Does Humor Belong in Architecture?



Dissertação de Mestrado Integrado | 2010/2011
Francisco Alberto Fontes Rocha
Docente Orientador: Prof. Doutor Manuel Graça Dias
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Aos meus pais, que me ensinam a rir.

Aos meus pais, por tudo,

aos meus amigos e familiares pelo apoio e interesse constantes,

ao professor Manuel Graça Dias pela orientação entusiasmada,

obrigado.

O título deste trabalho é inspirado nos concertos que Frank Zappa realizou em Nova Iorque entre Agosto e Dezembro de 1984, posteriormente editados em disco e vídeo com o título "Does Humor Belong in Music?".

Todas as traduções são de autoria própria, com excepção do "Abstract", da autoria de Teresa Dias.

ABSTRACT/RESUMO p. 8/9

INTRODUÇÃO p. 11

PARTE 1:

1.1 COMUNICAÇÃO, SIMBOLISMO E SUBJECTIVIDADE p. 13

1.2 JOGO, O TOQUE DE PATETICE NECESSÁRIO À VIDA MODERNA p. 19

1.3 ENTRE EXACTIDÃO E INDETERMINAÇÃO p. 25

1.4 HUMOR É DO QUE A SOPA, AS GALINHAS E AS ORQUESTRAS SINFÓNICAS CARECEM p. 37

PARTE 2:

2.1 MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564) p. 49

2.2 GIULIO ROMANO (1492-1546) p. 51

2.3 CLAUDE-NICOLAS LEDOUX (1736-1806) p. 53

2.4 JOSEF FRANK (1885-1967) p. 57

2.5 LE CORBUSIER (1887-1965) p. 59

2.6 ROBERT VENTURI (1925-) E DENISE SCOTT BROWN (1931-) /VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES (1989-) p. 65

2.7 ÁLVARO SIZA VIEIRA (1933-) p. 73

2.8 JAMES WINES (1932-)/SITE (1970-) p. 81

2.9 FRANK GEHRY (1929-) p. 99

2.10 EDUARDO SOUTO DE MOURA (1952-) p. 115

2.11 SANTIAGO CIRUGEDA (1971-)/RECETAS URBANAS (1996-) p. 119

2.12 BJARKE INGELS (1974-)/BIG (2006-) p. 123

CONCLUSÃO p. 129

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA p. 135

CRÉDITOS DE FIGURAS p. 141

ABSTRACT

If the so called "exact" sciences are also product of human activity – and being Man a profoundly subjective creature – architecture cannot be a product of an exclusive rational pragmatism. Architecture is born from the confrontation between reason and indetermination.

This study aims to demonstrate how an extremely imprecise agent like humor can participate in the definition of architectural design. Architecture is a communicative and symbolic phenomenon of intellectual interpretation. The playful process and nature of design resembles in some ways that of a game. This exploration dialogues with dissimilar conditions and factors, and is assembled the voice of the architect ultimately evolving to form a project. The architect develops a work of analysis and enunciation based on an objectivity and rationality held hostage to his understanding/intelligence/judgment. Consciously, the architect can give more liberty to empiric instruments balancing them with the "scientific" knowledge. Humor is an important indeterminable knowledge and, consequently, a powerful design tool.

Twenty five architectural works are studied with the purpose of validating humor in our field. The architects, the works and the humor applications are all different, inevitably producing a wide-range of results.

RESUMO

Se as ciências ditas "exactas" são também fruto da actividade humana – e o Homem um ente profundamente subjectivo – a arquitectura não poderá ser fruto de um exclusivo pragmatismo racional. A arquitectura nasce do confronto entre razão e indeterminação.

Este trabalho pretende demonstrar como um factor extremamente impreciso como o humor pode participar na definição de um projecto arquitectónico. A arquitectura é um fenómeno comunicante, simbólico e de interpretação intelectual. O seu processo adquire formas que se assemelham às de um jogo. Essa exploração através da qual se vai definindo um projecto dialoga com factores e condicionantes díspares, aos quais se junta a voz do arquitecto. Este desenvolve um trabalho de análise e de enunciação baseada numa objectividade e racionalidade refém do seu entendimento. Conscientemente, o arquitecto pode conceder maior liberdade a instrumentos empíricos equilibrando-os com os saberes "científicos". O humor é um importante saber indeterminável e, consequentemente, uma forte ferramenta projectual.

São estudadas vinte e cinco obras de arquitectura com intuito de verificar a validade do humor no nosso campo. Os arquitectos, as obras e as aplicações do humor são diferentes, produzindo resultados necessariamente variados.



Fig. A

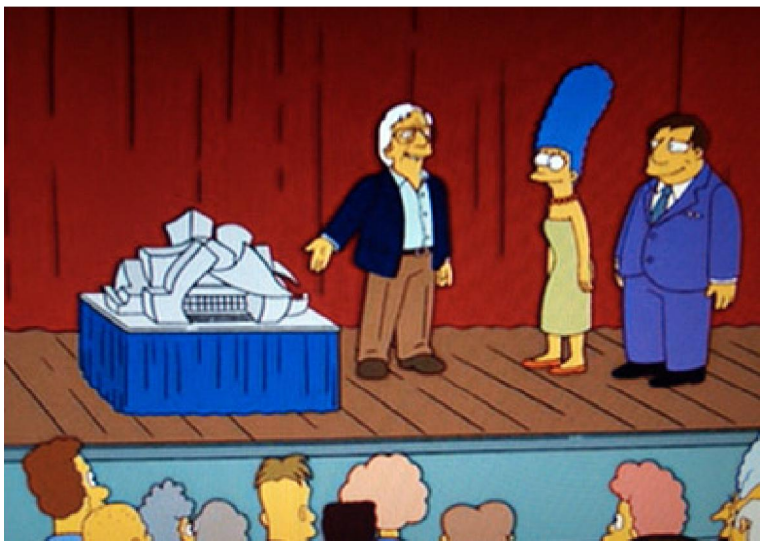


Fig. B

INTRODUÇÃO

> "Como é viver neste perpétuo movimento entre três casas [Génova, Nova Iorque e Paris]?
> É nunca saber onde estão os sapatos bons... [risos]"[1]

Fotografias que expressam seriedade, a preto e branco, olhares que austeramente afrontam a câmara ou poses que a ignoram em favor de um desenho. A maioria dos retratos de arquitectos, imagens "oficiais" que ilustram contracapas de livros ou sítios na *internet*, inserem-se nesta descrição. Apesar desta aparência circunspecta, é conhecido e aceite que os arquitectos têm sentido de humor. Frequentemente, lendo entrevistas, artigos ou assistindo a conferências, é feita prova desta "humanidade".

Porque existe então esta dicotomia entre imagem e conteúdo? Será devido à convencional expectativa popular sobre a profissão? A arquitectura é uma disciplina pragmática, rigorosa, metodológica e de enorme responsabilidade social. Mas tais características não têm porque obrigar a uma postura grave e sisuda por parte do arquitecto. O humor não impede uma obra de ser séria. É sobre esta dualidade entre exactidão e indeterminação que se pretende reflectir com este trabalho.

Mas se o sentido de humor não se limita a manifestações teóricas, escritas e orais, haverá espaço para o humor como ferramenta projectual? Se a realidade é complexa, se cada vez mais um projecto deve responder a diversas e novas questões, se os recursos são multidisciplinares e de acesso facilitado, porque não dar liberdade a esta intrínseca qualidade humana? Procura-se validar o humor premeditado e não os *clichés* casuísticos banais de arquitectura *kitsch* ou mal projectada. Valorizar o arquitecto crítico e desafiador. Encontrar o lado "irracional", livre, optimista, improvisador, inventivo, sonhador, subversivo.

Robert Venturi foi um actor chave na segunda metade do século XX. Com alguma facilidade o associamos a uma atitude humorística de pensar a arquitectura. Mas encontram-se pistas sobre este tema desde os tempos mais remotos até ao presente: o Maneirismo e o Barroco foram pródigos em liberdade criativa; as vanguardas artísticas europeias do século XX, como o Surrealismo e o Dadaísmo, abordaram o humor sem artifícios; hoje, assiste-se a uma dessacralização da disciplina arquitectónica, adoptando esta o humor sem preconceitos. Nos dias de hoje, aliás, valoriza-se o carácter lúdico e o prazer proporcionados por uma obra.

Os nossos contextos pessoais e culturais influenciam a capacidade de entender e apreciar a variedade de humor suscitado através da arte visual. Os significados e as interpretações requerem o entendimento dos contextos onde foi criada e exibida a obra, a relação com outros trabalhos do autor e a análise de críticos e historiadores. O observador é parte determinante na relação com uma obra, pois o humor não vive nela, ela veicula uma ideia do autor. É portanto, um terreno extremamente subjectivo.

A metodologia baseia-se numa relação entre o erudito e o pessoal. Recorre-se à bibliografia que incide directa ou indirectamente nos temas referidos, a partir dos campos da sociologia, filosofia, linguística, arte e literatura. Também a bibliografia específica sobre o humor, a par da análise de obras de arquitectura e de arquitectos cujos traços humorísticos sejam mais ou menos consensuais ou conhecidos.

---

1 Renzo Piano *in* Delimbeuf, 2011: 22

1.1 COMUNICAÇÃO, SIMBOLISMO E SUBJECTIVIDADE

> "Tal como [Roy] Lichtenstein tomou emprestadas as técnicas e imagens da banda-desenhada para transmitir sátira, tristeza e ironia em vez de violentas aventuras radicais, também o arquitecto pode sugerir tristeza, ironia, amor, a condição humana, felicidade, ou meramente o propósito contido, mais do que a necessidade de comprar sabão ou a possibilidade de uma orgia."[2]

A arquitectura é um fenómeno cultural comunicante e, por isso, alvo de análise por parte da semiologia. É indiscutível que esta capacidade de transmissão de significados transcende a existência corpórea de um edifício. Em primeiro lugar fruímos a arquitectura como acto de comunicação, independentemente de a usarmos ou não.

A semiologia divide a arquitectura em três esquemas:

> "Formas significantes; códigos elaborados com o auxílio de inferências dos usos e propostos como modelos estruturais de relações comunicacionais; significados denotativos e conotativos que se aplicam aos significantes com base nos códigos […]"[3]

Forma significante é a parte física ou material de um signo, um elemento arquitectónico. A denotação decorre de significados específicos e a conotação sugere significados gerais. Imagine-se uma janela na fachada de um edifício: imediatamente denota a função "abertura de vão"; e pode dar origem a conotações como "luz, ar, paisagem", etc..

Um elemento arquitectónico não denota apenas uma função (primeira), remete para certa concepção do habitar e do usar, conota modos/ideologias diferentes de conceber a função, começa a assumir uma função simbólica. As conotações – "funções" (segundas) simbólicas – podem relegar importância à função primeira "funcional".

> "Os símbolos são os instrumentos por excelência da 'integração social': […] eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social […]."[4]

---

2 "Just as Lichtenstein has borrowed the techniques and images of the comics to convey satire, sorrow, and irony rather than violent high adventure, so may the architect's high reader suggest sorrow, irony, love, the human condition, happiness, or merely the purpose within, rather than the necessity to buy soap or the possibility of an orgy." Venturi et al., [1972]: 162

3 Eco, [1968]: 198

4 Bourdieu, 1989: 10

Talvez se explique esta integração com o exemplo de alguém que tenha o cuidado de não andar despido em frente a uma janela, porque tal comportamento seria desviante do socialmente aceite.

Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour[5] defendem afincadamente uma arquitectura que comunique através do simbolismo, que de alguma maneira se humanize e relacione com as pessoas. As janelas da Guild House[6] parecem e são janelas convencionais, conotando domesticidade. Pierre Bourdieu parece estar de acordo quando diz (sobre a pintura) que:

> "A obra deve comunicar qualquer coisa, um sentido transcendente ao jogo puro das formas e das cores que têm em si mesmas o seu significado e deve dizê-lo claramente: a invenção expressiva orienta-se para a procura dos gestos mais significativos, apropriados à valorização dos sentimentos das personagens e para a produção dos efeitos que melhor podem prender o olhar."[7]

Venturi, Scott Brown e Izenour invocam a imagem como bastião do simbolismo, mas não negam o interesse e a importância do processo, programa, estrutura ou dos aspectos sociais. Enfatizam a imagem para afirmar que a arquitectura depende, na sua criação e percepção, de experiências passadas e associações emocionais, e consideram que estes elementos simbólicos e de representação podem ser frequentemente contraditórios com a forma, estrutura e programa com que se combinam num edifício.[8] O simbolismo é um factor constante ao longo da história porque, como diz Umberto Eco[9], uma nova forma ou função deve apoiar-se em processos de codificação existentes. A forma denota a função só com base num sistema de expectativas e hábitos adquiridos e, portanto, com base num código. Isto não significa, contudo, que devamos apoiar-nos apenas em formas velhas e conhecidas.

> "[…] na *Poética* de Aristóteles: *não posso instituir momentos de alta informação senão apoiando-os em faixas de redundância*; todo o avanço do inverosímil se apoia em articulações do verosímil."[10]

Assim, para promover uma função inédita, o objecto poderá conter indicações para a descodificar – deformando progressivamente funções e formas já conhecidas. Também Alan Colquhoun[11] estudou a arquitectura como parte de um sistema de comunicação dentro da sociedade e sugere que, se assumirmos ser livres dos modelos tipológicos do passado, perdemos o controlo sobre um sector muito activo da nossa imaginação e do nosso poder de comunicar com outros.

---

5 Venturi *et al.,* [1972]

6 Venturi & Rauch e Cope & Lippincott, Associated Architects, Guild House (edifício de habitação para idosos), Filadélfia, 1960-1963.

7 Bourdieu, 1989: 266

8 Esta contradição divide-se em duas manifestações principais, ambas válidas: o pato ("duck"), que ocorre quando os sistemas de espaço, estrutura e programa estão submersos e distorcidos por uma global forma simbólica; e o barracão decorado ("decorated shed"), quando os sistemas de espaço e estrutura estão directamente ao serviço do programa e o ornamento é aplicado com independência. O pato é um edifício especial que é um símbolo; o barracão decorado é um abrigo convencional a que se aplicam símbolos.

9 Eco, [1968]: 201

10 *Idem: Ibidem*

11 Colquhoun, 1967

Este autor baseia-se em Ernst Hans Gombrich[12], que rejeita a crença nascida do expressionismo modernista de que as formas têm conteúdo fisionómico ou expressivo que comunicam directamente connosco. Colquhoun refere:

> "[…] a disposição de formas tais como as encontradas numa pintura de Kandinsky é de facto pouca em conteúdo, a menos que atribuamos a essas formas um sistema de significados convencionais não inerente nas formas em si só. A sua tese é a de que as formas fisionómicas são ambíguas, ainda que não completamente sem valor expressivo, e que apenas podem ser interpretadas dentro de um ambiente cultural particular."[13]

Josef Frank[14] acredita que na arte os princípios da forma apenas têm sido preservados pela tradição e que a sua validade não pode ser provada. Não existe, para este autor, arte sem tradição.

Eco[15] imagina a situação em que um arquitecto constrói para uma determinada sociedade primitiva[16]; teria três soluções: uma atitude de absoluta integração no sistema social vigente, de respeito pelos códigos, normas e exigências; uma subversão "vanguardista", de rotura com relações tradicionais e consequente incompreensão por parte da comunidade; e uma terceira atitude que, tendo presente o código base, propõe execuções inusitadas. Novos códigos são possíveis quando compreendidos; só depois do "consenso" é elaborado um código dos significantes arquitectónicos que lhe permita denotar o novo sistema de funções. Retomando o exemplo da janela e imaginando uma situação hipotética: na primeira solução, o arquitecto abriria um vão da maneira mais comum naquele tipo de construção; na segunda, aplicaria uma janela tecnologicamente avançada desconhecida pela maior parte da população; na terceira abriria um vão convencional, mas introduziria um sistema de portadas de um material utilizado localmente.

> "Neste sentido a Arquitectura é um *serviço*; não porém, porque nos dê aquilo que dela esperamos, e sim, porque, para dar aquilo que dela *não* se espera, estuda o sistema das nossas expectativas possíveis, a sua capacidade de realização, a sua compreensibilidade e aceitabilidade, a possibilidade que tem de relacionar-se com outros sistemas dentro da sociedade."[17]

A concepção de um significado que evolui pela originalidade progressiva é também abordada por José Morales[18] ao dizer que o sentido teleológico que tinham as arquitecturas na década de 1970 parece ter dado lugar ao sentido de que cada arquitectura é um acidente, um momento inexplorado, radicalmente diferente dos outros. O arquitecto deixou de se parecer com outros para se converter numa indagação sobre si próprio.

---

12 Gombrich, 1963

13 Colquhoun, 1967

14 Frank *cit*. Bergquist & Michélsen, 2005: 18

15 Eco, [1968]: 233

16 O autor ressalva que o estudo antropológico de essa hipotética sociedade se faz segundo as ideias de Claude Lévi-Strauss.

17 Eco, [1968]: 233

18 Morales *in* Gausa *et al*., 2001: 528

> "À pergunta 'o que é que diz o quê numa obra?', exploramos o trabalho e as suas marcas, não os discursos. Não se trata de uma indagação acerca dos códigos, das estruturas repetíveis, das linguagens equiparáveis. Não é, com efeito, uma análise sobre 'o mesmo', mas sobre a diferença."[19]

Esta "evolução" comunicativa operada pelo arquitecto corre a par da evolução da história e das sociedades, à qual obviamente pertence. No decorrer dos séculos, um mesmo significante pode conotar coisas diferentes. A expressividade depende da dialéctica entre formas e códigos interpretativos, porque as formas não possuem valores expressivos intrínsecos. Uma janela num castelo medieval serve de seteira, numa catedral gótica permite o contacto com o divino e no período da Revolução Industrial é um alarde tecnológico. A função primeira – denotada – pode perder eficácia se deixar de ser vista com os códigos adequados; funções primeiras e segundas são passíveis de perdas, recuperações e substituições interpretativas. Esta mecânica de oscilação entre forma e história é a base do fenómeno das formas e da obsolescência dos valores estéticos.

> "É certo, em todo o caso, que os objectos do mundo social podem ser percebidos e enunciados de diferentes maneiras porque, como objectos do mundo natural, eles comportam sempre uma parte de indeterminação e de vago […] e também porque, enquanto objectos históricos, estão sujeitos a variações no tempo, estando a sua significação, na medida em que se acha ligada ao porvir, em suspenso ela própria, em tempo de dilação, expectante e, deste modo, relativamente indeterminada. Esta parte de jogo, de incerteza, é o que dá fundamento à pluralidade das visões do mundo […]"[20]

Eco[21] considera que o gosto contemporâneo é paradoxal: parece um tempo de rápido consumo de formas (porque é de rápido revezamento dos códigos e fundos ideológicos), mas é um período em que as formas se recuperam com rapidez e resistem à aparente obsolescência. Um tempo de consciência e destreza filológica, com sentido de história e da relatividade das culturas. Toda a redescoberta é também acrescentamento: ao redescobrir os contextos originais (recuperar significados, conotações e denotações), criam-se novos contextos com novos significados. Por exemplo, aplicar vitrais reinterpretando a tradição gótica.

> "O utilizador moderno das formas passadas aprende, sim, a deformá-las, a ler as mensagens, que já não lhes pertencem, em chaves livres ou aberrantes, mas também aprende a achar chaves exactas."[22]

Depreende-se a imprecisão que o factor temporal motiva na produção e na leitura de informação. Se forem considerados outros factores, como o social ou o pessoal, é forçoso admitir a subjectividade. Corpo e conteúdo existem em simbiose, são meio e mensagem do processo comunicativo. O receptor dessa

---

19 "Ante la pregunta ¿qué es lo que dice qué en una obra?, exploramos el trabajo y sus rastros, no los discursos. Es decir, no se trata de una indagación acerca de los códigos, de las estructuras repetibles, de los lenguajes equiparables. No es, en efecto, un análisis sobre 'lo mismo', sino sobre la diferencia." *Idem: Ibidem*

20 Bourdieu, 1989: 140

21 Eco, [1968]: 210

22 *Idem*: 211

mensagem é o fruidor daquela arquitectura e é nele que a mensagem se traduz em significado. Relembrando que a arquitectura é fruída independentemente da sua utilização, e sendo o público-alvo muito vasto, a arquitectura é, segundo Eco[23], um meio de comunicação de massas:

> "Uma operação que se dirige a grupos humanos para satisfazer algumas das suas exigências e convencê-los a viver de determinado modo pode ser definida como *comunicação de massa* […]"[24]

O discurso da arquitectura é persuasivo, parte de premissas adquiridas e aceites e induz determinado tipo de conceitos; é psicagógico[25], com suave e despercebida violência, o arquitecto impõe as suas instruções, promove e induz; é fruído na desatenção; pode carregar-se de significados aberrantes sem que o destinatário se aperceba estar com eles a perpetrar uma traição (como por exemplo colocar um armário em frente de uma janela).

No texto "Architecture", o escritor Georges Bataille refere que a arquitectura era simplesmente autoritária e que as suas formas são "[…] agora os verdadeiros senhores do território, reunindo as multidões servis na sua sombra, fazendo cumprir a administração, a ordem e o constrangimento."[26]

Eco[27] diz que se a comunicação se fizer através dos códigos estritamente arquitectónicos é uma forma de retórica. A retórica realça a capacidade persuasiva – manipula argumentos discutíveis com a finalidade de inclinar o ouvinte a um certo consenso não unívoco,

> "[…] obtido com base não tanto na autoridade de uma Razão Absoluta, quanto na concorrência de elementos emocionais, de avaliações históricas, de móveis práticos."[28]

Mas a arquitectura é algo mais do que um meio de comunicação de massas. Possui também aspectos heurísticos e inventivos – toda a verdadeira obra de arquitectura traz algo novo porque critica os modos de habitar e as ideologias precedentes, acrescentando informação.

Recupere-se o tema da subjectividade introduzido anteriormente. Como arte, a arquitectura amplia a aceitação de causas subjectivas na sua avaliação. Sendo, além do mais, um meio de comunicação de massas "gratuito", a objectividade dissipa-se por completo.

> "Desta forma, as categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, elas são objecto de usos também eles marcados socialmente pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções

23 *Idem*: 224

24 *Idem: Ibidem*

25 Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora, 1999), psicagogia era, na Grécia antiga, a "evocação religiosa da alma dos mortos; conjunto dos métodos psicoterapêuticos". Para a retórica, é a arte de guiar as almas pelo melhor caminho, através da persuasão.

26 "[…] now the true masters across the land, gathering the servile multitudes in their shadow, enforcing administration and order and constraint". Bataille, 1929 *in* Leach, 1997: 21

27 Eco, [1968]: 222

28 *Idem*: 73

estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*."[29]

A reacção a um estímulo – um complexo de acontecimentos sensórios que provocam determinada resposta – faz-se de forma mediata, interpretando-o segundo um processo intelectivo onde intervêm processos sígnicos (dado a compreender com base em experiências passadas e num código de experiência). A reacção ao humor pode integrar-se perfeitamente nesta descrição do processo. Através do humor, um arquitecto é capaz de comunicar. Pode fazê-lo decorrer de incongruências visuais e conceptuais ou de conceitos e imagens desconexas. Pode implicar indulgência ou inclinação para o ridículo ou para o absurdo. Mas, de novo, o observador é a parte determinante na relação com uma obra, pois o humor não vive nela mas na interpretação do observador. É importante lembrar o quanto os nossos contextos pessoais e culturais influenciam a capacidade de entender e apreciar a variedade de humor suscitado através da arte visual. Os significados e interpretações podem requerer um entendimento extra, dos contextos onde foi criada e é exibida a obra, a relação com outros trabalhos do autor ou a análise de críticos e historiadores. Uma mensagem é passível de interpretações variadas, subjectivas, e o humor é um campo fértil e ambíguo.

> "Sim, sim, mas a poesia não é própria da arquitectura, a poesia está nos olhos e no espírito de quem observa. Tem a ver com a identificação, é um problema quase de exteriorização e não de interiorização. […] E de fora, dos olhos que observam, vem uma possível identificação com uma coisa que eu chamo, sem precisão nenhuma, atmosfera, que compreende o meio humano, como compreende a paisagem, a história, etc."[30]

29 Bourdieu, 1989: 292-293

30 "Si, si, mais a poesía non é propia da arquitectura, a poesía está nos ollos e no espírito de quen observa. Ten a ver coa identificación, é un problema case de exteriorización e non de interiorización. […] E de fóra, dos ollos que observan, ven unha posíbel identificación cunha cousa que eu chamo, sen precisión ningunha, atmósfera, que comprende o medio humano, como comprende a paisaxe, a historia, etc." Siza *in* Somoza, 2007: 68

1.2 JOGO, O TOQUE DE PATETICE NECESSÁRIO À VIDA MODERNA

> "A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz."[31]

Esta passagem, transformada pelo tempo em aforismo, é uma das mais célebres entre os arquitectos. É talvez também a única que refere a palavra "jogo", passível de ser lembrada de memória. Le Corbusier advoga que os nossos olhos são feitos para que percebamos sem ambiguidade as formas primárias, simples, belas.

O jogo a que Le Corbusier parece referir-se é o da configuração física da arquitectura, da disposição espacial dos seus elementos e das relações entre eles. É um momento "final" da obra, da representação e da sua exposição, da sua vida material. O conceito de jogo que se pretende apresentar aqui antecede e acompanha aquele "proposto" pelo arquitecto suíço.

Johan Huizinga[32] considera o jogo preexistente à cultura, e a própria cultura um jogo. É imprescindível à vida social, de todas as épocas e lugares, e vai além da racionalidade humana, bem como dos limites físicos e biológicos, pois apresenta um sentido e um significado. Existe uma grande proximidade e indefinição entre os conceitos de jogo e de competição – o "agon" grego. Para o ser humano adulto e responsável, o jogo é uma actividade acessória. É uma actividade voluntária – entendendo liberdade num sentido lato – em que as regras têm de ser livremente aceites. Podemos mover-nos num patamar inferior ao da sociedade, como faz uma criança, mas também podemos mover-nos acima dela, no domínio do belo e do sagrado. A sorte pode ter um significado sagrado – o rolar dos dados pode traduzir os desígnios divinos, convictos que estejamos da sua influência sobre a natureza. O jogo não faz parte da "vida normal" e "real" – é temporário e desinteressado; é ilusão, que na sua raiz latina significa literalmente "no jogo".

Também Pierre Bourdieu ressalta o conceito de "illusio". Segundo o autor, jogo é todo tipo de relação social entre os agentes, sejam eles grupos ou estruturas sociais:

> "A *illusio* é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo vale a pena ou […] É 'estar em', participar […] é reconhecer o jogo e reconhecer

31 "L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière." Le Corbusier. 1923. *Vers une architecture*. Paris: éditions Crès et C^{ie}: 16

32 Huizinga, [1938]

> os alvos [...] Os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objectivas do espaço social."[33]

De acordo com Italo Calvino[34], podemos encontrar algo dessa relação encantada na obra de Honoré de Balzac. Para Balzac existem três mundos simultâneos: o da fantasia do artista, o mundo "convencional", no qual vivemos, e o mundo das obras de arte, que será mais governável, menos refractário a uma forma (uma tela para um pintor, um texto para um escritor…). Os três são infinitos e a relação entre eles é o "indefinível" ou "indecidível", como o paradoxo de um conjunto infinito que contenha outros conjuntos infinitos. Apesar negar o escritor fantástico que é ou foi, bem como deve ter presente o escritor realista que é ou quer ser. A relação entre fantasia e realidade infinitas é indissociável. Acreditamos que a arquitectura, como arte que é, partilhará também desses três mundos: o mundo da obra, de um projecto, resultará do mundo da fantasia e do mundo real. Este ponto intermédio entre o intelecto e o mundo pode ser equilibrado ou pender mais para um ou outro mundo, dependendo do projecto, do arquitecto ou de outras condições.

Huizinga[35] crê que, enquanto as formas mais organizadas da sociedade – religião, ciência, comércio, direito, guerra e política – perdem gradualmente contacto com o jogo, a função do poeta permanece fixa na sua esfera, onde nasceu. A poesia é o jogo com as palavras, subordinadas à métrica, cadência e ritmo. A poesia e o mito transcendem as fronteiras do julgamento lógico e deliberado. Mas nem toda a poesia preserva o carácter lúdico, o que levou Émile Faguet a defender, "o toque de patetice necessário ao lírico moderno."[36]

A visão deste autor sobre a poesia parece-nos mais próxima da arquitectura do que a sua ideia sobre as artes plásticas, onde a inclui. As artes na Grécia antiga estavam divididas em artes musicais (criadas por Apolo e pelas Musas) e artes plásticas ou mecânicas. Enquanto a música e a dança foram quase sempre encaradas como jogo, as artes plásticas não, pelas inerentes limitações de forma e materiais. O facto de esta classe de artistas trabalhar árdua e diligentemente numa obra que persistirá no tempo e que não depende de uma execução pública durante a qual ganharia vida, não deixa espaço para o elemento jogo. Se o trabalho é sério, concentrado e responsável, hábil e eficaz, é um trabalho de artesão.

> "O homem a quem é encomendado um trabalho tem diante de si uma tarefa séria e responsável: a ideia de jogo está completamente deslocada. Tem de construir um edifício – um templo ou uma residência – digno da sua função ritual ou própria para ser ocupada por seres humanos."[37]

Após esta pronta negação das características de jogo, o autor contradiz-se e valida-as progressivamente: a exibição de uma destas artes será obrigatoriamente parte de um ritual, festival ou acontecimento social – inauguração, colocação da

33 Bourdieu, 1996 cit. Oliveira, 2004
34 Calvino, [1988]: 117-118
35 Huizinga, [1938]: 141-157
36 "Algures, Émile Faguet refere *le grain de sottise nécessaire au lyrique moderne*." *Idem*: 165
37 *Idem*: 189

primeira pedra, exposição, etc. – mas é algo que ocorre após o processo criativo. Haverá portanto vestígios de jogo, pela inserção ritual das obras de arte, sendo portadoras de magia e simbolismo. Também uma encomenda, o trabalho e a recepção de uma obra de arte no meio social eram momentos intensamente agónicos. Começando por não permitir qualquer relação entre jogo e arquitectura, o autor consente-o depois apenas como impulso estético, acabando por admitir como óbvia essa relação, quando se dá o (inevitável) contacto entre a obra e a sociedade. Ainda assim, considera que a arte se tornou mais íntima e isolada ao longo da história e a ascensão da fruição estética, a chegada a um público mais vasto e a auto-consciência fazem-na perder a infantilidade. Já no século XVIII, o poeta, filósofo e historiador alemão Friedrich Schiller avançou com a explicação da origem das artes plásticas no "instinto de jogo" inato – o *spieltrieb*.[38]

Quando mergulhados na "ilusão", um projecto de arquitectura processa-se também como um jogo. Frank Gehry é popular pelos seus jogos desconstrutivistas mas, mais do que o resultado formal (como na citação de Le Corbusier), é relevante o meio com que os atinge. Se recordarmos o momento registado em filme[39] em que Gehry trabalha com um assistente sobre uma maquete, cortando, dobrando e enrolando bocados de cartolina até encontrar o "alarde" que mais lhe apraz para a fachada, vemos o desenho como experimentação pura e espiritual.

> "Quando os artistas e escultores que conheço trabalham, há uma certa ideia de jogo. Tentam coisas; experimentam. De certo modo é infantil e *naif*, como as crianças no parque. Os cientistas trabalham também desta forma […] É como lançar coisas e depois perseguir as ideias, mais do que predizer onde se vai."[40]

E quando Beatriz Colomina[41] lhe pergunta que palavra corresponde à letra "P", a resposta é "Play". Associa jogo à problematização constante, atitude que teve origem na formação judaica que recebeu. Esclarece que enquanto as outras religiões prescrevem uma espécie de padrão onde o ser se deve acomodar, no *Talmude* a primeira palavra é "porquê".

> "Bem, jogo tem que ver com criatividade. Criatividade é um sentido de jogo porque se está a experimentar coisas, a explorar coisas. Pode-se fazê-lo parecer sério, se se quiser. Aquilo que Peter Eisenman faz com a linguística, pode-se criar uma espécie de aspecto muito sério sobre algo, que o faz parecer inevitável, que o ajusta àquele padrão. Mas mesmo então, conhecendo Peter, ele está a jogar também, ainda que crie uma cortina de fumo de credibilidade intelectual que lhe confere um traço de maturidade. […] O porquê é jogo."[42]

---

38 Friedrich Schiller. 1795. [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*] *Sobre a educação estética do ser humano cit. Idem*: 190

39 Documentário *Sketches of Frank Gehry* (2005), realizado por Sidney Pollack.

40 "Cuando los artistas y escultores que yo conozco trabajan, hay una cierta idea de juego. Intentas cosas; experimentas. En cierto modo es infantil y *naif*, como los niños en el parque. Los científicos trabajan también de esta forma […] Es como lanzar cosas y después perseguir las ideas, más que predecir donde vas a ir." Gehry *in* Zaera Polo, [s.d.]: 20

41 Colomina, 2003: 27

42 "Well play is about creativity. Creativity is a sense of play because you're trying things, exploring things. You can make it sound serious, you know, if you want to. What Peter Eisenman does with linguistics, you can create a kind of very serious aspect to it that makes it seem inevitable, that it fits into that pattern. But even then, knowing Peter, he's playing too, even though he creates a smokescreen of intellectual credibility that gives him an underpinning of adulthood. […] Why is

Charles Jencks[43] acredita que a famosa "ideia da Bauhaus" – que todos os directores da instituição mencionaram e que ninguém explicou – assenta no jogo, no jogo criativo. Responsabiliza Johannes Itten (o professor mais distante do Funcionalismo promovido pela escola) pela formulação deste segredo, desenvolvido no curso preliminar que orientava. Os alunos teriam de aprendê-lo antes de progredir na carreira, aprender que o "jogo torna-se festa, festa torna-se trabalho e trabalho torna-se jogo." O autor nota que tal jogo era orientado por novos sistemas visuais e lógicas espirituais (de que Itten era partidário).

> "A intenção importava, os mestres importavam, o momento importava – mas tudo isso daria em nada sem o jogo exploratório. […] O papel do jogo no processo criativo é libertar os elos entre coisas e permitir a criação de novo elos; o papel da investigação dirigida é fornecer um princípio ordenador. Assim, numa instituição criativa de sucesso, ou num indivíduo, ambos estes impulsos contrários devem ser cultivados."[44]

Realça ainda a importância do jogo exploratório por estar directamente relacionado com a evolução, com a aprendizagem e com o desvendar de novas ideias e eventos. Assume que é unânime a visão do trabalho criativo como fascinante, absorvente, *sexy*, hipnotizante, espiritual, viciante, humorístico – e uma série de qualidades relacionadas – porque representa o crescimento da mente respondendo à evolução do cosmos. O próprio Jencks aborda a escrita deste capítulo sobre a Bauhaus ludicamente. Atribui-lhe como título "Recapturing the Bauhaus Spirit: Yalp", algo que pode ser traduzido como "Recapturando o Espírito da Bauhaus: Ogoj". "Yalp" é a palavra "play" invertida, e o autor justifica-se dizendo que tal princípio soa demasiado banal para ser enunciado.

Reconhecendo o sentido algo "místico" do jogo exposto, mais óbvio é aceitar o "combate" que se dá entre os diversos componentes de um projecto. Sob esta mesma perspectiva, Eduardo Souto de Moura explicou recentemente que a arquitectura é um conjunto de factores aparentemente incompatíveis e que o combate conciliador entre eles se assemelha a um jogo de Sumo.[45]

Para José Morales[46], o projecto é um acto de combinar a diversidade de modo imprevisível. Se se tratasse de um jogo, seria o do infinito permanentemente aberto por uma jogada, que o abre com insistência ao caos e ao acaso. Um jogo que formula as suas novas leis a cada jogada e que não permite uma universalidade no fim do jogo. Um jogo que se parece mais com o montar armadilhas. Na mesma entrada do *Dicionário*[47], Manuel Gausa relaciona-o com a magia e com o lúdico e Federico Soriano define-o como projectar e negociar.

---

play." Gehry *in Idem: Ibidem*

43 Jencks, [1995]: 154-158

44 "The intention mattered, the masters mattered, the moment mattered – but all of it would have come to nothing without explorative play. […] The role of play in the creative process is to free up the habitual links between things and allow new ones to occur; the role of directed research is to provide an ordering principle. So, in a successfully creative institution, or individual, both these contrary impulses have to be cultivated." *Idem:* 156

45 Souto de Moura *in* TVI24, 2011

46 Gausa *et al.*, 2001: 352

47 *Idem: Ibidem*

Numa conversa com Álvaro Siza[48], Manel Somoza alude ao facto de que Siza recorre frequentemente ao jogo e ao humor para projectar e para explicar a sua arquitectura, especialmente quando se trata de aspectos subjectivos.

