço) pronunciado por turistas, especialmente anglo-americanos, com o objectivo de adquirir um quadro, mas barato, oferecendo-se assim uma lembrança da sua visita a Munique. Justificaria-se deste modo a aplicação do termo a *imagens baratas*. Por outro lado, no dialecto Mecklenburguês (estado alemão) existe o verbo *verkitschen* que traduzindo levaria à expressão *fazer barato*. Por fim, o verbo *Kitschen* usado no sudoeste alemão toma o sentido de *fazer mobília nova a partir da velha* (Eco, 2007). Em todas estas possíveis etimologias, o *Kitsch* remeteria, no entanto, sempre para o “falso”, ou para a cópia vulgar, transparecendo um carácter depreciativo no termo. Apesar de ser uma palavra intraduzível, “piroso” seria a expressão portuguesa que melhor se aproxima do termo *Kitsch*, apesar de, ainda assim, permanecer aquém do conceito do mesmo. Este conceito seria incompreensível destacado da sua componente psicológica e sociocultural. Aliás, Matei Calinescu (1987) sustenta que existem duas entidades psicológicas inerentes ao *Kitsch*: o desejo pelo prestígio e a necessidade de arte. O *Kitsch* é uma arte ecléctica que cresceu com o consumismo desenfreado. Vulgarizou as “artes”, na medida em que deixou de existir exclusividade ou singularidade, rompendo as barreiras entre o “belo” e o “feio”, entre o “bom” e o “mau gosto”, e a ilusão moderna de que a beleza pode ser comprada e vendida ao desbarato.

E quando define o Kitsch como filho natural da arte deixa-nos a suspeita de que seja essencial à dialéctica da vida artística e do destino da arte na sociedade, a presença deste filho natural, que “produz efeitos” naqueles momentos em que os seus consumidores desejam de facto “gozar dos efeitos”, em vez de se empenharem na operação, mais difícil e reservada, de uma fruição estética complexa e responsável.⁸

O *Kitsch* seria assim uma “arte” produtora de efeitos de modo a encantar o possível consumidor que, na opinião presente neste excerto de Eco, é preguiçoso e procura emoções imediatas ao invés de se perder com interpretações.

Abraham Moles (1971) divide o *Kitsch* em dois períodos: um ligado ao crescimento da sociedade burguesa, a construtora de uma “arte de viver” e da produção; outro, o *Neo-Kitsch* do consumo, do objecto como produto, simbolizado a partir da emergência dos grandes mercados, que transformou a expressão de “arte de viver” em “arte” apenas.

Quando fui a Nova Iorque pela primeira vez... fiquei surpreendido ao observar, ao longo

⁸ Eco [1964], 1991: 94.

*da costa, a alguma distância da cidade, um número considerável de pequenos palácios de mármore, muitos dos quais construídos ao modo dos modelos da arquitectura da antiguidade. Quando fui no dia seguinte inspeccionar o edifício que me atraiu particularmente, descobri que as suas paredes eram de tijolo caiado, e as suas colunas de madeira pintada. Todos os edifícios que tinha visto na noite anterior eram do mesmo género.*⁹

Este relato de Alexis de Tocqueville (1832) acerca da sua viagem, mostra que o fenómeno *Kitsch* é bem mais antigo que o seu próprio termo. Pois se este relato sobre Nova Iorque é de 1832, o termo só principiou a ser utilizado em meados do mesmo século, em Munique. Numa breve pesquisa aos estilos históricos, talvez o Romantismo seja o estilo com que melhor se identifica o *Kitsch*, sendo mesmo considerado por alguns críticos um retorno ou revivalismo do mesmo. O excerto mostra também que o *Kitsch* surge como categoria cultural ao invés de seguir a modernidade. O conceito de modernidade implica experimentação e originalidade, mas o *Kitsch* segue uma estética de simulação, reproduzindo os objectos às mais diversas escalas, com vários materiais. E, a um nível bem elevado, o *Kitsch* repete uma moda que nunca viveu. Como corrente que simula, traduz talvez uma aspiração social. *A massa ornamental é o reflexo estético da racionalidade a que aspira o sistema económico dominante.*¹⁰ Como tal, o *Kitsch* torna-se representativo da ascensão social.

*(...) a relação entre Beleza e Arte formulou-se de modo ambíguo, porque, mesmo privilegiando a Beleza da natureza, admitia-se que a Arte pudesse representar a natureza de maneira Bela, mesmo quando a natureza representada fosse em si mesma perigosa ou repugnante.*¹¹

Porque é que é tão frequente denominar de *Kitsch* o que é considerado “feio”? Mesmo tendo em conta o quanto pode ser relativo o “belo” e o “feio”? Um dos factores mais importantes para a conformação do conceito *Kitsch* é o do gosto, que varia não só entre as diversas culturas mas também na própria estratificação social do universo sociocultural. Os gostos das classes ditas “baixas” sempre foram alvo de crítica por parte da classe “alta” que era quem definia as regras do “bom gosto”. Isto depreendendo que o “bom gosto” estaria nas sedas ou nos mármore, materiais de prestigiosa delicadeza. Ainda assim, a principal discriminação não era económica mas sim social. Como é exemplo o novo-rico que, para ostentação do seu novo *status* social, vangloria-se da sua riqueza ultrapassando a fronteira do esteticamente “aceitável” pela suposta classe dominante. E deixa de ser aceitável na medida em que toma uma atitude exagerada, isto é, perde o decoro em prol do ornato. É através do *Kitsch* que o novo-rico vai personalizar a sua casa, destacando-a das que a circundam, mostrando a sua felicidade face à sua ascensão social. O *Kitsch* revela-se através da aparência que não é mais que o aspecto afectado da comunicação,

9 Tocqueville, 1832, cit. Calinescu, 1987: 227 [Tradução livre].

10 Leach [1999], 2005: 77.

11 Eco, 2004: 10



21. Quarto 206 (*Velho Moinho*), Madonna Inn, San Luis Obispo, California.

ou seja, a dimensão que anima sentimentos e sentidos.

O *Kitsch* não é uma falsificação pois não tenciona ser tomado pelo original, mas vive num mundo do “faz de conta”. Para determinar se um objecto é *Kitsch* é preciso ter sempre em consideração o propósito e o contexto. Não será *Kitsch* uma reprodução da *Mona Lisa* no contexto de um estudo de história de arte, mas tal imagem reproduzida num prato será certamente *Kitsch*, bem como a multiplicação industrial da mesma por razões comerciais. Aqui, o *Kitsch* vem satisfazer as nostalgias estéticas como ideal de beleza e comandar no domínio do consumo estético e, por conseguinte, na produção. O *Kitsch*, ao contrário do *Camp*, é virtuoso e, ao contrário da *Pop Art*, vive no passado e não é uma forma de crítica. Na arquitectura, satisfaz através das aparências, procura no passado o “estilo” adequado, não sendo isso possível senão através de uma certa forma de figuração, sempre na procura de felicidade e segurança principalmente na arquitectura doméstica.

Portugal encontra-se diferenciado por duas grandes áreas geográficas, o norte e o sul, normalmente caracterizadas por estruturas sociais e económicas e esquemas culturais diferentes. Como explica Alves Costa (2007), na história de Portugal denota-se uma maior densidade de ocupação romana no sul; um estabelecimento amplo de povos do norte da Europa – celtas, suevos e visigodos – no norte e centro do país e ainda um longo domínio islâmico a sul, o que contribui para uma arquitectura muito diferente de região para região. Como tal, a arquitectura algarvia é diferente da alentejana, bem como a lisboeta da portuense. Com o Estado Novo definiu-se uma imagem idílica de uma arquitectura portuguesa, um desenho único para todo o país (embora com ligeiras variantes), que ficou conhecido como *Português Suave*. É essa idealização do que deveria ser a arquitectura portuguesa, como se da elaboração de um cenário se tratasse, que toma um certo significado *Kitsch*. Não será assim erróneo “rotular” o *Português Suave* de *Kitsch*.

E Kitsch foi definida, irremediavelmente, a arte celebrativa (que se queria popular) das ditaduras estaliniana, hitleriana ou mussoliniana que etiquetavam como “degenerada” a arte contemporânea.¹²

Dado que o fenómeno *Kitsch* é complexo, com inúmeras variantes nas artes visuais, o presente trabalho visará explorar principalmente o seu carácter figurativo. Neste, deparamo-nos com soluções desde produções em série de balaústres, um dos códigos da burguesia do século XIX, até à construção de casas de férias de sonho, à imagem renascentista ou mesmo marroquina, tão explorada a nível de especulação imobiliária e de comércio turístico.

¹² Eco, 2007: 394.

KITSCH E MODERNIDADE

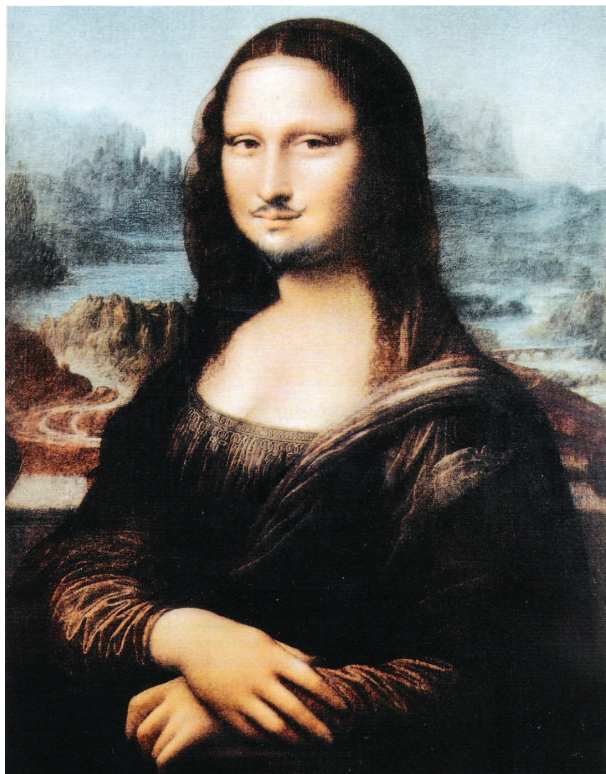
Esse homem-massa é o homem previamente despojado de sua própria história, sem entranhas de passado e, por isso mesmo, dócil a todas as disciplinas chamadas “internacionais”. Mais do que um homem, é apenas uma carcaça de homem constituído por meros idola fori (ídolos da vida pública); carece de um “dentro”, de uma intimidade sua, inexorável e inalienável, de um eu que não se possa revogar. Daí estar sempre em disponibilidade para fingir ser qualquer coisa. Tem só apetites, crê que só tem direitos e não crê que tem obrigações: é o homem sem nobreza que obriga – sine nobilitate – snob.¹³

Foi denominada cultura de massas uma cultura nascida da produção industrial em série e divulgada segundo meios de comunicação de massas (televisão, rádio, jornal, publicidade) que mantêm a cultura sempre em estado de aceleração. A cultura de massas permite uma concepção diferente de arte, sobretudo a nível quantitativo. A indústria da cultura tende a vender efeitos materializados para as massas, acabando por se sujeitar à crítica de empobrecimento qualitativo da cultura e aparato repressivo da sociedade capitalista (Eco, 1964). Com o propósito de expor o *Kitsch* no mundo da arte, pretende-se aqui delinear uma analogia entre o *Kitsch*, uma vez que este é uma forma de comunicação que procura provocar efeitos (Eco, 1964), e a cultura de massa a partir de uma dialéctica entre Vanguarda e *Kitsch*.