> "Essa mistura entre rigor conceptual e jogo que mostra o anedótico é também algo perceptível na sua obra. Há para mim duas manifestações que podem ser confundidas ou não entendidas na sua profundidade: por um lado, essa que acabo de dizer, a mistura entre o olhar lúdico e o rigor; e por outro, determinadas levezas estruturais que podem parecer alardes técnicos e são tensões emocionais da forma. [cita como exemplo o edifício da Faculdade de Jornalismo de Santiago de Compostela] […] São divertimentos, sarcasmos, convites para participar, que se contrapõem a soluções imediatas. […]"[49]

Nestas declarações fica patente a relação próxima entre o carácter do jogo, o lúdico, o divertimento, o humor, etc. Tentando fechar o círculo, evocamos Huizinga[50], que também caracteriza o jogo como alegria, tensão, divertimento e fascínio. O jogo não é contrário à seriedade mas é distinto do riso, ainda que ambos partilhem qualidades. Para este autor, o riso provém do cómico e relaciona-se com a loucura. A alegria e a graça relacionam-se estreitamente com a beleza.

> "Todos os termos deste grupo de ideias esparsas, mas contudo próximas – jogo, riso, loucura, graça, jocoso, cómico, etc. – partilham as características que já tínhamos atribuído ao jogo […]"[51]

Tome-se como exemplo a área da justiça, que o autor considera aparentemente contrária ao jogo. A prática efectiva do direito assemelha-se a uma competição, na qual se batem duas partes. O processo judicial pode ser visto como um jogo de fortuna, uma competição ou uma batalha verbal, passível de apostas sobre o desfecho. *Court* (em inglês) pode traduzir-se por *tribunal*, mas também por *pátio* ou *relvado*. É um espaço sagrado, separado do mundo "normal", ajudado ainda pelo uso da toga e da cabeleira – máscaras perfeitas. Mas o que mais interessará salientar nesta comparação é o tom de humor e gracejo que se encontrava nos tribunais ingleses, que Huizinga considera como essencial à justiça nas sociedades arcaicas.

Se numa área tão prudente como a justiça o humor é uma condição celebrada, parece, no "jogo da arquitectura", poder ter um papel preponderante, já que,

> "É no 'acto de jogar' que o homem alcança o vértice da sua capacidade inventiva, da sua libertação face ao determinismo da inimizade mútua e da necessidade crua."[52]

---

48 Somoza, 2007

49 "Esa mestura entre rigor conceptual e xogo que mostra a anécdota é tamén algo perceptível na súa obra. Hai para min dúas manifestacións que poden ser confundidas ou non entendidas na súa profundidade: por un lado, esa que acabo de dicir, mestura entre ollar lúdico e rigor; e por outro, determinadas ingravidades estruturais que poden parecer alardes técnicos e son tensións emocionais da forma. [cita como exemplo a faculdade de jornalismo de Santiago de Compostela] […] Son divertimentos, sarcasmos, convites para participar, que se contrapoñen a solucións inmediatas. […]" *Idem*: 141

50 Huizinga, [1938]

51 *Idem*: 22

52 *Idem*: 14

1.3 ENTRE EXACTIDÃO E INDETERMINAÇÃO

Num dos frequentes debates do período pós-revolução de 1974, na Faculdade de Belas-Artes do Porto, o arquitecto Viana de Lima, na sua intervenção, estaria a defender uma atitude racionalista na arquitectura quando alguém na assistência lhe terá perguntado: "Mestre: então e a varanda da Faculdade de Economia?" Ao que Viana de Lima terá respondido: "Essa saiu-me bem, não saiu?!"[53]

Se o trabalho de um arquitecto depende, na sua base, de factores alheios ao seu domínio – encomenda, cliente, lugar, programa, orçamento, legislação, tempo… – porque não tê-lo também em perspectiva no processo projectual? Se uma carreira depende da oportunidade e do acaso, de desafios acidentais, porque não admitir que um certo *improviso* e ausência de preconceito tenham um papel na sua concepção?

> "Não estamos a tentar ridicularizar a nossa falta de capacidade para controlar o processo criativo, porque ironicamente é através da improvisação e da adaptação a obstáculos imprevistos que fazemos os maiores progressos. A fricção da realidade é o nosso seguro contra a endogamia arquitectónica."[54]

Numa carta de meados da década de 1940, o arquitecto Josef Frank manifestava a sua preocupação com o aborrecimento na arte e na arquitectura. Perguntava-se porque eram as ruas e a habitação tão desinteressantes e argumentava que muito do que é bom é meramente fruto do acaso e não do planeamento cuidadoso. Continuando, dizia que as pessoas necessitam de uma certa dose de sentimento para se sentirem confortáveis e não de ambientes forçadamente ordenados; precisam de variedade e não de monumentalismo estereotipado.

> "O que tenho então para propor é […] "accidentism" para deixar claro que deveríamos estar a criar um ambiente que pareça ter surgido por acidente. […] nas cidades que crescem organicamente, os edifícios de todas as épocas coexistem lado a lado em harmonia."[55]

---

53 Episódio presenciado por um então desenhador no escritório em que Viana de Lima era associado, contado pelo meu pai.

54 "We are not trying to ridicule our own lack of ability to control the creation process, because ironically it is through improvisation and adaptation to unanticipated obstacles that we make our biggest breakthroughs. The friction of reality is our insurance against architectural inbreeding." BIG, [2009]: 23

55 "What I therefore have to propose is […] "accidentism" to make it clear that we should be creating an environment that appears to have arisen by accident. […] in cities that grow organically,

No entanto, o "acidentismo"[56] é controverso e até o autor admite que não se pode confiar tudo ao acaso. Frank não defende a arbitrariedade ou a liberdade total do acaso, propõe antes que se crie como se isso tivesse ocorrido casualmente, sob planeamento ordenado. Entende-se esta duvidosa posição a meio caminho se recordarmos a sua proximidade ao modernismo, cujos valores nunca rejeitou completamente. Acreditava que naquela época de pensamento científico as tradições se estavam a perder, havendo necessidade de inventar novas leis artísticas adequadas. Para dotá-las de credibilidade, estas leis seriam naturalmente arbitrárias mas rigorosas e não ambíguas. "Não acredito em absoluto que alguém possa construir sem princípios e não vejo razão por que se deva desviar dos princípios modernos originais."[57]

Este posicionamento entre racionalismo e acaso recorda o Maneirismo, período em que os princípios clássicos eram a base indiscutível sobre a qual se exploravam variações de linguagem.

> "Um conceito utilizável do Maneirismo só se pode extrair da tensão entre classicismo e anti-classicismo, tradicionalismo e ânsia de novidade, convencionalismo e protesto contra todo o conformismo. […] oposições aparentemente inconciliáveis."[58]

Arnold Hauser[59] afirma que estas oposições são resolvidas com inteligência e que uma obra maneirista é sempre um manifesto de habilidade, audácia e espectáculo deliberado. Para esse fim, o arquitecto opõe-se ao meramente instintivo, ao puramente racional e ao ingenuamente natural, acentuando o oculto, o problemático, o ambíguo e o particular. Recorre à ironia pelo que ela tem de vontade individual; à crítica por ainda parecer esperar algo do Classicismo; ao paradoxo porque submete-se à confrontação de realidades diversas; e à provocação porque recorre inclusivamente ao grotesco.

Robert Venturi arrisca uma definição e promove a redescoberta deste estilo nos dias de hoje: "Maneirismo como Convenção Retorcida ou como Convenção Modificada Reconhecendo Ambiguidade".[60] A arquitectura maneirista tem uma expressão convencional e ordenada, mas quebra-a para acomodar complexidade, excepção, contradição e ambiguidade (inequivocamente). O autor vê com naturalidade que tenha decorrido da Alta Renascença, por ser um período onde convenção, sistema, ordem, genérico e "maneira" eram muito explícitos. "Talvez o clássico vá contra a natureza do homem e presuma uma autodisciplina a que este não se pode submeter durante muito tempo."[61]

---

buildings from all epochs stand side by side in harmony." Frank *cit*. Bergquist & Michélsen, 2005: 24

56 Frank desenvolveu as reflexões sobre o acaso num artigo chamado "Accidentism" publicado na revista *Form* em 1958.

57 "I do not believe at all that one can build without principles, and I see no reason why one should deviate from the originally modern ones." Frank *cit*. Bergquist & Michélsen, 2005: 16

58 "Un concepto utilizable del Manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. […] oposiciones aparentemente inconciliables." Hauser, [1973]: 34

59 *Idem:* 36

60 "Mannerism as Convention Tweaked – or as Modified Convention Acknowledging Ambiguity". Venturi & Scott Brown, 2004: 74

61 "Quizá lo clásico va contra la naturaleza del hombre y presume una autodisciplina a la que éste no puede someterse durante largo tiempo." Hauser, [1951]: 18

A extensa lista de elementos reconhecidos e acomodados pelo Maneirismo contemporâneo inclui, entre outros: ambiguidade, aborrecimento, caos, contraste, quebra da convenção, desvio, desordem, dissonância, distorção, diversidade, dualidade, patetice, ecletismo, quotidiano, excepção, quebra do genérico, desequilíbrio, inconsistência, incorrecção, inflexão, ironia, saltos de escala, justaposição, significado, monotonia, *naïf*, obscuridade, vulgar, paradoxo, pluralismo, *pop*, escalas, tensão, vernáculo e humor. Havendo uma regra base que permite tantas variações como as elencadas, torna-se quase inevitável que uma obra contemporânea seja maneirista à maneira de Venturi.

Denise Scott Brown[62] conclui que Venturi rejeita as noções anteriores de Maneirismo como se se tratasse de um brinquedo decadente de aristocratas ou da expressão da neurose, definindo-o com uma série de temas e pelo quebrar das regras arquitectónicas. Esta ruptura foi feita, no entanto, por "trapezistas" maneiristas que, tendo-se tornado mestres das ordens, mudaram as regras, talvez na procura de novo vigor, ou apenas por divertimento. O Maneirismo da nossa era deve começar assim: quebrar as regras apenas por bons motivos, porque o funcionalismo não está morto e é necessário. Nesse momento, haverá necessidade de um novo cálculo – inteligente, sensato, humorístico, artístico e democrático.

A atitude maneirista promovida por Venturi e Scott Brown tem as suas raízes no livro *Complexidade e Contradição em Arquitectura*[63]. Já aí se expressavam quase todas as ideias desenvolvidas pelo escritório de que fazem parte, e bastante explicitadas no "gentil" manifesto inicial:

> "Mas a arquitectura é necessariamente complexa e contraditória […] E hoje, as necessidades de programa, estrutura, equipamento mecânico e expressão, mesmo em edifícios singulares em contextos singulares, são diversas e conflituam de forma antes inimaginável […] Acolho os problemas e exploro as incertezas. Abraçando a contradição bem como a complexidade, aspiro à vitalidade bem como à validade.
>
> […] Gosto de elementos que são híbridos em vez de 'puros', comprometedores em vez de 'limpos', distorcidos em vez de 'directos', ambíguos em vez de 'articulados', perversos bem como impessoais, enfadonhos bem como 'interessantes', convencionais em vez de 'desenhados', que acomodem em vez de excluírem, redundantes em vez de simples, indiciais bem como inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de directos e claros. Sou pela vitalidade confusa sobre a unidade óbvia. Incluo o *non sequitur* e proclamo a dualidade.
>
> Sou pela riqueza de significado em vez da clareza de significado; pela função implícita bem como pela função explícita. Prefiro 'ambos, um e outro' ao 'um ou outro', preto e branco, e por vezes cinzento, ao preto ou branco. Uma arquitectura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoque: os seus espaços e elementos tornam-se legíveis e exequíveis simultaneamente em diversas formas."[64]

---

62 Venturi & Scott Brown, 2004

63 Robert Venturi. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art

64 "But architecture is necessarily complex and contradictory […] And today the wants of program, structure, mechanical equipment and expression, even in single buildings in single contexts, are diverse and conflicting in ways previously unimaginable […] I welcome the problems and exploit the uncertainties. By embracing contradiction as well as complexity, I aim for vitality as well as validity.

[…] I like elements which are hybrid rather than 'pure', compromising rather than 'clean', distorted

Contudo, a *complexidade* não nega aquilo que Louis Kahn chamou de "desejo de simplicidade" e *complexidade* e *contradição* não significam pitoresco ou expressionismo subjectivo. É essencial entender que todos os adjectivos propostos por Venturi para a arquitectura não excluem que uma obra seja coerente, que seja um todo. Uma "ordem" válida acomoda as contradições circunstanciais de uma realidade complexa de duas maneiras: estas podem representar a excepcional inconsistência que modifica a ordem consistente – "acomodação da contradição"; ou podem representar inconsistências pela totalidade da ordem como um todo – "o difícil todo". Há dois motivos para quebrar uma ordem: o reconhecimento da variedade e da confusão do contexto e a derradeira limitação de que qualquer ordem é criada pelo Homem. A ambiguidade e a tensão estão muito presentes neste tipo de arquitectura. A percepção simultânea de uma multiplicidade de níveis (contraditórios) envolve esforço e hesitações para o observador e a sua percepção torna-se vívida.

> "Exemplos que são bons e maus ao mesmo tempo talvez expliquem de certa maneira o comentário enigmático de Kahn: 'a arquitectura deve ter espaços maus bem como espaços bons'. A irracionalidade aparente de uma parte será justificada pela racionalidade resultante do todo, ou as características de uma parte serão ajustadas para o bem do todo. As decisões válidas para tais ajustes são uma das principais tarefas do arquitecto."[65]

A reflexão sobre as razões que devem levar um arquitecto a "quebrar a ordem" são retomadas[66], citando a posição de Alan Colquhoun[67] sobre o Movimento Moderno. Colquhoun contraria a proposição da arquitectura modernista de que a forma deve ser o resultado da aplicação de leis físicas ou matemáticas – aquilo que designa como "determinismo biotécnico". As limitações inerentes a esta abordagem foram reconhecidas pelos próprios teorizadores do Movimento Moderno, que sugeriram a integração da "intuição", "imaginação", "inventividade" e de "eventos plásticos livres e inumeráveis". O resultado é a "[…] tensão entre duas ideias aparentemente contraditórias – determinismo biológico por um lado e livre expressão por outro [...]"[68]

---

rather than 'straightforward', ambiguous rather than 'articulated', perverse as well as impersonal, boring as well as 'interesting', conventional rather than 'designed', accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for a messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality.

I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer 'both-and' to 'either-or', black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once." Extracto de "Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto". Venturi, [1966]: 16

65 "Examples which are both good and bad at the same time will perhaps in one way explain Kahn's enigmatic remark: 'architecture must have bad spaces as well as good spaces." Apparent irrationality of a part will be justified by the resultant rationality of the whole, or characteristics of a part will be compromised for the sake of the whole. The decisions for such valid compromises are one of the chief tasks of the architect." *Idem*: 25

66 Venturi *et al.,* [1972]

67 Colquhoun, 1967

68 "[…] tension of two apparently contradictory ideas – biological determinism on one hand, and free expression on the other […]" Idem: 133

Os arquitectos modernistas atribuíam um "poder icónico" à tecnologia da Revolução Industrial que tinham como modelo. Essa atribuição, era feita por,

> "[…] aqueles que no campo do projecto que andavam e andam a pregar a tecnologia pura e um pretenso método de projecto objectivo… criações da tecnologia, que veneram num grau inconcebível para qualquer cientista."[69]

Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour[70] recordam a definição vitruviana de arquitectura: solidez, utilidade e beleza, bem como a de Walter Gropius (ou talvez apenas a dos seus seguidores): solidez e utilidade que igualam beleza. De acordo com estas equações, a arquitectura é um processo congelado. Já Kahn, afirma que "[…] o arquitecto deveria ser surpreendido pelo aparência do seu projecto."[71]

É para nós enigmático como Le Corbusier, provavelmente o arquitecto mais revolucionário e respeitado do modernismo, tinha já uma perspectiva definida sobre a relação entre a tecnologia e o intelecto. Terão sido também os seus imprudentes seguidores (à imagem do que diz Venturi, que confessa sentir-se mais confortável com os críticos do que com quem está de acordo com ele[72]) que talvez tenham exagerado na interpretação cega das suas teorias. "A arquitectura começa onde o cálculo acaba."[73]

Italo Calvino[74] evoca o romance inacabado de Robert Musil, *O Homem sem Qualidades*[75], no qual exactidão e indeterminação são também os pólos entre os quais oscilam as conjecturas filosófico-irónicas de Ulrich, o personagem principal, para afirmar:

> "Ora, se o elemento observado for a própria exactidão, se o isolarmos e deixarmos desenvolver, se o considerarmos como um hábito do pensamento e uma atitude de vida e se fizermos que a sua força exemplar actue sobre tudo com que entrar em contacto, chegaremos então a um homem no qual se forma uma combinação paradoxal de exactidão e de indeterminação. Ele possuirá a frieza deliberada e incorruptível que representa o temperamento que coincide com a precisão; mas fora dessa qualidade tudo o resto será indefinido."[76]

Musil exprime a tensão entre a exactidão matemática e a abordagem dos acontecimentos humanos por meio de uma escrita fluente, irónica e controlada. O conhecimento para este autor é a consciência da inconciliabilidade entre duas polaridades contrapostas: uma, a que chama exactidão, matemática, ou espírito

---

69 "[…] those in the field of design who were – and are – preaching pure technology and so-called objective design method... to the creations of technology, which they worship to a degree inconceivable in a scientist." *Idem*: 136

70 Venturi *et al.,* [1972]: 134

71 "[…] the architect should be surprised by the appearance of his design." Kahn *cit*. *Idem: Ibidem*

72 "Perhaps it is the fate of all theorists to view the ripples from their works with mixed feelings. I have sometimes felt more comfortable with my critics than with those who have agreed with me. The latter have often misapplied or exaggerated the ideas and methods of this book to the point of parody." Venturi, [1966]: 14

73 "L'architecture commence où s'arrête le calcul." Le Corbusier. 1925. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: éditions Crès et C^ie^

74 Calvino, [1988]: 82

75 Robert Musil. 1930-1942. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag

76 Musil, 1930-1942: vol. I, parte II, cap. 61

puro, ou até mentalidade militar, e outra, a que chama alma, irracionalidade, humanidade e caos. O ponto em que Musil mais se aproxima de uma proposta de solução adaptável à vida humana é quando recorda que existem "[…] problemas matemáticos que não permitem uma solução geral mas antes soluções individuais que, combinadas, se aproximam da solução geral."[77]

Calvino conta que também Roland Barthes[78] tem presente a convivência entre a exactidão e a sensibilidade, questionando-se sobre a necessidade de uma ciência nova para cada objecto. Já Carlo Emilio Gadda[79] procurava representar o mundo sem atenuar a sua complexidade, definindo-se a sua escrita pela tensão entre a exactidão racional e a deformação frenética como componentes fundamentais de todo o processo cognitivo.

Calvino expõe outra perspectiva deste equilíbrio citando a introdução do livro do debate entre Jean Piaget e Noam Chomsky[80]. Os modelos para o processo de formação dos seres vivos são,

> "[…] por um lado o *cristal* (imagem de invariabilidade e de regularidade de estruturas específicas), e por outro a *chama* (imagem de constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna)."[81]

Calvino é partidário do "cristal", mas reconhece valor à "chama", e deseja que os partidários da "chama" não percam de vista a calma e árdua lição do "cristal". No mesmo texto[82], o autor conclui que a literatura tem uma função existencial – a procura da leveza como reacção ao peso do viver – sem deixar de sublinhar que, se admiramos a ideia do mundo constituído por átomos sem peso ou a leveza da linguagem, é porque conhecemos e admiramos o seu oposto, o peso das coisas e da linguagem. Noutro momento faz uma analogia com as mitologias grega e romana: Calvino sente-se um saturnino (Saturno/Cronos, deus de temperamento melancólico, contemplativo e solitário) que sonha ser mercurial (Hermes/Mercúrio – deus da comunicação, das meditações, das permutas, do comércio, da destreza) e revela afinidade com Vulcano/Efesto (que no fundo das crateras, fechado na sua forja, fabrica incansavelmente objectos requintados e pormenorizados). O trabalho de um escritor deve considerar tempos diferentes: o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano – imediatismo e intuição instantânea aliados a sentimentos e pensamentos alicerçados, maduros e livres do efémero. O mesmo acontece com o trabalho do arquitecto:

> "[…] no acto de criação, esse processo de análise e de intuição, de aventura, ou nascem juntos ou vão-se aproximando. […] Numa obra de criação artística, sobretudo em pintura, pode ser quase em estado de inconsciência. […] Na arquitectura, em geral, julgo que é bastante tarde, porque tem de incluir muito trabalho analítico."[83]

---

77 *Idem*: vol. I, parte II, cap. 83

78 Roland Barthes. 1980. *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard *cit*. Calvino, [1988]: 82

79 Calvino descreve a escrita de Gadda passando em revista algumas obras do autor. *Idem*: 123-130

80 Massimo Piattelli-Palmarini (ed.). 1982. *Théories du langage – Théories de l'apprentissage : Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*. Paris: Seuil *cit*. *Idem*: 88

81 Piattelli-Palmarini, 1982: introdução

82 Calvino, [1988]: 15-44

83 "Non sei, porque no acto de creación, ese proceso de análise e de intuición, de aventura, ou nacen xuntos ou se van aproximando. […] Nunha obra de creación artística, en pintura sobre todo,

O escritor surrealista Louis Aragon tem a arquitectura como tema de relevo na sua obra. Diz que ela é moderna enquanto for impenetrável, enquanto resistir à explicação racional e oferecer possibilidades de devaneio. Descreve-a como atmosfera e limite e explora o limiar entre escuridão e luz.

> "[…] a luz é significativa apenas em relação à escuridão e a verdade pressupõe erro. São estes opostos misturados que povoam a nossa vida, que a fazem pungente, intoxicante. Só existimos nos termos deste conflito, na zona onde preto e branco chocam. E que me importa o branco e preto? O seu reino é morte."[84]

Calvino[85] esboça uma explicação sobre a imaginação, um processo que mesmo não partindo dos céus (como pensava Dante) transcende as nossas intenções e controlo. A fonte da imaginação, como um *iceberg*, está profundamente invisível e temos consciência disso. É da magia renascentista neoplatónica que parte a ideia da imaginação como meio de comunicação com a alma do mundo, ideia que será depois adoptada pelo Romantismo e pelo Surrealismo. Em contraste, está a ideia da imaginação como instrumento do saber. O modelo psicanalista freudiano diz que a imaginação é incompatível com a ciência, a menos que se separe o conhecimento em dois, deixando à ciência o mundo exterior e isolando o conhecimento imaginativo na interioridade individual. Já o modelo de Jung considera a imaginação como participante na verdade do mundo. "Em resumo, o meu procedimento pretende unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo."[86]

Em síntese, a imaginação está ligada ao raciocínio e à expressão verbal. Apesar do autor sentir que deveria defender a ideia da imaginação como instrumento do saber, sente-se mais próximo dela como identificação com a alma do mundo:

> "[…] o conto para mim é a unificação de uma lógica espontânea das imagens e de um desígnio conduzido de acordo com uma intenção racional. [Mas…] ao mesmo tempo tenho procurado sempre na imaginação um meio de alcançar um conhecimento extra-individual, extra-subjectivo. […] Mas há outra definição em que me reconheço plenamente, que é a imaginação como repertório do potencial, do hipotético, do que não é nem foi nem talvez seja alguma vez, mas que poderia ser. […] A fantasia é uma espécie de máquina electrónica que tem em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que correspondam a uma finalidade, ou simplesmente que sejam as mais interessantes, agradáveis e divertidas."[87]

---

pode ser case en estado de inconsciencia. […] Na arquitectura, en xeral, xulgo que é bastante tarde, porque ten que incluír moito traballo analítico." Siza *in* Somoza, 2007: 110

84 "[…] light is meaningfully only in relation to darkness and truth presupposes error. It is these mingled opposites which people our life, which make it pungent, intoxicating. We only exist in terms of this conflict, in the zone where black and white clash. And what do I care about white and black? Their realm is death." Aragon, 1926

85 Calvino, [1988]: 99-119

86 *Idem*: 110

87 *Idem*: 111

Assim, a fantasia é um arquivo de todas as possibilidades que escolhe autonomamente uma, mais ou menos adequada. O imaginário indirecto, ou seja, as imagens fornecidas pela cultura formam também parte neste "golfo fantástico" (e hoje é já difícil distinguir a experiência vivida da que vemos em televisão). O autor questiona-se, alarmado, sobre qual será o futuro da imaginação individual numa sociedade cada vez mais inundada por imagens pré-fabricadas.

> "Digamos que há diversos elementos que concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação directa do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura aos seus vários níveis, e um processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização como na verbalização do pensamento."[88]

Ainda que os temas da imaginação e da fantasia nos possam aproximar legitimamente do Surrealismo, devemos ressalvar que existem também muitos aspectos que o distanciam do que se pretende demonstrar. Segundo Dalibor Veseley[89], a redução do Surrealismo a um conjunto de princípios e objectivos definidos – como o automatismo, o acaso, a transformação do mundo e da vida – não revelam o objectivo primário do movimento que consiste em atingir um ponto de reconciliação absoluto entre o sonho e a realidade. O ponto supremo de todas as contradições é a criação de uma realidade-surrealidade completamente nova. O sonho (que se manteve apenas em sonho…) para completar a *Grand Oeuvre*[90] implica a rejeição total da lógica e da cultura actual com todas as suas instituições, originando a libertação total dos desejos humanos e a criação de um mundo parecido com o paraíso na terra. Calvino[91] recorda que o escritor Raymond Queneau pertenceu, durante um breve período, ao movimento surrealista, mas que mais tarde o criticou na escrita automática:

> "Outra ideia falsíssima que também está actualmente em circulação, é a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora esta inspiração que consiste em obedecer cegamente a todos os impulsos é na realidade uma escravidão. O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora."[92]

A fuga que se pretende promover não é para o sonho. Inclui o sonho, mas não exclui o estado de vigília. É um pouco como quando Pablo Picasso dizia que necessitara de dez anos para aprender a desenhar e de mais outros dez para aprender a desenhar como uma criança.[93] Só que as duas aprendizagens podem neste caso seguir juntas, numa relação simbiótica.

---

88 *Idem*: 114

89 Veseley, [s.d.]: 87

90 *Grand Oeuvre* representa na tradição do hermetismo a conquista do ponto supremo, onde todas as contradições, incluindo morte e vida são resolvidas. O ponto supremo é o centro do cosmos, origem da vida e a derradeira fonte de toda a realidade, poder e conhecimento. O equivalente à pedra filosofal, diamante ou cristal de luz. André Breton e os surrealistas adoptaram a tradição hermética especialmente a partir dos textos do alquimista francês Nicolas Flamel (1330-1418).

91 Calvino, [1988]: 144

92 *Idem: Ibidem*

93 Álvaro Siza faz referência a esta ideia em Siza, [s.d.]: 68

Federico Soriano[94] apresenta uma teoria algo insólita que conjuga tecnologia com… festa. "*Jai-tech*" (do basco *jai* – festa, e do inglês *tech* – tecnologia) é um processo projectual, construtivo ou de experimentação técnica baseados na facilidade, no riso, na subjectividade, no *collage* e no mercado da construção. O *jai-tech* considera que a definição de um objecto arquitectónico não pode decorrer do sofrimento, do épico ou do heróico, nem das leituras modernas ou dos tópicos mecanicistas.

> "Entre as suas características podemos destacar o uso de catálogos, a sua tendência para resolver os problemas com mínimos, o *gin* tónico, o desaparecimento do programa na definição da forma arquitectónica, o escasso uso de tensores. Em vez de aço inoxidável, aço galvanizado. Em vez de *drag and merge*, as tesouras e a cola. Em vez da tipologia derivada do imaginário industrial, a topologia consequente da isotropia energética."[95]

O autor parece ter presente o modernismo quando sugere tirar partido da tecnologia sem ficar refém dela. O mesmo acontece com as ideias de Venturi, Scott Brown e Izenour quando referem que a arquitectura não pode decorrer do heróico. Note-se a forte carga de hedonismo que podemos associar aos tempos contemporâneos e uma descrição algo fantasiosa das suas características. É uma proposta para um "movimento artístico" bastante divertido, promovido com humor e cujo fundamento é totalmente credível – colocar a tecnologia a potenciar o bem-estar. Uma atitude descontraída, optimista e humorística face a um problema, a uma investigação, a um projecto, não tem de implicar menos consideração, seriedade ou profundidade no seu tratamento.

> "Em suma, a pesquisa é uma coisa demasiado difícil para se poder tomar a liberdade de confundir a *rigidez*, que é o contrário da pesquisa e da invenção, com o *rigor*, e se ficar privado deste ou daquele recurso entre os vários que podem ser oferecidos pelo conjunto das tradições intelectuais da disciplina – e das disciplinas vizinhas […]"[96]

Numa conversa com Frank Gehry[97], Peter Arnell afirma que frequentemente os seus edifícios têm muito humor e diversão. Arnell crê que neles acontecem duas coisas: por um lado, são respostas muito sérias ao programa, feitas com a intenção de construir um bom edifício e, por outro, fazem comentários sobre o que são esses programas. Gehry reconhece que:

> "A ironia é aquele meu interesse que tem sido muito mal-entendido. Algumas pessoas não vêem aquilo de que fala sobre o meu trabalho; em vez disso fazem uma leitura de discórdia, de disjunção do ambiente. Ora, talvez seja só com a minha casa, e talvez isso é…"[98]

---

94 Gausa *et al.*, 2001: 351

95 "Entre sus características podemos destacar el uso de catálogos, su tendencia a resolver los problemas con mínimos, el gin-tónic, la desaparición del programa en la definición de la forma arquitectónica, el escaso uso de tensores. En vez de acero inoxidable, acero galvanizado. En vez de *drag and merge*, las tijeras y el pegamín. En vez de la topología derivada de la imaginería industrial, la topología consecuencia de la isotropía energética." *Idem: Ibidem*

96 Pierre Bourdieu refere-se à sociologia, mas o paralelo com a arquitectura não é difícil de traçar. Bourdieu, [1989]: 26

97 Arnell, 1984

98 "The irony is that interest of mine has been so misunderstood. Some people don't see what

À pergunta sobre como deveríamos ver hoje o mundo[99], Venturi afirma:

> "Eu penso que deveríamos, por um lado, olhá-lo com os olhos bem abertos e ser tolerantes e, por outro, críticos. Há que ser respeitoso ao mesmo tempo que desrespeitoso, há que manter o equilíbrio e andar para a frente e para trás. De certo modo, foi isso que fizemos em Las Vegas, nós adorámo-la e odiámo-la, e penso que a relação de amor ódio é para um artista uma forma saudável de relacionamento. [Scott Brown] Eu acrescentaria que um sentido de ironia ajuda, mas isso só se desenvolve com a chegada à meia-idade. […] Bem, se ao mesmo tempo respeitarmos, amarmos e criticarmos o nosso tempo, é através da ironia que estes se podem fundir. Esta coisa que eu odeio e adoro, rir em vez de chorar, e a razão pela qual se pode rir é por ter um talento para a ironia."[100]

A ideia da necessidade de ironia, que só é obtida com uma certa idade, já tinha sido expressa em *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. Aí, Venturi cita August Heckscher:

> "Passar-se de uma visão da vida como essencialmente simples e ordeira para uma visão da vida complexa e irónica é o que qualquer indivíduo alcança ao tornar-se maduro. Mas determinadas épocas encorajam este desenvolvimento; nelas a visão paradoxal ou dramática dá colorido a toda a cena intelectual…. Entre simplicidade e ordem nasce o racionalismo, mas o racionalismo prova-se inadequado em qualquer período de sublevação. Por isso, o equilíbrio tem de ser criado a partir de opostos. Essa paz interior, tal como os homens a vão ganhando, deve representar uma tensão entre contradição e incerteza…. Um sentimento de paradoxo permite que coisas aparentemente distintas existam lado a lado e essa verdadeira incongruência sugere uma espécie de verdade."[101]

Curiosamente, na mesma série de entrevistas a arquitectos norte-americanos onde passaram Venturi e Scott Brown, Stanley Tigerman também comentou o uso da ironia no seu trabalho:

---

you were talking about in my work; they get instead a reading of discord, of disjunction from the environment. Now maybe it's just my house, and maybe that's…" Gehry *in Idem*: XVI

99 Diamonstein-Spielvogel, 1984b

100 "I think we should look at it with very open eyes and we should be tolerant on one hand and critical on another hand. You have to be respectful at once and also disrespectful, you have to keep balancing and going back and forth. In some sense that's what we did in Las Vegas, we loved it and we hated it, and I think the love hate relationship is kind of a healthy relationship for an artist. [Scott Brown:] I would add to that, that a sense of irony helps, but you only develop that as you reach middle age. […] Well if you're both respecting and loving and criticizing your age, the way these can meld is through irony. This thing that I hate and love, you laugh rather than cry, and the reason you can laugh is by having a talent for irony." Venturi & Scott Brown *in Idem*

101 "The movement from a view of life as essentially simple and orderly to a view of life as complex and ironic is what every individual passes through in becoming mature. But certain epochs encourage this development; in them the paradoxical or dramatic outlook colors the whole intellectual scene…. Amid simplicity and order rationalism is born, but rationalism proves inadequate in any period of upheaval. Then equilibrium must be created out of opposites. Such inner peace as men gain must represent a tension among contradictions and uncertainties…. A feeling of paradox allows seemingly dissimilar things to exist side by side, their very incongruity suggesting a kind of truth." Heckscher, 1962

"A arquitectura é por natureza optimista, não se pode acreditar na bomba e produzir um edifício. Por outro lado, isso já não é suficiente para mim, essa marca solitária de optimismo. Logo, sou igualmente céptico. Assim, o cepticismo combinado com o optimismo, ou uma espécie de teoria talmúdica combinada com a idealidade helénica produz no meu trabalho o tipo de ironia."[102]

Terminamos este capítulo com uma frase que pode de alguma maneira servir de síntese aos diversos aspectos identificados:

"A arte da arquitectura é a arte de organizar complexidade – só quando se dá uma oportunidade ao divertimento e ao *nonsense*, só então se pode trabalhar seriamente."[103]

102 "Architecture is by nature optimistic, you can't believe in the bomb and produce a building. On the other hand, that no longer is sufficient for me, that (sort of, that) brand of optimism alone. So I'm equally sceptical in turn. So the scepticism, combined with the optimism or the sort of the Talmudic theory combined with Hellenic ideality produces the kind of irony in my work." Tigerman *in* Diamonstein-Spielvogel, 1984a

103 "The art of architecture is the art of organising complexity – only when fun and nonsense are given a chance, only then can you work seriously." Franz Sumnitsch *in 2G #36 BKK-3*. 2006: 112

1.4 HUMOR É DO QUE A SOPA, AS GALINHAS E AS ORQUESTRAS SINFÓNICAS CARECEM

Ao longo da História, o riso foi estudado por filósofos, historiadores, psicólogos, sociólogos, médicos… A seu respeito foram formuladas muitas teorias (contraditórias, inclusivamente, entre si), editadas muitas publicações e até foram fundadas associações para o seu estudo. O resultado não é consensual e continuamos incapazes de definir unanimemente o que é o riso ou distinguir entre humor, comicidade, ironia, burlesco e tantos outros termos relacionados.

A origem da palavra humor remonta à Grécia antiga onde a medicina humoral[104] defendia que o equilíbrio vital se deve ao equilíbrio dos fluidos (ou humores) e que a perturbação desse equilíbrio seria causa de doença. Nesse sentido, o humor expressava já algo muito pessoal, mesmo no plano orgânico[105]. Hoje, é atribuída ao humor a capacidade de regeneração física e psicológica, pessoal e colectiva. Mas na linguagem corrente usa-se o termo para indicar sobretudo uma disposição do espírito: estar ou não de bom humor.

Não se pretende discorrer sobre este delicado e vasto tema, antes proporcionar uma base para entender o humor aplicado à arquitectura. Para tal, a apresentação deste tema é suportada pelas considerações expressas no livro *Art & Laughter* de Sheri Klein[106], que relaciona o humor com a arte visual. O humor é visto como o "fenómeno-mãe" – em vez do riso ou do cómico de outros estudos –, fenómeno esse que abrange teorias, termos, tipos, técnicas, movimentos artísticos e temas.

Klein nota que só recentemente o tema do humor foi reconhecido como fazendo parte da arte. A distância entre o humor e a arte deveu-se talvez ao facto da maior parte da arte não ser humorística, uma vez que os temas são sobretudo alegoria, religião, paisagem, natureza-morta e retrato; e para o facto da maioria das imagens consideradas humorísticas se enquandrar, provavelmente, na categoria da cultura popular e da anedota.

A autora apresenta quatro teorias para a compreensão do humor[107]: teoria da incongruência, da superioridade, do alívio e sociológica. A teoria da *incongruência* é talvez a que melhor explica a raiz de *todo* o humor. "Nada produz mais riso do que uma desproporção entre o que se espera e o que se vê."[108] Filósofos como

104 Teoria desenvolvida por Hipócrates e Praxágoras (séculos V e IV a.C.).

105 Zilles, [s.d.]: 84

106 Sheri Klein. 2007. *Art and Laughter*. London & New York: I.B. Tauris

107 Klein, 2007: 10-11

108 "Nothing produces laughter more than a disproportion between that which one expects, and that which one sees." Blaise Pascal [1623-1662] *cit.* Nilsen & Nilsen, 2000: 163

Francis Hutcheson[109], Immanuel Kant[110] e Arthur Schopenhauer[111] também defenderam que o humor resulta do inesperado e o investigador do humor John Morreall classifica-o como uma "sacudidela agradável"[112].

A teoria da *superioridade* é uma teoria psicodinâmica, avançada pelo filósofo Henri Bergson[113], em 1928, mas que já fora abordada por Platão e Aristóteles[114]. Esta teoria defende que se sente satisfação ao ver alguém enfrentar algo penoso e que todo o humor tem algo de hostilidade. Esta teoria enfatiza a função social – o humor e o prazer derivados da má fortuna, da troça e do ridículo. É associada ao "humor agressivo-defensivo" e à "agressão brincalhona"[115].

A teoria do *alívio*, defendida pelo filósofo Herbert Spencer[116] e, mais tarde, por Sigmund Freud[117], sustenta que rir é soltar energia bloqueada, associada à repressão dos *tabus* sociais e dos pensamentos e comportamentos proibidos. Escondemo-nos por detrás de máscaras construídas socialmente até ao momento em que somos confrontados com imagens ou pensamentos que disparam os nossos mais profundos medos e fantasias. É sobretudo observável na reacção de alguém perante a arte erótica, a sátira, a caricatura, o humor repugnante, quando outras pessoas manifestam *tabus* morais ou sociais, ou em acções que envolvem funções do corpo.

A teoria *sociológica* sustenta que os elementos externos a uma cultura podem não entender por completo o humor dentro das interacções sociais ou em textos culturais, como piadas e arte. O psicólogo Avner Ziv[118] defende que a função do humor pode variar de cultura para cultura e que tem quatro funções básicas: conseguir solidariedade do grupo; reduzir conflitos e ocultar a malícia; controlar, perpetuar ou desafiar normas e estereótipos; e induzir experiências prazenteiras.

Klein vê como necessário distinguir termos[119] como: divertido, histérico, espirituoso, pateta e indecente[120]. Divertido será talvez o humor mais convencional e involuntário. Histérico é o humor que incita ao riso incontrolável, à gesticulação enérgica, provocado por imagens ridículas ou escandalosas. Espirituoso é uma forma de humor superior, sagaz, sobre as ideias e as percepções, bastante relacionado com o uso da palavra, de riso contido. Pateta relaciona-se sobretudo com o divertido e o ridículo, com a sátira e com a paródia. Indecente ou obsceno, explica-se por si próprio e associa-se sobretudo a conteúdos sexuais e trágicos.

A autora apresenta seis tipos de humor visual[121]: paródia, sátira,

---

109 Francis Hutcheson. 1768. *Thoughts on Laughter and Observations on the Fable of the Bees In Six Letters*. Glasgow: Robert and Andrew Foulis *cit*. Klein, 2007: 10

110 Immanuel Kant. 1790. *Kritik der Urteilskraft cit*. *Idem: Ibidem*

111 Arthur Schopenhauer, 1818, *Die Welt als Wille und Vorstellung cit. Idem: Ibidem*

112 "Pleasant jolt". Morreal, 1983: 39

113 Henri Bergson. 1911. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan *cit*. Klein, 2007: 10

114 Morreal, 1987: 5-14

115 "Aggressive-defensive humour" e "playful aggression". Klein, 2007: 10

116 Herbert Spencer. 1860. "The Physiology of Laughter" *in Macmillan's Magazine* #1. pp. 395-402 *cit. Idem: Ibidem*

117 Sigmund Freud. [1905]. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. New York: W. W. Norton. 1960 *cit*. *Idem: Ibidem*

118 Avner Ziv. 1988. "Introduction" *in National Styles of Humor*. Westport, Connecticut: Greenwood Press *cit*. *Idem*: 11

119 *Idem*: 12-13

120 "Funny", "hysterical", "witty", "zany" ou "goofy" e "bawdy". *Idem: Ibidem*

121 *Idem*: 13-19

trocadilho, paradoxo, ironia e humor negro. A paródia é muito comum na arte contemporânea. Um exemplo é a apropriação de obras famosas da história da arte, manipuladas graficamente, caminhando para a desconstrução da arte. A paródia ridiculariza suavemente a arte, a cultura e os ícones, e prospera em épocas de observadores sofisticados. A paródia é atractiva para os artistas porque lhes permite homenagear obras famosas, demonstrar o seu conhecimento sobre a arte, ao mesmo tempo que demonstram as suas capacidades. Imitar tem um objectivo social e cultural. Rimo-nos de imitações porque evidenciam o quão astutos somos e que percebemos o que está a ser feito à obra original, séria e importante. As imagens são democratizadas – tornam-se acessíveis e populares. É talvez o tipo de humor de maior entretenimento, não é agressivo e os observadores sentem-se letrados.

A sátira é o gozo da arte e da vida com entusiasmo e fúria. Pede-nos atenção às normas sociais, comportamentos, convenções e aos defeitos morais e humanos. Através do conhecimento de uma cultura ou grupo, a sátira caricatura-os com o objectivo de os reexaminar. Está associada à teoria da superioridade e é talvez a mais vigorosa, pela dimensão política e social. Tem ainda um propósito psicológico, pois permite que vejamos a vida de forma mais positiva.

Ainda de acordo com Sheri Klein (2007), o trocadilho é explicado pela teoria da incongruência. Um trocadilho visual é uma imagem com dois ou mais sentidos concorrentes, resultando numa compreensão a múltiplos níveis. Pode ser metafórico ou ilusionista e frequentemente contém frases da cultura vernacular. É facilmente encontrado na área do *design* gráfico, mas a autora também o inclui no campo da arquitectura. Cria novas associações e significados pelo jogo de palavras e relações entre texto e imagens. O êxito é atingido através da subtileza.

O paradoxo é uma incongruência atingida pela justaposição de imagens, palavras e imagens, técnicas e/ou ideias que, à partida, podem parecer falsas. Ao vermos as contradições, revela-se-nos algo de verdadeiro. Os artistas surrealistas criaram imagens paradoxais que iludem a lógica e a explicação racional, mas que, ao mesmo tempo, intrigam e fascinam. O objectivo é promover a fantasia, reconhecer a beleza no absurdo, aceitar o universo contraditório, questionar a realidade e explorar impossibilidades na arte.

A ironia traduz-se no uso de palavras, ou de palavras combinadas com imagens, para expressar algo completamente diferente do significado literal da palavra ou do objecto. A ironia desperta a nossa capacidade de percepcionar contradições subtis para que possamos "ler entre as linhas" e não ficarmos pela aparência.

O humor negro[122] inclui o efeito do mórbido, do absurdo e da anarquia. Frequentemente associado à paródia e à sátira. Abrange tópicos como morte, caos, violência, desastres, crises pessoais… Incita-nos a rir frente à tragédia.

Segundo Klein, os artistas servem-se de diversas técnicas[123] na criação de um trabalho humorístico. São de salientar: a associação, a transposição, a transformação, o exagero, a contradição, o disfarce, a apropriação. A *associação* é a combinação de palavras e imagens ou duas imagens por justaposição; a *transposição* seria a recolocação de um tema ou imagem num novo contexto; a *transformação*, a alteração de uma forma ou fusão de duas ou mais formas para

122 "dark humour", "black humour" ou "gallows humour". Nilsen & Nilsen, 2000: 163
123 Klein, 2007: 19-20

criar algo híbrido; o *exagero* é a alteração ou distorção do tamanho ou escala de uma forma; a *contradição* supõe composições paradoxais ou irónicas de palavras, imagens ou objectos; o *disfarce* é a dissimulação ou encobrimento de uma forma, pessoa ou lugar com intenção de a esconder; a *apropriação* toma emprestadas formas, imagens, publicidade e cultura popular com objectivo de as alterar.

A autora passa ainda em revista diversos movimentos artísticos dos séculos XX e XXI[124]: Dada, Surrealismo, Fluxus, Califórnia Funk, Chicago Imagists, Pop Art, Feminist Art Movement, Pós-Modernismo, Sensacionalismo e Young British Artists ou o Surrealismo Pop. E como temas[125], alude ao sorriso, às palavras e às imagens, à máscara, à escala, ao sexo e à morte, ao desejo, ao consumo e ao espectáculo.

Klein conclui que a arte que provoca riso continuará a ser desafiadora, pela prevalência da racionalidade. Este tipo de arte pede-nos que continuemos abertos à imaginação, à ambiguidade e ao jogo, que nos emancipemos e riamos. Através do riso podemos mover-nos além do cinismo, da alienação e do comodismo para um estado de intercomunicação e elevação pessoal (isto para além das comprovadas vantagens fisiológicas). "Através do humor, o artista é capaz de alcançar os três E: esclarecer, elevar e educar."[126]

Todo o humor é subversivo porque ambiciona quebrar as nossas certezas, emoções, padrões de pensamento e modos de ver o mundo. É um catalisador social, potenciado por artistas/palhaços – rebeldes contemporâneos –, que desafiam a seriedade das certezas.

> "A criação do humor é um acto redentor para os artistas contemporâneos por infundir na arte um espírito cómico que se torna num 'inteligente espelho social' e numa força contra a desilusão."[127]

O facto da arquitectura ser ainda vista como um espaço sério e próprio para a vida convencional, bem como a ideia de que a arte tem de ser intelectualmente elevada, são contraditórios com a reacção emocional. E não devemos esquecer a subjectividade inscrita no processo de produzir e entender o humor.

> "Sabe, se eu fosse subjectivo, seria um pintor e não um arquitecto. Aí, posso expressar qualquer coisa de que goste, mas nos edifícios tenho de fazer o que tem de ser feito. Não que eu goste particularmente disso. Mas tenho apenas de fazer o melhor que deve ser feito. Frequentemente deito fora ideias pelas quais estava apaixonado, mas quando reflicto sobre elas, tenho de as deitar fora. A diferença é essa. Não é tanto a função. Não se pode ser realmente subjectivo. Parece cómico nos edifícios. É preciso ser-se bom, seja-se um pedreiro ou um carpinteiro. Não há nada de engraçado nisso. Na pintura pode-se expressar a mais leve emoção, mas com uma viga de madeira ou uma bloco de pedra não se consegue muito isso. Se se tentar fazer muito, então perde-se o carácter do material. Penso que a arquitectura é uma arte objectiva."[128]

---

124 *Idem*: 20-27

125 *Idem*: 31-132

126 "Through humour, the artist is able to accomplish the three Es: enlighten, elevate and educate." *Idem*: 13

127 "The creation of humour is a redemptive act by contemporary artists to infuse art with a comic spirit that becomes a 'clever, social mirror' and a force against disillusionment." Kuspit, 2004: 131

128 "If I were subjective I would be a painter, you know, not an architect. There I can express

Mies van der Rohe quase parece "desiludido" com a arquitectura, rendendo-se à evidência da seriedade da construção. Esta certeza está de acordo com a do filósofo Robin George Collingwood, que defende que "[…] a arte criada com a intenção de estimular o riso, agradar uma audiência ou criar sentimentos prazenteiros não seria arte apropriada."[129]

O filósofo Alexander Bain[130] vai ainda mais longe e define o cómico em geral pela degradação. De acordo com Bergson[131], uma transposição do valor ou grandeza de ideias conduz ao cómico, sendo para Bain inaceitável "[…] quando nos apresentarem uma coisa, até aí respeitada, como vil e medíocre".[132]

Em 1940, o escritor Curzio Malaparte editou o número de *Prospettive* (publicação cultural que dirigia) sobre o Surrealismo. Quando as autoridades italianas fascistas atacaram o Surrealismo como frívolo e decadente, o escritor respondeu:

> "[…] a decadência começa exactamente no momento em que alguém perde o sentido mágico de uma interpretação mágica da realidade, que é o elemento íntimo, natural, espontâneo do nosso poder criativo."[133]

Relacionado com a decadência e com o riso podemos evocar a loucura e o delírio. Segundo Kari Jormakka[134], etimologicamente, "delírio" refere-se ao desvio da linha recta ou do sulco do arado. Neste sentido, delírio pode também tornar-se o caminho para a verdade se, como Friedrich Nietzsche[135], entendermos verdades convencionais como metáforas esgotadas ou como mentiras. Então, um indivíduo é considerado delirante ou louco quando parte do caminho da convenção ou se recusa a mentir consoante a convenção fixada.

Analogamente se exprimiu Italo Calvino[136] quando se apercebeu da dificuldade, do peso, da inércia, que não permitem à escrita acompanhar os factos da vida. "Em certos momentos parecia-me que o mundo estava a ficar todo de pedra […] Era como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa."[137]

---

anything I like, but in buildings I have to do what has to be done. Not that I like it particularly. Just what's best to be done. I often throw out ideas I was in love with, but when I thought it through I just had to throw them out. That is the difference. It is not so much the function. You cannot be really subjective. It looks funny in buildings. You have to be good, a stonemason or a timber man. There is nothing funny about that. In painting you can express the slightest emotion, but with a beam of wood or a piece of stone you cannot do much about it. If you try to do much about it, then you lose the character of your material. I think architecture is an objective art." Mies van der Rohe, 1964 *in* Peter, 1994: 163

129 "[…] art created with the intention of arousing laughter, pleasing an audience or creating pleasurable feelings would not be art proper." Robin George Collingwood [1889-1943] *cit.* Warburton, 2003: 54

130 Bain. 1868. *Mental Science: A Compendium of Psychology, and the History of Philosophy cit.* Bergson, 1900: 90

131 *Idem*: 88-97

132 Bain. 1868 *cit. Idem*: 90

133 "[…] decadence begins exactly at the moment when one loses the magical sense of a magical interpretation in reality, which is the intimate, natural, spontaneous, element of our creative power." Curzio Malaparte [1898-1957] *cit*. Gargus, [s.d.]: 173

134 Jormakka, [s.d.]: 304

135 Friedrich Nietzsche. 1873. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn cit. Idem: Ibidem*

136 Calvino, [1988]: 15-44

137 *Idem*: 18

O único herói capaz de cortar a cabeça da Medusa foi Perseu que se apoiou no que há de mais leve, o vento e as nuvens, e fixou o olhar numa imagem espelhada no seu escudo de bronze. O peso da pedra converteu-se no seu contrário: Pégaso nasceu do sangue da Medusa morta e Perseu leva a cabeça consigo.

> "É sempre na recusa da visão directa que reside a força de Perseu, mas não numa recusa da realidade do mundo de monstros em que estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como sendo o seu próprio fardo."[138]

Trata-se de descobrir neste mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo. Atrevemo-nos a fazer um paralelo com o arquitecto, que pode precisamente usar o humor como escudo reflector da realidade, que não ignora, actuando posteriormente sobre ela do mesmo modo. John Morreal[139] compara o humorista a um pintor, a um compositor ou a um artista que está constantemente a olhar para as coisas de pontos de vista novos e pouco habituais. Já o filósofo John Marmysz[140] oferece uma definição alternativa de humor, como uma atitude que torna possíveis as piadas e a comédia através da compreensão da realidade e da recusa de ser constrangido por ela. Do mesmo modo, o surrealista André Breton[141] define o humor como a negação da realidade e a esplêndida afirmação do princípio do prazer.

Johan Huizinga[142] considera que a poesia está para além da seriedade, num nível primitivo e original a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, numa região de sonho, encantamento, êxtase e riso. Noutro momento de *Homo Ludens* refere:

> "O verdadeiro poeta, diz Sócrates, no *Banquete* de Platão, deve ser simultaneamente soturno e alegre e a totalidade da vida humana deve ser sentida com um misto de tragédia e comédia."[143]

O escritor Louis Aragon[144] descreve o humor como a condição negativa da poesia, o ácido que desnuda a anti-poesia. Diz que o humor pode ser encontrado em todos os grandes poetas e aquilo que dá a uma imagem a sua força. O autor encontrou humor nos mesmos objectos que o estimulavam pelas suas qualidades surreais:

> "Humor é do que a sopa, as galinhas e as orquestras sinfónicas carecem. Por outro lado, os calceteiros, os elevadores e os bonés têm-no."[145]

Também Robert Venturi[146] vê na poesia (e na Pop Art) ensinamentos válidos para aplicar em Arquitectura:

---

138 *Idem*: 19
139 Morreal, [s.d.] "Humor as an Aesthetic Experience" *in* Morreal, 1983: 89
140 Marmysz, [s.d.]
141 Breton, [1928]: 130
142 Huizinga, [1938]: 141-157
143 *Idem*: 168, referindo-se a Platão. *Banquete* 223D, *Filebo* 50B
144 Aragon, 1928: 69
145 "Humor is what soup, chickens and symphony orchestras lack. On the other hand, road pavers, elevators, and crush hats have it." *Idem*: 67
146 Venturi, [1966]: 43

> "Os poetas, de acordo com [Thomas Stearns] Eliot, empregam 'aquela ligeira alteração perpétua da linguagem, palavras perpetuamente justapostas em novas e súbitas combinações'. [William] Wordsworth escreve no seu prefácio de *Baladas Líricas* sobre escolher 'incidentes e situações da vida comum {para que} coisas comuns sejam apresentadas à mente num aspecto fora do habitual. E Kenneth Burke referiu-se à 'perspectiva pela incongruência'. Esta técnica, que parece básica para o meio da poesia, tem sido usada hoje noutro meio. O pintor Pop dá significados incomuns a elementos comuns pela mudança de contexto ou aumento da sua escala. Através de 'envolvimento na relatividade da percepção e na relatividade do significado', velhos *clichés* em novas configurações alcançam significados ricos que são ambiguamente velhos e novos, banais e brilhantes."[147]

Venturi enumera: alteração, justaposição, súbito, incidente, quotidiano, mente, comum e fora do habitual, incongruência, significado, mudança, contexto, escala, percepção, ambiguidade. É clara a relação desta série de expressões com o humor e com a arquitectura desenvolvida por este autor.

Manuel Gausa[148] defende que uma "arquitectura avançada" (como a que propõe para a contemporaneidade) é necessariamente extrovertida e alegre; uma arquitectura não estrita, elegante ou austera; mas aberta, inacabada, flexível, exultante, desenvolta, lúdica, explícita nos seus movimentos e expressiva nas suas manifestações; mais animada, dinâmica, livre, distendida, desinibida, "informal", estimulante e optimista; aberta à relação com os sentidos do utilizador, na busca do gozo, do desejo, do estímulo e do intercâmbio; que favoreça uma nova aliança entre a Arquitectura, a criação técnica, a arte, a cultura e os meios de comunicação; destinada a propiciar novas e inesperadas transversalidades, feitas de misturas, transfusões e hibridações, tanto mais sugestivas e eficazes quanto mais insólitas e surpreendentes. E mais à frente, na entrada "humor" do mesmo *Dicionário*, refere:

> "Se uma arquitectura é desenfadada é porque tem humor. Se tem humor é porque é alegre. Se é alegre é extrovertida. Se é extrovertida é informal. Se é informal é desenfadada, e se é uma arquitectura desenfadada…"[149]

Seria difícil, nos dias de hoje, não nos identificarmos com a maioria das "alegres" características desta inclusiva declaração. Parece incontestável a vontade por uma arquitectura alegre; é invulgar que alguém assuma o seu carácter soturno.

Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour[150] apelam aos arquitectos para que observem e "aprendam" com a cultura popular, exemplo de

---

147 "Poets, according to Eliot, employ 'that perpetual slight alteration of language, words perpetually juxtaposed in new and sudden combinations.' Wordsworth writes in his preface to the *Lyrical Ballads* of choosing 'incidents and situations from common life {so that} ordinary things should be presented to the mind in an unusual aspect.' And Kenneth Burke has referred to 'perspective by incongruity.' This technique, which seems basic to the medium of poetry, has been used today in another medium. The Pop painter gives uncommon meaning to common elements by changing their context or increasing their scale. Through 'involvement in the relativity of perception and the relativity of meaning', old clichés in new settings achieve rich meanings which are ambiguously both and new, banal and vivid." *Idem: Ibidem*

148 Gausa, *et al.*, 2001: 283

149 "Si una arquitectura es desenfadada es que tiene humor. Si tiene humor es que es alegre. Si es alegre es extravertida. Si es extravertida es informal. Si es informal es desenfadada, y si una arquitectura es desenfadada…" *Idem: Ibidem*

150 Venturi *et al.,* [1972]: 161-162

validade e vitalidade. Isso não lhes tirará o estatuto de "alta" cultura, mas pode ajudar a modificar essa cultura elitista e torná-la mais "simpática" com as questões e necessidades contemporâneas. Promovem a confrontação e a combinação de valores divergentes em busca de uma sociedade pluralista.

> "Ajudar que isso aconteça é uma parte não menosprezável do papel do arquitecto do 'desenho refinado'; fornece, juntamente com a subversão moral através da ironia e do uso de uma piada para chegar à seriedade, as armas próprias de artistas de temperamento não autoritário em situações sociais com as quais não concordam. O arquitecto converte-se num bobo.
>
> A ironia pode ser o instrumento para confrontar e combinar valores divergentes em arquitectura para uma sociedade pluralista, e para acomodar as diferenças de valores que surgem entre arquitectos e clientes. As classes sociais raramente se juntam, mas se puderem fazer alianças temporárias no projecto e na construção de uma arquitectura comunitária de valores múltiplos, um sentido de paradoxo e alguma ironia e espírito serão necessários em todos os lados."[151]

Por sua vez, Bjarke Ingels[152] atribui ao humor um papel decisivo no processo colaborativo durante um projecto, bem como na vida quotidiana do seu escritório de arquitectura. Antes de avançar com o seu próprio escritório, prometeu a si próprio provar que seria possível desenvolver um trabalho inteligente e interessante num ambiente alegre com uma atmosfera positiva e colaborativa. O arquitecto explica que a discussão de ideias, de diagramas e de maquetes é feita em conjunto e que o medo de que um colaborador novo possa ter de dizer algo descabido é eliminado se, a todo o momento, se fizerem *piadas*. Essas piadas são frequentemente causadas por virar as coisas ao contrário, trocar o interior pelo exterior, fazer combinações inesperadas ou introduzir algo que pareça profundamente feio. Ingels compara também o humor a uma ideia brilhante:

> "Penso que há definitivamente uma relação entre humor e inteligência. E acredito que existe uma ligação entre humor e inovação. Por exemplo, o que faz rir numa piada é a *punchline*, que é muitas vezes surpreendente de alguma maneira, mas, ao mesmo tempo, faz imenso sentido. Não era o que se esperava ouvir mas faz efectivamente sentido, e esta contradição faz rir. Frequentemente, uma ideia brilhante é ao mesmo tempo algo engraçada, mas quando se pensa sobre ela cuidadosamente percebe-se que faz todo o sentido. Para nós, fazer piadas é uma parte essencial de qualquer sessão de *brainstorming*."[153]

---

151 "Helping this to happen is a not-reprehensible part of the role of the high-design architect; it provides, together with moral subversion through irony and the use of a joke to get to seriousness, the weapons of artists of nonauthoritarian temperament in social situations that do not agree with them. The architect becomes a jester.
Irony may be the tool with which to confront and combine divergent values in architecture for a pluralist society and to accommodate the differences in values that arise between architects and clients. Social classes rarely come together, but if they can make temporary alliances in the designing and building of multivalued community architecture, a sense of paradox and some irony and wit will be needed on all sides." *Idem*: 161

152 BIG, [2009]: 395; Ingels *in* Bennett, 2009

153 "I think that there is definitely a relationship between humor and intelligence. And I believe that there is a connection between humor and innovation. For instance, what makes you laugh in a joke is the punchline, which is often somehow surprising but at the same time it also makes a lot of sense. It was not what you were expecting hear but it does make sense, and the contradiction makes

Um exemplo de humor como pura liberdade de espírito de um arquitecto pode ser encontrado numa atitude de Frank Gehry durante o período do Posmodernismo da década de 1980. A forma do peixe (e da cobra) são ícones da sua carreira. Gehry expô-los pela primeira vez em 1983, numa exposição de *follies* – peças "tolas", bizarras, extravagantes. A partir de 1986 desenhou e construiu diversos edifícios, mobiliário e objectos recorrendo a estes dois modelos. O autor explicou por diversas vezes as origens das duas formas, mas a que mais nos interessará aqui é a satírica:

> "[…] O pensamento Neoclássico estava de volta e consciencializei-me que não tinha nada a ver com isso. A arquitectura sempre tem a ver com a história de uma maneira ou de outra, mas quando começaram a exagerá-la… O peixe era uma espécie de piada sobre todas essas referências ao passado. Toda a gente citava esses edifícios clássicos antigos e, então, decidi citar algo quinhentos milhões de anos mais velho do que a humanidade. Era também uma crítica ao antropocentrismo da arquitectura clássica, mas referindo-se literalmente ao corpo de um animal. Vejo-o mais como uma experiência dentro da cultura arquitectónica do que como uma característica significativa dos meus trabalhos."[154]

Estes são exemplos nítidos da validade do humor como ferramenta de projecto, do espaço para o humor em arquitectura. Mas até mesmo para pessoas que gravitam à volta dos seus maiores defensores, esta premissa é confusa: Jeremy Tenenbaum, colaborador do escritório Venturi Scott Brown Associates confessava ter uma dúvida há muito tempo, mas que nunca tivera oportunidade de a colocar:

> "Vocês, por um lado, […] apontam um argumento. Mas depois, como artistas, têm de ter a vossa estética, o vosso sentido do que é divertido e o vosso sentido de materializar isso e torná-lo específico e concreto.
>
> [Denise Scott Brown:] Coloquei uma questão a Herbert Gans sobre esse tema. 'Não esperam que os artistas se divirtam? É tudo penitência?' E ele disse: 'Não, até os sociólogos têm direito a divertir-se'."[155]

---

you laugh. Often a brilliant idea is a bit funny at the same time to begin with, but when you think about it more carefully you realize that it makes perfect sense. For us, cracking jokes is an essential part of any brainstorming session." Ingels *in* Riikonen, 2010

154 "[…] Neoclassical thinking was back and I became self-conscious about having anything to do with it. Architecture always has to do with history in some way or another, but when they started exaggerating it… The fish was kind of a joke over all these references to the past. Everybody was quoting these old classical buildings, so I decided to quote something five-hundred-million-year older than mankind. It was also a critique on the anthropocentrism of classical architecture, by literally referring to the body of an animal. I see it more as an experiment within the architectural culture than as significant feature of my works." Gehry *in* Zaera Polo, 1995: 33

155 Jeremy Tenenbaum e Denise Scott Brown *in* dos Sousa, 2011


OUTGOING
INCOMING

"PA: Há quanto tempo exerce [pratica]?
FG: Pratico o quê?
PA: Arquitectura.
FG: Eu praticava guitarra. Quando era criança tive aulas de guitarra e praticava muito na altura. Arquitectura? Pratico diariamente.
PA: Há quanto tempo exerce [pratica]?
FG: Pelo menos 12 horas por dia – tal como um pianista profissional.
PA: Desde quando [quanto tempo]?
FG: 12 horas.
PA: Há quantos anos exerce?
FG: Com o meu escritório, desde 1962; mas comecei a trabalhar para outras pessoas em 1952."[156]

A escolha das vinte e cinco obras de arquitectura apresentadas neste capítulo tem origens variadas: obras estudadas durante o percurso académico, obras sugeridas pelo orientador e por colegas, outras apresentadas ou referidas na bibliografia que sustenta este trabalho, e ainda algumas descobertas por puro acaso.

156 "PA: How long have you been in practice?
FG: Practicing what?
PA: Architecture.
FG: I used to practice the guitar. When I was a kid I took guitar lessons and I practiced a lot then. Architecture? I practice everyday.
PA: How long have you been in practice?
FG: At least 12 hours a day – like a fine pianist.
PA: For how long?
FG: 12 hours.
PA: How many years have you been in practice?
FG: With my own office, since 1962; but I started working for other people in 1952."
Gehry *in* Arnell, 1984: XII

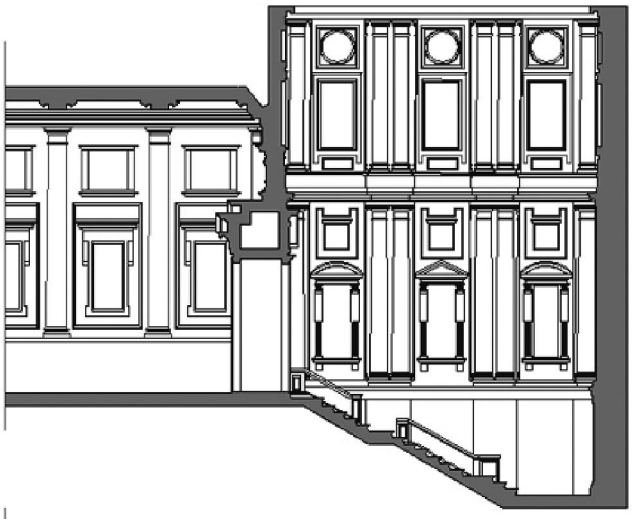
Fig. 1: Gehry a saltar numa secretária da sua linha de mobiliário de cartão *Easy Edges*.



Fig. 2



Fig. 3



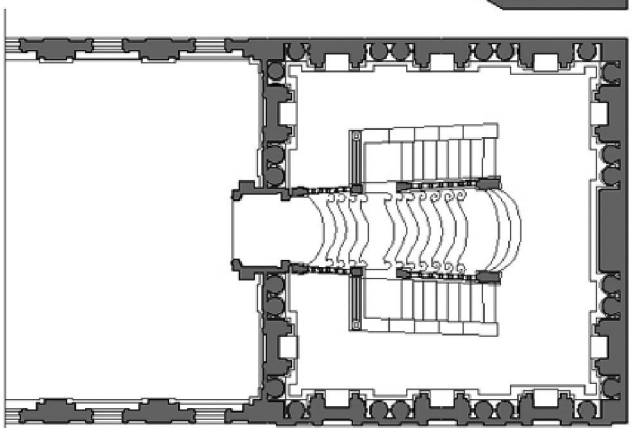


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

> "Antes do período do Maneirismo nada há na literatura ocidental que possa ser descrito como humor no sentido real da palavra. […] A época do Maneirismo foi a primeira a rir entre lágrimas e a não destruir tudo sobre o qual derramava ridículo. Pela primeira vez, a vida tornou-se tão complexa e cheia de contradições que só se podia ir ao seu encontro com aquelas duas formas paradoxais de expressão, tragédia e humor."[157]

2.1 MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564)

Biblioteca Laurenziana, Florença, Itália, 1524

O encargo pedia uma biblioteca para conservar a vasta colecção de textos da família Medici. O edifício, erigido no claustro da igreja San Lorenzo construiu-se sobre as antigas residências dos monges, três metros acima da cota de acesso. O projecto original constava de três peças tratadas com autonomia: um quadrado, um rectângulo e um triângulo (não construído). O vestíbulo (quadrado) dá acesso à biblioteca (ractângulo), que por sua vez daria acesso à sala de estudo privado (triângulo), onde se guardariam os livros raros.

O alto e estreito vestíbulo articula-se com a baixa e alargada sala de leitura mediante uma grande escadaria que ocupa quase completamente a planta do vestíbulo. Apenas junto às paredes sobram pequenos corredores e a "caixa" parece ter como único propósito o de envolver a desproporcionada escadaria. As paredes interiores são desenhadas como se se tratasse de uma fachada exterior, de carácter monumental. Essas fachadas têm uma base opaca recortada por mísulas; um *piano nobile* que corresponde ao volume da sala de leitura, com janelas falsas e colunas embebidas no plano da parede (e não destacadas da parede, como suporia a aplicação convencional das ordens); e um segundo piso que aproveita a altura para introduzir luz natural no vestíbulo, ainda que algumas das janelas sejam também falsas.

Os degraus do lanço central da escadaria caem em cascata a partir da porta da sala de leitura enquanto que os lanços laterais "sobem". No ponto de encontro entre os dois, a contradição é motivo de conflito.

Michelangelo submeteu todo o edifício à ideia de conflito e estranheza, combinando estatismo e dinamismo, renunciando à uniformidade e ao equilíbrio da harmonia clássica, impondo relevo e até contradições no uso dos elementos arquitectónicos.

Figs. 2-7: Biblioteca Laurenziana

157 Hauser, [1965]: 109



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13: Sala dos Gigantes, paredes sul e oeste.

> "[…] a pessoa sente-se perplexa, desprotegida, insegura, trasladada para uma estrutura espacial artificial que parece abstracta em relação à experiência comum. O edifício não é nem parte nem continuação da realidade empírica, […]; a impressão que provoca é de que a ordem das coisas que se aplica alhures foi substituída por outra, uma ordem fictícia."[158]

Arnuncio Pastor[159] evidencia a atitude entre o irreal e o provocador, entre o onírico e o crítico. Bruno Zevi[160] considera que este foi o maior drama da história da arquitectura e que, ao colocar em crise o invólucro mural, o artista abriu o caminho para o espaço barroco.

2.2 GIULIO ROMANO (1492-1546)

Palazzo Te, Mântua, Itália, 1525-1535

Giulio Romano foi chamado a Mântua para iniciar a renovação urbanística da cidade. A principal encomenda que recebeu foi a construção do Palazzo Te, uma vila suburbana destinada ao lazer. O arquitecto projectou um palácio amplo de planta quadrada e pátio central, jardim e edifícios de apoio.

"O complexo é uma amostra de invenções estilísticas, reminiscências arqueológicas e ideias decorativas e naturalistas".[161] As proporções são insólitas por ser um bloco largo e baixo, com uma ordem gigante de pilastras dóricas nas fachadas. Não há propriamente coerência entre as diversas fachadas, interiores e exteriores. O intervalo entre pilastras e entre colunas é completamente irregular, dando uma ideia de desordem. Arnold Hauser[162] ressalta o pormenor de que cada terceiro tríglifo do entablamento pende além da arquitrave, entre as colunas. As aberturas estão distribuídas sem regra aparente: algumas no piso térreo, ao lado de janelas falsas e nichos profundos; outras mais pequenas aparecem ocasionalmente e sugerem a existência de um segundo piso; finalmente, há as que são mesmo abertas no entablamento. Convivem inspirações distintas, desde os princípios de Leon Battista Alberti aos de Sebastiano Serlio. Certos elementos aparecem apenas esboçados enquanto outros parecem em ruína.

Nos anos seguintes à construção, o artista dirigiu também os trabalhos da exuberante decoração do Palácio, onde foi amadurecendo as ideias aprendidas na oficina de Rafael[163]. Além de frescos, os interiores foram enriquecidos com tapeçarias, madeiras, mármores e metais preciosos. A cada aposento foi atribuído um tema, inspirado sobretudo na mitologia pagã. O mais famoso é a Sala dos Gigantes, onde está pintada sobre o tecto e paredes:

> "[…] uma extraordinária obra-prima de grande poder ilusionista: as possantes figuras dos gigantes contorcem-se entre edifícios em ruínas até ao *Olimpo* do tecto, com os deuses triunfantes entre as nuvens."[164]

158 *Idem*: 377
159 Arnuncio Pastor, 1985: 110
160 Zevi, [1984]: 113
161 Marrucchi & Belcari, 2006: 229
162 Hauser, [1965]: 377
163 Marrucchi & Belcari, 2006: 231
164 *Idem: Ibidem*

Figs. 8-13: Palazzo Te

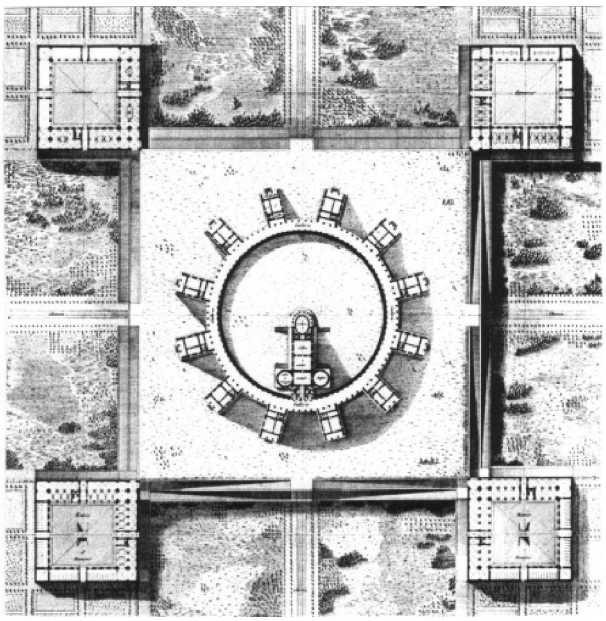


Fig. 14: Casa do Prazer, Montmartre.