KITSCH E VANGUARDA

O conceito de Vanguarda terá aparecido em meados do século XIX e surgiu de um novo tipo de crítica de sociedade que examinou em termos históricos as causas e efeitos passados, justificações e funções das formas tão intrinsecamente usadas pela sociedade (Greenberg, 1939). Os vanguardistas afirmaram-se contra esses padrões que predominavam na sociedade através de atitudes políticas revolucionárias, incluindo a noção de *status*, principalmente a do burguês que representava a sociedade elitista. Toda esta revolução face às condições sociais acaba por permanecer uma ideologia, uma vez que para se afirmarem era-lhes impossível sobreviver economicamente sem um “cliente” interessado e abastado. As massas sempre permaneceram mais ou menos indiferentes à cultura no seu processo de desenvolvimento (Greenberg, 1939), e é fácil compreender que nenhuma cultura é capaz de se desenvolver sem uma base social ou sem uma fonte económica. Perante este facto, os vanguardistas mantêm-se, apesar de tudo, ligados à classe burguesa dominante para seu próprio sustento, o que Clement Greenberg (1939) descreve ironicamente como «cordão umbilical de ouro».

¹³ Ortega y Gasset, 1926: 8.



22. Marcel Duchamp, *Gioconda com bigode*, 1930.

A função mais importante da Vanguarda não seria a de «experimental», mas sim manter uma cultura activa. Os vanguardistas tentam criar algo válido nos seus próprios termos, da mesma maneira que a natureza é válida. Isto é, o conteúdo deve estar de tal modo fundido na forma que o trabalho de arte não possa ser reduzido a nada senão a si próprio. O abstracto, para que tenha qualquer validade estética, não pode ser acidental, mas deve obedecer a alguma limitação digna (Greenberg, 1939).

Como foi dito acima, a «cultura» depende dos ricos e dos cultos e é quando esta elite começa a desaparecer que se começa a ver o academismo e o comércio juntos. É por esta altura que o fenómeno *Kitsch* mais se difunde. Parece importante esclarecer também que os camponeses que emigraram para as cidades não só perderam o gosto pela cultura popular do campo, como também não conseguiram, segundo Greenberg (1939), identificar-se com a cultura citadina tradicional. Como tal, as novas massas urbanas procuraram promover uma espécie de ajuste na cultura através do consumo. Assiste-se ao crescimento de um novo tipo de mercado, de cultura sucedânea, à qual o *Kitsch* oferece, através da imagem académica, prazer e diversão.

Apesar de o *Kitsch* ser visto como a retaguarda da Vanguarda, Calinescu (1987) afirma que são dois extremos que se atraem: a Vanguarda interessa-se pelo *Kitsch* e pela sua subversão estética, com propósitos claramente irónicos; por seu lado, o *Kitsch* procura imitar o processo da Vanguarda (transformando-a em estereótipos) com propósitos

estéticos. Para melhor compreensão desta ideia temos o exemplo do trato dado por Marcel Duchamp à *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, obra-prima que mais foi trabalhada pelo *Kitsch*, reproduzida em série como quadro, t-shirt, postal ou caneca. Duchamp recorreu ao *Kitsch* (utilizando uma reprodução comercial da *Mona Lisa*) para rejeitar algumas concepções estéticas erradas e convenções esgotadas, e à Vanguarda (pintando-lhe uns bigodes) para defender a sua iniciativa para o abandono de uma estética baseada nas aparências, que hoje são facilmente falsificadas. Aliás, Calinescu (1987) sustenta que, no mundo moderno, a tradição tornou-se falsa e que não existe tradição que não tenha sido falsificada.

Clement Greenberg (1939) explica que a principal diferença entre os dois fenómenos é que, a vanguarda imita o acto de imitar, isto é, ao fazer arte, mete em evidência os processos que levam à obra e escolhe estes para objecto do seu próprio discurso, ao passo que o *Kitsch*, imita o efeito da imitação, na medida em que realça as reacções que a obra deve provocar e escolhe como fim da sua operação a reacção emotiva do fruidor.

O desenvolvimento da indústria da cultura de massas propiciou um consumo desenfreado através de mensagens tentadoras. A dialéctica entre vanguarda e *Kitsch* só subsiste quando este último se vende como arte. Tal como foi dito anteriormente, não só o *Kitsch* reage às descobertas da vanguarda, que procura de um modo contínuo formar novas propostas, como a vanguarda reage à difusão do *Kitsch*, que trabalha continuamente a adaptação e difusão, por intermédio de técnicas comerciais, de forma a provocar “efeitos”. Em forma de conclusão, a dialéctica entre *Kitsch* e vanguarda é uma dialéctica contínua entre propostas inovadoras e as adaptações conformistas das mesmas.

KITSCH E FUNCIONALISMO

O movimento funcionalista emergiu juntamente com o aparecimento de materiais como o aço pré-moldado, o cimento e o betão e surgiu contra a proliferação do ornamento que era encarado como mera decoração. Foi a corrente mais redutora no que toca ao projecto arquitectónico, pois submetia-o exclusivamente à função que viria a ser o factor determinante da forma, aproximando-se assim de um novo conceito de Beleza. Este novo conceito é completamente inverso ao conceito base do *Kitsch* onde a função não é, de modo algum, determinante sendo que, muitas vezes, adquire um carácter algo acessório. A problemática fundamental do funcionalismo reside na tentativa de meter em prática uma metodologia de critérios unicamente racionais de forma a criar objectos dotados de uma funcionalidade rigorosa, a qual Le Corbusier sintetizou quando escreveu *uma casa é uma*

*máquina de morar*¹⁴. Considerou-se nesta altura que o ornamento não seria mais do que arte decorativa e, portanto, dava-se principal importância aos factores construtivos, estruturais e espaciais da obra arquitectónica. O arquitecto Adolf Loos, valorizava a simplicidade da forma, defendendo no seu texto *Ornamento e delito* (1908) que o ornamento não é mais que perda de tempo, de dinheiro e de mão-de-obra.

A *Bauhaus*, escola de arte industrial alemã, visava o alcance de um padrão de qualidade na produção industrial ao invés da criação de um estilo. O seu objectivo era eliminar as desvantagens da máquina sem pôr de lado as suas vantagens industriais. A *Bauhaus* procurou preservar o produto de massas, impedindo a escravização do homem pela máquina. Le Corbusier desenvolveu um sistema modular com base na escala humana onde aboliu por completo o ornamento em favor da ergonomia do espaço e do aproveitamento da produção mecânica. Contudo, interpretado estritamente, este discurso não é suficiente para fazer arquitectura; pois aquela não se resume puramente a componentes técnicos. O elemento de criatividade, e portanto da emoção, é um factor igualmente determinante na concepção arquitectónica.

O funcionalismo surgira como processo de combate aos objectos e formas que constituíam o meio ambiente de uma sociedade tipicamente burguesa. Com a *Bauhaus* a arquitectura deixou de servir apenas uma classe privilegiada. Com ideais dirigidos às massas, para além do desenho industrial, preocupou-se com uma arquitectura que mantivesse uma relação estreita com o ambiente social.

O princípio básico funcional, ao estabelecer que os objectos deveriam ser determinados por uma função, comporta a ideia de rigor, de disciplina e, portanto, de algum modo, de ascetismo¹⁵. Acarretando como consequência uma luta sistemática contra toda e qualquer irracionalidade, vai de encontro a tudo o que pareça fugir à função, inclusive a decoração. Mas o ascetismo opõe-se ao modo de vida de uma sociedade afluente que prefere o supérfluo e o consumo exacerbado, pois a severidade do dado funcional cria uma impessoalidade do espaço. Ignorando a base emocional e criativa da arquitectura, a especulação imobiliária procurou fazer render o dinheiro através da construção de um maior número de habitações a “custos controlados”, ignorando qualquer implicação na qualidade de vida dos seus futuros moradores (Guimaraens & Cavalcanti, 1982). Torna-se assim inviável a relação entre esses espaços padronizados e o indivíduo que procura na

14 Corbusier [1923], 2006:65.

15 Ascetismo: 1. Doutrina de busca da perfeição moral fundamentada na disciplina espiritual rigorosa e no controlo do corpo e das suas exigências; 2. Vida austera com o objectivo de alcançar um fim considerado superior.

sua morada não só um abrigo, mas também uma identificação pessoal. Como reacção às normas rígidas que se iniciaram no funcionalismo, o *Kitsch* torna-se assim, para pontos de vista menos eruditos, a forma ideal para combater a banalidade na arquitectura contemporânea.

INADEQUAÇÃO ESTÉTICA DO *KITSCH* NA ARTE

Esta satisfação dos impulsos obtida por meios finitos e racionais, esta patetização do finito para infinito, este olhar para o «belo», confere ao Kitsch um quê de falso por detrás do qual se institui o «mal» ético. (...)

Quem produz Kitsch não é alguém que produz arte inferior, não é um artista dotado de faculdades criadoras inferiores ou até nulas. O produtor de Kitsch não pode ser avaliado segundo critérios estéticos, mas, mais simplesmente, deve ser julgado como um ser objecto, como um malfeitor que quer o mal pela raiz. E, já que é o mal radical que se manifesta no Kitsch, aquele mal em si que é uma relação com todo o sistema de valores (como pólo negativo absoluto), o Kitsch deve ser ratificado como um mal não só pela arte, mas também por todos os sistemas de valores que não sejam sistemas de imitação.

Quem trabalha por amor do belo efeito, quem não procura mais do que aquela satisfação dos afectos que lhe faz parecer «belo» o instante em que dá um suspiro de alívio, em suma, o esteta radical, considere-se autorizado a utilizar – e, de facto, utiliza sem nenhum freio – qualquer meio para alcançar a produção deste género de beleza. Eis a elefantíase do Kitsch, um espectáculo encenado por Nero nos seus jardins imperiais com o fogo-de-artifício do corpo ardente dos cristãos para poder cantar a cena tocando a cítara (trata-se de um caso em que a ambição de Nero teria sido a de Histrião).

Todos os períodos históricos em que os valores sofreram um processo de desagregação são períodos de grande florescimento do Kitsch. A fase terminal do Império Romano produziu o Kitsch e a época actual, que se encontra no termo do processo dissolutivo da concepção do mundo medieval, não pode deixar de ser representada, também ela, pelo mal estético. As épocas caracterizadas por uma definitiva perda de valores, apoiam-se de facto no mal e na angústia pelo mal, e uma arte que queira ser a sua expressão adequada deve ser também expressão do mal que age nelas.¹⁶

Hermann Bröck ataca violentamente o *Kitsch*. O que é o *Kitsch* para Bröck e porque é que o *Kitsch* representa a maldade no mundo da arte? No fundo, este autor simplesmente alega que o *Kitsch* é demasiado directo. Enquanto um artista expressa Beleza indirectamente, o produtor de *Kitsch* fá-lo directamente. Bröck defende que a Beleza deveria ser um objectivo infinito, indefinível e irracional para todos os bons artistas. O ideal de Beleza deveria ser expresso apenas indirectamente na arte e aqueles que confraternizam com esse ideal de Beleza tão directamente, estão a cometer um “sacrilégio” que é o *Kitsch*. Assim, na opinião de Bröck, o olhar do *Kitsch* para o Belo é o que transmite falsidade a este fenómeno, transmitindo uma inadequação estética. Este autor não considera o produtor *Kitsch* como um artista inferior senão no seu virtuosismo; carecendo de uma assinatura própria ou até mesmo de paixão no seu trabalho, o artista *Kitsch* limita-se a imitar a aparência daquilo que pode ser visto como Belo. E, como tal, um “artista *Kitsch*” não pode ser avaliado segundo os padrões normais de arte pois é um pólo negativo desta, como

¹⁶ Bröck, 1933, cit. Eco, 2007: 406.