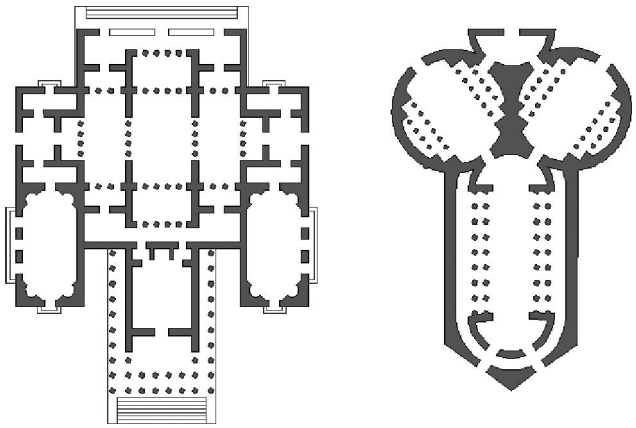


Fig. 15: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), *Templum Martis*, Templo de Marte (esquerda), 1762; *Porticus lugentium pro statione*, Pórtico de lamentação em honra dos soldados, 1762.

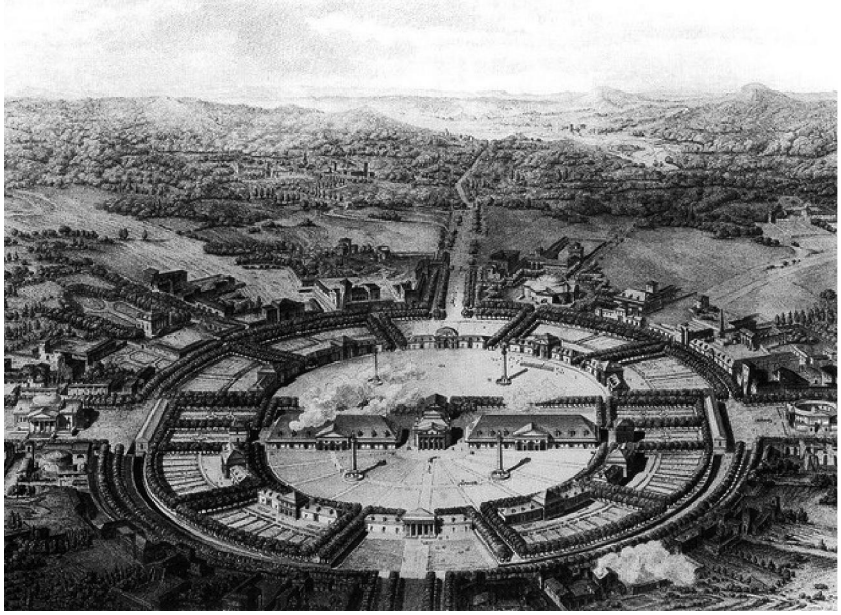


Fig. 16: Vista perspéctica de Chaux.

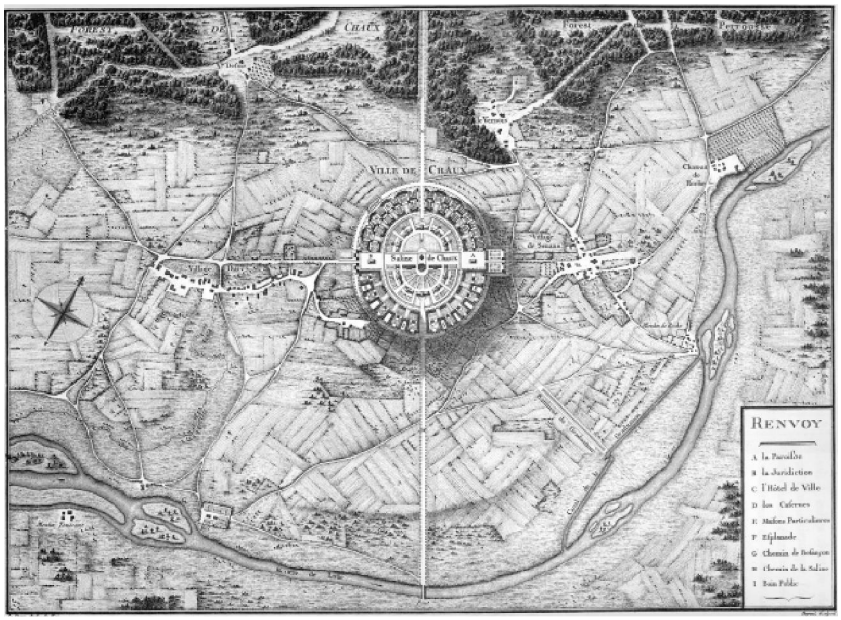


Fig. 17: Planta de Chaux.

Toda a obra transmite incerteza e intranquilidade. Para Arnuncio Pastor[165], Romano entende a arquitectura de um modo teatral, cenográfico e converte-a num acto de provocação. "[…] Romano recorre ao jogo arquitectónico de uma maneira descarada, introduzindo uma atitude, no mínimo, herética."[166]

2.3 CLAUDE-NICOLAS LEDOUX (1736-1806)

Oikèma, Chaux, França, 1804

Ledoux projectou para Paris uma série de "Casas do Povo": oito *guinguettes*[167] e um Monumento à Popularidade. Para Montmartre, reconhecendo o carácter singular do bairro[168], concebeu em 1787 um lugar de recreação especializado: uma casa de prostituição legalizada, a Casa do Prazer. O "templo" de planta fálica insere-se e destaca-se dentro de um praça circular desenhada a partir de uma galeria com volumes dispostos radialmente. Esse anel de construções assenta num terreiro quadrado, no topo da colina de Montmartre, com edifícios semelhantes em cada vértice. Tudo é monumental e regular, e a relação com o terreno é abstracta. A ligação entre o sopé da colina (e base de toda a obra) e a Casa do Prazer que a encima é conseguida por um enorme sistema de longas rampas e escadarias. "Pela primeira vez ver-se-á a magnificência da esplanada e do palácio à mesma escala […]"[169]

Do mesmo modo, Ledoux incluiu monumentos/instituições de funções variadas no seu projecto para a cidade ideal de Chaux[170]: o Pacifère, uma espécie de tribunal; a Casa da União, uma espécie de universidade popular representando a irmandade (Anthony Vidler[171] reconhece que os ideais maçónicos eram visíveis nesta cidade ideal); o Panarèthéon ou "virtude realizada", uma escola e museu de emblemas morais; o Templo da Memória, que pretendia celebrar o género feminino; a Casa da Educação; a Casa dos Jogos; e o Oikèma. Todos estes monumentos pertencem a um programa combinado de recreação e moralização, que levariam segundo Ledoux, à derradeira felicidade de toda a população de Chaux[172].

Oikèma é um neologismo inventado para nomear uma dessas instituições. A origem da palavra é grega e o seu significado varia entre "casa", "habitação", "templo" e "prisão"; ou o mais significativo "casa de deboche" usado por Heródoto, Platão e Xenofonte[173]. Esta instituição formidável é um bordel público, inventado por Ledoux para assegurar o vínculo matrimonial dos habitantes daquela cidade. Concebido como lugar de devassidão, ou mesmo de satisfação excessiva, onde, depois de provar os seus prazeres infinitos, os exaustos e saciados jovens se voltariam naturalmente para os calmos e ordenados prazeres do matrimónio[174].

---

165 Arnuncio Pastor, 1985: 112

166 *Idem*: 111

167 A tradução de *guinguette* é difícil de precisar e a mais aproximada será "esplanada". Outras hipóteses indicam "salão de dança" e "taberna".

168 Vidler, 1990: 244

169 "Pour la première fois on verra sur la même échelle la magnificence de la guinguette et du palais […]" Ledoux, 1804: 18

170 Chaux nasceria à volta da Salina Real de Arc-et-Senans, projecto construído de Ledoux entre 1774 e 1779.

171 Vidler, 1990: 356

172 *Idem*: 359

173 *Idem*: 8

174 *Idem*: 356

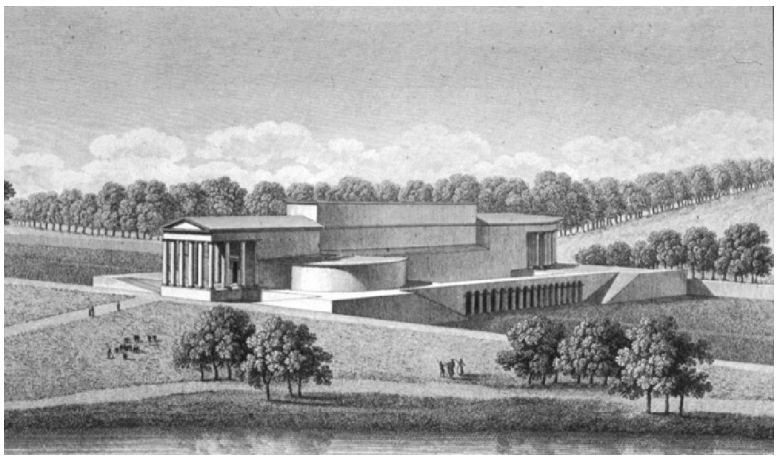


Fig. 18



Fig. 19: Alçado da entrada e secção transversal.

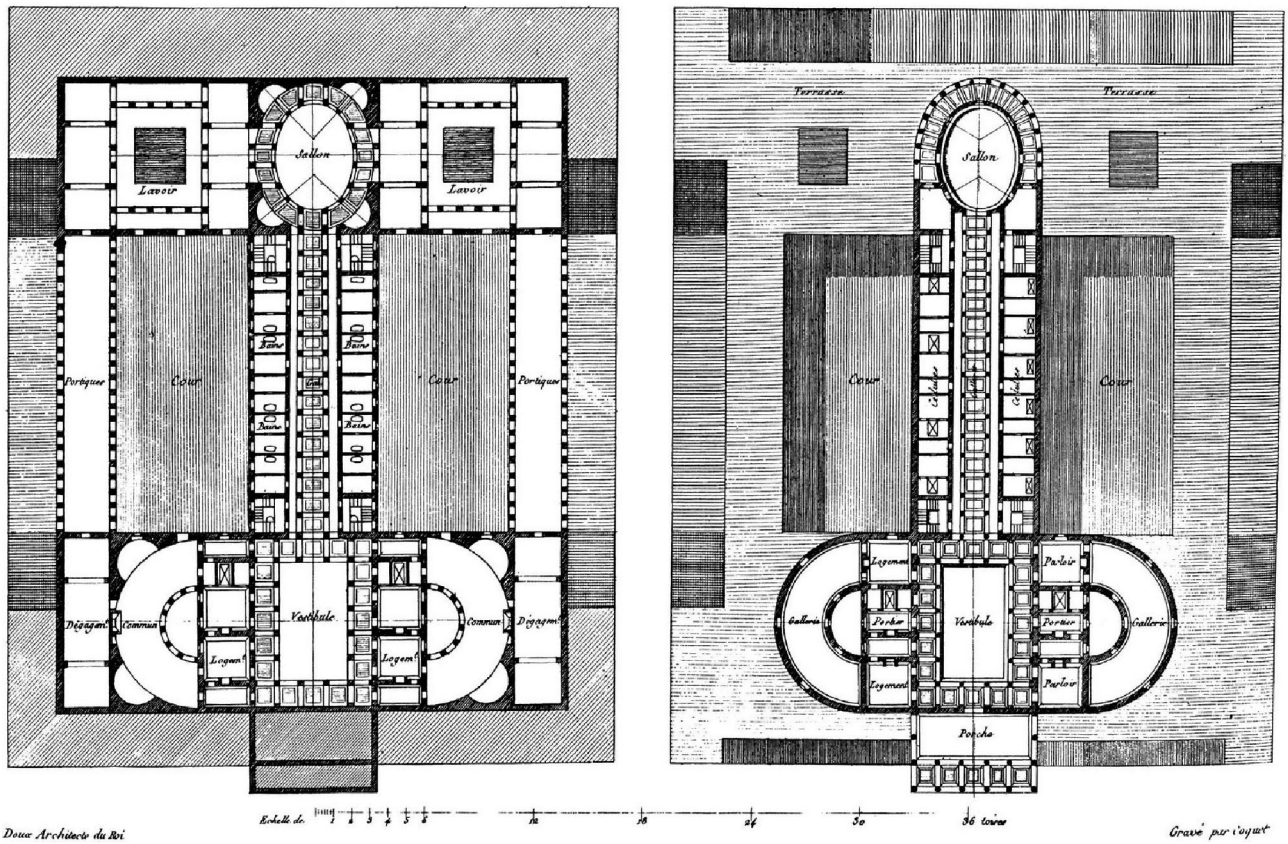


Fig. 20: Planta do piso inferior (esquerda) e planta do piso à cota de entrada (direita).

> "Visto de perto, o vício não influencia menos poderosamente a alma: pelo horror que lhe imprime, ele fá-la-á reagir em direcção à virtude. O Oïkema apresenta-se à fervilhante e volúvel juventude, atraindo a depravação com a sua nudez, e o sentimento de degradação do homem, reanimando a virtude adormecida, conduzindo o homem ao altar virtuoso do Hímen que o abraça e coroa."[175]

Enquanto os restantes monumentos se caracterizam pelo estatismo, o Oikèma insinua um percurso ritual, associado à transição entre a juventude e a idade adulta. Isto é propiciado pelo desenho fálico da planta, muito idêntico ao ensaiado para Montmartre, inspirado, segundo Vidler[176], no Porticus Lugentium do Campo Marzio, imaginado por Piranesi. Olhando para a entrada, é um perfeito templo jónico; olhando para o outro extremo, é um pavilhão oval; de lado, é uma longa e arqueada basílica. O Oikèma revela a sua verdadeira mensagem apenas em planta[177]: "Estas paredes calmas escondem agitações dos interiores; é aí que nos rendemos à torrente de uma falsa felicidade que conduz à destruição."[178]

O pórtico jónico antecede um grande vestíbulo, com salas para porteiros, salas de estar, locutórios e galerias para refeições. Depois segue-se uma longa galeria porticada de dois pisos em eixo com a entrada principal. Ao longo destes corredores sobrepostos dispõem-se os quartos elegantemente mobilados para os residentes da instituição, transformando este corredor de trinta metros no que Vidler[179] denomina *passage d'amour*. No fim desta sequência existe um grande salão ovalado aberto sobre os jardins. Mesmo antes do salão, dois núcleos de escadas permitem aceder às piscinas, banhos e pátios do piso inferior.

Ainda que Ledoux apresente o Oikèma em "Planta, corte; Implantação; Distribuição; Subterrâneos, banhos, lavadouros, secadouros, zona de funcionários; Alçado"[180],

> "[…] não o faz descrevendo tecnicamente cada ponto, mas expondo as suas ideias com uma linguagem metafórica, sobre o prazer e a corrupção moral que reina nas grandes cidades."[181]

Ledoux toma em mãos a missão de "[…] purificar a moral pública e tornar o homem mais feliz […]"[182] e vai mais longe ao dizer:

---

175 "Vu de près, le vice n'influe pas moins puissamment sur l'ame : par l'horreur qu'il lui imprime, il la fait réagir vers la vertu. L'Oïkema présente à la bouillante et volage jeunesse qu'il attire la dépravation dans sa nudité, et le sentiment de la dégradation de l'homme ranimant la vertu qui sommeille, conduit l'homme à l'autel de l'Hymen vertueux qui l'embrasse et le couronne." Ledoux, 1804: 2

176 Vidler, 1990: 356

177 *Idem*: 358

178 "Ces murs tranquilles cachent les agitations du dedans; c'est-là où l'on s'abandonne au torrent d'une fausse joie qui entraîne la destruction." Ledoux, 1804: 202

179 Vidler, 1990: 356

180 "Plan, coupe. Emplacement. Distribution. Souterrains, bains, lavoirs, séchoirs, communs. Élévation." Do capítulo "Oikema. Fragments d'un Monument Grec" *in* Ledoux, 1804: 199-204

181 "[…] no hace una descripción técnica de cada apartado, sino que, con un lenguaje metafórico, expone sus ideas sobre el placer y la corrupción moral que reina en las grandes ciudades." Lence Guilabert, [s.d.]: 151

182 "L'Hymen et l'Amour vont conclure un traité qui doit épurer les mœurs publiques et rendre l'homme plus heureux […]" Ledoux, 1804: 199

Figs. 18-20: Oikèma



Fig. 21: André Lurçat, Werkbundsiedlung (1932), programa dirigido por Frank.


Fig. 22: Frank (1927), Weißenhofsiedlung, Casas 26-27.


Fig. 23: Cadeirão (1934) com padrão desenhado em finais de 1920.


Fig. 24: Padrão Vegetable Tree (1943-44).

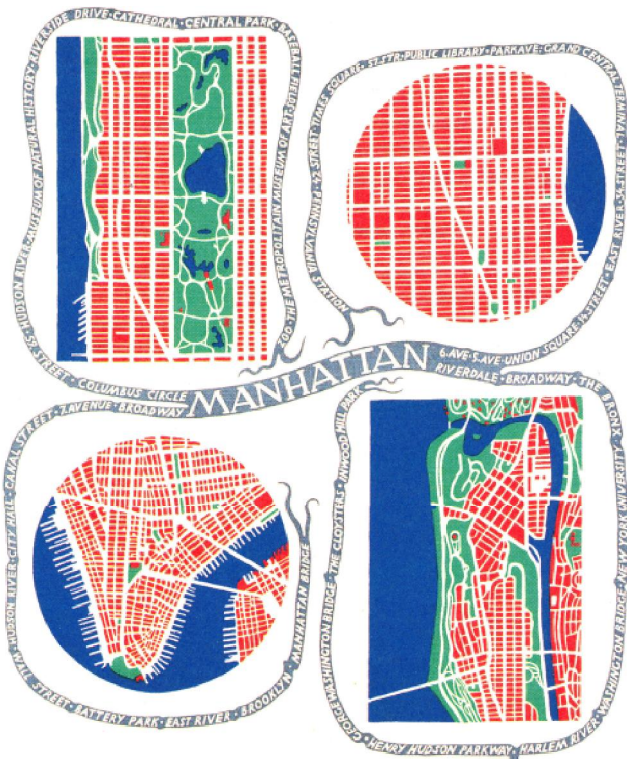


Fig. 25: Padrão Manhattan (1943-44).

"Aqui está: o que um governo não ousa fazer [reformar os costumes], o arquitecto deseja-o; aquele que vai a jogo animando as superfícies de pedra; aquele que chamou todas as formas para as contrastar; aquele que arriscou o seu usufruto sobre a arte, pode também atrair o financiamento."[183]

A localização do edifício não foi escolhida ao acaso, porque a construção deveria estar situada num lugar privilegiado e que seduzisse os sentidos. Ledoux estava consciente do nome popular do vale do rio Loüe, que era Val d'Amour[184]:

"Já o dissemos, o pequeno vale que suporta este edifício é rodeado de ilusões sedutoras; um vento suave acaricia a atmosfera; as variedades odoríferas da floresta, o tomilho, a íris, a violeta, a hortelã, sopram os seus perfumes sobre estas paredes; a folhagem que os abriga espalha a frescura e agita-se em murmúrios. A onda amorosa manifesta-se sobre a margem que a aperta; as suas fricções aguçam o ar, e o eco explode em sons deliciosos."[185]

2.4 **JOSEF FRANK** (1885-1967)

Double D-House 4

Josef Frank foi um arquitecto do Movimento Moderno. Foi responsável por programas de habitação em Viena, projectou uma das casas do Weissenhofsiedlung[186] e esteve presente no primeiro CIAM[187]; porém perspectivava o futuro da Arquitectura de um modo particular.

Avaliava a progressão dos estilos como algo repetitivo:

"No início tudo seria estrito e simples, balizado por leis rígidas que rapidamente se tornam monótonas e aborrecidas. Consequentemente, as pessoas começam a exigir variedade, mas como os princípios anteriores se mantêm válidos, tal variedade seria atingida enriquecendo as formas pela decoração e por um sentido de divertimento."[188]

"Frank procurava deliberadamente uma linguagem arquitectónica que fosse capaz de exprimir a sua convicção de que a arquitectura moderna se devia relacionar com todos os aspectos da vida moderna. Ao lado agradável e bonito da vida dever-se-ia somar então as tensões e as contradições."[189]

---

183 "Le voici : ce qu'un gouvernement n'ose faire, l'Architecte l'affronte; celui qui s'est fait un jeu d'animer des surfaces pierreuses; celui qui a appellé toutes les formes pour les contraster; celui qui a hazardé son usufruit placé sur l'art, peut bien engager aussi le fonds." *Idem: Ibidem*

184 Vidler, 1990: 358

185 "Nous l'avons déjà dit, le vallon qui supporte cet édifice est entouré de prestiges séducteurs; un vent doux caresse l'atmosphère; les variétés odoriférantes de la forêt, le thym, l'iris, la violette, la menthe soufflent leurs parfums sur ces murs; le feuillage qui les abrite répand le frais et s'agite en murmures. L'onde amoureuse tressaillit sur la rive qui la resserre; ses frottements aiguisent l'air, et l'écho éclate en sons délicieux." Ledoux, 1804: 200

186 Empreendimento de habitação construído para a Exposição Internacional de Estugarda de 1927. Nela participaram os principais arquitectos modernos de então, cada um com um ou mais protótipos de habitação, individual e colectiva.

187 Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (do francês *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), realizado em La Sarraz, Suíça, em 1928.

188 "Initially, all is strict and simple within the framework of rigid laws that soon become monotonous and dull. Hence, people start to demand variety, and since no changes in term of principle are required, such variety is achieved by enriching the forms with the help of decorations and playful constructions." Frank *cit.* Bergquist & Michélsen, 2005: 20

189 "Frank was deliberately searching for a design language that was fully able to express and

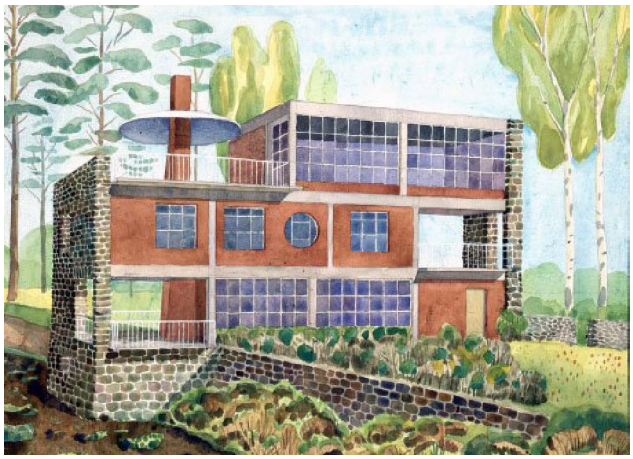


Fig. 26: Casa n.º 8 para Dagmar Grill (circa 1947).



Fig. 27: Casa n.º 9 para Dagmar Grill (circa 1947).

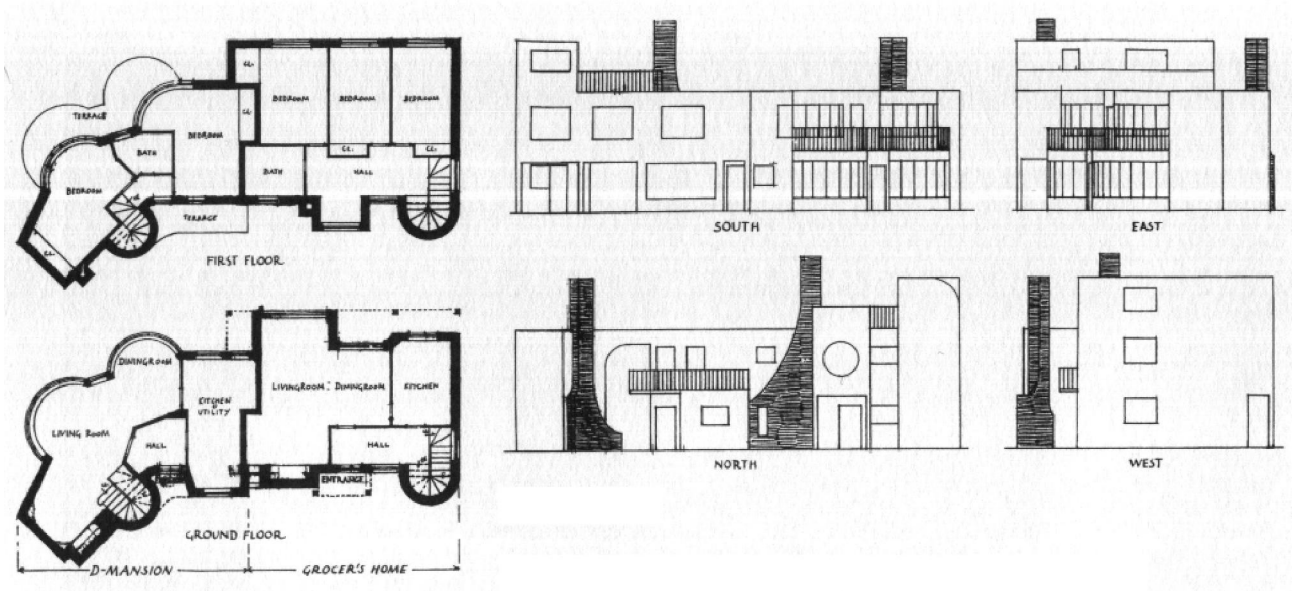


Fig. 28



Fig. 29

O arquitecto defende que o homem necessita do *kitsch* e de sentimentalismo na habitação[190]. Desenvolveu, a partir daí, a teoria do "Acidentismo"[191]. De acordo com Bergquist & Michélsen[192], os seus projectos de casas imaginárias eram tão controlados quanto o seu trabalho anterior. As diferenças e a composição (aparentemente acidental) das várias partes do projecto são, de facto, o resultado de uma manipulação cuidadosa. Frank "Desafiou 'o aborrecimento' através da variação, da intuição e da riqueza resultante da junção de elementos variados […]"[193] Na quarta casa da série "Double D" é possível observar com clareza os princípios promovidos pelo arquitecto. Tal como noutras casas desta série, o projecto é imaginário e a localização caracterizada por um ambiente de montanha ou bosque. O volume da casa é irregular, associando superfícies e espaços ortogonais e curvos. Embora o exterior exponha o lado divertido de Frank, ele é consequência directa da sequência espacial interior, planeada cuidadosamente[194]. Na fachada rebocada e pintada de cor-de-rosa convivem também vários elementos distintos: portas, janelas e duas incontornáveis chaminés, cuja forma e revestimento em reboco e pedra sugerem duas girafas. A casa retratada na aguarela exibe elementos puramente *kitsch*, fazendo prova de uma declaração do arquitecto, num manuscrito não publicado[195]:

> "Toda a grande obra de arte tem de abeirar-se do *kitsch*. Se as pessoas estão tão encantadas pelo *kitsch*, então pelo menos isso é um sentimento genuíno, não estão a ser pretensiosas. A obra de arte tem de falar a este sentimento legítimo e moldá-lo numa forma significativa."[196]

2.5 LE CORBUSIER (1887-1965)

Apartamento Beistegui, Paris, França, 1929-1931 (destruído em 1980)

Carlos de Beistegui (1895-1970) era milionário por herança – famoso como bom *entertainer* e *bon viveur* –; pretendia transformar um apartamento, no último piso de um edifício situado na Avenue des Champs-Elysées, num lugar de prazer[197]. Encomendou-o a Le Corbusier quando este começava a granjear fama internacional como arquitecto. Le Corbusier, que já se considerava uma celebridade, subiu o seu estatuto com este encargo; Beistegui coleccionava arte *avant-garde chique* e tinha afinidades com o grupo surrealista[198].

---

articulate his conviction that modern architecture must relate to every aspect of modern life; not just the pleasing and the beautiful, but the tensions and the contradictions as well." *Idem*: 14

190 *Idem*: 8

191 "Accidentism", teoria já abordada no capítulo "1.3 Entre exactidão e indeterminação".

192 Bergquist & Michélsen, 2005: 16

193 "He challenged 'the boredom' through variation, and through the richness that arises when different aspects are brought together […]" *Idem*: 7

194 *Idem*: 73

195 *Idem: Ibidem*

196 "Every great work of art must border on kitsch. If people are so charmed by kitsch, then that at least is a genuine sentiment, they are not putting on airs. The work of art must speak to this legitimate feeling and shape it into meaningful form." Frank *cit. Idem: Ibidem*

197 Curtis, 1986: 110

198 *Idem: Ibidem*

Figs. 28-29: Double D-House 4

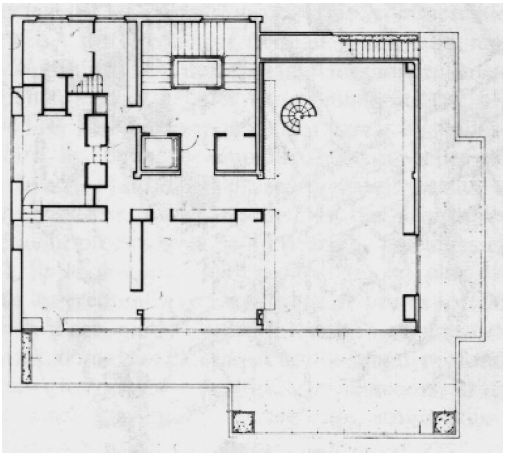


Fig. 30: Piso de entrada.

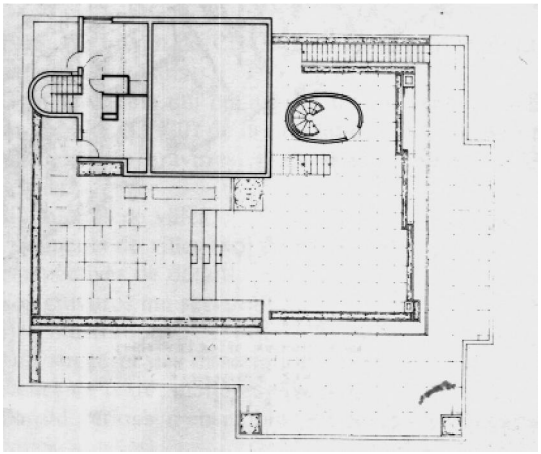


Fig. 32: Piso intermédio.

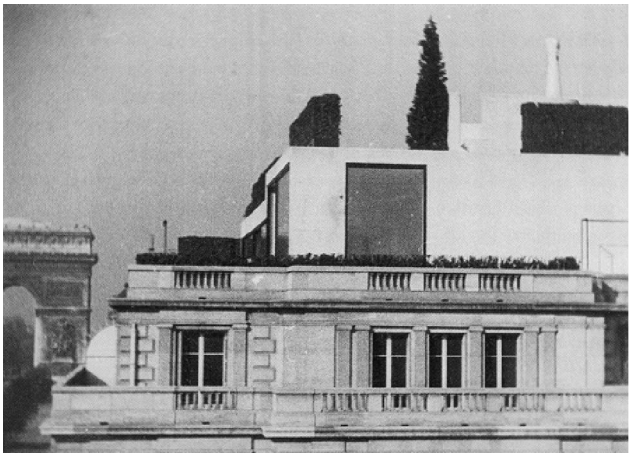


Fig. 33



Fig. 34

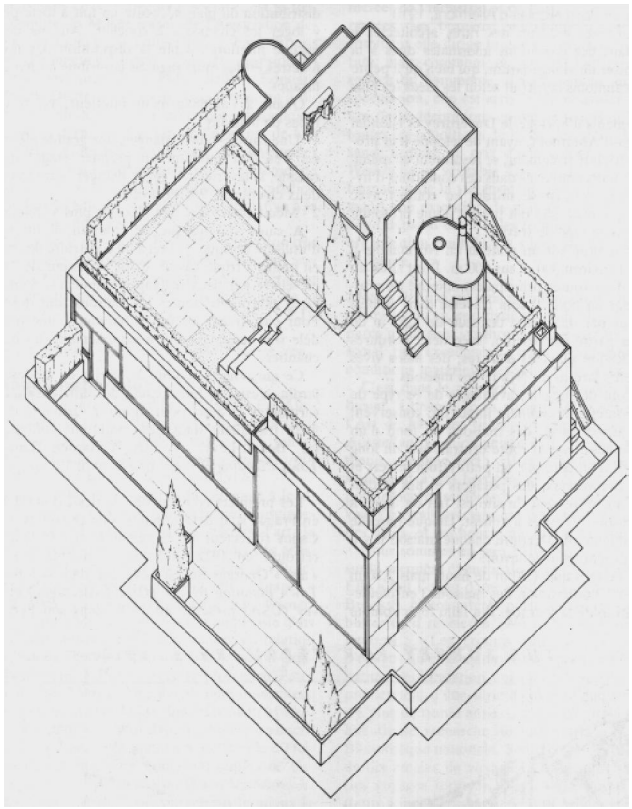


Fig. 31

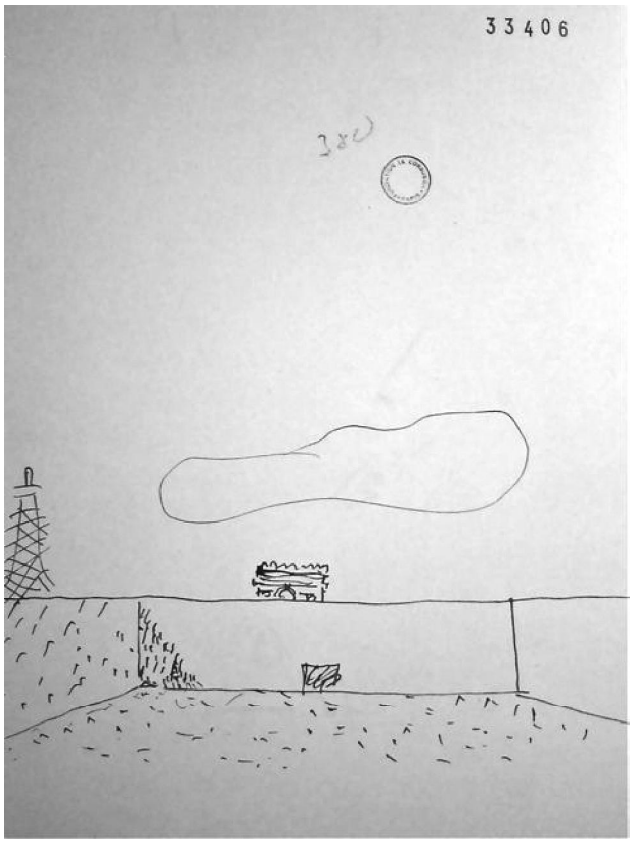


Fig. 35: "chambre à ciel ouvert", desenho de Le Corbusier *in L'Architecture d'aujourd'hui, 1948*

Krzysztof Fijalkowski[199] relata o desprezo dos surrealistas pelo desenho progressista e pelo racionalismo do Movimento Moderno; Le Corbusier, em particular, tornou-se odiado pelo grupo de Paris. Representava a antítese da criatividade e poesia proclamada por André Breton, que insistia no rótulo posto por Hegel, de que a arquitectura é a mais elementar forma de arte. O pintor André Masson foi mais franco:

> "Sempre odiarei os horrores da 'era industrial' e as reivindicações hediondas de todos aqueles mecânicos, desde o inventor do raio da morte ao Sr. Le Corbusier, que sonha em meter toda a raça humana (ou o que resta dela depois do seu ilustre colega) a viver num pombal (um compartimento para todos)."[200]

Ainda que o arquitecto tenha colocado um dos seus arquetípicos cubos brancos no topo de um edifício antigo, os espaços aqui criados evocam um misterioso vazio comum aos quadros de René Magritte[201]. Segundo William Curtis[202], a ideia da "*machine à habiter*" desenvolve-se aqui num jogo de requintados engenhos, com paredes e sebes que deslizam, impulsionadas por motores eléctricos, uma escada em espiral à volta de uma coluna de vidro em forma de parafuso, ou um periscópio rotativo brotando como uma chaminé para permitir a inspecção *voyeurista* de Paris.