23. Estabelecimento comercial de estatuária em Faro.



24. Exemplos de estatuária prefabricada.

se tratasse de uma “infecção parasitária”. O *Kitsch* procura o belo efeito para satisfazer necessidades sentimentais em conjunto com a necessidade de arte, apresentando-se em forma de espectáculo para toda uma sociedade. O *Kitsch* tornou-se o conceito de tudo o que não fosse intelectual ou novo, mas sim datado, sentimental, melodramático e patético. O *Kitsch* revela-se como arte sentimental no que toca à aparência não dando espaço a interpretações que não sejam visíveis. Odd Nerdrum (2001), pintor norueguês que se intitula “pintor *Kitsch*”, explica que não existe mais nada nos seus quadros para além do que está à vista. Aliás, o pintor defende que o *Kitsch* não é arte, pois para a arte a destreza não é uma qualidade fundamental, principalmente para a arte moderna. Mas se podemos interpretar o *Kitsch* como antítese da arte, a verdade é que o *Kitsch* se encontra inevitavelmente ligado a ela.

A grande descoberta psicológica na qual é fundado o *Kitsch* está no facto de que quase tudo o que seja associado, directa ou indirectamente, com cultura artística possa ser transformado em algo de consumo imediato. Segundo Bröck, a arte deveria “acordar” o observador, fazê-lo ligar-se à obra e reflectir sobre aquilo que vê de forma a engrandecer a mente. Neste contexto, o *Kitsch* surge como um inimigo que deve ser combatido. Na realidade faz-se passar por comunicação artística e existe desde que o projecto fundamental não passe por envolver o público numa descoberta, mas por superá-lo ou anunciar um efeito especial. Deste modo, o *Kitsch* apresenta-se como mentira artística. Torna-se um elemento de fácil consumo em substituição da arte, oferecido a um público, caracterizado por Eco (1964) como preguiçoso, não crítico e que gostaria de usufruir da Beleza mas que não está disposto a perder-se numa procura de conhecimento. Para responder às exigências estéticas do consumidor compulsivo dos dias de hoje, a indústria da cultura existe para imitar, duplicar, reproduzir e estandardizar tudo o que se possa apreciar, ou que se saiba estar nos desejos do público a que se dirige. A exclusividade e até a raridade tornam-se qualidades de outros tempos em nome de uma maior homogeneidade dentro da sociedade, apresentando-se desta forma como “arte eficiente”.

*O Kitsch é a obra que, para ver justificada a sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências e se vende como arte sem reservas.*¹⁷

O *Kitsch*, como já foi mencionado anteriormente a propósito da sua distinção entre o *Camp* e a *Pop Art*, nunca é irónico, ao contrário das outras vertentes. Por esse motivo, um objecto *Kitsch* pode ser facilmente interpretado como algo patético. Como frisou José Ortega y Gasset, em 1925, na sua obra *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, a arte

¹⁷ Eco, 2007: 404.



25. Giovanni Boldini, *Fogo-de-Artificio*, 1891.

que perdeu o contacto com o *pathos*¹⁸ é algo sem consequências, é arte sem qualquer pretensão de interacção.

Moles (1971) defende que o “bom gosto” se confunde com o “mau gosto” no seu horror

¹⁸ O conceito grego de *pathos* refere-se ao jogo com as paixões e emoções dos ouvintes, isto é, a forma como o orador se dispõe a conquistar os corações do seu público, fazendo-o prescindir do controlo racional das opiniões. É um conceito que retrata uma qualidade na fala, em escritos ou em acontecimentos que exaltam piedade ou tristeza, por exemplo.

pelo excesso, ora ao vazio ora ao denso. O “mau gosto” não é mais que a etapa anterior do “bom gosto” realizada pela imitação das “celebridades” como forma a responder ao desejo de “promoção estética”. O público procura a Beleza e algo de fácil apreciação, de emoções rápidas, uma vez que o trabalho do dia-a-dia é tão duro e aborrecido. Face a esta necessidade, os autores tornam-se mais rápidos a nível da execução, ao invés de aperfeiçoarem o detalhe. Calinescu (1987) considera que tais noções poderão estar relacionadas com o *Kitsch*, na medida em que o vê como arte de recriação e entretenimento, de fácil acesso, de efeitos rápidos e previsíveis, com espírito de troca e necessidade psicológica de escapar à dureza do quotidiano. Os *souvenirs*, por exemplo, são os objectos *Kitsch* que melhor preenchem estes requisitos, não fosse o *Kitsch* o modo mais simples e directo de suavizar uma nostalgia, revelando-se como puro hedonismo de uma sociedade preguiçosa, de uma cultura do instantâneo.

Odd Nerdrum (2001) sustenta que o artista *Kitsch* tenta representar as qualidades mais sublimes da história e que só deveria ser julgado de acordo com isso e não de outra forma. Como “pintor *Kitsch*” que é, defende que o seu trabalho não deve ser classificado como arte, visto não ter uma postura moderna. O objectivo do seu trabalho é fascinar o indivíduo através do seu virtuosismo, ao contrário de um verdadeiro artista que é uma personagem moderna que procura sempre inovar e acrescentar algo ao que já se conhece, tornando público o seu ponto de vista. O *artista Kitsch*, que vive no passado, adopta a técnica de um grande mestre e explora a carga sentimental que pode transmitir na obra. Por exemplo, segundo Umberto Eco (2007), os quadros do *pintor de senhoras*, Giovanni Boldini (pintor do século XIX, XX), não evocam a ideia abstracta de Beleza e não usam a beleza feminina como pretexto para divagações plásticas. Em Boldini, a mulher torna-se objecto de desejo, ao contrário do ambiente que a envolve, estilizado e algo esbatido. A mulher é representada de uma forma sedutora quase hiper-realista fazendo convergir toda a atenção possível sobre si (25.).

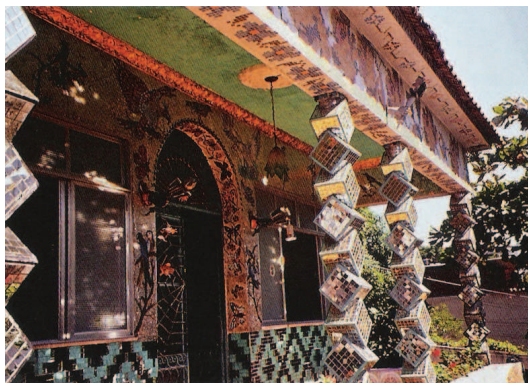
Normalmente, o termo *Kitsch* é utilizado para descrever objectos gritantes, vulgares ou baratos: pinturas produzidas em massa com temas simples, inequívocos e emocionais. O *Kitsch* é um objecto híbrido e ambíguo e trata de questões humanas, bem como do patético, seja qual for a sua forma. É expressão da forma passional a todos os níveis e não procura servir a verdade como faz a “verdadeira” arte, como se a diferença entre estas duas fosse igual à diferença entre religião e ciência.

No *Kitsch*, a estética sobrepõe-se à ética, sendo então completamente destituído de conteúdo e, portanto, amoral. É uma *arte* que liberta toda a declaração ou pretensão de qualidade de algo que tenta ser *artístico* sem o ser genuinamente. Porém, a estética é o aspecto afectivo da comunicação, a dimensão que anima o prazer dos sentidos.

CONSIDERAÇÕES ESTILÍSTICAS SOBRE A ARQUITECTURA
KITSCH



26. 27. Casa de Rubnil, 1987, Piedade, Brasil.



28. 29. Casa de Rubnil, 2004, Piedade, Brasil.

Caso estudado pelos arquitectos Dinah Guimaraens & Lauro Cavalcanti.



30. Casa em Almancil, Loulé

O *Kitsch*, mais do que um estilo ou modo de “compor estilos”, é uma forma de comunicação e, como tal, é dotado de uma linguagem feita da profusão de ornatos, de cores, de formas e do uso de elementos claramente deslocados ou desapegados do seu contexto original. É a manifestação de uma atitude típica de grupos sociais que se encontram em ascensão e que não dominam os códigos da classe considerada superior, procurando o reconhecimento do seu novo *status*. Na arquitectura *Kitsch* são justapostos elementos que se julgam pertencer à nova camada sociocultural a que ascenderam, ou que oferecem distinção, e que se tornam, na maioria das vezes, contraditórios. O instinto acaba mesmo por ser a ferramenta principal para a construção da habitação, por meio de uma *bricolage* que vai resolvendo os vários problemas de concepção que vão surgindo, cosendo sinais da arquitectura moderna com sinais da arquitectura popular.¹⁹ Este processo é contínuo ao longo do tempo, quase nunca se dá como acabado; exemplos dessa situação verificam-se em algumas obras do construtor Francisco Farinhas na zona de Aveiro, ou na casa do Rubnil²⁰ em Piedade (Brasil)(26. a 29.). É a reinvenção de uma sociedade face aos seus ideais socioculturais em conjunto com as novas técnicas de construção, onde o morador é quem dita as regras. Neste tipo de construção, o proprietário transmite os seus valores, fixando a sua forma de estar na vida através do “estilo” que acolhe, bem como pelos ornamentos que afixa.

Pode parecer em muitos casos que o *Kitsch* comporte um certo grau de ingenuidade, mas quão ingénuo pode ser a justaposição de uma torre ao estilo medieval numa casa moderna? Não será uma demonstração algo consciente, por parte do proprietário, do seu modo de estar na vida?

(...) o Kitsch não apela ao insólito; apela, isso sim, a algumas imagens-chave profundamente enraizadas na memória dos homens: a filha ingrata, o pai abandonado, as crianças a correr num relvado, a pátria traída, a recordação do primeiro amor.

O Kitsch faz-nos vir duas lágrimas de emoção aos olhos, uma logo a seguir à outra. A primeira diz: Que coisa bonita, crianças a correr num relvado!

A segunda diz: Que coisa bonita, comovermo-nos como toda a humanidade se comove quando há crianças a correr num relvado!

*Só esta segunda lágrima é que faz com que o Kitsch seja o Kitsch.*²¹

Esta observação de Milan Kundera (1983) explica algo muito importante sobre o *Kitsch*. Explica que é um fenómeno que apela a imagens-chave que se encontram cravadas na memória do homem e, como tal, no que diz respeito à arquitectura, procura o “estilo histórico” que melhor retrata a pessoa satisfazendo o desejo ou a fantasia de um grupo,

19 Conversa com o geógrafo Álvaro Domingues em 2009.

20 Caso estudado por Dinah Guimaraens & Lauro Cavalcanti (1982).

21 Kundera [1983], 2005: 285.



31. Villa Kasbah, Lagos, primeiro decénio séc. XXI



32. Castelo de Moura, meados do séc. XI ao início do séc. XII.



33. Átrio do primeiro piso do Pavilhão Carlos Ramos, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. 1985. Arq.to Álvaro Siza.

seja este uma família ou um grupo maior (que é o caso de objectos dirigidos às massas). Hoje, é bastante comum encontrar, em zonas mais turísticas, aldeamentos ou a nova ideia de quinta, englobando um conjunto bem distinto de casas que remontam a um estilo (neoclássico ou até mesmo árabe), por conta da especulação imobiliária que oferece casas de férias de sonho. A *Villa Kasbah* (31.), em Lagos, ao estilo de fortaleza árabe, é um bom exemplo disso. Num actual contexto de mecanização generalizada, o *Kitsch* tornou-se parte integral do sistema produtivo. O *Kitsch* não só é mecânico, como também actua por fórmulas. Tal como demonstra Kundera (1983), o *Kitsch* é experiência indirecta, à qual Kulka (1996) acrescenta, estar repleta de sensações falsas. Apesar de o *Kitsch* se alterar segundo o estilo, mantém sempre a mesma base de cópia, não dando espaço para interpretações, pois não existe nada para além do que está à vista.

A condição fundamental do *Kitsch* é a oferta de uma tradição cultural completamente amadurecida onde são abordados os artifícios, os temas, os truques e os princípios básicos adoptados pelos grandes mestres, convertendo-os num sistema. Neste sentido, o *Kitsch* é académico (Moles, 1971) e até pragmático, pois é o resumo de artes passadas ainda que apenas no que toca à aparência, ou seja, é a estilização dos “estilos” passados.

*A essência do Kitsch consiste na troca da categoria ética pela categoria estética; isso impõe ao artista não um «bom» trabalho, mas um «belo» trabalho; o que lhe importa é o belo efeito. Apesar de, muitas vezes, se arvorar em sentido naturalista, isto é, malgrado o seu emprego abundante de vocábulos da realidade, o romance Kitsch ilustra o mundo não «como é», mas «como o deseja ou teme» e tendência análoga revela o Kitsch das artes figurativas; depois, na música, o Kitsch vive exclusivamente de efeitos (pense-se na chamada música de entretenimento burguesa e não se esqueça que a indústria musical de hoje é, sob muitos aspectos, a sua hipertrofização). Como não concluir daí que nenhuma arte pode desprezar uma só gota de efeito, uma só gota de Kitsch?*²²

DISSIMULAÇÃO versus SIMULAÇÃO

Torna-se importante falar também do factor dissimulação na arquitectura, na medida em que insere nesta disciplina a noção de falsidade, tal como o *Kitsch*. A “arte” da dissimulação, contudo, tem registos muito mais antigos que foram surgindo para satisfazer necessidades de ordem política, religiosa ou mesmo militar. O Castelo de Moura (de meados do séc. XI ao início do séc. XII) (32.), por exemplo, é uma construção feita em taipa militar à qual foi dada um tratamento de esgrafito²³ através de um barramento fino com cal, de forma a

²² Bröck, 1933, *cit.* Eco, 2007: 403.

²³ Esgrafito: s. m. pintura ou desenho ornamental a fresco, imitando baixos-relevos (*It. Sgraffito*).



34. São Luís, Odemira



35. Detalhe da moldura e da cornija.

O sistema construtivo desta habitação é taipa (Arquitectura de Terra), utilizando a linguagem da arquitectura tradicional de pedra. O cuidado na concepção da simulação é elevado e só foi notado pela parede lateral e pela presença das cruzetas dos tirantes ou esticadores na fachada. Este método é usado em construções de taipa com o objectivo de travar as paredes, devido ao peso da cobertura. A região de Odemira tem uma tradição de construção monolítica maciça em taipa, técnica construtiva aprendida aquando da ocupação árabe no sul do país (séc. VIII).

A simulação da construção em pedra é feita através dos cunhais, das cantarias de janelas e do envasamento, pintados sobre a taipa caiada e pela cornija moldada em argamassa de cal e areia. Ainda que nos defrontemos com situações cujas desadequações de processos sejam evidentes, existem autênticas simulações que nos passam despercebidas.



36. Detalhe da cornija e da cruzeta do esticador.



37. Detalhe da moldura e da cornija.

imitar pedra. Deparamo-nos aqui com uma técnica de dissimulação à distância, de uma fortaleza de pedra, cujo objectivo é o de desencorajar um possível ataque inimigo. No Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe (1929), encontramos uma fantástica parede de mármore que, afinal, não é materializada por um grande bloco de mármore maciço como parece, mas sim uma placagem cortada nos topos a 45°, de forma que nunca se perceba a verdadeira espessura das placas de mármore. Também no Pavilhão Carlos Ramos da Faculdade de Arquitectura do Porto do arquitecto Álvaro Siza (1985), parece existir um “pilar” (33.) que, na verdade, esconde um tubo de queda de água. Ao longo do tempo foram-se encontrando formas de “enganar”, a um primeiro olhar, o verdadeiro carácter de determinada estrutura, de forma a enaltecê-la ou simplesmente protegê-la. Porque razão a dissimulação mantém uma distância segura do *Kitsch* se ambos transmitem a ideia de falsidade?

O pintor *Kitsch* Nerdrum (2001) explicou que não havia nada mais na sua obra para além do que estava à vista. Não trata de temas ou composições complexas: ele apenas simula o efeito. No *Kitsch*, tal como Bröck escreveu, trabalha-se a técnica do efeito. Em casos que enveredam pela dissimulação, tal como o Castelo de Moura ou o pilar do Pavilhão Carlos Ramos, não está tudo à vista, sendo mostrada alguma complexidade na própria estrutura, cujo objectivo principal é, claramente, a sua protecção, acabando por dissimulá-la.

A arquitectura é, na sua essência, uma disciplina não figurativa, razão que faz com que o *Kitsch* seja dificilmente detectável, uma vez que trabalha essencialmente no domínio do figurativo. Como arquitectura “não figurativa” ou abstracta entende-se a intersecção de planos verticais com planos horizontais e rupturas nesses mesmos planos que não remetem directamente a qualquer imagem, icónica ou não, da nossa experiência visual. O carácter não representativo da arquitectura é principalmente devido a uma convenção imposta mais do que um resultado (Kulka, 1996). Todavia, a arquitectura pode ser “descritiva”, uma vez que o carácter abstracto não implica que não existam apontamentos descritivos (como a escultura nas catedrais góticas); logo, o facto de ser abstracta não implica necessariamente que a presença do *Kitsch* seja impossível. Ocasionalmente, os arquitectos exploram a possibilidade de figuração na arquitectura, não querendo isto dizer que toda a figuração em arquitectura seja *Kitsch*. Contudo, quando a representação não deixa nada para a interpretação, de tal forma que o tema seja facilmente identificável, então o resultado será, provavelmente, *Kitsch*. A Torre Vasco da Gama (38.), da Profabril e SOM (arq.ta Leonor Janeiro e eng. Nick Jackobs), construída para a Expo 98, poderá servir de exemplo como uma obra figurativa *Kitsch*, uma vez que é fácil perceber a estrutura como um veleiro em honra dos Descobrimentos Portugueses. Esta situação é particular, visto que a figuração é feita a partir da própria estrutura, conquanto no *Kitsch*, a figuração é feita normalmente através da ornamentação e da sua aparência, sem influenciar a estrutura da construção. Nesses casos, são aplicados novos processos construtivos sem que haja a



38. Torre Vasco da Gama, Lisboa,
1998. Projecto Profabril e SOM.
Exemplo de *Kitsch* figurativo.



39. Casa em Trofa.
Exemplo de *Kitsch* abstracto.



40. Casa em Matosinhos.



41. Casa em Almancil, Loulé

preocupação do aprofundamento dos seus princípios, como é o caso de galerias em arcada feitas em betão, sem qualquer valor estrutural, baseando-se apenas na sua aparência.

A arquitectura *Kitsch* compreende uma função mimética. Leach (1999) expõe o fenómeno de *Mimesis*, isto é, mimetismo como mecanismo de sobrevivência social, no qual o ser humano se apresenta como um camaleão de modo a adaptar-se ao mundo exterior. Assim, o *Kitsch* vem imitar não só formas da natureza, como também formas de um estilo do passado e até mesmo da vanguarda. Estas imitações não são *Kitsch* numa forma revivalista, mas apenas ao nível da pele exterior, na medida em que “vestem” uma ideia. Poderíamos dizer que o *Kitsch* usa a silepse como figura de estilo na medida em que, de facto, existe uma concordância entre a palavra e a ideia, mas não com as regras gramaticais.²⁴ Kulka (1996) aponta os exemplos americanos de um estabelecimento de restauração da McDonald's em forma de hambúrguer ou de postos de abastecimento de combustível em forma de cogumelo, como casos que manifestam o carácter puramente mimético no *Kitsch*. Em Portugal, os exemplos mais comuns de mimese fixam-se em habitações que reportam a diversos estilos arquitectónicos, desde a Idade Média ao Neoclássico.

FORMAS DE *KITSCH*

Os autores Dinah Guimaraens & Lauro Cavalcanti (1982) definiram duas formas distintas de *Kitsch*, passivo e criativo. O *Kitsch* passivo, por um lado, seria um modo completamente ligado ao consumo, uma atitude algo típica de uma classe média em ascensão que, na procura de um novo *status* sociocultural, recorre ao consumo de produtos industrializados à imagem de elementos típicos de uma elite. O *Kitsch* apresenta então uma acção passiva, pois não intervém nos objectos tratando-se simplesmente de uma atitude consumista. O *Kitsch* criativo, por outro lado, demonstra não só intervenção, no espaço ou no objecto, como também alguma criatividade por parte do produtor ou do consumidor. Nesta forma de *Kitsch*, são trabalhadas soluções novas a nível plástico e construtivo, e as referências feitas aos diferentes estilos arquitectónicos são transformadas de tal modo que fica registada a assinatura do seu executor. Segundo Guimaraens & Cavalcanti (1982), a passagem da habitação por um mecanismo de preocupações estéticas com recurso a processos construtivos bem mais avançados do que no passado, resultou na procura constante de novos modos de construir pelas classes mais baixas. É notório porém, quase sempre, um carácter algo ingénuo devido à falta de domínio e conhecimento dos materiais e sistemas construtivos. Por outras palavras, a tentativa sistemática de absorção de códigos da elite,

²⁴ Seminário de “Análise arquitectural” com o arquitecto José Quintão.



42. Detalhe de cerâmica com o mesmo padrão do mármore.



43. Casa em Ucanha, Tarouca



44. Casa em São Félix, São Pedro do Sul



45. Estação de Metro de Picoas, Lisboa



46. Montra de loja em Quarteira, Loulé

mostra uma afirmação sociocultural através da subversão construtiva, do excesso e da sua extrema diversidade de ornamentos.

Não obstante o nível de classificação proposto por Guimaraens & Cavalcanti (1982), pode também falar-se da ideia de unidade estilística no *Kitsch*. Deste modo, um tipo de unidade estilística será a compatibilidade dos seus elementos heterogéneos com uma certa noção de tradição ou simplesmente de conforto. É nesta medida que se podem ler vários níveis de tendência dentro do fenómeno *Kitsch*. Nestes, é possível salientar:

- uma atitude *Kitsch*, compreensível ao nível do detalhe, onde um elemento ou dois parecem estar deslocados do seu contexto natural (40.);
- a procura de códigos que se julgam típicos da elite, compreendendo um carácter romântico procurado nas grandes escadarias de acesso às moradias ou nas balaustradas (41.);
- a imitação de determinados materiais, feita com recurso a materiais mais económicos, como é o exemplo da cerâmica com o mesmo padrão do mármore (42.);
- a referência a períodos históricos da arquitectura, na medida em que se procura no passado a referência ou o modelo ideal para a construção da habitação (*palacetes e castelos* à escala de uma habitação) (43.);
- um “faz de conta”, conseguido a partir das mais recentes técnicas construtivas com o objectivo de fazer com que a habitação pareça uma construção “rústica”, isto é, o “novo antigo” (44.);
- a repetição de uma moda que nunca foi vivida, não só através de modelos da arquitectura vernacular, como também através de modelos importados de outras culturas como é exemplo a estação de metro de Picoas em Lisboa, modelo importado do património parisiense (45.).

ESCALA, MATERIAL, TEXTURA E COR

O objecto *Kitsch* define-se sobretudo por uma referência que está ao alcance do homem, onde o carácter do objecto é valorizado, em especial, por intermédio de uma dimensão mais “adaptada”, trabalhando a noção de escala. A distorção das dimensões entre a peça representada e o seu modelo original são traços clássicos do produto *Kitsch* que, através da sua “fabricação”, mantém sempre uma forma reconhecível (Moles, 1971). Exemplos desta situação estão patentes na recriação do castelo à escala da habitação, ou da



47. Detalhe onde o reboco perfaz a linguagem do tabuado de madeira.



48. Casas geminadas em Fafe.

chaminé-algarvia pisa-papéis (46.).

Relativamente aos materiais adoptados, verifica-se que estes raramente se apresentam como de facto são, sendo comum uma subversão da sua essência. A análise do quadro fornecido por Moles (1971), que se apresenta a seguir, estabelece a existência de materiais considerados de *status* “inferior” (gesso, estuque, ferro, zinco) que são usados de forma a imitar materiais nobres (pedra, madeira, bronze). O quadro mostra em parte como pode funcionar o “faz de conta” na lógica do *Kitsch*. É uma tentativa de “fazer parecer” de forma mais económica, pois só assim pode ser acessível a todos. A pedra e a madeira são os materiais que mais se substituem; existem também vários exemplos de aplicação cerâmica, com o padrão do mármore ou do granito, ou o reboco que é tratado como revestimento de régua de madeira (47.).