Em *The villas of Le Corbusier : 1920*-1930, Tim Benton[203] refere uma carta de Le Corbusier para Pietro Maria Bardi, em 1933, na qual não teve problemas em definir o apartamento Beistegui, juntamente com o Pavillon Suisse, como exemplos paradigmáticos dos seus princípios urbanísticos. Por um lado, este terraço-jardim é a expressão clássica do seu dogma; por outro, é uma grandiosa expressão de *art décoratif*[204]. Para Curtis[205], este teria sido "o último suspiro de luxo do Purismo". "O apartamento Beistegui apropriou-se da linguagem purista através de um maneirismo, pondo os seus elementos característicos entre aspas irónicas."[206]

O apartamento divide-se em três pisos/terraços. "[…] os terraços agitam a confusão entre interior e exterior, entre em cima e em baixo, entre presente e passado […]"[207] Os seus limites fragmentam o panorama de Paris. O último terraço é especialmente enigmático: uma sala de estar escassamente mobilada, encerrada por muros altos, mas onde falta o tecto. "*Verdure*" – a grande divisa moral dos planos urbanísticos de Le Corbusier – é materializada na forma de uma alcatifa de relva[208]. A presença de mobiliário – cadeiras de jardim em ferro e

199 Fijalkowski, [s.d.]: 14

200 "I will always hate the horrors of the 'industrial age' and the hideous claims of all those mechanics, from the inventor of the death ray to Mr. Le Corbusier who dreams of getting the whole human race (or what's left of it after his learned colleague) to live in a columbarium (a pigeon hole for everyone)." Masson, 1935

201 Alexander Gorlin compara esta obra com os quadros *Birth of an Idol* (1926) e *Time Transfixed* (1938). Gorlin, [s.d.]: 112

202 Curtis, 1986: 110

203 Benton, [1987]: 209

204 *Idem: Ibidem*

205 Curtis, 1986: 110

206 "The Beistegui penthouse mannerized the Purist language, placing its characteristic elements in ironical quotation marks." *Idem: Ibidem*

207 "[…] the terraces intentionally stirred confusion between outdoor and indoors, between upstairs and downstairs, between the present and the past […]" Cone, 2010

Figs. 30-34: Apartamento Beistegui

208 Curtis, 1986: 110



Fig. 36

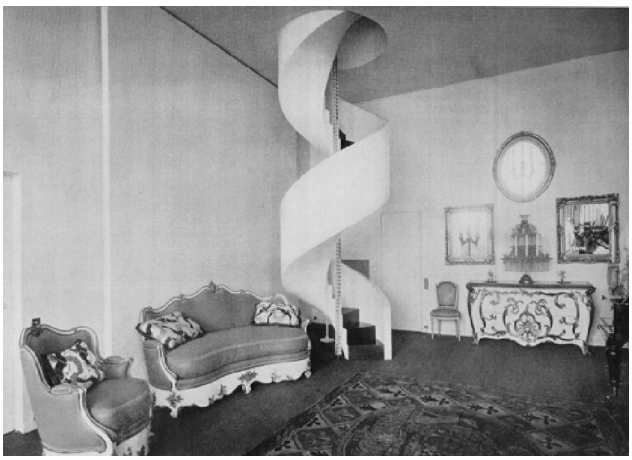


Fig. 37



Fig. 38

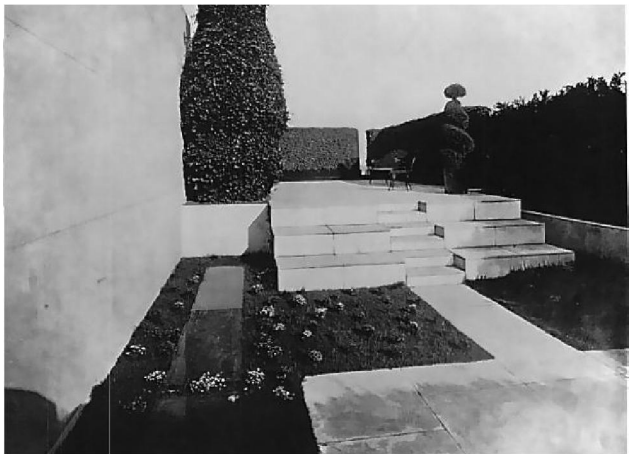


Fig. 39

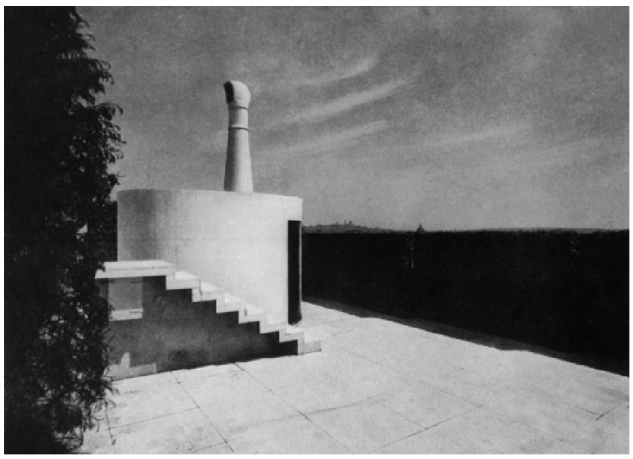


Fig. 40



Fig. 41

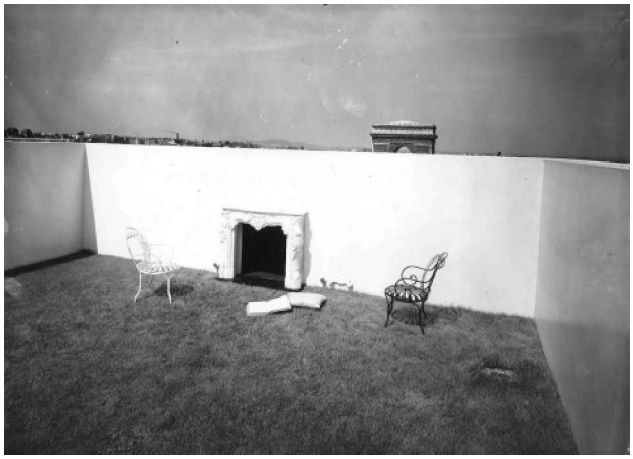


Fig. 42

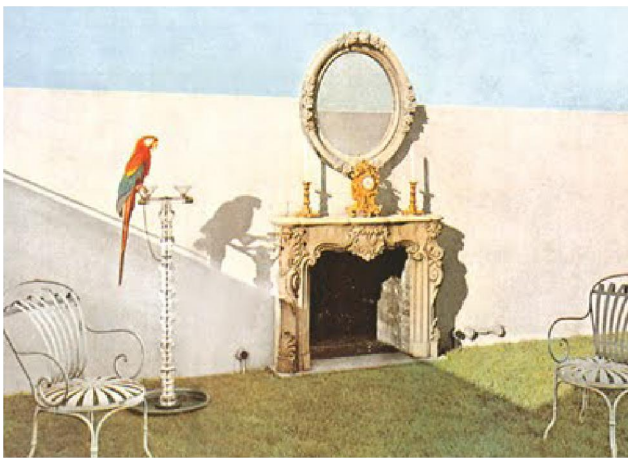


Fig. 43

a falsa lareira rococó (em algumas fotografias vêem-se outras peças de mobiliário e até um papagaio) – insinua, segundo Kenneth Frampton[209], o sentimento de nostalgia do instante perdido da sensibilidade metafísica, particularmente visível na obra de Giorgio de Chirico. Estes fantasmas da ausência sugeridos por objectos "perdidos" são comuns noutras fotografias de época das casas de Le Corbusier, como que promessas de eventos ainda por materializar.

Visíveis por cima dos muros, apenas os grandes monumentos de Paris: o Arc de Triomphe, a Tour Eiffel, Notre Dame e Sacré Coeur – a visão do arquitecto da Paris do futuro. "São monumentos decapitados, decepados do passado e do contexto da cidade, isolados como *objects trouvés* ou como templos num jardim romântico inglês."[210] Beistegui parece claramente um apartamento modelo do seu plano da Ville Radieuse: apenas os monumentos sobrevivem, enquanto a malha urbana de baixa densidade é quase toda substituída por um parque, de onde nascerão novos "monumentos" habitacionais em forma de torre[211].

> "Paris, a cidade que Le Corbusier quis tornar ideal, sorriu ironicamente: os seus monumentos históricos tornaram-se ornamento de cornija. […] as imagens redentoras da era da máquina são reduzidas à elegante impotência. Será isto um comentário sarcástico ao falhanço em estabelecer o seu plano na esfera pública, ou aos costumes de uma sociedade que reduziu a reforma crítica ao nível do consumo elitista."[212]

A própria relação entre arquitecto e cliente foi pautada por algum sarcasmo: o facto de ser uma "encomenda-estrela", os sobressaltos durante várias etapas do projecto e os custos mais que duplicados do orçamento inicial.

> "Apesar das suas constantes peregrinações pela Europa, de Beistegui era um cliente atento e impertinente que se irritava com os métodos casuísticos de supervisão da obra pelo escritório de Le Corbusier".[213]

Uma carta algo trocista, datada de 31 de Janeiro de 1931, discrimina detalhes precisos sobre os problemas encontrados[214]:

> "Você está demasiado ocupado: literatura, a difusão das suas ideias pelo mundo, enormes projectos de planeamento urbano, Cidade Universitária, Moscovo, etc. … Com este tipo de agenda, imagino que seja impossível supervisionar atentamente o desenho de uma porta ou de uma vedação… Compreendo-o muito bem e, além disso, eu, no seu lugar, teria sem dúvida feito o mesmo."[215]

---

209 Frampton, [s.d.]: 98

210 "They are decapitated monuments, severed from the past and their context in the city, standing in isolation like temples in an English romantic garden." Gorlin, [s.d.]: 112

211 *Idem*: 113

212 "Paris, the city into which Le Corbusier had hoped to drop the heart of his ideal city, grinned back – its historical monuments turned into mantelpiece ornaments. […] the redemptive images of the machine age were reduced to elegant impotence. Was this a wry commentary on the architect's own failure to carry his plan into the public realm, or on the mores of a society that reduced reformist critique to the level of chic consumption?" Curtis, 1986: 110

213 "De Beistegui was, despite his continual peregrinations around Europe, an attentive and fastidious client who chafed at the casual methods of the Le Corbusier atelier in supervising his construction." Benton, [1987]: 213

214 *Idem: Ibidem*

Figs. 36-43: Apartamento Beistegui

215 "You are too busy: literature, broadcasting your ideas round the world, huge urban planning



Fig. 44

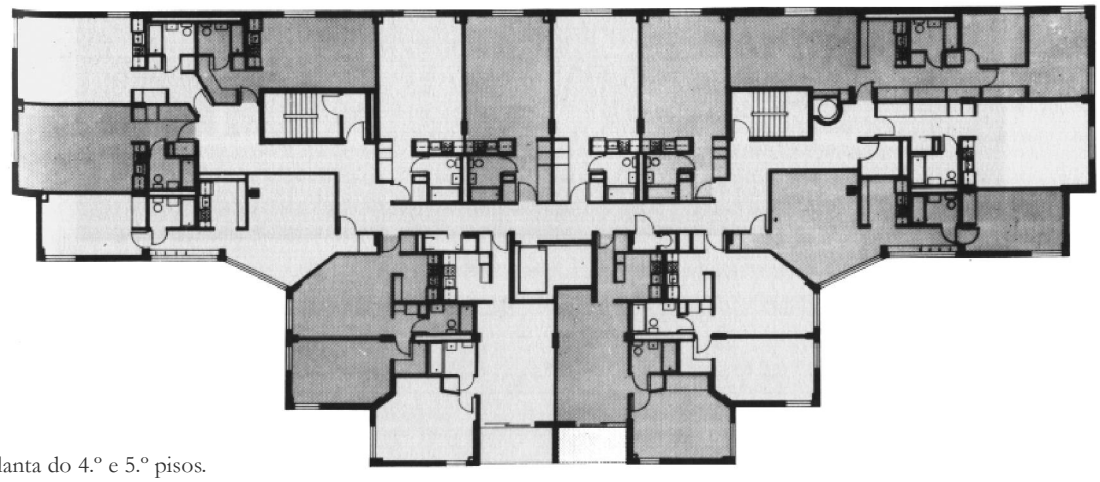


Fig. 45: Planta do 4.º e 5.º pisos.



Fig. 46



Fig. 47

2.6 ROBERT VENTURI (1925-) E DENISE SCOTT BROWN (1931-) /VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES (1989-)

Venturi & Rauch e Cope & Lippincott, Associated Architects, Guild House, Filadélfia, EUA, 1960-1963

Edifício de habitação para idosos que mostra, orgulhosamente, as convenções, quer do programa quer do tipo de construção; sem surpreender, sem provocar, sem pretender ansiosamente a novidade[216]. É um edifício em altura, autónomo, mas que não quer ser um bloco de betão num parque – como os demais modernistas tardios que critica –, quer antes imitar um palácio renascentista. Implanta-se ao longo de uma rua e acomoda-se ao seu contexto urbano vulgar, com a mesma estrutura e materiais dos vizinhos[217].

A planta, quase simétrica, é recortada para incluir o máximo de apartamentos de canto, variantes de um apartamento típico da década de 1920. Essa variedade obriga a um pequeno desfasamento dos pilares da estrutura[218].

Em *Learning From Las Vegas*[219], os autores descrevem este edifício como emblema de uma arquitectura rica em simbolismo. A fachada principal é desenhada como uma "ordem gigante" (ou como a frente de uma *jukebox* tradicional)[220]. O pano central do piso térreo é revestido a tijolo branco esmaltado, levado até ao topo da guarda da varanda do primeiro piso, como se se tratasse de um portal gótico ou renascentista. Um excepcional e gordo pilar, revestido a granito negro polido, implanta-se justamente no centro do edifício. Ambos os elementos dão um toque de cortesia à entrada e aumentam-lhe, segundo os autores, o enfoque ao mesmo tempo que lhe diminuem a importância.[221] Depois, as varandas sobrepostas criam um vazio uniforme ao longo de quatro pisos, insinuando um *piano nobile*.[222] No último, uma janela semicircular denuncia a sala comum. A esta janela alia-se uma fiada contínua de tijolo branco, na definição do que seria um sótão. Estes componentes de ornamento explícito unificam a fachada, como base, fuste e capitel de uma ordem clássica. Esta divisão tripartida "Contradiz a escala dos seis pisos, reais e iguais, sugerindo as proporções monumentais de um palácio renascentista."[223]

> "A ordem gigante é encimada por uma esplendorosa e desconectada antena de televisão simétrica, em alumínio anodizado dourado. É ao mesmo tempo uma abstracção de uma escultura de Richard Lippold e um símbolo para

projects, University City, Moscow, etc…. With this kind of schedule, I imagine that it is impossible to supervise carefully the design of a door or trellis work… I understand you very well and, furthermore, would have no doubt done the same in your place." Charles de Beistegui, 1931 *cit. Idem*: 214

216 Moneo, 2004: 65

217 Venturi & Scott Brown, 2004: 42

218 Venturi *et al.*, [1972]: 91

219 Robert Venturi, Denise Scott Brown & Steven Izenour. 1972. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press

220 Venturi *et al.*, [1972]: 92

221 Idem: Ibidem

222 Piso nobre, o principal de uma grande casa ou palácio (geralmente) renascentistas. Venturi & Scott Brown, 2004: 43

223 "It contradicts the scale of the six real and equals floors on which it is imposed and suggests the proportions of a Renaissance palace." Venturi *et al.*, [1972]: 92

Figs. 44-47: Guild House



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

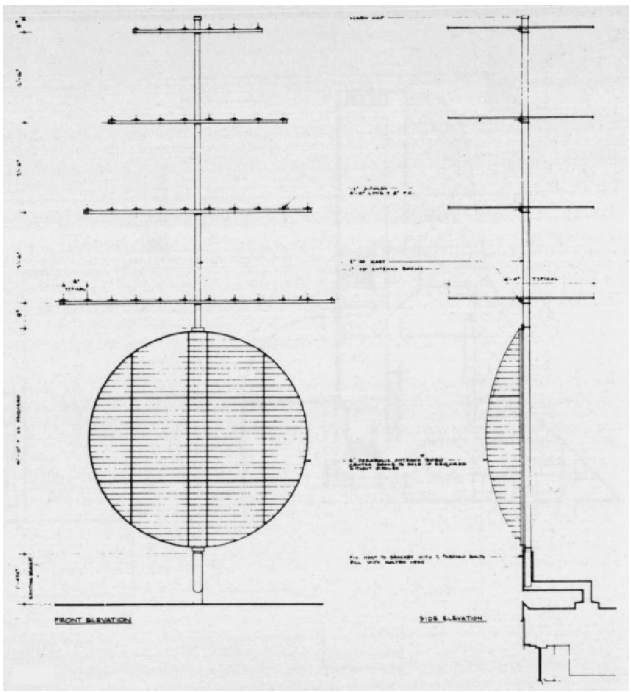


Fig. 51: Antena televisiva.

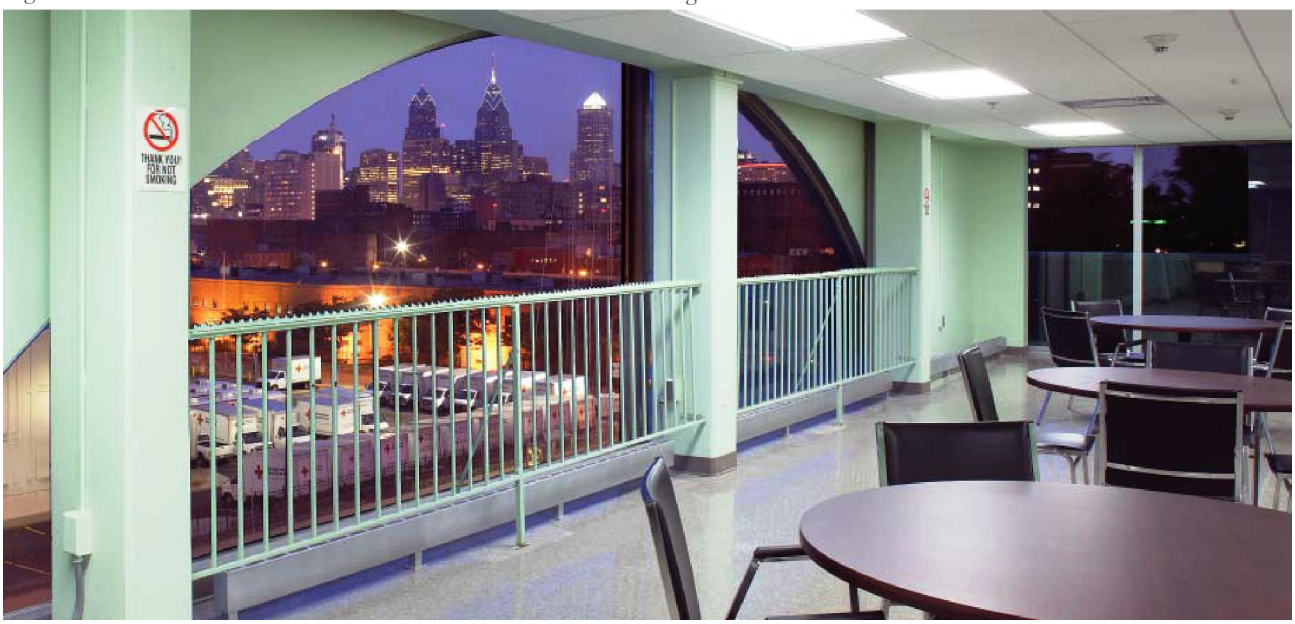


Fig. 52

os idosos. Uma madonna de gesso, policromática e com os braços abertos, teria sido mais imagética, mas inadequada para uma instituição Quaker que evita todos os símbolos externos [...]"[224]

"De facto, sobre o convencional plano de tijolo da fachada, Venturi desenha toda uma sequência que, arrancando do pilar cilíndrico do pórtico de entrada, se estende até terminar na antena televisiva, elemento de coroação com a que a citada sequência termina e que parece recordar-nos – com um ponto de humor que roça o sarcasmo – que os mais velhos fazem da televisão o centro das suas vidas."[225]

Sobre a entrada, uma enorme placa anuncia "Guild House", suficientemente grande para ser lida dos automóveis que circulem na rua. A identificação do edifício (e da sua função) não decorre da explícita comunicação denotativa; decorre, ao invés, da conotação implícita na fisionomia da sua forma, que pretende expressar "habitação para idosos". Esta identificação torna-se obviamente mais directa quando apoiada pelo uso da palavra. Sobre este anúncio, os autores consideram que o grafismo conota dignidade institucional, enquanto que, contraditoriamente, o tamanho conota publicidade comercial. A posição da placa talvez conote entrada.[226]

"As janelas são desavergonhadamente convencionais – são buracos nas paredes em vez de ausências de parede."[227] Parecem e são janelas de guilhotina: denotam a função e conotam domesticidade. No entanto, isso não implica uma aplicação trivial: os autores "editam-nas" em tamanho e proporção (fazem um paralelo com a lata de sopa Campbell de Andy Warhol); justapõem-nas a outras mais pequenas em planos paralelos, perturbando a percepção habitual da distância através da perspectiva[228].

"Mas tal como todas as imagens simbólicas eficientes, pretende-se que pareçam familiares e não familiares. São o elemento convencional usado de modo ligeiramente não convencional. Como o tema da Pop Art, são elementos banais tornados incomuns através da distorção na forma (ligeira), mudança na escala (são muito maiores do que janelas de guilhotina normais), e mudança no contexto (janelas de guilhotina num provável edifício da moda)."[229]

---

224 "In turn, the giant order is topped by a flourish, an unconnected symmetrical television antenna in a gold anodized aluminum, which is both an imitation of an abstract Lippold sculpture and a symbol for the elderly. An open-armed, polychromatic, plaster madonna in this position would have been more imageful but unsuitable for a Quaker institution that eschews all outwards symbols […]"*Idem: Ibidem*

225 "En efecto, sobre el convencional plano de ladrillo de la fachada Venturi dibuja toda una secuencia que, arrancando del pilar cilíndrico del pórtico de entrada, se extiende hasta terminar en la antena televisiva, elemento de coronación con el que la citada secuencia termina y que parece recordarnos – con un punto de humor rayano en el sarcasmo – que los mayores hacen del la TV el centro de sus vidas." Moneo, 2004: 67-68

226 Venturi *et al*., [1972]: 101

227 "The windows are unashamedly conventional – holes in walls rather than absences of walls." Venturi & Scott Brown, 2004: 43

228 Venturi *et al*., [1972]: 130

229 "But like all effective symbolic images, they are intended to look familiar and unfamiliar. They are the conventional element used slightly unconventionally. Like the subject matter of Pop Art, they are commonplace elements made uncommon through distortion in shape (slight), change in scale (they are much bigger than normal double-hung windows), and change in context (double-hung windows in a perhaps high-fashion building)." *Idem*: 91

Figs. 48-52: Guild House

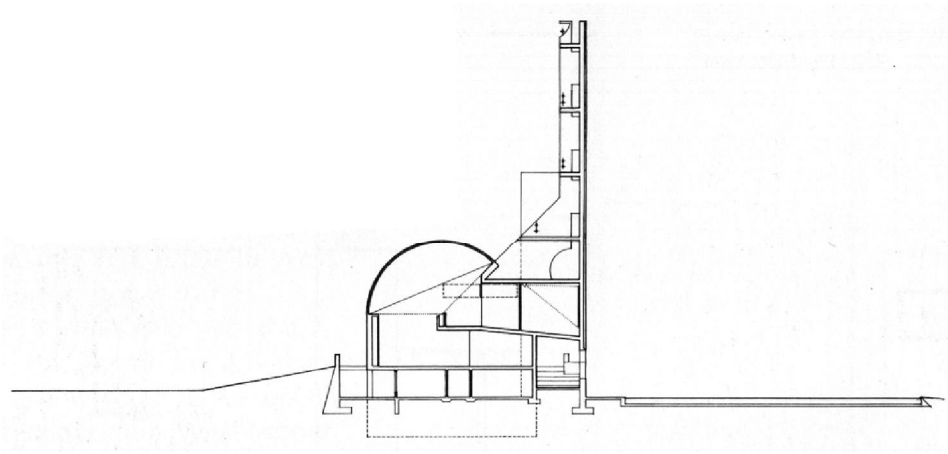


Fig. 53: Secção transversal.



Fig. 54

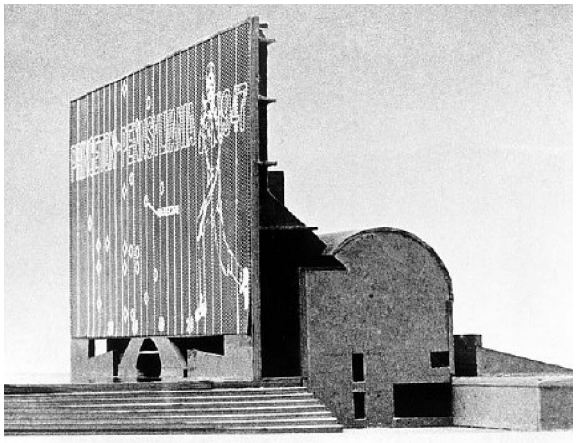


Fig. 55

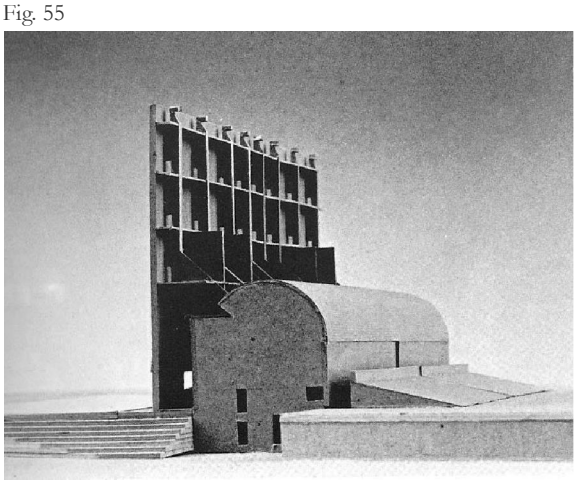


Fig. 56

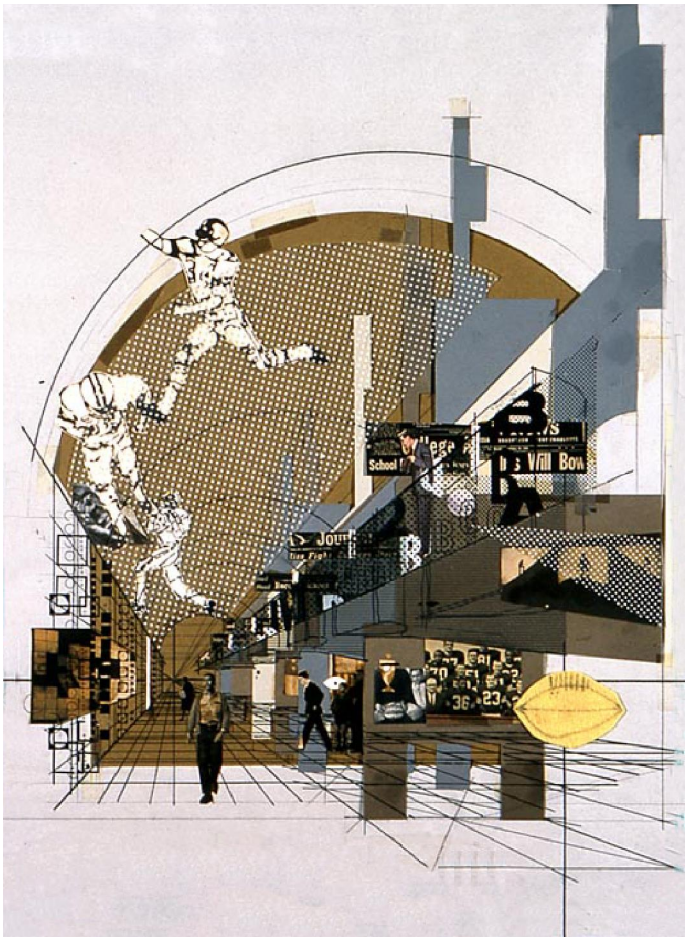


Fig. 57

O simbolismo da Guild House envolve ornamento e depende de alguma maneira de associações explícitas. Parece o que é, não apenas por si mesmo mas também pelo que faz lembrar. O conteúdo é "feio e vulgar"[230]: o tijolo é tecnicamente antiquado e a sua cor escura pretende equipará-lo ao tijolo abundante no bairro, manchado pelo *smog*[231]; as janelas de guilhotina estão fora de moda; os materiais "bonitos" à volta da entrada são um *cliché*; a feia antena de televisão não está escondida por trás de uma platibanda…[232] Já as inevitáveis flores de plástico no parapeito das janelas são "bonitas e vulgares"[233] e não fazem o edifício parecer pateta. Todos estes elementos vulgares eram extraordinários no início dos anos de 1960. E foi realmente necessário ter coragem para aplicar uma faixa branca ornamental na fachada. Venturi perguntava-se na altura: "Serei um pervertido?"[234]

Afinal, "A pretensão de uma 'ordem gigante' na frente, a composição simétrica palaciana, com a quase-escultura no topo, sugerem neste edifício algo de heróico e original[235] (ainda que um pouco irónico)".[236]

Venturi & Rauch, National College Football Hall of Fame[237], Rutgers University, New Brunswick, Nova Jérsia, EUA, 1967

Um "bill-ding-board"[238] – um exemplo perfeito de arquitectura como comunicação. Pedia-se um Museu, com serviços de administração, investigação, biblioteca e zona de refeições. O exterior é desenhado para criar um ambiente de chegada para os visitantes[239]. O edifício implanta-se entre um enorme parque de estacionamento e o campo desportivo do complexo. O parque de estacionamento, com um espelho de água e um relvado, permite usos diversos, como piqueniques ou entretenimento ao estilo dos cinemas *drive-in*. A enorme fachada do edifício é um placar *outdoor* electrónico animado com transmissão de imagens em movimento. Venturi[240] refere que a entrada no centro do edifício, em forma de bola de futebol americano, e as escadas exteriores um tanto barrocas são também elementos carregados de simbolismo. A parte posterior do conjunto integra uma bancada de futebol.

Este projecto faz-se também de travessuras maneiristas[241]. O seu interior é uma nave de corte basilical idêntica à de uma igreja cristã, mas ladeada por

230 "ugly and ordinary". *Idem*: 93
231 *Idem*: 91
232 *Idem*: 93
233 "pretty and ordinary" *Idem: Ibidem*
234 "Am I a pervert?" Venturi & Scott Brown, 2004: 43
235 "heroic and original" é como os autores consideram quererem ser os edifícios modernistas de então. Opõem esta ideia com uma arquitectura "feia e vulgar". Venturi *et al*., [1972]: 93
236 "The pretensions of the 'giant order' on the front, the symmetrical, palazzolike composition […], topped by a piece of sculpture – or almost sculpture – suggest something of the heroic and original. […] somewhat ironical." *Idem*: 93-100
237 Instituição que homenageia o futebol americano universitário.
238 Trocadilho entre a palavra "building" – edifício – e "billboard" – anúncio *outdoor*. Reflecte a integração completa do letreiro no edifício. Venturi & Scott Brown, 2004: 44
239 *VSBA: Venturi, Scott Brown and Associates, Architects and Planners*, [s.d.], apresentação do projecto "National College Football Hall of Fame Competition"
240 Venturi, 1978: 24
241 Venturi & Scott Brown, 2004: 45

Figs. 53-57: National Football Hall of Fame

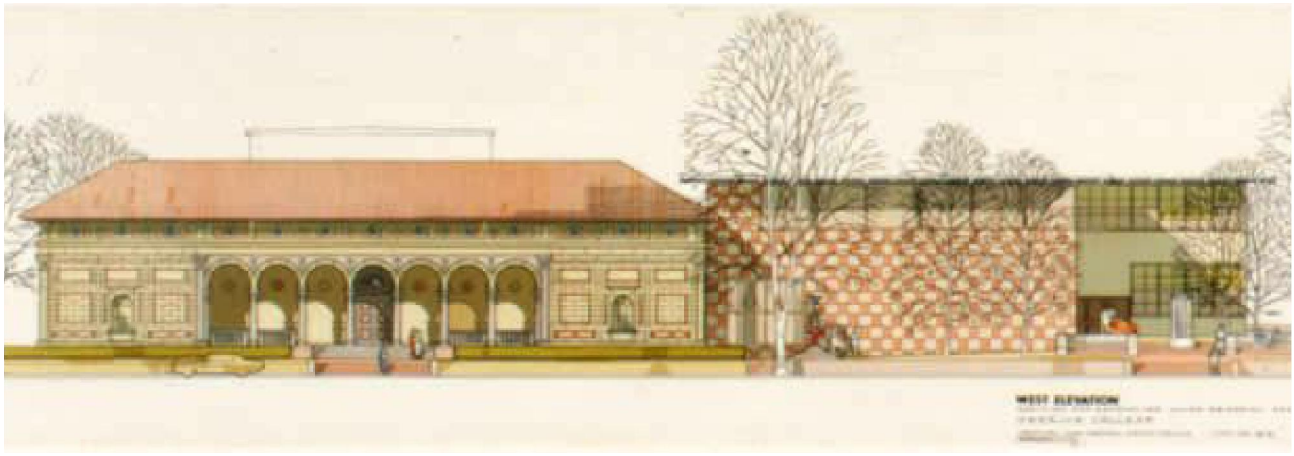


Fig. 58

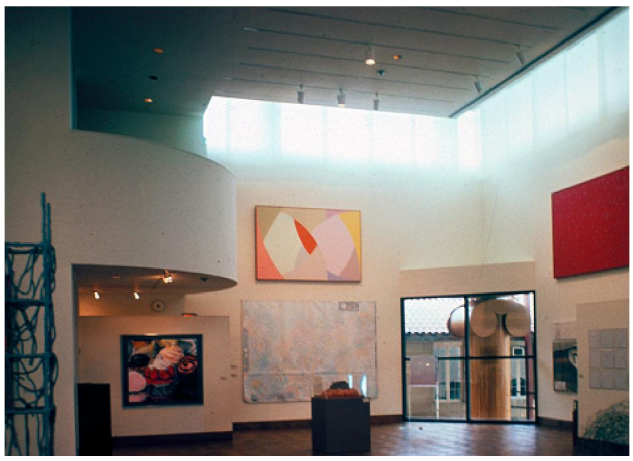


Fig. 59

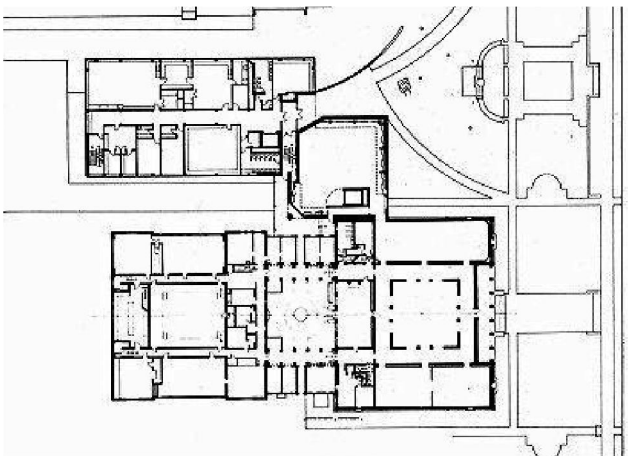


Fig. 60: Planta do piso térreo.



Fig. 61



Fig. 62

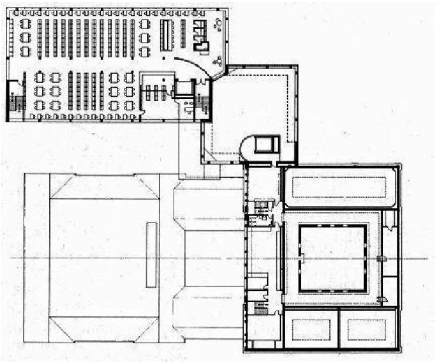


Fig. 63: Planta do primeiro piso.



Fig. 64

capelas apenas num dos lados. Estes nichos/capelas respondem à descrição do programa pedido no concurso – os autores interpretam-no como um santuário desportivo virtual, que imortaliza atletas como se fossem santos. Os nichos contêm relíquias: em vez de partes do corpo, são camisolas (outrora malcheirosas) e outros artefactos santificados de jogadores de futebol americano[242]. No tecto abobadado da nave, uma tela de cinema – um mural ou um ecrã digital animado – exibe atletas que deslizam em apoteose espacial, como figuras pintadas num tecto barroco[243].

O edifício combina projecção, desenhos e espaços tradicionais para criar uma iconografia – ensinar e entreter, com interactividade, grandes audiências. Filmes de momentos históricos do desporto passam no interior e uma mistura rica de movimento e mudanças de escala é usada para recriar a excitação do desporto[244]. Os autores[245] recordam que a ideia de que o espaço pode ser transformado pela luz e pelas imagens era inovadora, se excluirmos a tipologia do cinema. Desde então, e com os rápidos avanços tecnológicos, esta ideia foi bastante desenvolvida e tornou-se amplamente usada e familiar entre o público.

Venturi, Scott Brown & Associates, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, EUA, 1973-1976

A faculdade de Oberlin pedia uma extensão ao museu existente: galeria de arte contemporânea, biblioteca de belas artes, laboratório de conservação, estúdios de escultura, áreas de estudo e lojas. O edifício original (classicista, construído em 1915) é um reconhecido projecto de Cass Gilbert (1859-1934). A sua composição fechada tornava difícil qualquer acrescento ou subtracção. "O problema era desenhar algo que não fosse um chapéu de coco numa estátua de Vénus."[246]

Segundo Venturi[247], é dos seus projectos, o que mais resulta das circunstâncias:

> "E na verdade, enquanto [o projecto] evoluía eu não estava a gostar do que acontecia, mas estava a tornar-se mais e mais lógico e, no fim, comecei a gostar muito dele. Penso que os edifícios que evoluem dessa maneira são frequentemente os mais interessantes."[248]

A atenção debruçou-se sobre a necessidade de harmonizar o acrescento e o original. Os autores[249] justificam que tal foi conseguido não pela imitação mas pela cuidadosa conjugação de materiais – tijolo bege, arenito vermelho e granito rosado, usados para produzir um padrão claramente decorativo e contrastante.