Substituídos Substituto	Madeira	Estuque	Pedra	Tijolo	Betão	Ferro	Bronze	Zinco	Matéria Substituída
Madeira	1	2	2	0	1	1	0	0	7
Estuque	2	0	2	1	2	1	1	1	10
Pedra	0	1	0	0	0 (Pequenos obj.)	0	0	0	1
Tijolo	0	0	3	0	0	0	0	0	3
Betão	2 Gaudí	1	3	1	0	2	0	0	9
Ferro	1	1	2	1	1	0	3	1	10
Bronze	2	0	0	0	0	0	0	0	2
Zinco	2	0	1	1	1	2	3	0	10
Plástico	3	1	1	1 (Brinquedos)	2	2	2	1	13
Número de casos	13	6	14	4	7	8	9	3	

Matriz de transformações dos materiais (0: nunca. – 1: às vezes. – 2: com frequência. – 3: com muita frequência).²⁵

Por último, no que toca à textura e à cor, tem-se como dado predominante que o excesso inerente ao fenómeno *Kitsch* leva a um uso desmesurado de materiais, onde se enfatiza a

²⁵ Moles [1971], 2001: 57.

sua dimensão decorativa. Prova disso são, por exemplo, a profusão de azulejos (48.) que revestem fachadas ou ladrilhos e pequenas placas de pedra utilizados como revestimento de cunhais, apelando a uma “imagem” de reforço. Muitas vezes são usados quadros cerâmicos à entrada das “moradias” os quais representam a imagem do santo padroeiro local, um retrato dos moradores ou até mesmo uma pintura alusiva à freguesia. É dado um cuidado, por vezes, excessivo com a cor que, regra geral, é apresentada em tons berrantes, combinando duas ou mais cores de forma a criar um efeito plástico (49.).



49. Casa em Santo Tirso.

CADERNO DE VIAGENS

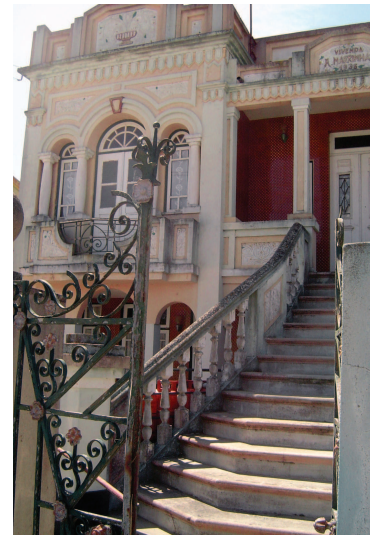
O caderno de viagens, tal como o nome indica, foi feito a partir de viagens sem destino predefinido. A única condição respeitada foi a de seguir sempre por estradas nacionais pelo território português na procura de casos de estudo que respeitem as características já definidas no presente trabalho. O objecto de estudo tomado em consideração foi a moradia unifamiliar, a maior parte das vezes nossa contemporânea, uma vez que se trata do objecto arquitectónico dotado de uma maior plasticidade no que toca à caracterização e individualização do espaço.

Os casos encontrados foram divididos em cinco grupos hierarquizados segundo o grau de importância dos elementos que mais sobressaem na concepção arquitectónica. Assim, foram categorizados em: *conjunto volumétrico*, *elemento arquitectónico preponderante*, *textura*, *cor* e *ornamento*, mostrando dessa forma como um mesmo símbolo ou motivo são expressos de formas diversas. Por *conjunto volumétrico*, entende-se a obra no seu aspecto integral, ou seja, o conjunto como meio de organização do programa. *Elemento arquitectónico preponderante* encontra-se subdividido segundo o elemento arquitectónico mais expressivo a dar corpo a uma caracterização *Kitsch*; desta forma, este grupo subdivide-se em *cobertura*, *torre*, *galeria*, *alpendre*, *escadaria*, *frontão* e *molduras/cunhais*, conforme o grau de relevância que cada um destes elementos alcança na composição geral. O grupo das *texturas*, diz respeito ao revestimento adoptado, cujo padrão ou características materiais sejam claramente visíveis. A *cor*, retrata situações onde esta é, de certo modo, protagonista na concepção plástica da construção. Por fim, o grupo *ornamento*, é dedicado a aplicações fora do conjunto volumétrico, sem outra utilidade para além da decoração, como o arranjo de jardins e o tratamento dos muros que limitam as propriedades.

CONJUNTO VOLUMÉTRICO

Quando o conjunto do edificado remete ele próprio, para uma imagem simbólica específica.

Casas que querem ser *castelos*, *palacetes* ou *Kasbahs*.



Bunheiro, Murtosa

Apesar do desenho da fachada rematar para Art Decó, a sua escadaria lembra o Barroco, compondo um conjunto eclético. A pequena casa que gostaria de ser um *palacete*. (obra do construtor Francisco Farinhas)



Almancil, Loulé

O conjunto faz referência a um *palacete* renascentista à escala de uma moradia.



Lagos

A composição é determinada por varandas confinadas por uma balaustrada, cujas coberturas são apoiadas em pilares. A arcada que forma a galeria é revestida com placagem de pedra e apoiada num contraforte. A entrada principal faz-se através de uma escadaria triunfal guardada por dois leões.



Chaparral, Santiago do Cacém

Esta habitação encontra-se numa posição mais elevada, contrastando com a planície alentejana - casa que tenta fazer-se passar pelo “monte alentejano”. O frontão ajuda a que o conjunto assuma um carácter de *palacete*.



Portimão

Construção eclética feita em tijolo com referências árabes que se apresenta em forma de *palacete*. Destacam-se os elementos das chaminés, os vãos e os frisos.



Estrada EN520, Ucanha, Tarouca

Edifício construído em tijolo, repare-se na ameia tombada no cimo da torre. Trata-se de um *castelo* à escala de uma moradia.



Torreira, Murtosa

A simulação de dois torreões e a grande varanda reportam à imagem de um pequeno *castelo* romântico.

ELEMENTO ARQUITECTÓNICO PREPONDERANTE

Elemento que se destaca no conjunto.

COBERTURA

Neste grupo foram destacadas situações onde a cobertura é tratada como o elemento mais importantes por meio de figurações geométricas, por vezes dramáticas, que remetem a referências estilísticas.



Marrazes, Leiria

As coberturas de forte inclinação sugerem a tipologia do *chalet*. Destaca-se a cobertura cónica do torreão que articula os dois volumes.



Rio Mau, Vila do Conde

As coberturas, de forte inclinação, fazem referência ao *chalet* de férias. A protuberância da cobertura, acompanhando a varanda é um elemento marcante do conjunto. Os cunhais e as molduras foram tratadas com uma placagem de pedra, por vezes com uma textura rude.



Pedrogão, Leiria

Esta casa, na marginal da praia do Pedrogão, faz também referência a um *chalet* suíço através da forte inclinação das coberturas de duas águas. Em comparação com o caso anterior, as fachadas assumem uma clareza geométrica mais evidente.



A Ver-o-Mar, Póvoa de Varzim

A cobertura recorda a linguagem moderna de Frank Lloyd Wright, através da horizontalidade que se destaca da curvatura recuada da fachada; ressalta-se ainda o elemento de transição entre ambos.



Vieira, Leiria

A habitação foge ao típico esquema de cobertura de duas águas através do jogo de desconstrução e multiplicidade de planos.



Vieira, Leiria

Este caso repete a lógica do anterior num desenho mais contido.



Trofa

A cobertura tem um desenho algo dramático e cénico, através de formas geométricas recortadas e curvas.



Trofa

Casa geminada onde a cobertura quebrada, acompanhando os planos de fachada, participa da divisão.

TORRE

Neste grupo foram seleccionadas situações onde é usada uma torre como o elemento de destaque que, na maioria das vezes, corresponde apenas a uma caixa de escadas.



Guia, Albufeira

Nesta construção, a torre com as suas ameias e linha de telha toma grande expressão no conjunto. As suas aberturas resumem-se a pequenas frestas para o exterior.



Almancil, Loulé

Neste caso, a torre tem uma figuração de torreão medieval cego, onde o branco acentua a sua clausura.



Fafe

Neste conjunto de casas geminadas, a cada habitação corresponde uma torre e uma alpendrada. As torres configuram-se através de planos cegos, onde o carácter rectilíneo é quebrado recorrendo a cunhais tratados com placagem de pedra.



Torreira, Murtosa

Na fachada principal, a torre cilíndrica destaca-se do volume da habitação. A proporção das janelas da “torre” acentua o seu desnivelamento ascendente; consegue-se perceber facilmente que a torre “protege” uma escada.



A Ver-o-Mar, Póvoa de Varzim

A torre ocupa o espaço do cunhal, materializando-se em placagem de pedra, característica que sugere contradição: apesar de um material único, a torre é claramente dividida em dois pisos pela intersecção da cobertura que lhe atribui fisionomias distintas.



Sobral da Adiça, Moura

A torre localiza-se num local improvável e a cúpula que a remata faz referência a uma composição árabe.



Vilamoura, Loulé

Nesta construção, a “torre campanário” dá lugar a um miradouro, protegido por vidros que se encontram fixos entre os pilares. A torre está desproporcionada em relação ao modelo em que se inspira no que toca aos vãos do topo.



Fafe

O Palacete Brasileiro é um tipo de construção da segunda metade do séc. XIX e princípios do séc. XX. A organização deste tipo de casa resulta de reajustamentos e combinações entre as diferentes referências locais e experiência de vida do emigrante.

Neste caso, a torre apresenta-se como um volume robusto, eclético onde a cobertura acentua a sua verticalidade.



Rio Mau, Vila do Conde

Em relação ao caso anterior, o elemento da torre demonstra uma proporção muito mais esguia, também acentuada pela cobertura piramidal.



Caminha

Neste caso, a torre funciona como alpendre de entrada, destacada através do vazio e do apoio em pilares delgados. Esta estrutura contrasta com o maciço da torre rematada por um elemento que lembra um farol.

ARCADA/PÓRTICO

Quando a arcada ou pórtico tomam um papel relevante no conjunto.



Fafe

A galeria é formada por uma arcada sem função estrutural, cujo módulo consiste num arco ultrapassado com remate inferior invulgar.



Fornalhas Velhas, Odemira

As galerias desta casa formam um motivo decorativo em conjunto com a cerâmica perfurada, que deixa transparecer o pano de fundo revestido a azulejo.



Sobral da Adiça, Moura

Neste caso de arcada “falsa”, não existe função estrutural ou de galeria; tratando-se apenas de uma questão de imagem.



Povoação, São Miguel

A geometria do pórtico, que se encontra associado ao espaço da entrada, é bastante rectilínea e contrasta com os recortes com os planos da fachada no piso zero.



Fafe

O elemento do pórtico está presente nos dois pisos. A leitura da fachada principal quebra a ênfase dada pela duplicação, uma vez que o piso térreo se encontra semi enterrado e ocultado da rua por um muro.



Pardilhó, Estarreja

O conjunto da galeria é arritmado, apresentando arcos abaulados e abatidos, onde não se depreende uma lógica de composição.



Guia, Albufeira

O pórtico é composto por arcos deprimidos que apresentam duas dimensões em que o vão central é maior. No piso zero o elemento da escada corta o ritmo da galeria.

ALPENDRE

Quando o alpendre tem um papel relevante no conjunto.



Lagos

Dois alpendres (sendo um a cobertura para os automóveis) com tecto forrado em madeira, suportados por pilares que são encimados por uma arquitrave.