242 *Idem: Ibidem*

243 Venturi, 1978: 24

244 *VSBA: Venturi, Scott Brown and Associates, Architects and Planners*, [s.d.], apresentação do projecto "National College Football Hall of Fame Competition"

245 *Idem*

246 Venturi, 1978: 27

247 Venturi *in* Diamonstein-Spielvogel, 1984b

248 And actually, when it was evolving I was not liking what was happening but it was becoming more and more logical, and in the end I begun to like it very much. I think that buildings that evolve that way are often the most interesting. Venturi *in Idem*

249 *VSBA: Venturi, Scott Brown and Associates, Architects and Planners*, [s.d.], apresentação do projecto "Allen Memorial Art Museum, Oberlin College"

Figs. 58-64: Allen Memorial Art Museum

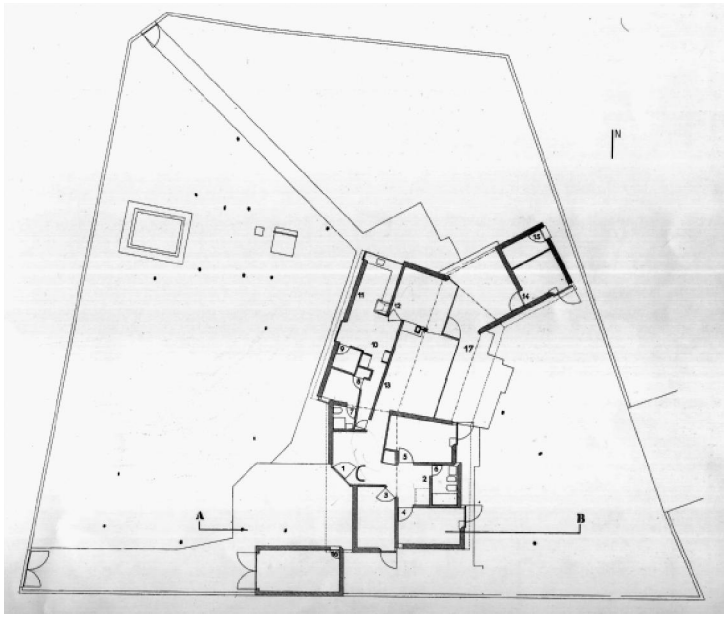


Fig. 65


Fig. 66


Fig. 67

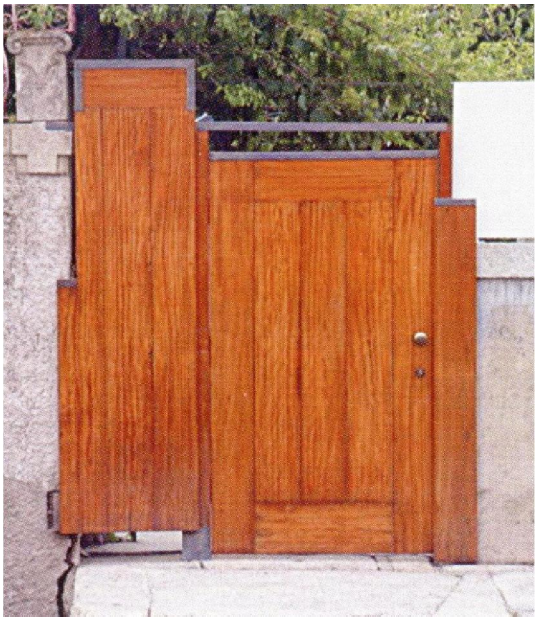

Fig. 68


Fig. 69


Fig. 70

Contudo, análogo ao existente. O risco foi ainda maior porque anexar a parte nova directamente à antiga, sem transição, era, refere Venturi[250], inédito.

A nova construção é independente no seu programa, aspecto e forma. De alguma maneira, a transição é feita com o volume da nova galeria de arte: a planta, quase quadrada, tenta adaptar-se às demais, como o elo chave de um jogo a dois. Aceitando a justa importância desta peça, Rafael Moneo considera que a disposição se joga antes a três[251]. É também na galeria que encontramos um elemento excepcional: o truncar de uma esquina, permitindo introduzir a provocadora imagem pop da coluna jónica/irónica[252]. "E depois havia a coluna Irónica (em vez de Jónica) no fundo – o primeiro exemplo de referência histórica em arquitectura na última metade do século."[253]

Este artefacto, que Moneo[254] considera poder ser uma peça de Claes Oldenburg em exposição, foi relegado para um canto, fora do edifício. Apesar de não pretenderem que fosse um foco de atenção, alguns críticos da época usavam-no como estandarte deste projecto e do trabalho do escritório, apontando-o como um sinal inequívoco de posmodernismo. A coluna sintetiza também a atitude dos autores frente a este projecto: jónico/irónico como respeito/desafio. E à pergunta de Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, sobre quais os edifícios que melhor iriam ser lembrados, Denise Scott Brown respondeu:

> "Tenho uma teoria de que o acrescento ao Allen Memorial Art Museum, que é difícil de entender para as pessoas de hoje, terá um considerável poder de permanência."[255]

2.7 ÁLVARO SIZA VIEIRA (1933-)

Casa Rocha Ribeiro, Maia, Portugal, 1960-1962

Esta casa foi projectada imediatamente a seguir à Casa de Chá da Boa Nova (Leça da Palmeira, 1958-1963), onde Álvaro Siza sentia, ao visitá-la, que havia muitas coisas a retirar. Viu então a necessidade de depurar a linguagem[256]. Ainda assim, as semelhanças entre as duas obras são notórias.

O terreno irregular é organizado em dois espaços mediados pela casa. A Siza[257] preocupava a vegetação existente, encontrar a escala exacta, normalizar o desenho do detalhe e conhecer os clientes. O desejo de conhecer os clientes transformou-se em cumplicidade e a cumplicidade em critério de desenho. O cliente foi "utilizado" como modelo ergonómico: os olhos e os ombros serviram de medida para determinar a altura do vidro da porta de entrada e o revestimento em madeira das zonas de circulação[258].

---

250 Venturi & Scott Brown, 2004: 48

251 Moneo, 2004: 81

252 Trocadilho entre "ionic" – jónico e "ironic" – irónico. *Idem: Ibidem*; Venturi, 1978: 27

253 "And then there was the Ironic (rather than Ionic) column in the rear – the first example of historical reference in architecture in the last half of century." Venturi & Scott Brown, 2004: 48

254 Moneo, 2004: 82

255 "I have a theory that the addition to the Allen Memorial Art Museum, which it's difficult to people to understand now, will have considerable staying power." Scott Brown *in* Diamonstein-Spielvogel, 1984b

256 Siza, 1967

257 *Idem*

Figs. 65-70: Casa Rocha Ribeiro

258 Cianchetta & Molteni, 2004: 33

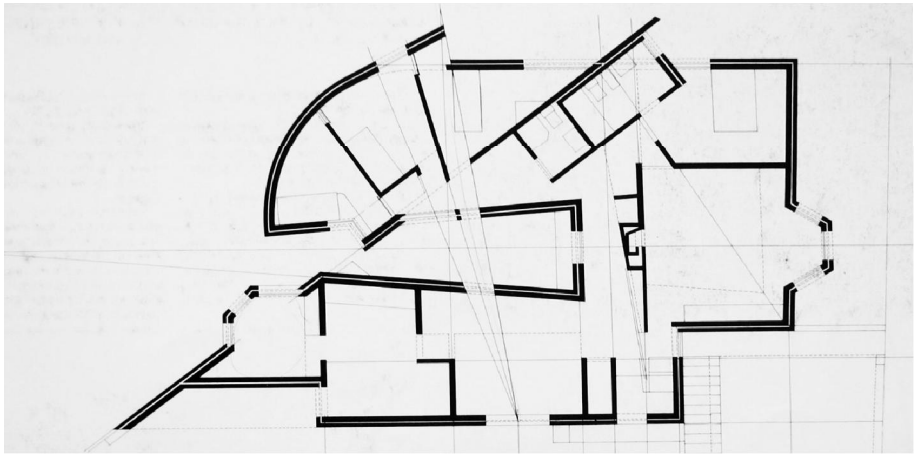


Fig. 71

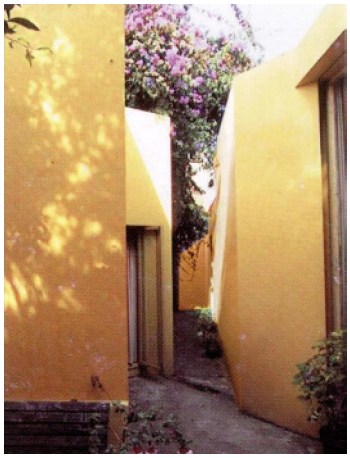


Fig. 72

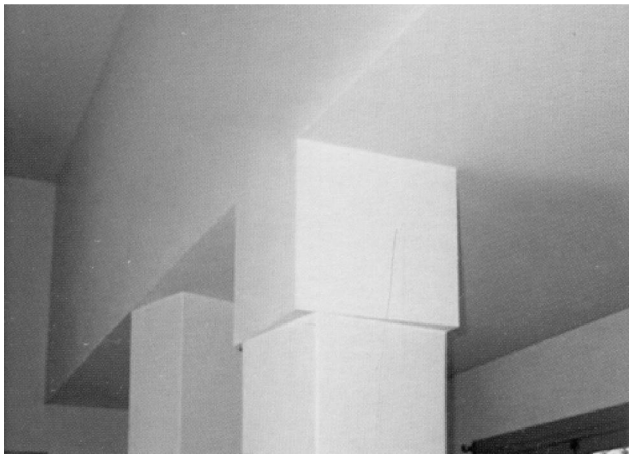


Fig. 73

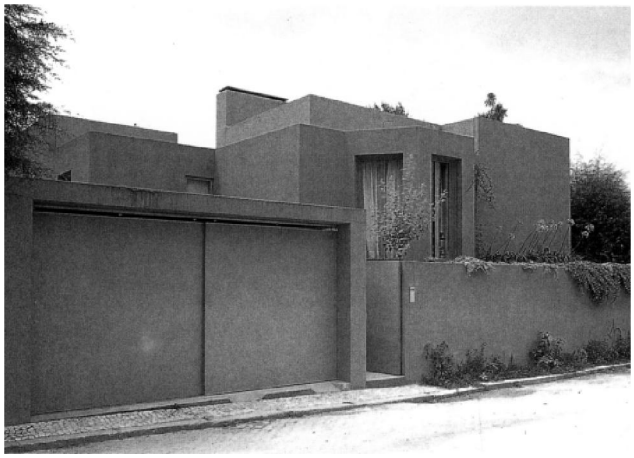


Fig. 74

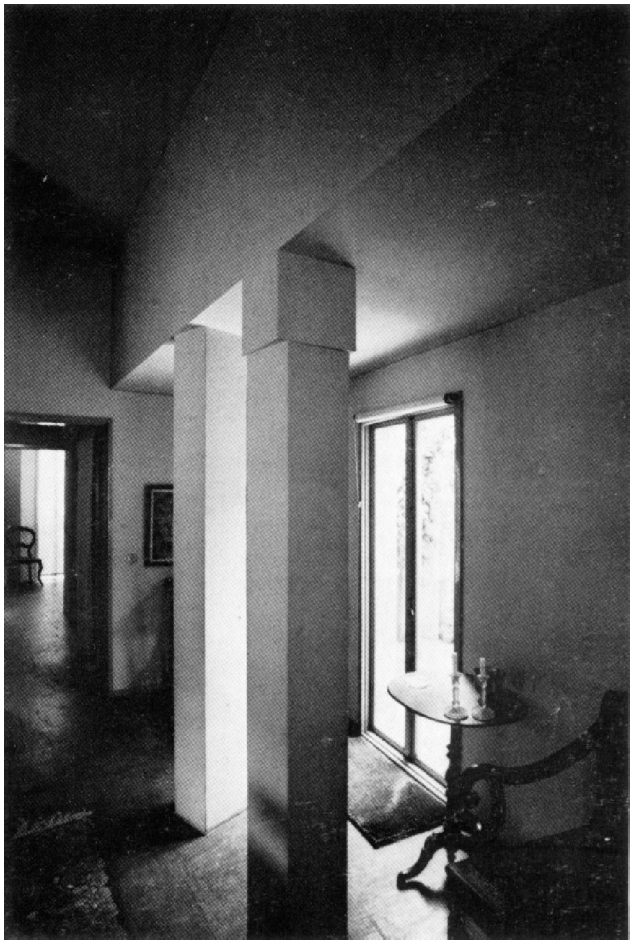


Fig. 75

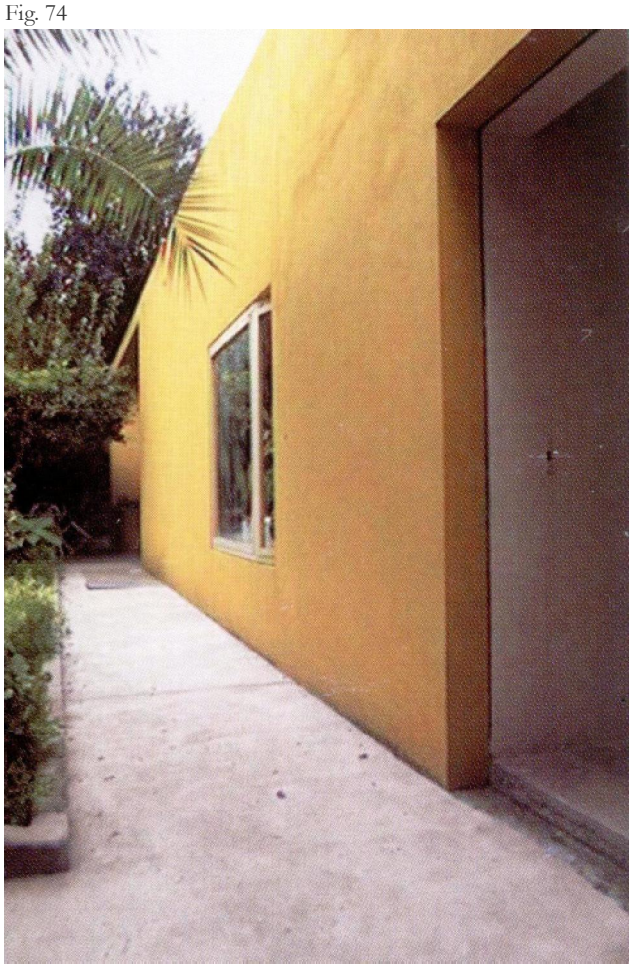


Fig. 76

Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni[259] narram a sua visita à casa e referem que a partir da janela da cozinha pode ver-se o peculiar portão de entrada no lote. O portão de madeira encaixa-se no muro e tem duas folhas, uma fixa e elevada do solo e a outra rente ao chão. As fendas que resultam do deslize vertical dos planos têm uma razão prática: uma permite libertar a corrente da sineta, enquanto que a outra, rente ao solo, permite ver os sapatos e reconhecer alguém, uma vez que a altura da porta oculta o rosto.

O tecto é revestido a madeira, unindo os espaços e estendendo-se ao exterior. No único ponto em que coincide com a cumeeira é interrompido, deixando à vista a estrutura de betão armado. A mesma "verdade construtiva" é confessada num pilar da sala de estar, parcialmente revestido e encimado pela tosca aparência do betão[260].

> "O acento renovador nos diversos episódios da pretendida superação do racionalismo e do funcionalismo foi recaindo em parâmetros diversos dentro de âmbitos sectoriais fáceis e banais, que amiudadas vezes tiveram que ser interpretados de forma irónica para poder introduzi-los no domínio da crítica solvente."[261]

Casa António Carlos Siza, Santo Tirso, Portugal, 1976-1978

O arquitecto[262] reconhece que este projecto foi de muito difícil resolução, mas também muito estimulante. A parcela onde se insere é pequena e irregular, o orçamento era baixo, teve dificuldades no licenciamento e o cliente era seu irmão. Como a parte mais ampla da parcela se desenvolve diagonalmente à rua, o primeiro projecto seguia esta orientação. Não foi aprovado porque as autoridades municipais exigiam uma fachada paralela à rua. A esta "cedência", Siza acrescentou uma *bow-window* de dimensões exageradas (destacada da fachada e potenciada pela elevação de toda a casa em relação ao nível da rua), como que esclarecendo definitivamente a função de domicílio.

À época, o tecido urbano de Santo Tirso era desqualificado, fruto do desenvolvimento desordenado. O projecto reagia ao contexto com vontade de protecção e aconchego. A planta é de geometria complexa, com curvas, ângulos e torções, marcados por tensões de linhas e de eixos visuais[263]. O resultado é uma forma fragmentada e quebrada.

Adopta-se um sistema construtivo de parede dupla com caixa-de-ar, com blocos portantes de betão no exterior e tijolo no interior. "Este sistema, que permite realizar com maior facilidade os diversos ângulos agudos e as torções é também uma eleição expressiva […]"[264] visível especialmente na entrada, onde a parede exterior é pintada de amarelo e a interior de branco.

O espaço da sala de jantar é perturbado pela presença de dois pilares de secção quadrada, um claramente torcido e outro só subtilmente, este coroado por

259 *Idem: Ibidem*
260 *Idem: Ibidem*
261 Bohigas, [s.d.]:183
262 Siza, 1990
263 Cianchetta & Molteni, 2004: 101-102
264 "Este sistema, que permite realizar con relativa facilidad los no pocos ángulos agudos y las torsiones, también es una elección expresiva […]" *Idem*: 102

Figs. 65-70: Casa António Carlos Siza



Fig. 77

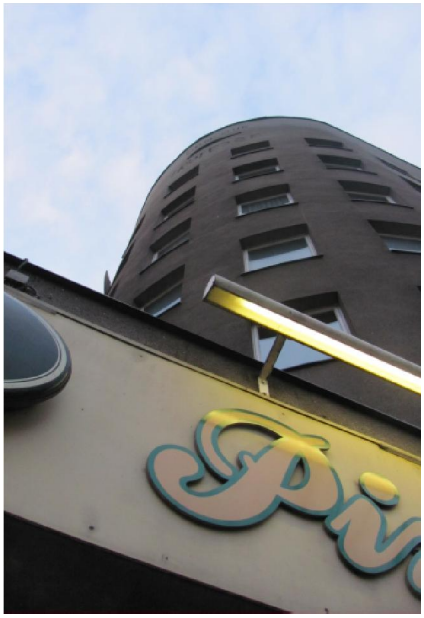


Fig. 78



Fig. 79

Fig. 80: Planta do piso térreo.

uma espécie de capitel alinhado com a viga que suportam. São rotações precisas, ordenadas por geometrias estabelecidas[265].

> "Ao aproximar-se, a sua dimensão e configuração, a sua distância recíproca, atraem o olhar. Parecem corpos, presenças tácteis, habitantes petrificados (que sustêm a construção). Percebe-se, aqui e noutros pontos, uma espécie de monumentalidade íntima e inacessível, bastante dissimulada mas presente no interior da pequena casa."[266]

Siza encontra uma relação entre esta casa e, por exemplo, a arquitectura barroca. Mas isso é o que menos lhe interessa. Aprecia com maior importância o exercício que o projecto supôs, para si e para o seu irmão[267].

Edifício de habitação em Schlesisches Tor – "Bonjour Tristesse", Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 1982-1990

O programa de habitação IBA[268] pretendia alojar uma população numerosa de origens diversas. A base dos projectos supunha o diálogo com os futuros moradores, neste caso sobretudo emigrantes turcos. Em *Álvaro Siza : conversas no obradoiro*[269], o arquitecto recorda esses tempos de luta urbana e de confrontos rácicos. A administração de Berlim de então estava contra as intenções de integração do programa. Quando Siza ganhou o concurso foi suspenso pela administração e só ao quarto projecto diferente conseguiu aprovação[270]. Entretanto, o arquitecto apercebeu-se da viciação de posição por parte de alguns representantes dos moradores. A acrescentar a tudo isso, o proprietário não gostava do projecto e impunha a construção de mais um piso e a contenção de custos[271]. O processo foi, como se depreende, muito conturbado.

O projecto parte dos padrões urbanísticos locais do século XIX – blocos perimetrais, pátios, paredes cegas, o "quarto berlinense" – e subverte-os com temas plásticos excepcionais e geometrias ondulantes[272]. Segundo Pierluigi Nicolin "As áreas exteriores são o campo de exercício de adaptação das linguagens em função das diversas reacções ao contexto."[273] Siza faz a transição de cércea com um edifício contíguo através de uma espécie de cornija que não é mais que uma pala, paradoxalmente interrompida pelos próprios vãos que deveria sombrear. No mesmo topo, remata a platibanda do edifício com o que seria uma cornija, destacada pelo ondular da fachada, mas interrompe-a subitamente. No outro topo não encosta o edifício (atitude recorrente em Berlim) mas prolonga o pórtico do

265 *Idem: Ibidem*

266 "Al aproximarse, su dimensión y configuración, su distancia recíproca, atraen la mirada. Parecen cuerpos, presencias táctiles, habitantes petrificados (que sostienen la construcción). Se percibe, aquí y en otros puntos, una especie de monumentalidad íntima y accesible, bastante disimulada pero presente en el interior de la pequeña casa." *Idem: Ibidem*

267 Siza, 1978

268 IBA (*Internationale Bauaustellung*) foi um programa de reabilitação da cidade de Berlim iniciado em 1979, promovido como uma exposição internacional de arquitectura.

269 Somoza, 2007

270 *Idem*: 59-60

271 Rodrigues, 1992: 27

272 Curtis, 1994: 38

273 Nicolin, 1984: 148

Figs. 77-80: Edifício de habitação em Schlesisches Tor



Fig. 81

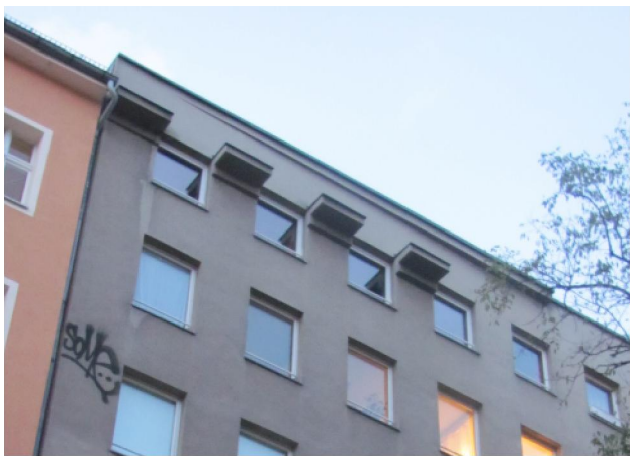


Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

piso térreo até à propriedade vizinha. Ao lado, um pórtico de entrada no edifício é manifestamente descolado da fachada, e as janelas da caixa de escadas quebram a repetição ao "deslizarem" meio piso[274]. A exposição de fragmentos de parede em tijolo maciço sugere a falta do revestimento, sobretudo ao nível térreo. "A forma foi-se construindo entre análise racional e a paixão poética. […] Por isso, o edifício da 'Bonjour Tristesse' é razão e paixão!"[275]

O momento mais extraordinário acontece no cunhal/gaveto (definição que só por si indicia uma certa contradição). Siza[276] considera esta história muito divertida. Para resolver o canto e a relação com a loja, o arquitecto sentiu necessidade de pôr um pilar, uma forma dura, não estrutural, "só para meter uma coisa". Já na parte final da obra, os técnicos da administração contestaram o pilar porque debaixo do passeio existiam infraestruturas. Siza estava já "cansado" e concordou mas, não sendo um elemento estrutural, bastava enterrá-lo quinze centímetros. Rejeitaram de novo, alegando que um cego poderia chocar contra ele. O arquitecto lembrou que também poderia chocar contra todos os postes que havia no passeio. Redigiram então um relatório que obrigava a que o pilar ficasse no ar, sem tocar no chão (apesar de um fino perfil metálico o apoiar no solo), e a pôr uma placa que dissesse "este pilar é falso". Arriscamos classificar este episódio como a validação arquitectónica da célebre obra de René Magritte "La trahison des images"[277].

> "Alguém muito racional e um pouco perverso poderia dizer que esta arquitectura mente e que é inaceitável. Mas eu pergunto-me se, no fundo, a Arquitectura não foi sempre fundada sobre mentiras. Podemos encontrar explicações estruturais, funcionais, mas a razão de ser da arquitectura e da sua expressão é muito mais vasta e complexa que uma afirmação simples e racional. Toda a História da Arquitectura é feita disso."[278]

Outro episódio incontornável é o da origem da alcunha "Bonjour Tristesse". Num dia em que Siza foi acompanhar a obra, um colaborador avisou-o de que tinham feito algo contra ela[279] – uma pichagem no topo do gaveto. O arquitecto[280] está convencido de que grupos neonazis foram os responsáveis pelo incidente, com a conivência do guarda-nocturno do edifício. Pondo os "SS" ao contrário pretendiam fingir que era a população supostamente ignorante que estava contra o edifício. Mas não é crível que essa tal população ignorante conheça ou tenha lido o *Bonjour Tristesse*[281]. Como não se podia retocar o reboco porque levava cor incorporada, a solução encontrada foi deixar como ficou. Prontamente a revista *Lotus* publicou uma fotografia do gaveto na capa, alimentando a suspeição de que teria sido o próprio Siza a pintar aquilo para ganhar protagonismo[282].

---

274 Scarpa, 2009: 91

275 Rodrigues, 1992: 27

276 Somoza, 2007: 59-60

277 Magritte, *La trahison des images* (1929).

278 Siza Vieira comentando o perfil de aço que "sustenta" a fachada de "pedra" do Centro Galego de Arte Contemporánea, de Santiago de Compostela. "Mentiras de arquitectura", entrevista realizada por Dominique Machabert, Porto, Junho de 1998 *in* Machabert & Beaudouin, [2008]: 213

279 Somoza, 2007: 60

280 Siza *in* Cruz, 2005: 64

281 Françoise Sagan. 1954. *Bonjour Tristesse*. Paris: René Julliard *cit.* Siza *in Idem: Ibidem*

282 Somoza, 2007: 60

Figs. 81-86: Edifício de habitação em Schlesisches Tor



Fig. 87: Imagem de uma BEST típica nos anos de 1970.


Fig. 88: Opção "clássica".


Fig. 89: Opção "testada historicamente".


Fig. 90: Opção "sucesso contemporâneo".


Fig. 91: Opção "*kitsch*" ou "cartaz *outdoor*".


Fig. 92: Opção "minimalista".

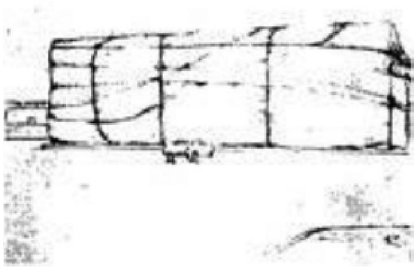

Fig. 93: Opção "Pop".


Fig. 94: Henry Moore, Reclining Figure (1963-65), Lincoln Center, NY.



Fig. 95: Opção conceptual.

2.8 JAMES WINES (1932-)/SITE (1970-)

BEST Products Showrooms, EUA, 1972-1984

> "Nos seus edifícios, rimo-nos *com* os clientes, não *dos* clientes. A piada é sobre todos nós."[283]

A empresa BEST Products era dirigida pelo casal Sidney e Frances Lewis, importantes coleccionadores de arte com espírito empresarial destemido. James Wines é escultor de formação e conheceu-os no início dos anos de 1970[284]. Wines aproximou-se da arquitectura porque estava desiludido com a limitada interferência social da escultura. Fundou com outros artistas o SITE – Sculpture In The Environment, colectivo do qual é líder e único membro fundador. Os donos da BEST Products desafiaram-nos a pensar numa fachada surpreendente para a sua loja âncora – em Richmond – com um orçamento baixo[285]. O êxito foi grande, estendendo o encargo a mais oito lojas.

Wines[286] explica que este programa era desconsiderado pela generalidade dos arquitectos. Poucos se atreviam a tocar num armazém comercial. A inovação dos SITE foi perceber que não havia nada para inventar: não havia que desenhar as caixas, antes transformá-las num limiar de significado. Viajando pelas auto-estradas, Wines percebeu que tudo parecia igual, todos os sinais, todas as estruturas arquitectónicas. Pegaram na ideia de que nunca pensamos neste tipo de contentor mas apenas nos produtos que contém, e que este seria um lugar improvável para encontrar arte[287].

Estudaram de que maneira associar arte a um edifício vulgar[288]. Opção "testada historicamente": uma escultura arquitectónica clássica, um frontão sobre a fachada, algo bastante posmodernista, que faria a loja parecer cara. Opção "sucesso contemporâneo": um objecto Plop Art[289], como uma escultura de Henry Moore ampliada em escala, sacrificando lugares de estacionamento. Ambas as opções por um produto artístico de "alta qualidade" provam-se ineficazes porque, fora de um ambiente datado e rarefeito (uma galeria ou um museu), ou desaparecem entre o tráfego ou começam a assumir a qualidade do seu novo contexto comercial. Com uma opção "*kitsch*" ou um "cartaz *outdoor*" torna-se difícil encontrar a "arte" aplicada. A consistência estilística do anúncio e o próprio sítio reiteram o significado de centro comercial, não transformando o espaço. A opção "Pop", baseada numa hipotética intervenção de Christo, leva a que a "obra de arte" se transforme no produto monumental ou no embrulho *embrulhado* – é o que parece. A opção "minimalista" rejeita terminantemente um centro comercial como arte – o purismo tinha vindo a tentar reduzir o espectro do processo artístico à sua essência e a libertar os artistas da complexidade e

283 "In its buildings, we are laughing *with* the shoppers, not *at* them. The joke is on all of us." Wiseman, 1981: 46

284 McCown, 2003

285 *Idem*

286 Wines, 2009

287 *Idem*

288 Experiência resumida no artigo "Shopping Center Art", Goldring, 1972

289 Plop Art é um termo pejorativo cunhado por James Wines em 1969, para o tipo de actuação pública, muito em voga então, de colocar uma escultura grande e abstracta, geralmente em praças públicas ou em frente de edifícios empresariais, átrios de arranha-céus, parques, etc. O termo conota desajuste com o contexto. Outra expressão usada por Wines é "turd in the plaza".

Figs. 87-95: BEST Products Showrooms



Fig. 96: Indeterminate Façade.



Fig. 97: Indeterminate Façade.

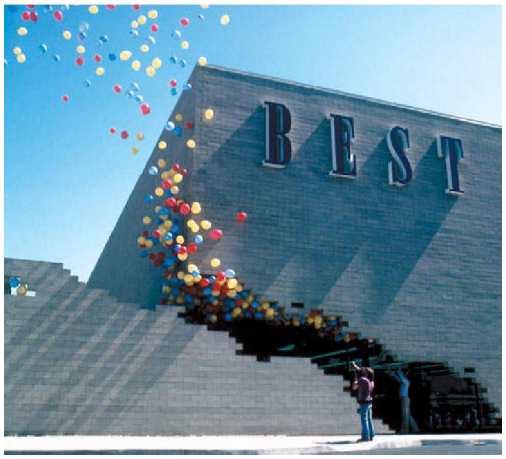


Fig. 98: Notch Building.



Fig. 99: Notch Building.



Fig. 100: Tilt Building.

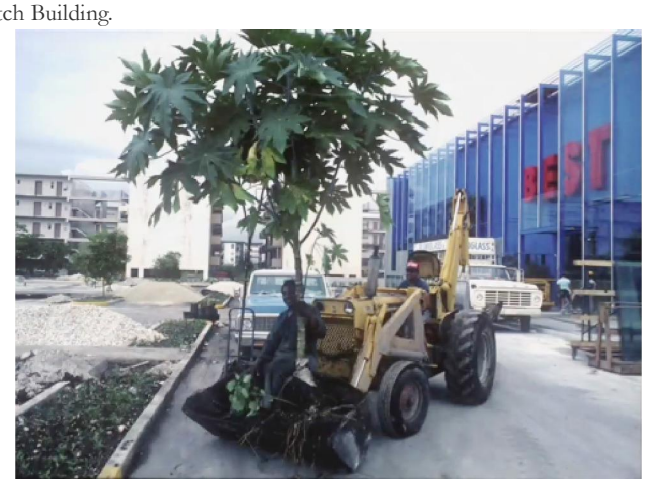


Fig. 101: Rainforest Building.



Fig. 102: Cutler Ridge Building.



Fig. 103: Inside/Outside Building.



Fig. 104: Inside/Outside Building.

banalidade do quotidiano. Os SITE sabiam claramente como intervir: o artista conceptual apenas necessita de fazer sentir a sua presença na obra. O edifício mantém-se essencialmente intacto, tendo sido sujeitado apenas à especulação. Continua a ter significado pela sua função e não como arte[290]. Os clientes têm de saber que continua a ser um armazém comercial, toda a gente reconhece aquela tipologia. Como influência primordial terão certamente Marcel Duchamp:

> "Tentamos tratar o edifício todo como um objecto 'encontrado' [do francês *trouvé*, de *objet trouvé*] – em vez de um objecto 'criado', encarando-o como uma obra de arte por si só. A chave é encontrar uma forma familiar e, mudando o seu contexto, investi-la com um novo significado."[291]

Todas as ideias têm origem na paisagem americana, advogam que tudo é um reflexo do contexto. Passando pelos subúrbios, os armazéns comerciais são a única coisa que se destaca[292]. Têm de criar uma identidade para cada loja. Cada um dos edifícios trata o protótipo armazém *standard* como tema para uma declaração artística.

> "Através da inversão, fragmentação, desconstrução, deslocamento, distorções de escala, iconografia e invasões da natureza […] fazem um comentário crítico às estradas comerciais[293].

> "[falando do pavilhão da Arábia Saudita para a Exposição de Sevilha em 1992] Não se está a falar sobre o ambiente comercial americano, com o qual só se consegue lidar ironicamente."[294]

Operam mudando do ângulo físico para o mental[295]. Usam a arquitectura como tema em si mesmo, em vez do convencional processo projectual. Desafiam as ideias preconcebidas, buscam arquitecturas de *ideia sobre o contexto* e não arquitectura de forma, espaço e estrutura[296]. Envolvendo as pessoas com imagens convencionais e imagens surpreendentes, também exploram temas sociais e psicológicos[297]. Wines[298] vê esta abordagem como um modo de questionamento e de mudança da resposta pública a edifícios comerciais de subúrbio. Gosta de dizer que o seu trabalho faz perguntas em vez de dar respostas.

> "Se alguém perde tempo a escrever-me uma carta para dizer que não gosta do nosso edifício, esse alguém fez algo invulgar no decurso do seu dia. Pensou em arquitectura, pensou em forma e função e nas nossas expectativas em

290 Goldring, 1972

291 "We try to treat the whole building as a 'found' – rather than as a 'created' – object, taking it as a work of art in itself. The key is to find a familiar form and, by changing its context, invest it with a new meaning." Wines *cit.* Wiseman, 1981: 45-46

292 Wines *in* Silver, [s.d.] (a)

293 "By means of inversion, fragmentation, displacement, distortions of scale, and invasions of nature […] as a means of commentary on the shopping center strip." *SITE | architecture, art & design*, [s.d.], apresentação dos projectos "Best Products Stores"

294 "You're not in a position where you're talking about the American commercial environment, which you can only deal with ironically." Wines *in* Moss, 1991

295 Wines *in* Silver, [s.d.] (b)

296 *Idem*

Figs. 96-104: BEST Products Showrooms

297 *SITE | architecture, art & design*, [s.d.], apresentação dos projectos "Best Products Stores"

298 Wines *in* Silver, [s.d.] (b)



Fig. 105: Peeling Building.

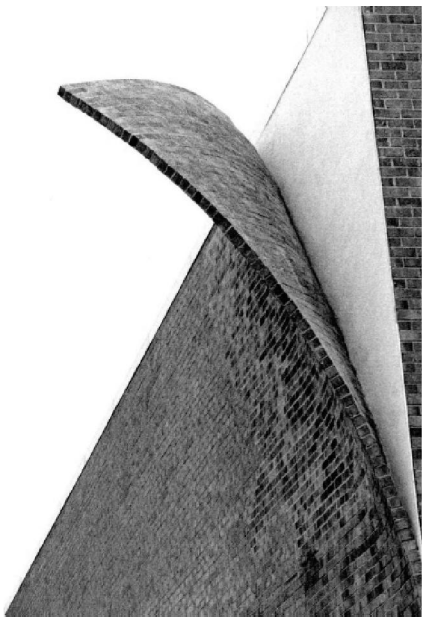


Fig. 106: Peeling Building.