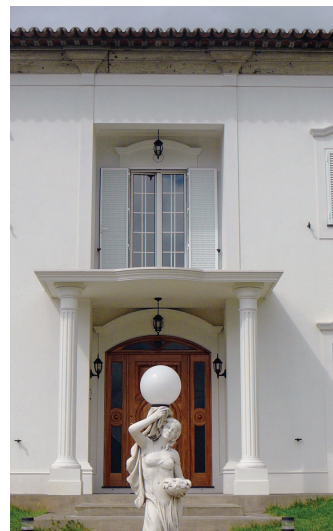
Lagos

O elemento do alpendre acentua o jogo criado no cenário da entrada em conjunto com as escadas e a excepção no plano da fachada (remate tipo frontão).



Vilamoura, Loulé

Alpendre com forte expressão classicista apoiado em dois pares de pilares. Destaca-se a profundidade do espaço criado pelo alpendre onde o falso fecho do arco sobressai.



Ribeira Grande, São Miguel

Este exemplo sugere um estilo neoclássico americano, reforçado sobretudo pelo seu alpendre, o qual é destacado por colunas desenhadas com base, fuste com caneluras e capitel. A cobertura do alpendre é feita por uma varanda, ao contrário dos casos anteriores.



Fornalhas Velhas, Odemira

Nesta pequena habitação, o alpendre parece fora de escala, pois ganha a proporção de 1/3 de toda a fachada principal. O envasamento é expresso unicamente nessa fachada através de uma placagem de pedra, e a cor toma a função de marcar as entradas na moradia.



Beja

Neste caso o que ressalta não é um alpendre, mas sim uma alpendrada. A varanda coberta é uma construção “adossada” à fachada, pouco profunda e apoiada em pilares, que parecem esguios em comparação com o tratamento de placagem das molduras.

ESCADAS

Quando as escadas conformam uma ideia. Na maior parte dos casos a escada assume uma posição de destaque, perpendicular à fachada.



Povoação, São Miguel

A expressividade da escada, de desenho curvo e guarda em balaustrada, remata num vão de entrada de dimensão reduzida face à escala das restantes aberturas.



Vieira, Leiria

A escada da escada (de planta curva e de dimensão mais larga em baixo, estreitando-se no topo) marca a entrada de canto na habitação, onde as guardas em balaustrada se prolongam na varanda do primeiro piso.



Matosinhos

O elemento da escada (monumental) é central e foca a simetria da composição.



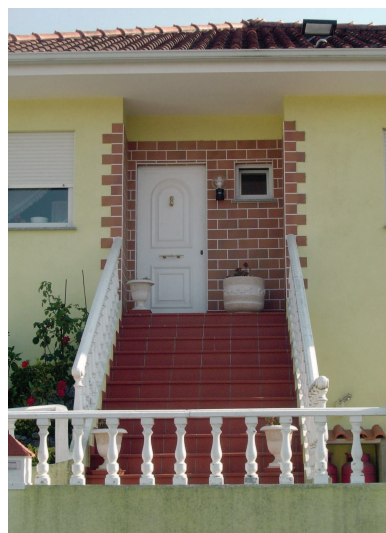
Trofa

Escada “romana” fora de escala - acentuada pela largura - na leitura da fachada principal, travada pelo muro que limita a propriedade.



Trofa

O elemento da escada ganha peso no conjunto devido ao material utilizado (revestimento de pedra) e à sua configuração em três lances.



Santo Tirso

A cor vermelha foca a escada de acesso à entrada principal da moradia, “desmaterializando-se” no plano de fachada.



Santa Luzia, Ourique

Ao contrário dos casos anteriores, o elemento da escada (de tiro) é paralela e adossada à fachada, acompanhando o desenho da frente de rua. Apesar da escada parecer algo camuflada pela placagem de xisto do envasamento e das molduras, a balastrada enfatiza-a.



Trofa

A escada curva encontra-se associada à porta de entrada da moradia e é prolongada no elemento vertical da chaminé (que se destaca noutro material). A posição da escada faz a transição entre os dois volumes da habitação.



Trofa

A habitação apresenta duas escadarias, ambas prolongadas em varanda no primeiro piso. A escada do primeiro plano é articulada num patamar intermédio, apoiado num pilar, de forma a que o lance de acesso à entrada seja perpendicular a esta.

FRONTÕES

Quando o frontão ganha especial destaque na concepção da fachada.



Pardilhó, Estarreja

A varanda das casas geminadas desenha o frontão que se destaca do conjunto volumétrico. As entradas são feitas a partir dos ângulos tratados com placagem.



Santa Bárbara, São Pedro do Sul

O desenho do frontão tem uma expressão clássica e ressalta do conjunto volumétrico.



São Pedro do Sul

Nesta habitação, o elemento em estudo aparece duplicado; a sua marcação faz-se através da “colagem” de dois frontões de desenho distinto, destacando-se em primeiro plano a profundidade de um deles.



Trofa

A fisionomia da fachada caracteriza-se pela utilização de dois frontões, no remate de cada piso; a sua escala, proporção e clareza geométrica “esmagam” a leitura do plano principal.



Vila Nova de Famalicão, Braga

O frontão associa-se ao elemento da varanda e é pontuado pela moldura pintada de negro. O espaço triangular é preenchido por um motivo religioso.



Santo Tirso

O frontão articula-se com o alpendre do momento de entrada e distribuição para as várias habitações. O espaço triangular é novamente ocupado por um motivo decorativo.



MOLDURAS/CUNHAIS

Quando as molduras e os cunhais são tratados de modo a formar uma determinada ideia.



Almancil, Loulé

As molduras são feitas a partir de placas metálicas e cerâmicas alusivas ao clube do Sporting.



Casa na IC2

A tijoleira foi o material escolhido, neste caso, para dar expressão às molduras e aos cunhais reportando à imagem de uma casa em tijolo.



Aroeira, Leiria

As molduras e os cunhais são tratados com uma placagem de pedra texturada e saliente.



Vila Nova de Famalicão, Braga

O cunhal é tratado em placagem de pedra com desenho recortado.



Vila Nova de Famalicão, Braga

As mudanças de planos são tratadas em placagem de pedra reforçando os limites - entrada, cunhal. As molduras das janelas e das portas tiveram semelhante tratamento.

TEXTURAS

Quando o revestimento adoptado é claramente visível pelo seu padrão ou características materiais.



Pardilhó, Estarreja

A textura nesta habitação, é trabalhada a partir de materiais como o azulejo e a pastilha marcando um padrão de quadrado e sombra que é uma constante nesta zona. O envasamento é feito em pedra, numa posição ligeiramente recuada em relação ao conjunto.



Pardilhó, Estarreja

Nesta moradia, nota-se a procura de novas concepções plásticas através da conjugação de diversos azulejos, entre os quais, um é mais texturado de cor forte, e outro em *degradé*, marcando um padrão axadrezado, que reforçam as linhas verticais e horizontais do conjunto. (Obra de Francisco Farinhas)



Pardilhó, Estarreja

O azulejo é usado no muro, na fachada e no revestimento da chaminé. As fachadas onde figura a janela de canto, são tratadas com uma textura de tabuado de madeira. O envasamento é de pedra e tem um contraforte com a mesma expressão. (Obra de Francisco Farinhas)



Aroeira, Leiria

Construção revestida a placagem de pedra texturada. A “asna” é feita em betão.



Fafe

A habitação destaca-se pela textura de relevo irregular do revestimento da fachada principal.



São Félix, São Pedro do Sul

A habitação foi revestida com uma placagem de pedra texturada, procurando enaltecê-la. Como o muro foi trabalhado em perpianho de granito com as juntas pintadas de negro, transparece a ideia de que a casa recebeu igual tratamento.



Salzedas, Tarouca

Neste caso, o espaço por cima de uma das portas da habitação, foi tratado com uma argamassa de cimento pintado de forma a recriar a linguagem da parede de pedra de que é feita a fachada.



Torreira, Murtosa

A fachada é tratada em massa de reboco simulando régua de madeira com a ajuda da cor.



Alamancil, Loulé

Através do uso de pedras de duas tonalidades e fisionomias diferentes, recria a forma de grandes blocos de pedra separados por juntas brancas.



Fafe

A fachada destas casas geminadas é trabalhada através de azulejos de cores e padrões diferentes, e de placagem de pedra usada na separação das duas casas, bem como nas águas furtadas.



Vieira, Leiria

À semelhança do caso anterior, a fachada da construção é trabalhada com massa de reboco, recriando as casas de madeira da Costa Nova.



Almancil, Loulé

Este caso, apesar de se tratar de comércio e não de uma moradia, foi escolhido pela sua peculiaridade, pois os planos de fachada e do chão são revestidos com tapetes de relva sintética.

COR

Quando a cor “actua” como elemento compositivo da concepção plástica da construção.



Lagos

A cor vermelha funciona, nesta habitação, como elemento unificador do conjunto, onde o branco serve à marcação de elementos como o envasamento, as molduras e a cornija.



Santo Tirso

Nesta construção, a cor parece “elevar” a casa, acentuando desta forma a verticalidade.



Santo Tirso

A cor unifica o conjunto, revelando a excepção do gaveto circular, tratado com azulejo amarelo no primeiro piso e pintado de branco no piso térreo.



Santo Tirso

Casa geminada, uma das quais é pintada de cor rosa forte, ressaltando pequenos detalhes, como a linha da cobertura e a varanda, através do laranja, cuja tonalidade se aproxima da cor da telha. Esta casa mostra um grande contraste com a casa ao lado, mais escura.



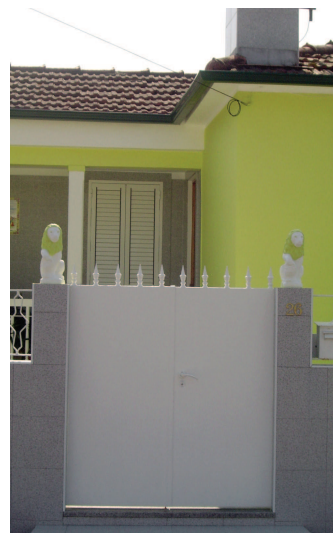
Vila Nova de Famalicão, Braga

A casa destaca-se pela sua tonalidade intensa de amarelo torrado. Neste caso, a cor também funciona como elemento unificador do conjunto.



Trofa

A cor salienta os volumes da habitação, ao mesmo tempo que os liga através das linhas de contorno. A entrada é pontuada por dois leões, cujas jubaas foram pintadas da mesma cor que foi utilizada na casa.





Matosinhos

A casa é revestida a azulejo e a cor é usada para enfatizar os vãos, bem como marcar o envasamento do conjunto e do muro.



Matosinhos

Um pouco à semelhança do caso anterior, a casa é revestida a azulejo, cujo padrão é bastante mais intenso e a cor enfatiza os vãos e o envasamento.



Colos, Odemira

No intercalar do azul e do branco na balaustrada, parece criar uma ilusão óptica em relação ao espaçamento entre os próprios balaústres.



A Ver-o-Mar, Póvoa de Varzim

A cor rosa unifica a moradia, onde apresenta na fachada o retrato dos seus moradores (caso excepção). Destacam-se também as portas que são tratadas em PVC, de forma a imitar as almofadas das portas de madeira.



Povoação, São Miguel

Ao contrário do caso anterior, são pintados de rosa, sobre o pano de fundo branco, elementos como as molduras e o envasamento e a imagem fixada é de motivo religioso.



Carrasqueira, Odemira

Nesta habitação ressalta, não só o amarelo garrido do gradeamento como a imagem fixada, também em relação com o momento da entrada, alusiva à Carrasqueira.

ORNAMENTO

Quando subsiste uma profusão de aplicações fora do conjunto volumétrico, com motivos decorativos tais como o arranjo de jardins e o tratamento dos muros que limitem a propriedade. Em alguns casos, o próprio conjunto volumétrico é “camuflado” pelo *ornamento*.



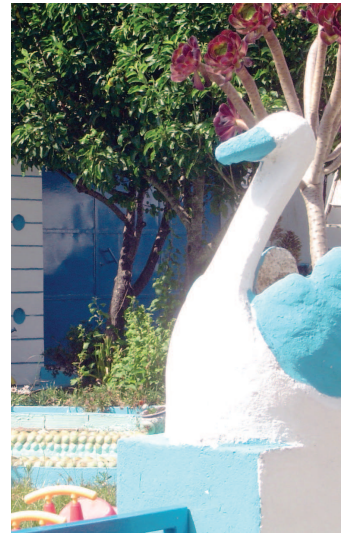
A Ver-o-Mar, Póvoa de Varzim

O conjunto volumétrico aparece “camuflado” pelo espaço de jardim. O muro é tratado com pequenas coberturas de duas águas e, dentro dos seus limites, existe uma profusão de elementos como a estatuária e pequenos moinhos.



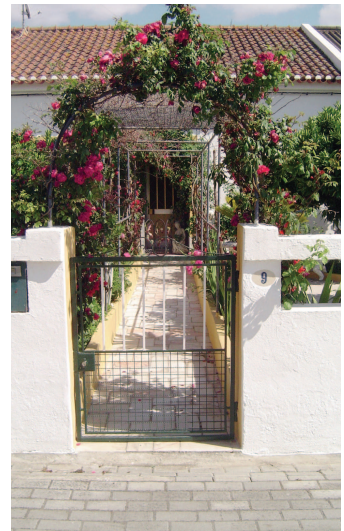
Carrasqueira, Odemira

O gradeamento fixado no muro é de betão-leve prefabricado à imagem de um gradeamento de madeira e pintado de azul.



Penedo Gordo, Beja

As entradas na propriedade são pontuadas por dois cisnes.



Penedo Gordo, Beja

Neste caso, é difícil perceber o conjunto volumétrico devido à decoração de jardim.



Carrasqueira, Odemira

O arranjo de jardim, nesta moradia, é feito com o recurso a animais de quinta cerâmicos.

ACCIDENTISM

O arquitecto escandinavo Josef Frank (1885-1967) foi pioneiro do Movimento Moderno na Áustria. A convite de Mies Van der Rohe, contribuiu com uma casa dupla para a exibição Weissenhofsiedlung em Stuttgart em 1927 e foi o representante austriaco no primeiro encontro CIAM em 1928. Em 1932, desenhou e organizou o Werkbundsiedlung em Viena. Trabalhou para clientes de todas as classes sociais, desde casas para trabalhadores em Viena a *villas* para clientes austriacos e suecos mais abastados.

Contudo, com o passar do tempo, desenvolveu um olhar mais crítico em relação à arquitectura do Movimento Moderno. Criticou principalmente a arquitectura alemã e a escola *Bauhaus* que “vendia” um estilo padronizado, eliminando qualquer carácter mais pessoal. Este tipo de padronização desenvolveu um estilo que se tornou universal, cuja linguagem do objecto arquitectónico influenciou não só os seus interiores, como a mobília e bens de consumo, criando uma espécie de cultura internacional. Josef Frank, acreditava que o Estilo Internacional havia tornado os espaços entediantes, iguais uns aos outros, na medida em que o tratamento dos espaços apenas pretendia responder à questão funcional.

*Estimulada pela associação com a indústria e a sua standardização, a arquitectura moderna começou a adoptar as mesmas tendências no sentido da uniformização, inconsciente do que isso implicava. Naquela altura, havia até tribunais de hereges que ditavam o que era ou não permitido. Um processo de standardização que vai para além daquilo que é útil e se torna num ideal estético é bárbaro e encoraja a uniformização das pessoas que são afectadas por tal ambiente. (...) O que então proponho é não tanto novas regras e formas, como uma abordagem completamente nova à arte. Fora com os estilos universais, fora com toda a standardização da indústria e da arte, fora com todo o conjunto de ideias que tenham ganho popularidade sob o nome de funcionalismo!*²⁶

Josef Frank afirmava que a arquitectura, no que respeita a dimensão habitacional, não podia ser trabalhada da mesma forma que uma obra de arte, visto que, nessa situação se criaria um espaço com uma harmonia imutável. Quando interpreta a habitação como uma obra de arte, o proprietário procura uma espécie de “pano de fundo” em modelos de revistas e exposições que, por motivos propagandísticos, têm de ter um ambiente teatral.

*Uma sala de estar em que se possa viver e pensar livremente não é nem bonita, nem harmoniosa, nem fotogénica. É o resultado de uma série de acidentes ocasionais; nunca está realmente acabada e tem suficiente abrangência para incluir qualquer coisa que possa ser necessário para satisfazer as exigências inconstantes do proprietário.*²⁷

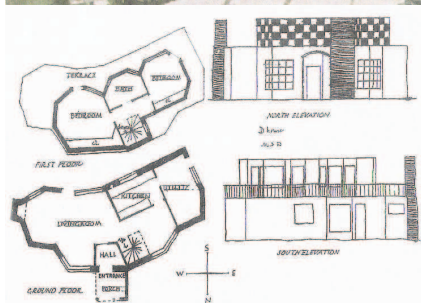
Frank defendia que os espaços tratados como obras de arte são feitos para serem vistos e

26 Bergquist, 2005, *cit.* Frank, 1958: 23 [Tradução livre].

27 Bergquist, 2005, *cit.* Frank, 1958: 20 [Tradução livre].



50. *Double D-House*. Josef Frank, c. 1954. Aguarela.



51. *Double D-House 3rd December*. Josef Frank, c. 1954. Aguarela, plantas e alçados.

não vividos. Não se tratam de espaços confortáveis para a vivência do dia-a-dia, pois não encontram espaço para a turbulência quotidiana. O arquitecto não concorda com formas de *pathos*²⁸ na habitação, contudo, compreende que as pessoas sintam a necessidade do *Kitsch* e da sua sentimentalidade no conforto do lar.

Segundo Josef Frank, os princípios do Movimento Moderno não devem ser ignorados, mas antes cosidos com elementos tradicionais, mesmo que isso se resuma mais à escolha dos materiais do que ao desenvolvimento da própria forma. Para criar algo novo é necessário o uso de elementos intensos como a sentimentalidade, os seus exageros e a sua “falta de gosto”, pois Josef Frank acreditava que a nova arquitectura só poderia nascer da confusão e da sentimentalidade, transformando-se em “arte do povo” ao invés de “arte para o povo”.

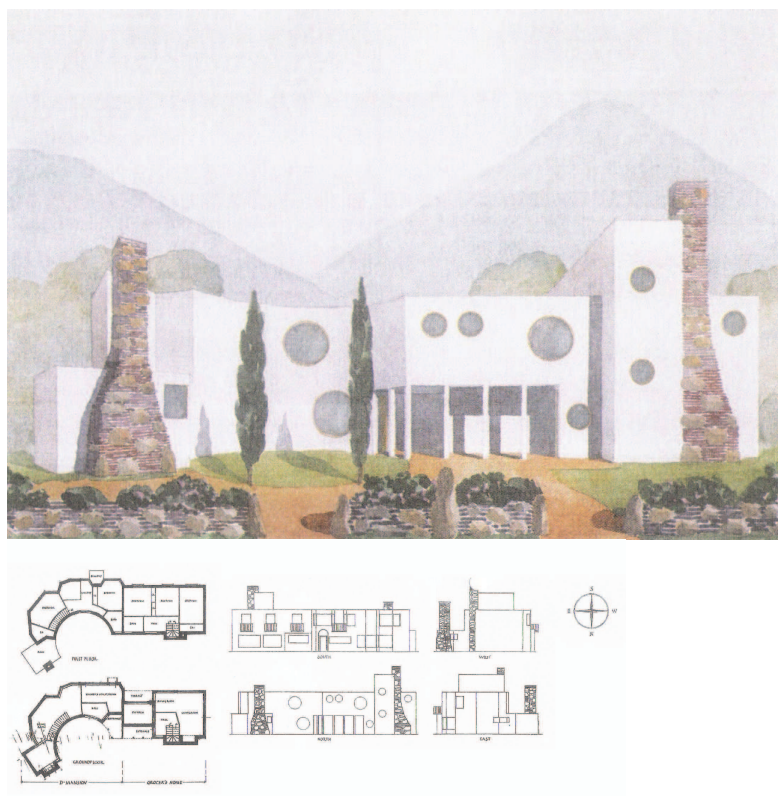
Neste sentido, escreveu um manifesto de arquitectura, em 1958, onde desenvolveu o conceito *Accidentism*, que se refere ao que nasce do acidente e da intuição. As cidades, por exemplo, desenvolveram-se ao longo do tempo de forma acidental, na medida em que são obras abertas, onde se juntam o novo e o velho de forma harmoniosa. Desta forma, defende a rudeza da América por nascer do acaso natural e não de projectos minuciosamente planeados. *Accidentism*, neste contexto, evita as formas pré-definidas e faz com que tudo se desenvolva acidentalmente sem o ser, evidentemente. O objectivo seria o planeamento sem ordem rigorosa, seja o projecto de um quarto, de uma rua ou de uma cidade, não querendo isto dizer que seja a arbitrariedade o que se propõe.

As abstracções e generalizações em arquitectura são sempre exclusivas nalgum aspecto, pois as escolhas estéticas e racionais determinam o que será incluído e o que será inapropriado (Frank, 1958). Josef Frank defende que a tendência para a falta de método ou o não seguir uma ordem rigorosa, é uma tentativa de abrangência, de providenciar espaço para o “bom” e o “mau gosto”. O arquitecto afirmava que só assim a arquitectura moderna poderia corresponder melhor à vida real, não só com o agradável e o belo, mas também com as tensões e contradições.

Acreditava que toda a obra deveria no mínimo tocar no *Kitsch* e, dado que as pessoas são genuinamente seduzidas pelo seu sentimentalismo, toda a obra de arte deveria expressar esse mesmo sentimento e figurá-lo numa forma significativa. O que se torna cada vez mais necessário na arquitectura moderna é um maior grau de elasticidade e não de princípios rígidos formais. Apesar de considerar que o ornamento é trabalho de escultor e não de arquitecto, pensava ser uma solução viável em alguns casos, para aliviar a monotonia (Frank, 1958).

Frank procurou uma linguagem que pudesse articular e expressar a sua convicção de que a arquitectura moderna se deveria relacionar com todos os aspectos da vida moderna,

28 Ver página 44.



52. *Third Double D-House*. Josef Frank, c. 1954. Aguarela, plantas e alçados.



53. *Double D-House 4*. Josef Frank, c. 1954. Aguarela, planta e alçados.

misturando velho, novo, cores e formas. Acreditava que a harmonia que se pretende materializar num lar não advém de planeamentos detalhados ou artísticos, mas sim da combinação de elementos que os proprietários gostem e apreciem, os quais se fundem numa unidade calma. Deste modo, a arquitectura desenvolvida por Frank combina o “tradicional” com o “moderno”.

Frank desenvolveu uma série de projectos de casas geminadas onde explorou melhor o *Kitsch*. Essas casas geminadas, denominadas *Casas D*, foram trabalhadas para a sua amiga Dagmar Grill, sendo-lhe destinada uma das casas, e a outra para arrendar. O desenho usado em cada uma das partes é diferente: a parte planeada para Grill mostra muito mais variações e complexidade, ao passo que a outra parte é mais convencional. São casas onde o *Kitsch* é trabalhado substancialmente na fachada principal, como a casa *Third December* (51.), que sustenta uma estrutura axadrezada no topo. Já a *Casa D 4* (53.) mostra-se uma maior ironia através do cor-de-rosa da fachada e das duas chaminés que, recorrendo ao revestimento em pedra, fazem lembrar duas girafas. A característica que melhor retrata o lado tradicionalista de Frank é a utilização da pedra como revestimento de elementos arquitectónicos como as chaminés e até, nalguns casos, de cunhais. Apesar de nalgumas situações ter explorado especificamente a figuração *Kitsch*, como são exemplo os casos mencionados, Frank introduz sempre um apontamento *Kitsch* quando combina o desenho moderno com um toque “rústico”.