Fig. 107: Indeterminate Façade.

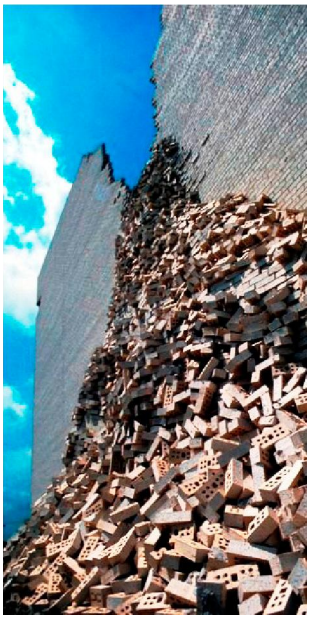


Fig. 108: Indeterminate Façade.



Fig. 110: Tilt Building.



Fig. 111: Tilt Building.

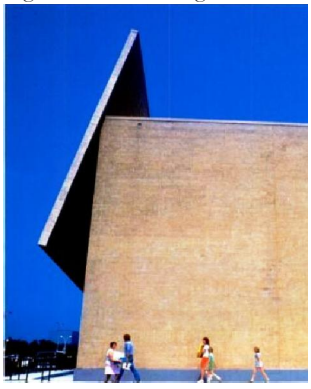


Fig. 112: Tilt Building.

relação a edifícios comerciais. E eu assumo-o como a nossa contribuição para a comunidade."[299]

Peeling Building ("edifício a descamar"), Richmond, Virgínia, 1972: a BEST já tinha o edifício antes da intervenção. Aplicaram sobre a fachada branca uma fiada de tijolo maciço vermelho, que se "descolou" como uma folha em dois sítios, fazendo o tijolo debruçar-se instavelmente sobre a entrada da loja. Um vizinho[300] conta que um dia um homem bateu à porta da loja, alarmado, julgando sinceramente que a fachada se estava a descolar.

Indeterminate Façade ("fachada indeterminada"), Houston, Texas, 1974: via-se da auto-estrada e as pessoas desviavam-se só para observar o edifício de perto[301]. Lida com o construído e desconstruído e com o processo de edificação – consideram mais interessantes os edifícios enquanto inacabados[302]. David Bell[303] analisa a utilização da ruína como expressão iconográfica das qualidades da indeterminação, ambiguidade, fragmentação e acaso, que se afiguram componentes necessários no mundo. O perfil recortado da fachada contra o céu evoca uma certa poesia, seja pela semelhança com uma nuvem ou pelo sol poente que usa o rasgão como despedida[304]. Este edifício é um dos mais famosos e mais controversos: "É como criticar as esculturas de Giacometti ou vê-las como pessoas esfomeadas. É de cabeças absolutamente fechadas."[305]

Tilt Building ("edifício inclinado"), Towson, Maryland, 1976: neste caso, simplesmente inclinam a arquitectura, realinham-na[306]. A monumental fachada de betão, com três enormes entradas, balança-se sobre o canto inferior esquerdo, para o céu. Como se estivesse a cair, suspensa apenas por um ponto, mas para cima (por mais estranho que possa soar o paradoxo). Entre a parede e a fachada envidraçada da loja existe um corredor de acesso. Uma cliente[307] não gostava do edifício porque conhecia muitas estruturas antigas a cair, e vendo esta, nova, parecia-lhe errado que simulasse uma queda.

Notch Building ("edifício dente/encaixe"), Sacramento, Califórnia, 1977: Wines[308] gaba-se de ter inventado um edifício que se move enquanto as pessoas permanecem quietas. Um dos cantos desliza lentamente sobre carris e permite a entrada das pessoas na loja. Um maciço dá lugar a dois espaços: uma praça e um edifício. As pessoas reuniam-se para ver o edifício abrir: é provocador ver um edifício a mexer-se[309]. O corte entre as duas peças é irregular como um puzzle de tijolos. Prontamente surgiram notícias de cabeças de crianças esmagadas no

299 "If someone takes the time to write me a letter telling me that he doesn't like our building, that's someone who has done something very unusual in the course of his day. I mean, he thought about architecture, he thought about form and function and what our expectations are about commercial buildings. And I take that as our contribution to the community." Andrew Lewis *in Idem*
300 *Idem*
301 Wines, 2009
302 *Idem*
303 Bell, 1979: 180
304 Wines, 2009
305 "It's like criticizing Giacometti's sculptures or looking at them as starving people. It's so believably narrowed mind." *Idem*
306 *Idem*
307 Silver, [s.d.] (b)
308 Wines *in* Moss, 1991
309 Wines *in* Silver, [s.d.] (b)

Figs. 105-112: BEST Products Showrooms



Fig. 113: Notch Building.



Fig. 114: Notch Building.



Fig. 115: Notch Building.



Fig. 116: BEST Anti-sign.



Fig. 117: Rainforest Building.



Fig. 118: Rainforest Building.

encaixe[310]. Outras reacções sugerem que o edifício é um reflexo dos tempos, porque ao encerrar completamente a loja com betão, dificultaria os assaltos; a um cliente recordava-lhe o Egipto, a outro, um terramoto…[311]

BEST Anti-sign ("anti-letreiro"), Richmond, Virgínia, 1978: Alison Sky, colaboradora neste projecto, explica que:

> "A fachada branca de um bloco existente foi transformada numa experiência cinética, explorando a ligação entre linguagem e mobilidade. Utilizando toda a fachada, letras gigantes da palavra "BEST" metamorfoseiam-se de legíveis a ilegíveis, dentro de um aparente infinito contínuo que envolve o edifício." [312]

Rainforest Building ("edifício floresta tropical"), Hialeah, Florida, 1979: este edifício incorpora a natureza como parte intrínseca da arquitectura, aludindo à vegetação tropical daquele estado norte-americano[313]. "Se se remove um pedaço de paisagem, porque não devolvê-lo?"[314]

> "Toda a fachada é construída como um microcosmos da paisagem envolvente – incluindo um terrário com água, árvores, plantas, terra e rocha. Esta 'iconografia viva' é conseguida encerrando os elementos naturais numa caixa de vidro, por onde cai água como numa cascata. […] todo o edifício se torna num exemplo de arquitectura mutável e evolutiva."[315]

A vegetação e a água (reciclada) são também usadas para arrefecimento[316]. Num final de tarde, com o reflexo, o sol parece pôr-se detrás da "floresta" e num dia nublado, reflecte as nuvens[317].

Cutler Ridge Building (Cutler Ridge respeita à localização do armazém, também conhecido como "edifício *puzzle*"), Miami, Florida, 1979: edifício partido em três planos – portas, pórtico e parede. Olhando-o, é visualmente possível fundir e separar as peças como um *puzzle*. Este efeito é especialmente pensado para alguém que o observe passando de automóvel pela estrada[318]. As portas emolduradas em restos de "tijolos" são verdadeiras, mas estão no exterior; o pórtico seguinte permite o acesso pelos buracos, bem como a última parede, de onde se soltaram as peças. Sky alude a que "Os efeitos surreais são realçados pela intensa luminosidade e pelas sombras do contexto e do clima da Florida."[319]

---

310 Wines, 2009

311 Silver, [s.d.] (b)

312 "The blank facade of an existing block building was transformed into a kinetic experience, exploring the connection between language and mobility. Utilizing the entire facade, the letters in the word "Best" metamorphosize from legible to illegible, within a seemingly endless continuum wrapping around the building." Sky, [s.d.] apresentação do projecto "BEST Anti-Sign, 1979"

313 SITE, 2005: 55

314 Wines *in* Silver, [s.d.] (b)

315 "The entire façade is constructed as a microcosm of the surrounding landscape – including a terrarium of water, trees, plants, earth, and rock. This 'living iconogaphy' is achieved by enclosing the natural elements behind a wall of glass, which supports a continuous waterfall from the roof level. […] the entire building becomes an example of mutable and evolutionary architecture." SITE, 2005: 55

316 A sustentabilidade e a ecologia são temas muito caros aos SITE, especialmente a partir dos anos 1980.

317 Wines *in* Silver, [s.d.] (b)

318 Wines *in Idem*

319 "The surreal effects are heightened by the intense sunlight and shadows of the context and the

Figs. 113-118: BEST Products Showrooms



Fig. 119: Cutler Ridge Building.

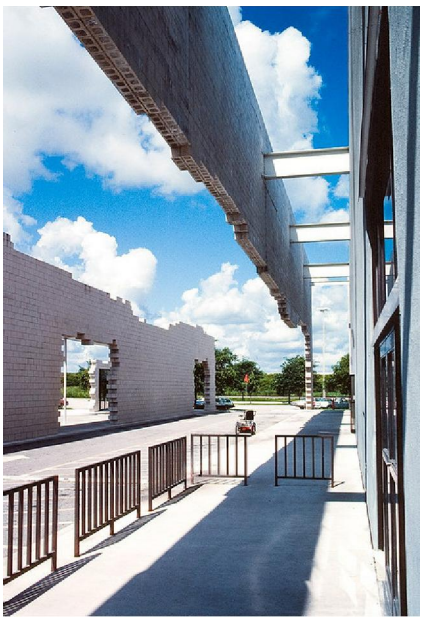


Fig. 120: Cutler Ridge Building.



Fig. 121: Forest Buidling.



Fig. 122: Forest Buidling.



Fig. 123: Inside/Outside Building.

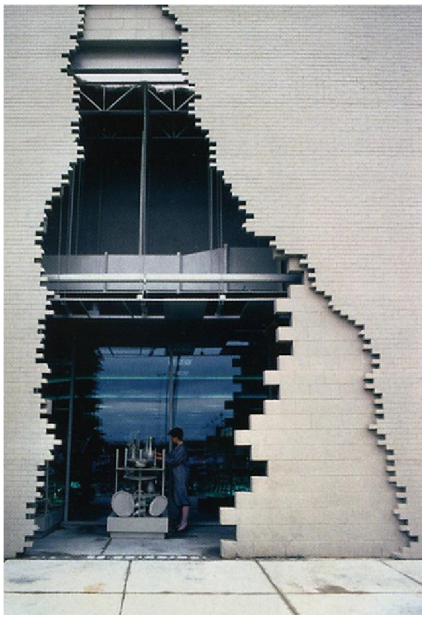


Fig. 124: Inside/Outside Building.

Forest Building ("edifício floresta"), Richmond, Virgínia, 1979: a espessa fachada aparece separada vários metros do edifício por uma incisão recortada. Wines[320] expõe o motivo para a forte ruptura: não poderiam construir um armazém ali, a menos que preservassem todas as árvores. A construção funde-se com a paisagem, que não é só decorativa[321], como uma velha casa invadida por folhagem. Entramos no edifício, mas ainda estamos no exterior, sendo necessário passar outra "fronteira".

> "As lojas foram invadidas pelo meio ambiente de tal maneira que pareceram ter sido consumidas numa portentosa inversão de papéis – ou "vingança da natureza". […] Em cada caso, a natureza apareceu libertada, hiperbolizada e surreal; em vez da sua função convencional em arquitectura, aparece como que suprimida, contida e racional."[322]

Inside/Outside Building ("edifício interior/exterior"), Milwaukee, Wisconsin, 1984: projecto que responde à "queixa" do cliente, de que os edifícios nunca celebravam os serviços da empresa[323]. As monocromáticas paredes exteriores cinzentas são esburacadas por aberturas gigantes que parecem resultar de um confronto bélico. Os buracos revelam estrutura, infra-estruturas e produtos vendidos na loja[324]. Esses mesmos produtos fazem parte da transição interior/exterior: os artigos expõem-se convencionalmente no interior da loja, mas um vidro disseca o edifício criando uma barreira térmica e onírica, petrificando os objectos no exterior que estão em perfeita continuidade[325]. Às cores naturais dos objectos reais corresponde o cinzento monocromático dos objectos surreais. Wines[326] reconhece que talvez só as crianças entendam este jogo entre o verdadeiro e o metafísico.

> "Aproximarmo-nos do Inside/Outside Building em Milwaukee e encontrar buracos recortados de dimensões catastróficas nas paredes, pelo meio do tijolo a desmoronar-se, como se o local tivesse acabado de ser atacado por um bombardeiro –era saber (naqueles dias inocentes) sem precisar de nenhum ensaio, que tínhamos chegado ao único toque de humor intencional e *joie de vivre* [alegria de viver] em toda a história das arquitecturas modernas."[327]

Estes nove edifícios atraíram o interesse de toda a gente: para os habitantes locais eram curiosidades, pontos de referência visual nos subúrbios

---

Florida climate." Sky, [s.d.] apresentação do projecto "Best Puzzle, 1979"

320 Wines, 2009

321 *Idem*

322 "The showrooms were invaded by the environment in such a way they seemed to be consumed in a portentous role reversal – or, "nature's revenge". […] In each case, nature appeared liberated, hyperbolized and surreal; instead of its conventional function in architecture as suppressed, contained and rational." SITE, 2005: 55

323 Wines, 2009

324 SITE, 2005: 59

325 Wines, 2009

326 *Idem*

327 "To approach the Inside/Outside Building in Milwaukee and find jagged holes of catastrophic dimension in the walls amid crumbling brick, as if the place has just been attacked by fighter-bomber aircraft – was to know (in those innocent days) without the need of an essay that one had come upon the only touch of intentional humor and joie de vivre in the entire history of Modern architectures." Wolfe, 2004: 14

Figs. 119-124: BEST Products Showrooms

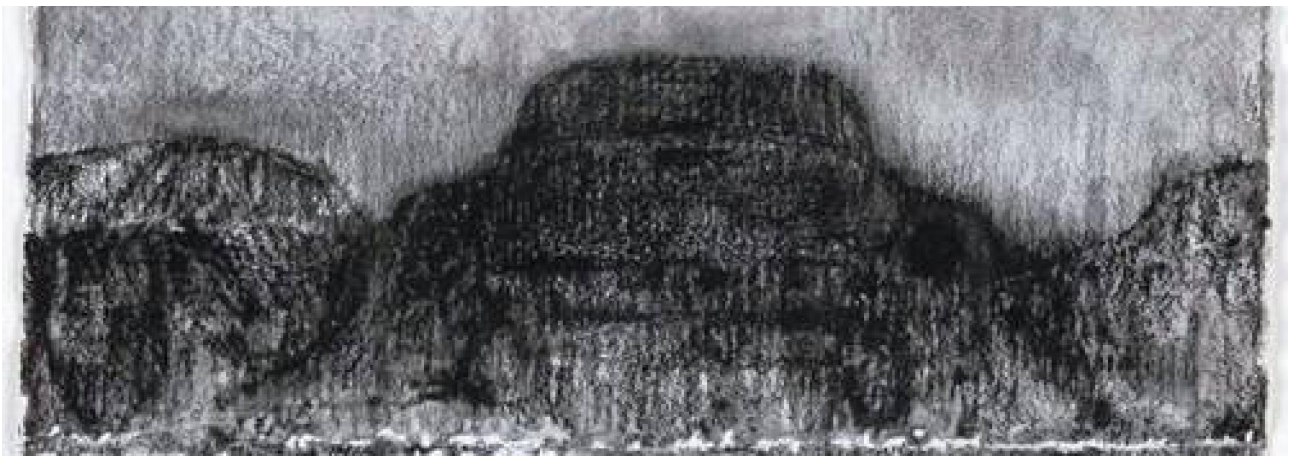


Fig. 125: Wines, Perspectiva (1978), carvão e aguada sobre papel, 35.6 x 43.2 cm.



Fig. 126



Fig. 127



Fig. 128

desqualificados; para a elite artística eram valiosas obras dadaístas, piscando o olho a reflexões variadas[328]; para a generalidade dos arquitectos eram aberrações condenáveis[329]. "Riso de encanto, entre aqueles que prestavam atenção, era uma resposta comum a estes caros trocadilhos visuais."[330]

São ainda conhecidos mais alguns projectos não construídos para a BEST, que acabou por falir em meados da década de 1990. Apenas um edifício sobrevive – o Forest Building, que se mantém reconhecível, apesar da sua adaptação a Igreja em 2001. Os demais foram desmantelados ou transformados em armazéns convencionais[331].

> "Os armazéns Best reflectiam a incerteza e precariedade da sociedade e foram definitivamente o primeiro bulício do Desconstrutivismo […] No final SITE e Best registaram a ideia tão personalizadamente que não poderia ser adaptada para outra empresa quando a companhia foi à falência."[332]

Ghost Parking Lot, New Haven, Connecticut, EUA, 1978

David Burmant[333], promotor do centro comercial Hamden Plaza pediu a James Wines que tirasse partido da boa exposição do edifício à *route*[334] e que criasse algo que atraísse a atenção das pessoas. Tivera dificuldades em convencer os sócios a investir em arte no local e temia os processos judiciais que uma fachada como as da BEST poderia implicar. A área a intervir foi concessionada aos SITE por 20 anos[335].

A ideia baseia-se em construir um espaço público a partir de algo que já existe no lugar. Os automóveis são elementos inerentes a qualquer parque de estacionamento asfaltado. Combinam *totens* do consumismo de uma maneira "arqueológica", imortalizando-os[336].

> "A arte pública frequentemente faz derivar o significado da sua localização. Vamos a um parque de estacionamento e esperamos ver carros à superfície, não debaixo dela. É inverter expectativas. Vemos algo num lugar em que faz sentido, mas cuja apresentação não. Remova-se isto do parque de estacionamento e ponha-se num Museu e perde todo o significado, toda a relevância."[337]

328 McCown, 2003

329 Moss, 1991

330 "Delighted laughter, among those who paid attention was a common response to these expensive visual puns." Essen, 2002

331 McCown, 2003

332 "The Best showrooms reflected the uncertainty and precariousness of society and were definitely the early stirrings of Deconstructivism […] In the end SITE and Best had branded the idea so distinctly that it couldn't be translated to another retailer when the company went bankrupt." *Idem*

333 Burmant *in* Silver, [s.d.] (b)

334 Estrada que corresponderia a uma Estrada Nacional portuguesa, neste caso bordejada de armazéns e fábricas.

335 "The Ghost Parking Lot", 2009

336 "Ghost Parking Lot – Gone", [s.d.]

337 "Public art often derives it's meaning from its location. You go to a parking lot and expect to see cars in the lot, not under it. It's inverting expectations. You're seeing something in a place which makes sense but whose presentation does not. Now remove this from the parking lot and place it in a museum and it loses all meaning, all relevance." Wines *in* "The Ghost Parking Lot", 2009

Figs. 125-128: Ghost Parking Lot



Fig. 129



Fig. 130



Fig. 131



Fig. 132



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136

O projecto compõe-se de vinte automóveis, típicos daquela época, enterrados a várias profundidades sob uma fina camada de betão e asfalto, no parque de estacionamento do "Plaza", afastados das lojas, mas mesmo contra a *route*[338]. Os carros escolhidos representavam aqueles que a classe média conduzia e seriam facilmente reconhecíveis[339]. Com o início da construção, muitos vizinhos "não entenderam" o projecto e alguns até se opuseram, sendo necessário contratar segurança[340]. Os interiores foram enchidos com betão através de um buraco aberto nos tejadilhos. Nos modelos descapotáveis, era possível ver o volante e outros pormenores[341]. Uma placa explica que o objectivo era utilizar, "dois ingredientes típicos dos centros comerciais suburbanos, automóveis e asfalto, e transformá-los noutro quadro de referência."[342]

Esta obra de arte pública tornou-se mais perturbadora com a passagem do tempo. A sua integridade física decaiu profundamente: o asfalto sobre os carros partiu-se e começou a desfazer-se, expondo o metal ferrugento; as ervas penetraram nas fendas[343]. Esta imagem era exactamente aquela idealizada por Wines, que reconhece beleza na passagem violenta do tempo:

> "Eles continuam a repará-lo. Gostaria que simplesmente tivessem deixado os carros desintegrarem-se porque esse processo teria a sua própria beleza. A primeira camada de betão e asfalto foi pulverizada homogeneamente sobre eles. Quando se começa a repará-los, parece um trabalho de remendos. […] Aquela desmaterialização era parte da ideia. Está a tornar-se cada vez mais ecológico, biodegradável. Quase tudo o que se usa num carro volta para a terra."[344]

Na década de 1980, alguém decidiu dar um retoque e acabou por recobrir o parque de asfalto, sacrificando as subtilezas. Wines[345] não se revê nesta atitude e considera que a obra se perdeu. Para a deterioração contribuiu certamente a enorme utilização que as pessoas fizeram do local, transformando-o num verdadeiro parque. Sobre os carros corria-se, saltava-se, fazia-se *skate* ou, mais simplesmente, as pessoas sentavam-se nos assentos. Mas poucos viram beleza na degradação constante: os habitantes da zona acostumaram-se à estranheza do parque usando-o talvez apenas como ponto de referência para orientar os transeuntes; os comerciantes do centro, teriam preferido preencher os lugares de estacionamento com automóveis de compradores "vivos"[346].

> "Outra placa explica que a obra foi 'Concebida para gerar diálogo na comunidade baseado numa iconografia de equívoco e ambiguidade.' É

338 "Ghost Parking Lot – Gone", [s.d.]
339 "The Ghost Parking Lot", 2009
340 *Idem*
341 *Idem*
342 "two typical ingredients of a suburban shopping center, automobiles and asphalt, and transforms them into another frame of reference." "Ghost Parking Lot – Gone", [s.d.]
343 *Idem*
344 "They keep repairing it. I wish they'd just let the cars disintegrate because that process would have its own beauty. The first wave of concrete and asphalt was sprayed over them in one homogenized sweep. When you start repairing them, it looks like patch work. [...] I mean, that dematerialization was part of the idea. It's becoming increasingly ecological, biodegradable. Almost everything that goes into a car goes right back into the earth." Wines *in* Moss, 1991
345 "The Ghost Parking Lot", 2009
346 "Ghost Parking Lot – Gone", [s.d.]

Figs. 129-136: Ghost Parking Lot

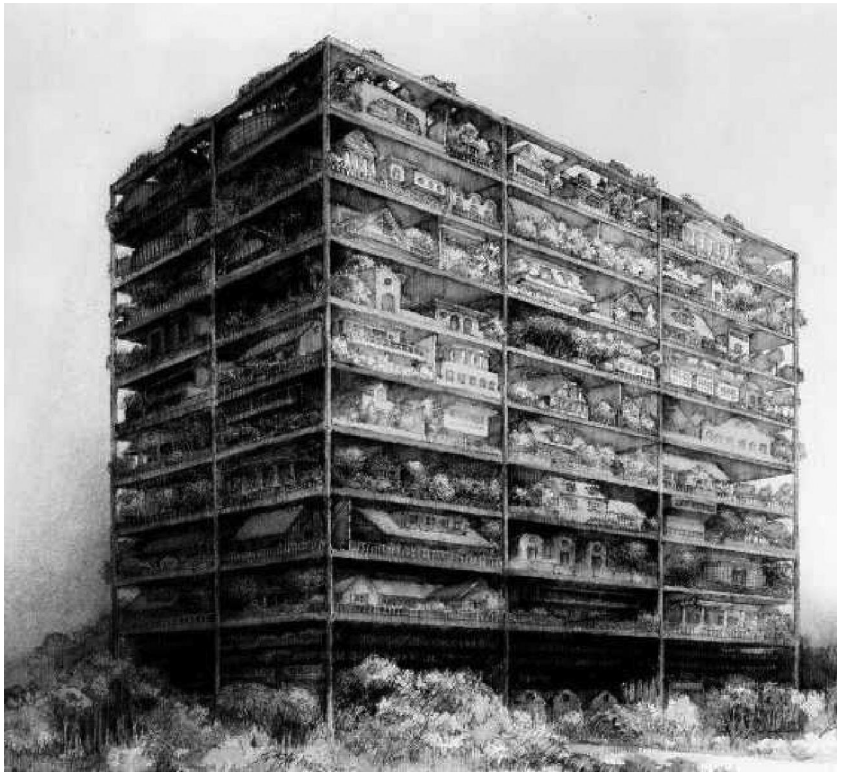


Fig. 137

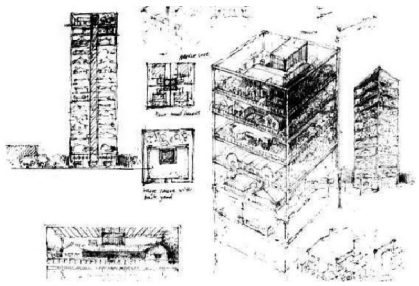


Fig. 138

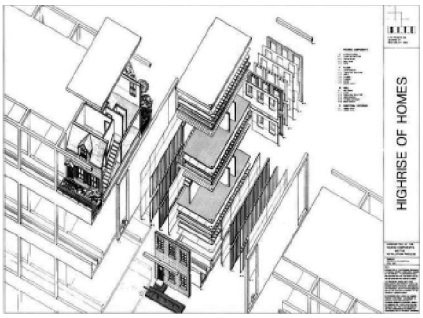


Fig. 139

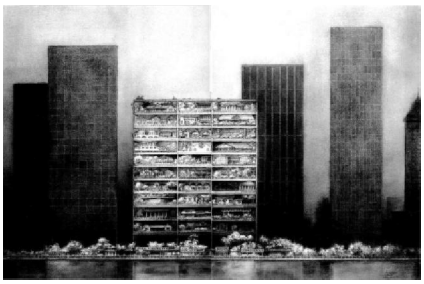


Fig. 140: "Water's Edge" (1981), carvão e tinta.

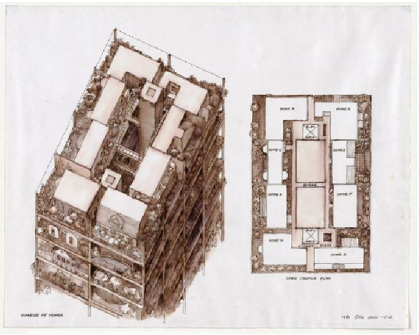


Fig. 141: (1981) Tinta e aguada de sienna, 28 x 35 cm.



Fig. 142

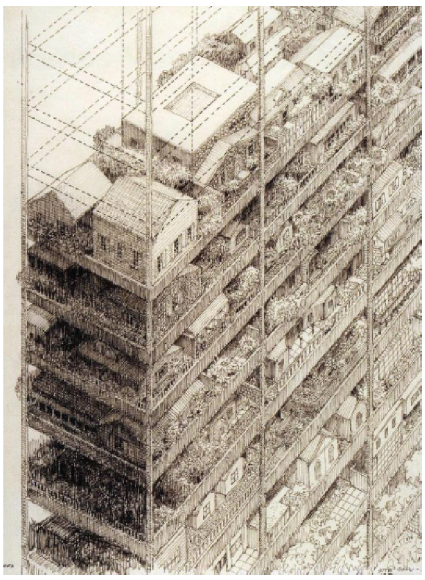


Fig. 143

> provavelmente interessante perceber como evoluiu o diálogo quando, tanto o asfalto como o sentido irónico da América, se deterioraram."[347]

Após expirar a concessão, o desfecho parecia óbvio, ainda que um Professor de Arte o conseguisse ter adiado por um ano, na tentativa de reunir fundos para o seu restauro[348]. Wines mostrou-se despreocupado com a sua demolição porque não pensava que devesse ser eterno, nem se revia já na obra mercê dos retoques alheios[349]. Em 2003, o Ghost Parking Lot foi destruído para dar lugar a um parque de estacionamento convencional[350].

Highrise of Homes, 1981

Este projecto experimental, de habitação em altura, destinava-se a um centro urbano densamente povoado. O conceito critica os homogeneizados e descaracterizados edifícios em altura tradicionais do século XX, que eliminam a possibilidade dos moradores deixarem qualquer prova da sua presença na paisagem urbana. Como alternativa, este objecto oferece aos residentes a oportunidade de exprimir a sua identidade, reconstruindo algumas das relações humanas destruídas pela austeridade modernista. O objectivo é mudar as premissas estéticas do desenho ortodoxo de continuidade em favor de uma arquitectura de *collage* baseada na indeterminação, idiossincrasia e diversidade cultural[351].

James Wines descreve o projecto como uma *comunidade vertical* para:

> "[…] acomodar os contraditórios desejos das pessoas em desfrutar das vantagens culturais de um centro urbano, sem sacrificar a identidade das casas privadas e os espaços de jardim associados à suburbanidade."[352]

Carter Wiseman[353] considera a ideia tão simples como pouco convencional. Necessita apenas de uma banal estrutura de um arranha-céus em ferro e betão, nova ou velha e esventrada. Esta grelha de quinze a vinte pisos, suporta uma série de casas unifamiliares agrupadas em distintas "comunidades-aldeia". "Há gargalhadas aqui, sobre unir um *bungalow* suburbano com a forma quintessencial urbana dos arranha-céus."[354]

Cada andar é uma plataforma flexível dividida em parcelas, servidas por ruas. Cada dono de parcela é livre para construir a casa que bem entender, para escolher fachadas, jardins, vedações, etc.. Wines queria que a voz singular do

347 "Another plaque explains the work was 'Conceived to generate dialogue in the community based upon an iconography of equivocation and ambiguity.' It is probably interesting to hear how that dialogue has evolved as both the asphalt and America's sense of irony has deteriorated." *Idem*
348 Weir, 2003
349 Wines *in* "The Ghost Parking Lot", 2009
350 *Idem*
351 SITE | architecture, art & design, [s.d.], apresentação do projecto "Highrise of Homes"
352 "[…] accommodate people's conflicting desires to enjoy the cultural advantages of an urban center, without sacrificing the private home identity and garden space associated with suburbia." Wines *cit.* Cline [s.d.]
353 Wiseman, 1981: 45
354 "There are laughs here, about marrying the suburban bungalow with the quintessential urban form of skyscrapers." *Idem*: 46

Figs. 137-143: Highrise of Homes



Fig. 144



Fig. 146



Fig. 145

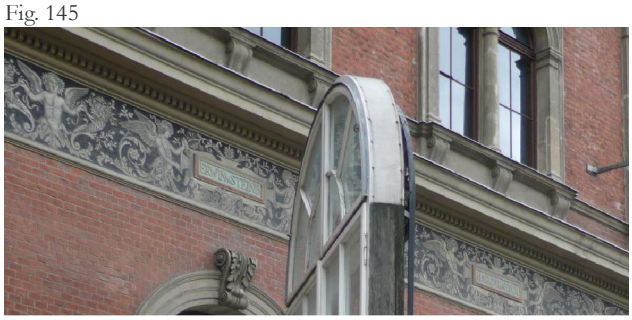


Fig. 147



Fig. 148: MAK antes da intervenção.



Fig. 149



Fig. 150

arquitecto perdesse importância em favor do acaso e da voz das pessoas. Um elevador central e um núcleo técnico fornecem os pisos de infra-estruturas. É pensado para albergar população com diferentes rendimentos e inclui também comércio, serviços e estacionamento[355].

O edifício necessita de um sítio aberto para que os quintais na frente das casas recebam luz solar e Wines[356] sugeriu implantá-lo no bairro de Battery Park City[357], em Nova Iorque. "E ali estaria, sobranceiro a New Jersey, e então, nós veríamos o sítio onde talvez pudéssemos viver se não vivessemos no 'Highrise of Homes'".[358]

O resultado não passou de uma exposição itinerante entre 1981 e 2005, talvez porque o custo de cada unidade de habitação seria elevado e a construção demoraria bastante tempo.

Livraria do MAK – Museum für Angewandte Kunst (Museu para as Artes Aplicadas), Viena, Áustria, 1990

No primeiro desenho para a remodelação da livraria do Museu para as Artes Aplicadas de Viena, os SITE propuseram uma nova entrada, directamente ligada ao exterior. Esta ideia foi rejeitada pelos responsáveis municipais, invocando que uma incisão no edifício violaria uma importante instituição histórica[359]. Para compensar esta restrição, os SITE pensaram em preservar a parte que cortassem ao permitir o novo acesso[360]. Para tal, aproveitam o vão de uma janela do edifício e cortam-no até ao chão: deixaram no edifício o marco em pedra da janela e retiram o caixilho e o muro em que se apoiava. Deslocam a parte cortada, intacta, uns metros da fachada, integrando-a na praça diante da livraria. A secção extraída retém todas as marcas do cinzel, os tijolos serrados, o reboco rachado, a janela, um radiador em ferro e até os canos de água, como prova da sua autenticidade[361]. Apenas inscreveram "Buchhandlung" – livraria – sob a janela. À fachada juntaram alguns degraus – devido à diferença de cota entre pavimentos interior e exterior – e encerraram o novo vão com vidro.

A solução foi aprovada como um acto responsável de preservação histórica e a construção foi permitida[362]. Esta estrutura é apresentada como um obra de arte pública independente, mas ao mesmo tempo revela a sua procedência como parte da parede original.

355 *SITE | architecture, art & design*, [s.d.], apresentação do projecto "Highrise of Homes"
356 Wiseman, 1981: 45
357 Battery Park City é uma zona residencial situada na ponta sul da ilha de Manhattan, em frente ao rio Hudson, adjacente à zona do agora chamado Ground Zero.
358 "And there it would overlook New Jersey, so you could see where you might have been living if you weren't living in the Highrise of Homes." Wines *cit.* Wiseman, 1981: 45
359 SITE, 2005: 104
360 Wines, 2009
361 SITE, 2005: 104
362 *Idem: Ibidem*

Figs. 144-150: Livraria do MAK

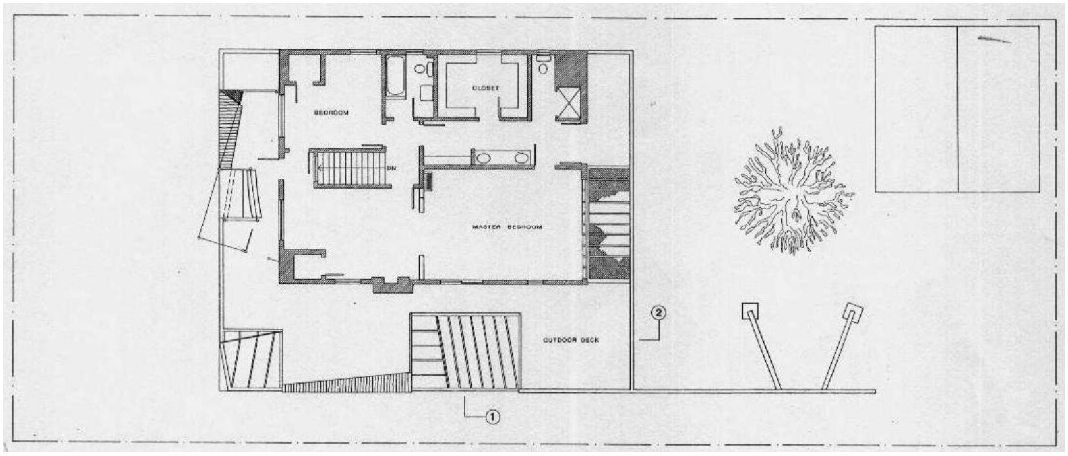


Fig. 151: Planta do primeiro piso.

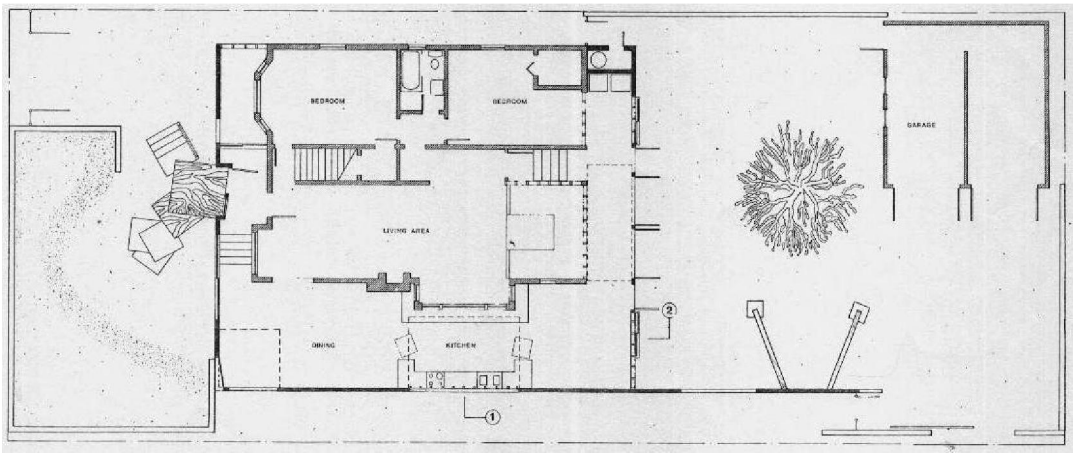


Fig. 152: Planta do piso térreo.