O arquitecto Robert Venturi toma uma atitude semelhante à de Frank, não só em relação à arquitectura do Movimento Moderno, como também na crítica de que falta contradição à arquitectura em geral. Na sua obra *Complexidade e contradição em arquitectura*, de 1966, defende que a arquitectura do Movimento Moderno assumia um carácter demasiado simplificador, quando a arquitectura deveria ser, na realidade, complexa e contraditória. Crítica a frase adoptada pelo arquitecto Mies Van der Rohe *menos é mais* precisamente pela sua condição redutora e, como tal, defende a “riqueza de significado” como o oposto da “clareza de significado”, afirmando que *menos é uma chatice*²⁹. Bem como Frank (1958), Venturi (1966) acreditava que o racionalismo havia promovido simplicidade e ordem, revelando-se inadequado a qualquer sociedade, pois o equilíbrio só poderia ser criado a partir de opostos, gerando tensões e contradições.

*No edifício ou na paisagem urbana validamente complexa, o olho não quer ser satisfeito facilmente demais, ou rapidamente demais, em sua busca de unidade num todo.*³⁰

A contradição é considerada como condição existencial da arquitectura; é impossível alcançar uma síntese totalizadora e completa da realidade da cultura contemporânea.

²⁹ Venturi [1966], 2004: 6.

³⁰ Idem: 147.

Robert Venturi (1966) acreditava que a *Pop Art*, que havia dado algumas lições acerca de contradições de escala e de contexto, deveria ter “acordado” os arquitectos modernos. Defendeu também, que seria provavelmente no espaço do quotidiano que se poderia encontrar e extrair a “ordem complexa” e contraditória tão importante tanto ao nível da arquitectura como ao nível urbano.

CONCLUSÃO

Mais do que um tratamento de móveis velhos ou o uso de imagens baratas, como sugerem as etimologias do *Kitsch*, este surge como um meio de comunicação adoptado pelas classes mais baixas para ostentação de um novo *status*. Como tal, de um ponto de vista menos erudito, o *Kitsch* tornou-se um meio para a personalização do desenho da construção doméstica. É através da técnica da simulação que se criam afinidades com o próprio espaço que reflecte referências transformadas segundo o conjunto de conhecimentos do proprietário: tradicional/moderno, artesanal/industrial, popular/erudito, local/estrangeiro.

É na arquitectura doméstica que encontramos uma maior plasticidade compositiva, pois a casa é uma declaração de pertença à comunidade. A habitação surge contra a impessoalidade dos modelos da arquitectura moderna, simplificadores e uniformizadores. O *Kitsch* é um tipo de arquitectura que vive da aparência, do “faz de conta”, que não lança perguntas, mas apenas afirma o modo de estar na vida do proprietário.

Como simulador de efeitos, o *Kitsch* é uma forma de estilização e, não só é mimético, como também é pragmático. A relação mais importante estudada é, provavelmente, a conexão do *Kitsch* com a questão do “gosto”. O “gosto” varia, não só entre as diversas sociedades, mas ainda entre as camadas de uma estrutura sociocultural. É um fenómeno que é oposto ao racional, vive da subjectividade, da aparência e, como tal, é um fenómeno decorativo ou ornamental. A função é algo pensado em último lugar. O tema é, não só facilmente identificável por todos, como não vem acrescentar nada ao que conhecemos do que está representado. Deste modo, o *Kitsch* usa arquétipos como a arquitectura clássica, e estiliza-os numa forma significativa. Não é feito apenas uma espécie de resumo de uma época, como também, nalguns casos, um resumo do resumo, misturando referências de vários modelos numa forma eclética.

A relação mais interessante explorada no presente trabalho é talvez a relação que o *Kitsch* mantém com a vanguarda, na medida em que se tratam de dois opostos que se atraem. A vanguarda procura no *Kitsch* a subversão estética com um sentido irónico, enquanto o *Kitsch* procura na vanguarda novos temas para adaptar ao quotidiano. É uma relação contínua entre propostas inovadoras e adaptações conformistas das mesmas.

A ferramenta essencial para a compreensão do fenómeno foi o “caderno de viagens”. De facto, as características do *Kitsch* podem ser tão ambíguas que, sem uma pesquisa de campo, o objectivo do trabalho não teria sido alcançado. Aliás, o “caderno de viagens” mostra como um mesmo tema pode ser trabalhado de diversas formas, onde parece patente uma estreita relação com o proprietário, na medida em que este participou na concepção da construção, impondo um cunho pessoal. Disto é exemplo a casa cor-de-rosa de A Ver-o-Mar, que tem fixado à entrada o retrato dos seus moradores num quadro

cerâmico (54.).

O que provavelmente se torna mais atractivo no *Kitsch* para os construtores menos eruditos será a possibilidade de projecção pessoal do proprietário na habitação. Concordando a ideia com a palavra e ignorando as regras gramaticais (silepse), subsiste uma maior liberdade expressiva no conjunto. O objectivo é “vestir” uma ideia. Para Josef Frank (1958), o *Kitsch* é um fenómeno importante pois estabelece um “elo” de ligação entre o indivíduo e o espaço. Frank compreendia a necessidade de sentimentalidade das pessoas nas coisas com que se relacionam no quotidiano. Por sua vez, Bruno Zevi defende uma obra aberta onde exista a participação de todos para que possa subsistir um nível expressivo satisfatório. Bem como Frank (1958) e Venturi (1966), Zevi (1973) defende que a contradição é condição da arquitectura e, por esse motivo, a arquitectura deveria reflecti-lo.

*(...) o não acabado é condição para que a arquitectura se encontre envolvida na paisagem urbana, assimile as suas contradições, se afunde no lixo e no Kitsch, com o objectivo de os recuperar a nível expressivo. Os sociólogos revelam que nos slums, bidonvilles, favelas e barriadas existe um intenso intercâmbio comunitário que é ignorado nos bairros «planificados» de casa populares. Porquê? Porque a estes últimos falta a aventura, o espírito pioneiro, o sentido de vizinhança, o Kitsch espontâneo, com os seus aspectos negativos e, no entanto, impregnados de vitalidade. Pois bem, na linguagem moderna não acabada a participação é o complemento estrutural indispensável da acção arquitectónica.*³¹



54. Casa em A Ver-o-Mar, Póvoa de Varzim.

³¹ Zevi [1973], 2004: 75.

ORIGEM DAS IMAGENS

Capa. Casa em Pardilhó, Estarreja. Foto: Anabela Correia (A.C.).

1. 2. 3. 4. 5. 6. Fotos: Hugo Silvestre.

7. 8. www.archigram.net [consult. em 2009].

9. Foto cedida pelo professor José Quintão.

10. 11. MOURA, Eduardo Souto de. 2006. *Vinte e duas casas*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

12. 13. Fotos: A.C.

14. 15. Fotos: A.C.

16. 17. http://pt.wikipedia.org/wiki/schloss_neuschwanstein [consult. em 2009].

18. 19. 20. Fotos: A.C.

21. Eco, 2007: 396.

22. Eco, 2007: 377.

23. 24. Fotos A.C.

25. Eco, 2007: 405.

26. 27. 28. 29. Ghimaraens & Cavalcanti, 1982.

30. Foto: A.C.

31. 32. 33. Fotos: A.C.

34. 35. 36. 37. Fotos: A.C.

38. 39. 40. 41. Fotos: A.C.

42. 43. 44. 45. 46. Fotos: A.C.

47. 48. Fotos: A.C.

49. Foto: A.C.

50. Bergquist, 2005: 65.

51. Idem: 59.

52. Ibidem: 71.

53. Ibidem: 73.

54. Foto: A.C.

Caderno de viagens. Fotos: A.C.

BIBLIOGRAFIA

- ASENSIO, Paco. 2004. *Friedensreich Hundertwasser*. Tradução de Joana Assunção. Lisboa: Dinalivro.
- BAUDRILLARD, Jean. [1970. *La Société de Consommation*.] *A Sociedade de Consumo*. Tradução de Artur Murão. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BERGQUIST, Mikael. 2005. *Accidentism: Josef Frank*. Eds. Mikael Bergquist, Olof Michélsen. Basel: Birkhäuser.
- CALINESCU, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity. Modernism; Avant-Garde; Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- CORBUSIER, Le. [1923, *Vers une Architecture*]. *Por uma Arquitectura*. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COSTA, Alexandre Alves. 2007. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros textos sobre a arquitectura portuguesa*. Porto: FAUP Publicações.
- DORFLES, Gillo. [1979. *Mode & Modí*] *Modas e Modos*. Tradução de António J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1996.
- ECO, Umberto. [1964. *Apocalittici e Integrati*] *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Difel, 1991.
- ECO, Umberto. [1968. *La Struttura Assente*] *A Estrutura Ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ECO, Umberto. [2004. *Storia della Bellezza*] *História da Beleza*. Umberto Eco, Girolamo de Michele, Tradução de António Maia da Rocha. Algés: Difel, 2004.
- ECO, Umberto. [2007. *Storia della Bruttezza*] *História do Feio*. Umberto Eco, Girolamo de Michele, Tradução de António Maia da Rocha. Algés: Difel. 2007.
- FUSCO, Renato de & LENZA, Cettina. 1991. *Le Nuove Idee di Architettura. Storia della Critica da Rogers a Jencks*. Milano: Etaslibri.
- GASSET, José Ortega y. 1986. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estetica*. Madrid: Alianza.
- GASSET, José Ortega y. [1926] *A rebelião das massas*. www.cisc.org.br/portal/biblioteca/rebeliaodasmassas.pdf. [Consult. em 2009].
- GUIMARAENS, Dinah & CAVALCANTI, Lauro. [1982] *Arquitetura Kitsch: suburbana e rural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- KULKA, Tomas. [1996] *Kitsch and Art*. USA: The Pennsylvania State University Press, 2002.
- KUNDERA, Milan. [1983. *Nesnesitelná Lehkost Bytí*] *A Insutentável Leveza do Ser*.

Tradução de Joana Varela. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

LEACH, Neil. [1999. *The Anaesthetics of architecture*] *A Anestética da Arquitectura*. Tradução de Carla Oliveira. Lisboa: Antígona, 2005.

MOLES, Abraham. [1971. *Psychologie du Kitsch – L’art du bonheur*] *O Kitsch*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

NERDRUM, Odd. 2001. *On Kitsch*. Oslo: Kagge Forlag.

OPEL, Adolf & QUETGLAS, Josep. 2004. *Adolf Loos: Escritos I*. Tradução de Alberto Estévez. Madrid: El Croquis.

OSTERWOLD, Tilman. [1990] *Pop Art*. Tradução de Sónia Teixeira e Paula Reis. Köln: Taschen, 1994.

ROCHA, Carlos Sousa. 1999. *Teoria do Design – 11º Ano*. Lisboa: Plátano Editora.

SONTAG, Susan. [1966, *Against Interpretation and other essays*] *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Tradução de José Lima. Lisboa: Gótica, 2004.

VENTURI, Robert. [1966, *Complexity and contradiction in architecture*] *Complexidade e contradição em arquitectura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VENTURI, Robert. [1977, *Learning from Las Vegas*] *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown. Tradução de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

VILLANOVA, Roselyne de. [1994, *Maisons de rêve au Portugal*] *Casas de sonhos: emigrantes construtores no norte de Portugal*. Roselyne Villanova, Carolina Leite, Isabel Raposo. Lisboa: Salamandra, 1995.

WILSON, Simon. [1974. *Pop*] *A Arte Pop*. Tradução de Maria Luiza Ferguson Marques. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

ZEVI, Bruno. [1973. *Il Linguaggio Moderno dell’Architettura – Architettura e storiografia*] *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. Tradução de Luís Pignatelli. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3798&cd_idioma=28555&cd_item=8 [Consult. em 2009].

www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/K/kitsch.htm [Consult. em 2009].

www.museu-emigrantes.org [Consult. em 2009].