Fig. 153

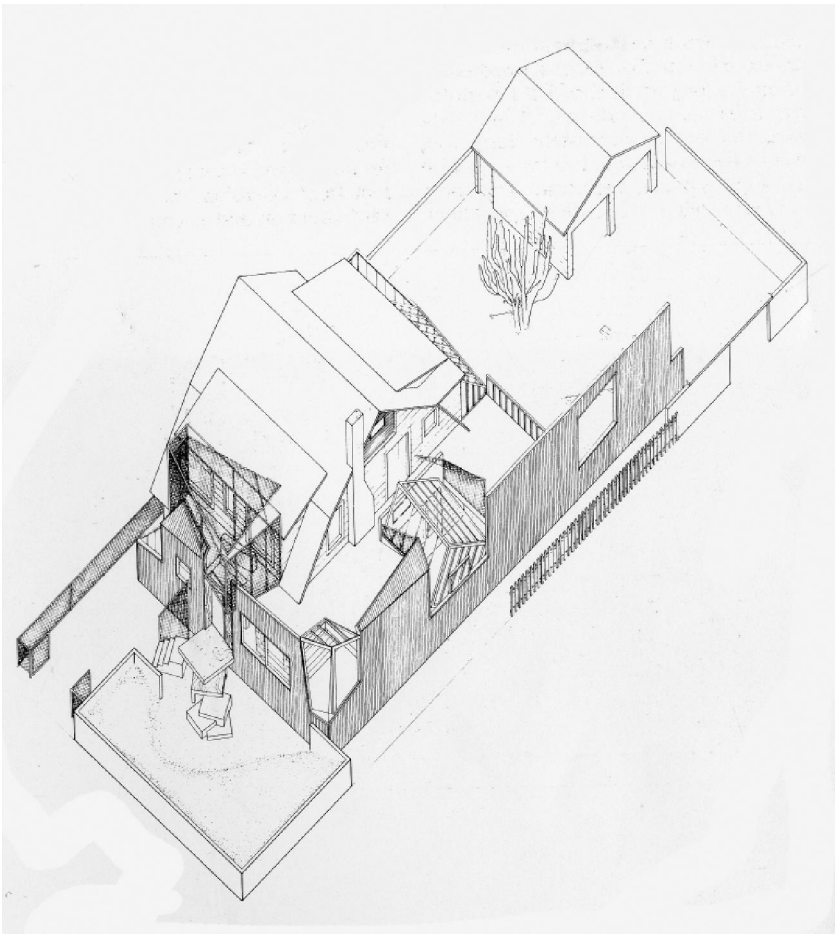


Fig. 155: Axonometria.



Fig. 154

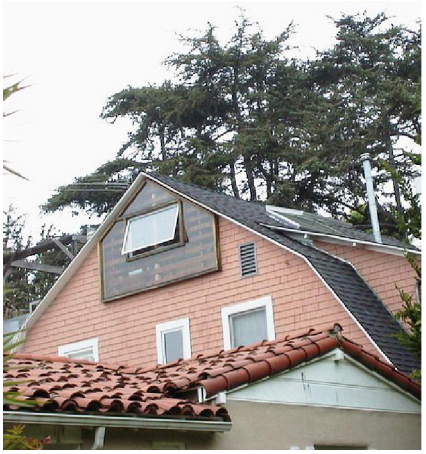


Fig. 156

2.9 **FRANK GEHRY** (1929-)

Casa Gehry, Santa Monica, Califórnia, EUA, 1978

Berta Gehry, mulher de Frank Gehry, comprou uma pequena casa dos anos de 1920, de estilo colonial holandês, num típico bairro residencial californiano. Gehry não se imaginava a viver ali – a casa era insignificante e ele tinha que torná-la mais importante, fazer *algo*[363]. Sendo a sua casa, podia investigar livremente sobre materiais que o fascinavam.

> "Dispondo de pouco dinheiro, decidi construir uma casa que envolvesse a antiga, procurando conservar a tensão entre ambas através da sensação de que a primeira se manteria intacta dentro da nova."[364]

Notar-se-ia a sua presença, como um monumento em exposição que alguém tivesse envolvido em novos materiais – tal como Marcel Duchamp transformou objectos quotidianos em *readymades*, obrigando a uma nova reflexão sobre eles[365]. O arquitecto desejava que a relação entre ambas as casas as enriquecesse mutuamente.

> "Uma caixa dentro de outra, a casa em Santa Monica, com os seus jogos ópticos e volumétricos de cheios e vazios, estabelece-se como terra de ilusão. Abre-se, flexível e camaleónica, a qualquer interpretação, mantendo-se porém incompreensível."[366]

A distinção entre novo e velho não é insistentemente marcada. A autonomia de cada uma das casas é deliberadamente confusa, alimentando uma tensão constante e desafiando preconceitos[367]. Na entrada, a distinção é sublinhada pela presença de uma segunda porta de entrada (a porta da casa original). O pico desta confusão atinge-se na "[…] zona de refeições e cozinha, pavimentada com asfalto, a partir de onde se tem uma percepção *voyeurista* de estar sentado na rua, olhando para e através da casa original."[368] O interior da casa original foi "editado": alguns elementos mantidos, outros destruídos ou ainda trabalhados. "No piso superior, o tecto foi retirado e a estrutura exposta, permitindo criar uma grande "casa na árvore" no lugar onde estaria o sótão."[369]

> "Queria desfocar os limites… entre o antigo e o novo… não se está seguro do que se vê. Suponho que é esse o jogo a que me proponho nesta casa:

---

363 Gehry *in* Hines [s.d.]: 34

364 "Provisto de poco dinero decidí construir una casa que envolviera a la antigua procurando conservar la tensión entre ambas por medio […] de la sensación […] de que la primera se mantenía intacta dentro de la nueva." *Idem: Ibidem*

365 Arnell & Bickford, 1985: 138

366 "One box inside the other, the house in Santa Monica, with its optical and volumetric games of solid and void, sets itself up as the land of illusion. It opens itself, pliable and chameleon-like, to every interpretation, yet always remains ungraspable." Celant, 1984: 9

367 Idem: Ibidem

368 "[…] dining and kitchen ares on th asphalt pad below, the perception of sitting on the driveway looking at and into the old house […] provides a voyeuristic tickle to boot." Arnell & Bickford, 1985: 138

369 "Upstairs, the ceiling was removed and framing exposed to make a big 'tree house' – an enormous attic." *Idem: Ibidem*

Figs. 151-156: Casa Gehry



Fig. 157

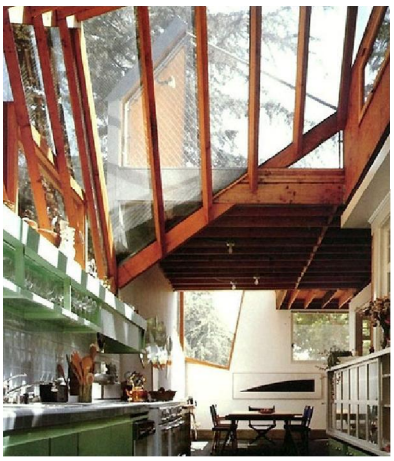


Fig. 158

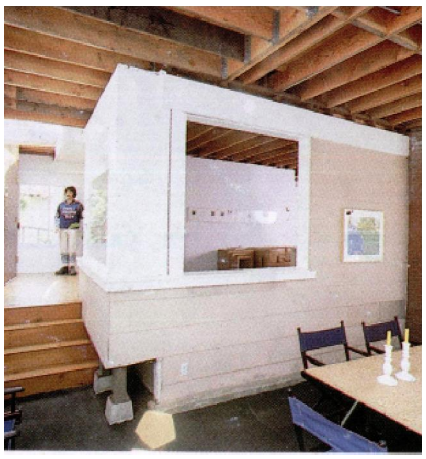


Fig. 159

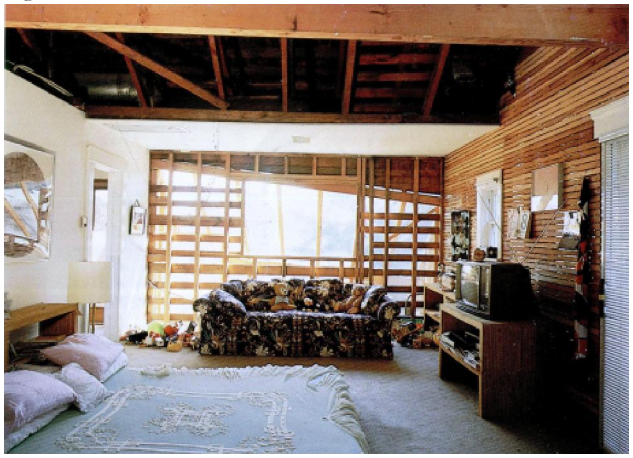


Fig. 160

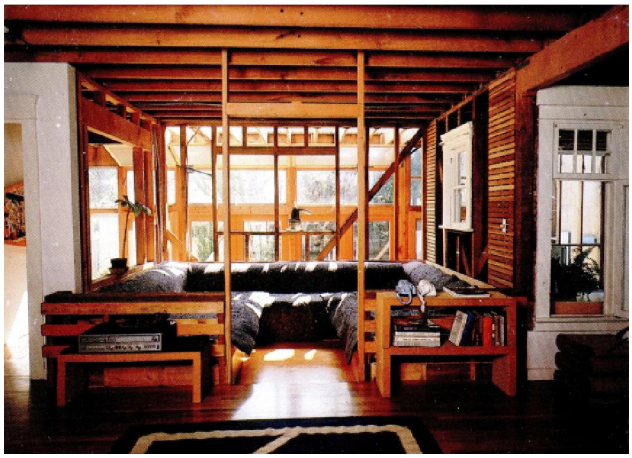


Fig. 161

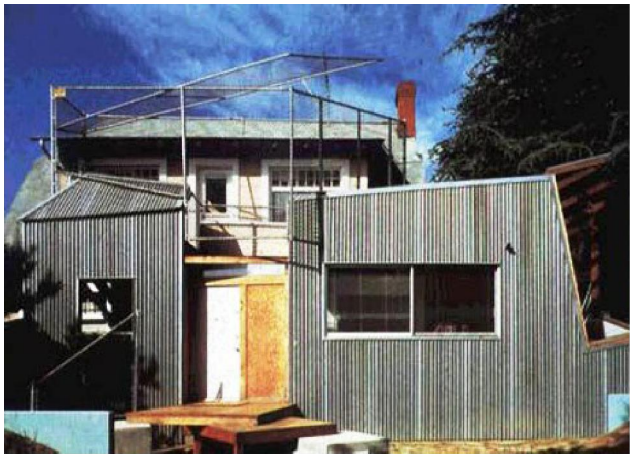


Fig. 162



Fig. 163

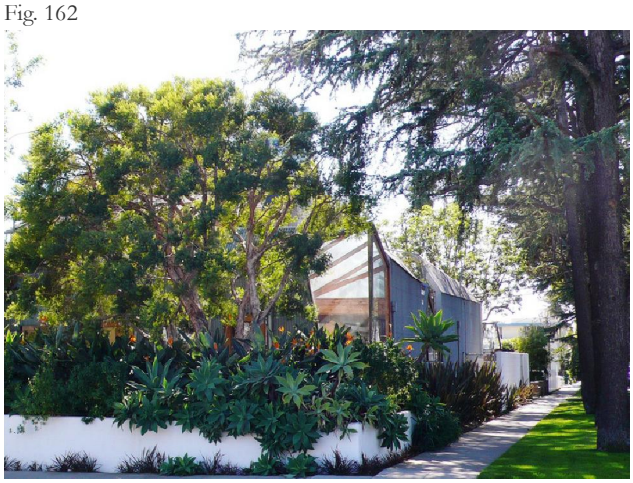


Fig. 164



Fig. 165: Casa Gehry *in* "The Seven-Beer Snitch". *The Simpsons* série #16, episódio #14

tentar desfocar esses limites – o real e o surreal."[370]

A surpresa é aumentada e a intriga potenciada com recurso a materiais brutos e à desconstrução da casa original[371]. Chapa ondulada, rede metálica, madeira, vidro, betão, amianto… são usados em conjunto e sem preconceitos. Rafael Moneo defende que Gehry gosta de exibir os elementos de construção e que insiste na ideia de que uma arquitectura se torna melhor quando inacabada[372].

> "Estava preocupado em manter uma 'frescura' na casa. Frequentemente, esta frescura perde-se – no excessivo acabamento perde-se a vitalidade das casas. Queria evitar isso dando ênfase ao sentimento de que os pormenores ainda estão em andamento: de que a construção não parou. O edifício muito acabado tem segurança e é previsível. Queria experimentar algo diferente. Gosto de jogar no limite do desastre."[373]

A casa está terminada. Contudo, o arquitecto continua a fantasiar sobre novas obras[374]. Os limites difusos entre os acabamentos antigos e os novos aparentam um processo contínuo de construção[375].

> "Estamos numa cultura frenética, feita de *fast food,* de publicidade e do deitar fora, a correr para aviões e a apanhar táxis. Portanto, acho que essas possibilidades são mais expressivas da nossa cultura do que algo acabado."[376]

A imaginação de Gehry levou-o a pensar que quando acabasse de envolver a casa antiga, haveria fantasmas a querer escapar-se e que, para tal, deveria facultar-lhes uma "janela de espectro cubista"[377]. A janela da cozinha e a sua "estrutura-sombra" em rede metálica supõem a leitura de um cubo caindo de uma caixa, como se tentasse escapar do novo invólucro[378].

> "A ideia atraiu-me tanto que me pus a fazer maquetas de janelas que se assemelhassem ao fantasma do cubismo pretendendo sair. Acertar com a maqueta custou-me um mês de esforço e todo o meu dinheiro."[379]

---

370 "I wanted to blur the edges… between the old and the new… you're not sure what you're looking at. I guess that's the game I'm about in this house: to try to blur those edges – real and surreal." Gehry, 1979: 40

371 Arnell & Bickford, 1985: 138

372 Moneo, 2004: 271-272

373 "I was concerned with maintaining a 'freshness' in the house. Often this freshness is lost – in over-finishing them, their vitality is lost. I wanted to avoid this by emphasising the feeling that the details are still in the process: that the building hasn't stopped. The very finished building has security and it's predicable. I wanted to try something different. I like playing at the edge of disaster." Gehry *in* Arnell & Bickford, 1985: 138

374 Gehry *in* Celant, 1984: 9. Recordamos que alguns anos mais tarde a casa sofreu mesmo uma alteração com a adaptação da cobertura da garagem e com a construção de uma piscina no logradouro.

375 Arnardóttir & Merina, 2006

376 "We are in a culture made up of fast food and advertising and throw-away and running for airplanes and catching cabs – frenetic. So, I think that those possibilities are more expressive of our culture than something finished." Gehry *cit. Idem*

377 Gehry *in* Hines: 42-43

378 Arnell & Bickford, 1985: 138

379 "La idea me atrajo tanto que me puse a hacer maquetas de ventanas que semejaran al fantasma del cubismo pretendiendo salir. Acertar con el modelo me costó un mes de esfuerzo y agotar todo

Figs. 157-165: Casa Gehry



Fig. 166

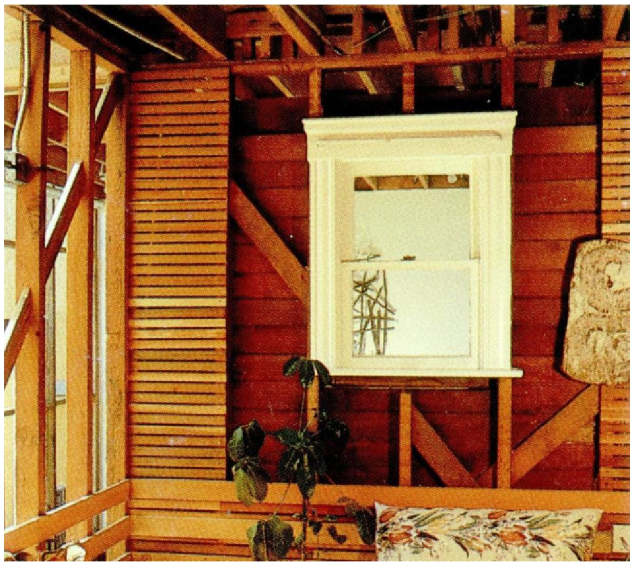


Fig. 168



Fig. 167

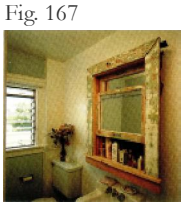


Fig. 169

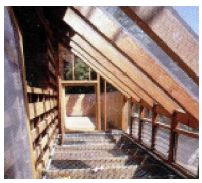


Fig. 170



Fig. 171

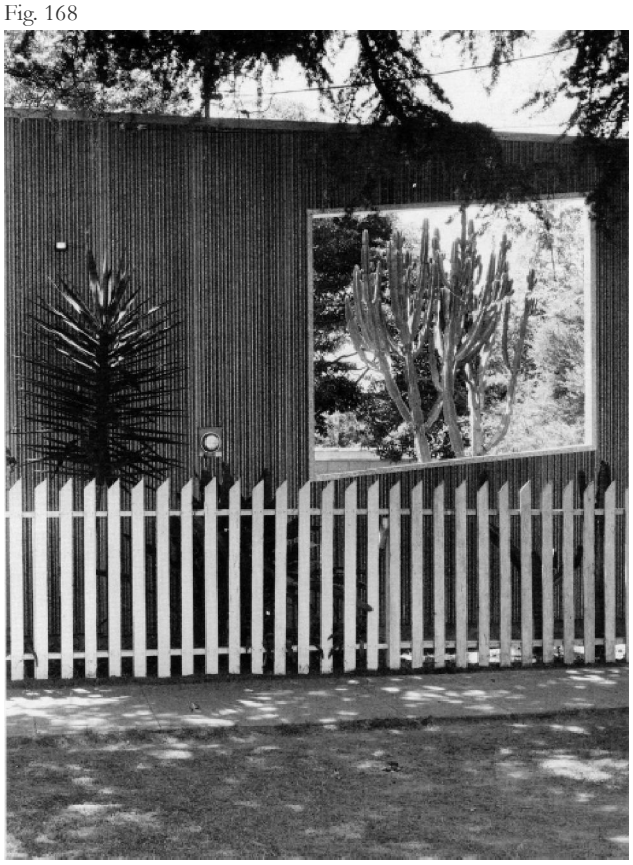


Fig. 172

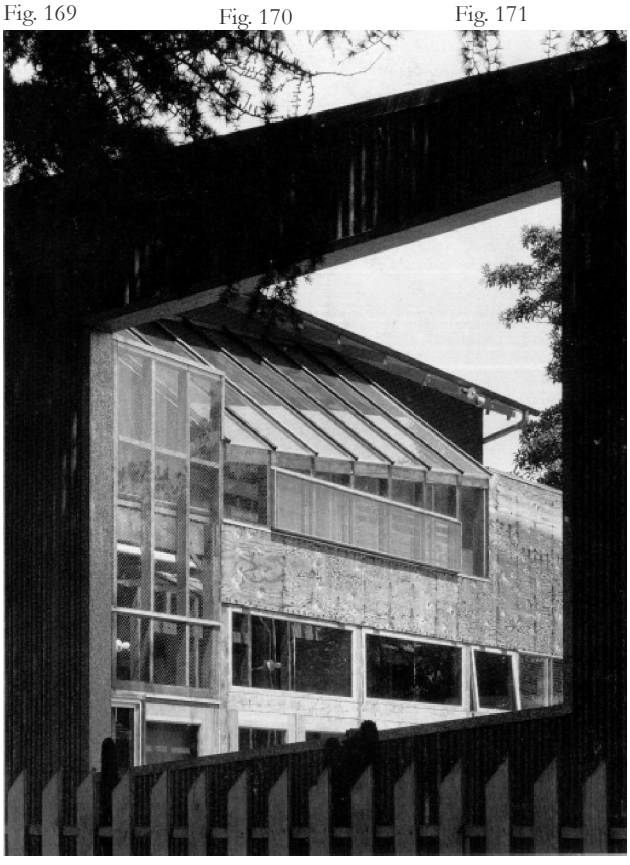


Fig. 173

"Panos envidraçados aparecem frequentemente, aproveitando as suas diferentes reflexões, refracções e sombras. Vidro aramado é usado em conjunto com painéis em rede metálica para intensificar esses efeitos.[380]

Algumas janelas da casa original foram deixadas intactas, noutras, foi substituído o vidro por espelho e outras, ainda, transformaram-se em armários. Segundo Arnell & Bickford[381], a janela de canto, na sala de jantar, é fruto de cálculos precisos. Noutras janelas, estes resultados atingiram-se, acidental ou intuitivamente.

"Quando comecei a projectar a minha casa, fantasiei fazer cada janela "à maneira" de arquitectos diferentes: uma como Charles Rennie Mackintosh, outra como Aldo Rossi, outra como Le Corbusier… Interessava-me a ideia da casa se tornar uma cidade em miniatura."[382]

No entanto reconhece que falhou, que as janelas parecem todas da mesma família, que não há como escapar ao inevitável[383].

A parede de chapa ondulada que reveste a entrada e a cozinha, continua, paralela à rua, como uma tela. A melhor maneira de animar este muro é, segundo Gehry, recortar um vão – fácil e bem mais económico do que comprar um quadro de Ellsworth Kelly, que lhe custaria uma fortuna[384].

"Esta abertura parecida com uma janela permite ver o quintal. Visto da rua, quem está no quintal parece estar em cena; contudo, do quintal a impressão é de estar nos bastidores, olhando para fora através de adereços: tanto o muro como o cacto no meio do terreno são aparentemente suportados por escoras.

Estas 'cenas' fornecem pistas para outras ideias exploradas na casa. Seguem uma linha de racionalidade ou irracionalidade, promovida por Duchamp e desenvolvida por diversos artistas do século XX, citados como influências."[385]

A casa é feita por pessoas que vivem nela e se movem através dela e as cenas são animadas por isso.[386]

O resultado é uma forma contorcida que ataca violentamente a conformidade suburbana. Os vizinhos, de um conservadorismo cego, rejeitaram

---

el dinero." Gehry *in* Hines: 43

380 "Glazing is used throughout because of its changing reflections, refractions, and shadows. Wire glass was used in conjunction with chain-link panels to intensify those effects." Arnell & Bickford, 1985: 138

381 *Idem: Ibidem*

382 "When I started designing my house, I had the fantasy of making every Windows as if it had been designed by a different architect, one like Mackintosh, one like Rossi, one like Corbu… I was interested in the idea that the house could become a mini-city. Gehry *in* Zaera Polo, 1995: 26

383 *Idem: Ibidem*

384 Moneo, 2004: 272

385 "A window-like opening provides a view into the backyard. From the street, those in the backyard are on stage; however, from the yard the impression is of being backstage looking out through props: both the screen wall and the cactus in midyard are apparently supported by two-by-four-inch bracing.

These 'stages' provide a clue to some of the other ideas explored in the house. They follow a line of reasoning, or unreasoning, promoted by Duchamp and explored by a line of twentieth-century artists whom Gehry cites as influences." Arnell & Bickford, 1985: 138

386 *Idem: Ibidem*

Figs. 166-173: Casa Gehry

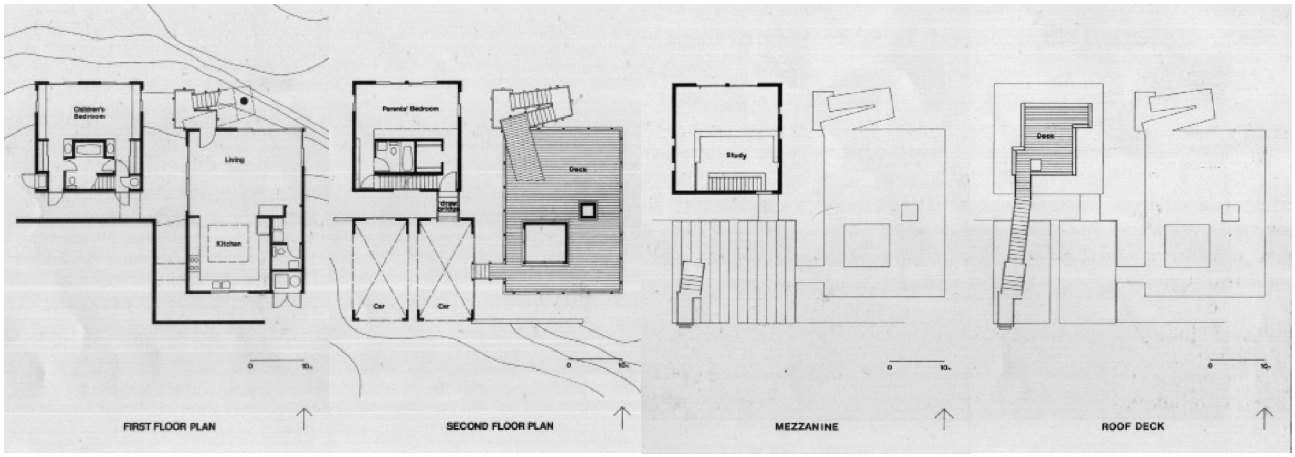


Fig. 174: Plantas do primeiro e segundo piso, do mezzanino e da cobertura.

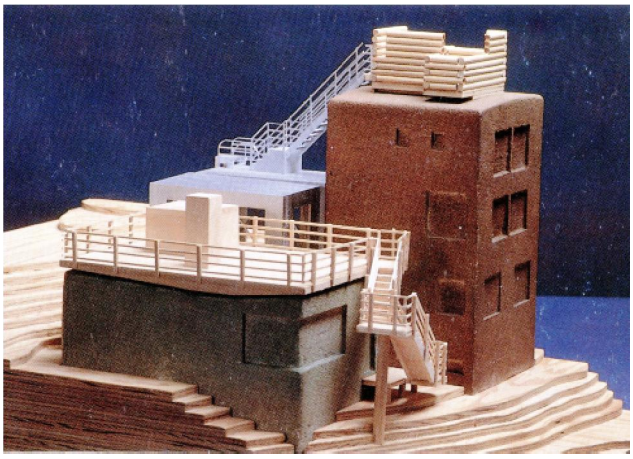


Fig. 175: Maquete com forte no topo do bloco dos quartos.



Fig. 176: Maquete com forte e com estacionamento-nuvem.



Fig. 177

veementemente a casa. Inclusivamente alguém disparou sobre ela numa noite. A polícia desdramatizou o caso dizendo que não era inédito no bairro e que, por isso, não seria uma crítica à arquitectura de Gehry[387].

> "Irrita-me a consciência de respeitabilidade que impera nos bairros burgueses. Toda a gente coloca frente à sua casa a carrinha ou o barco. Há muita confusão de trastes, sucata, carros e barcos. Mas os meus vizinhos abordam-me para dizer… 'Não gosto da sua casa', ao que respondo, 'E que me diz do barco que tem no seu pátio de trás? E da sua carrinha? É o mesmo, é a mesma estética.' Mas respondem 'Não, não, isso é normal.' Surpreende-me que as pessoas não o entendam, quando para mim me parece evidente que alguém queira utilizar um material tão diáfano como a tela metálica."[388]

Aparentemente, uma noite, Arthur Drexler (então director do departamento de arquitectura do Museum of Modern Art de Nova Iorque) foi convidado para jantar na casa e perguntou se a pintura descascada das paredes era intencional. No fim do serão, Bertha Gehry terá confessado ao seu marido que o convidado pensou que a casa era uma brincadeira. Nesse momento o arquitecto soube que a sua investigação fora bem sucedida[389].

A Casa Gehry é o resultado de muitas forças concorrentes: a necessidade de uma casa, a investigação sobre materiais e técnicas construtivas, o posicionamento estético e desconstrutivista, o anti-conformismo, a crítica social, o sentido de jogo, a fantasia, o espírito aberto e optimista… "Não estava a tentar fazer uma grande ou preciosa afirmação sobre arquitectura, ou tentar fazer um trabalho importante: estava a tentar construir muitas ideias."[390]

Casa Benson, Calabasas, Califórnia, EUA, 1979-1981-1984

Robert Benson conheceu Frank Gehry quando este projectava a Loyola Law School (1981-1991), onde o primeiro era professor[391]. A casa localiza-se numa zona de ruas estreitas sem passeios com casas de fim-de-semana da classe média, de estilo muito variado. O orçamento era baixo e Gehry tentou reduzir custos desmembrando o programa[392]. O resultado são quatro blocos: dois grandes – quartos de dormir e escritório, sala de estar e refeições – e dois pequenos que irrompem da cobertura da cozinha – chaminé e clarabóia. As diferentes dimensões, programa e revestimentos tornam as simples caixas em algo mais complexo[393].

---

387 Hines, [s.d.]: 32

388 "Me fastidia la conciencia de respetabilidad que impera en los barrios burgueses. Todo el mundo coloca frente a su casa la camioneta o la barca. Hay mucho lío de trastos, chatarra, coches y barcas. Pero mis vecinos me abordan para decirme… 'No me gusta su casa', a lo que respondo, '¿Y qué me dice de la barca que tiene en el patio de atrás?, ¿y de su camioneta?, es lo mismo, es la misma estética.' Pero contestan 'No, no, eso es normal'. Me sorprende que la gente no lo entienda cuando a mí me parece evidente que alguien quiera utilizar un material tan diáfano como la tela metálica." Gehry, 1983 *in* Bletter, Filler & Blackwood, 1984: 47-48

389 Arnardóttir & Merina, 2006

390 "I wasn't trying to make a big or precious statement about architecture or trying to do an important work: I was trying to build a lot of ideas." Gehry, 1979 *in* Arnell & Bickford, 1985: 138

391 Benson, [s.d.]: "FAQs"

392 Moneo, 2004: 275

393 Benson, [s.d.]: "Street view"

Figs. 174-177: Casa Benson

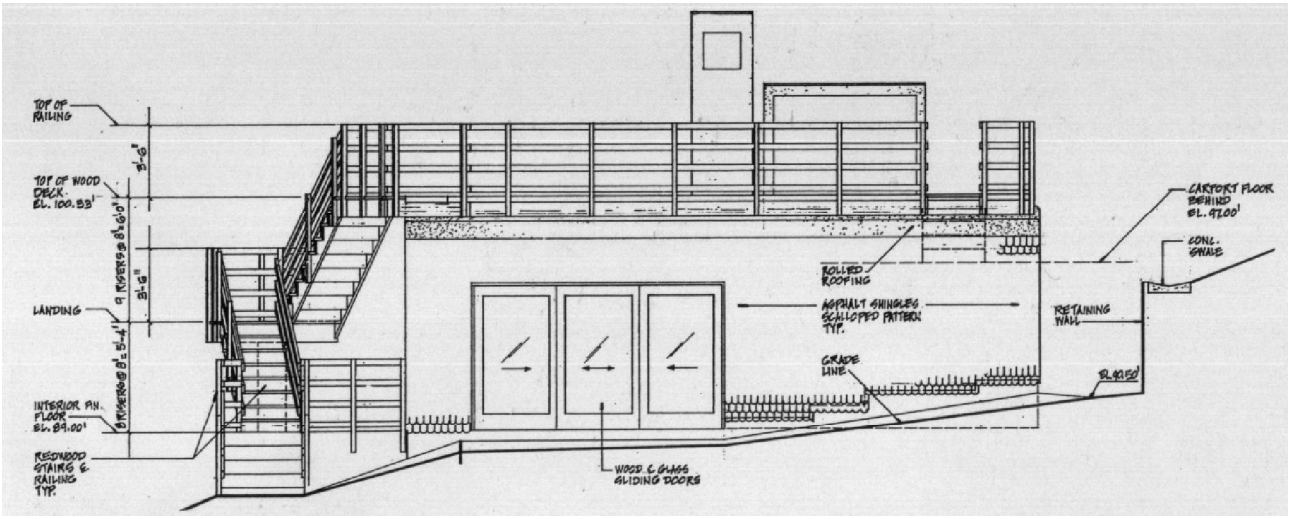
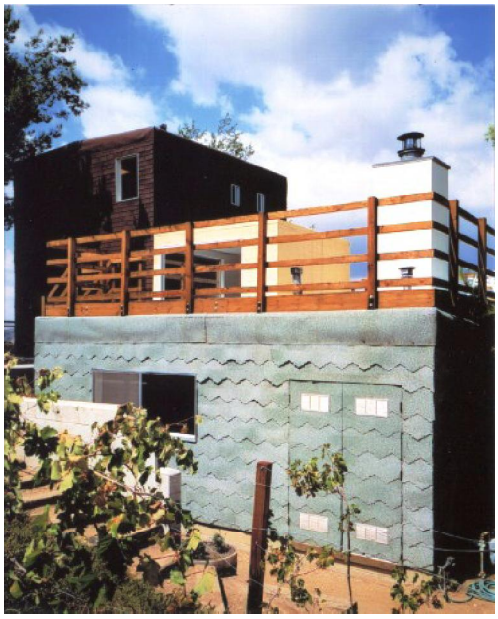


Fig. 178: Corte transversal pelo "fosso" entre os dois volumes principais.


Fig. 179


Fig. 180


Fig. 181

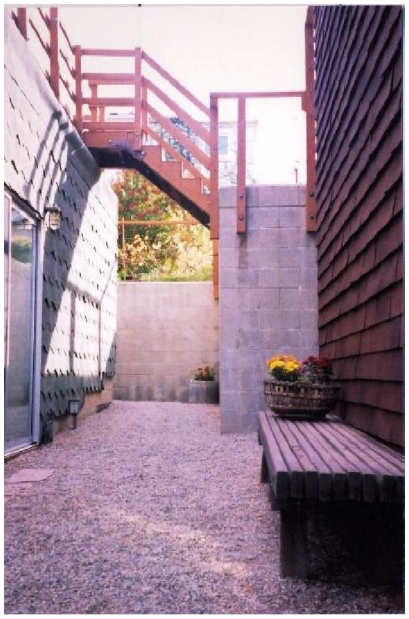

Fig. 182


Fig. 183

> "A mistura dos dois edifícios, com os envidraçados, a chaminé, as garagens, as escadas e a cabana de madeira produzem um número de partes que, inter-relacionadas, enriquecem volumes de tanta simplicidade."[394]

A separação programática levantou alguma desconfiança ao cliente. E se quisessem beber um copo de leite a meio da noite e estivesse a chover? Gehry respondeu laconicamente, perguntando-lhes se não tinham um guarda-chuva[395]. No primeiro Inverno colocaram uma lona no espaço entre os dois blocos principais. Mas afinal não é frequente chover naquela zona e, quando acontece, ou ficam dentro ou dão uma corrida de dois metros e meio[396].

> "A propósito, tenho feito a viagem em pijama do quarto à cozinha, à meia-noite, muitas vezes nos últimos vinte anos, e frequentemente olho para as estrelas e agradeço-lhe. Nunca consideraríamos encerrar o espaço."[397]

A composição assemelha-se a um castelo: um dos volumes lembra uma torre de menagem, com janelas desordenadas na localização e tamanho; o afastamento entre as duas caixas e o muro de contenção do terreno abrem um declarado fosso; pontes e escadas ligam os vários níveis, incluindo uma ponte em degraus, levadiça, entre a cobertura do estacionamento e a "torre de menagem"; as guardas em madeira das escadas e do solário têm um aspecto "entrincheirado"; e um forte em madeira coroa a "torre de menagem"[398]. Este forte e a sua "secreta" ligação interior ao quarto das crianças, na base da torre, bem como a cobertura do estacionamento pensado como uma nuvem, acabaram por não ser construídos[399].

> "Com a pretensão de proporcionar um acesso cerimonial, definiu um percurso [quebrado] que começa no estacionamento, sobe alguns degraus, cruza a cobertura da zona de estar, desce pelas escadas até à porta da zona comum."[400]

> "Frank disse que queria que fosse uma aventura encontrar a entrada. Uma vez no terraço, imaginava as visitas a olharem pela enorme clarabóia, a acenarem para os residentes na cozinha, abismados pela vista das montanhas e do vale. Dali, veriam finalmente a escada que precariamente se balança sobre o vazio e que permite descer em duas direcções diferentes, e desembocar na porta de entrada."[401]

---

394 "La mezcla de los dos edificios, con los acristalamientos, la chimenea, los garajes, las escaleras y la cabaña de madera produce un número de partes que, interrelacionadas, enriquecen volúmenes de tanta simplicidad." Gehry *in* Friedman, [s.d.]: 121

395 Benson, [s.d.]: "FAQs"

396 *Idem: Ibidem*

397 "By the way, I have made the trip in my pyjamas from bedroom to kitchen at midnight many times in the last 20 or so years, and I often look up at the stars and thank him. We would never consider enclosing the space." *Idem: Ibidem*

398 Arnell & Bickford, 1985: 200

399 *Idem: Ibidem*

400 "Con la pretensión de proporcionar un acceso ceremonioso fijé un itinerario que salía del aparcamiento, ascendía unos cuantos escalones, cruzaba la cubierta del estar, bajaba por la escalera y finalizaba en la entrada principal." Gehry *in* Friedman, [s.d.]: 119-121

401 "Frank said he wanted it to be an adventure to find the entrance. Once on the roofdeck, he imagined visitors would look through the big yellow skylight, wave at us in the kitchen below, be struck by the grand view of the mountains and valley from the deck, then finally see the stairway

Figs. 178-183: Casa Benson



Fig. 184: Proposta enviada.

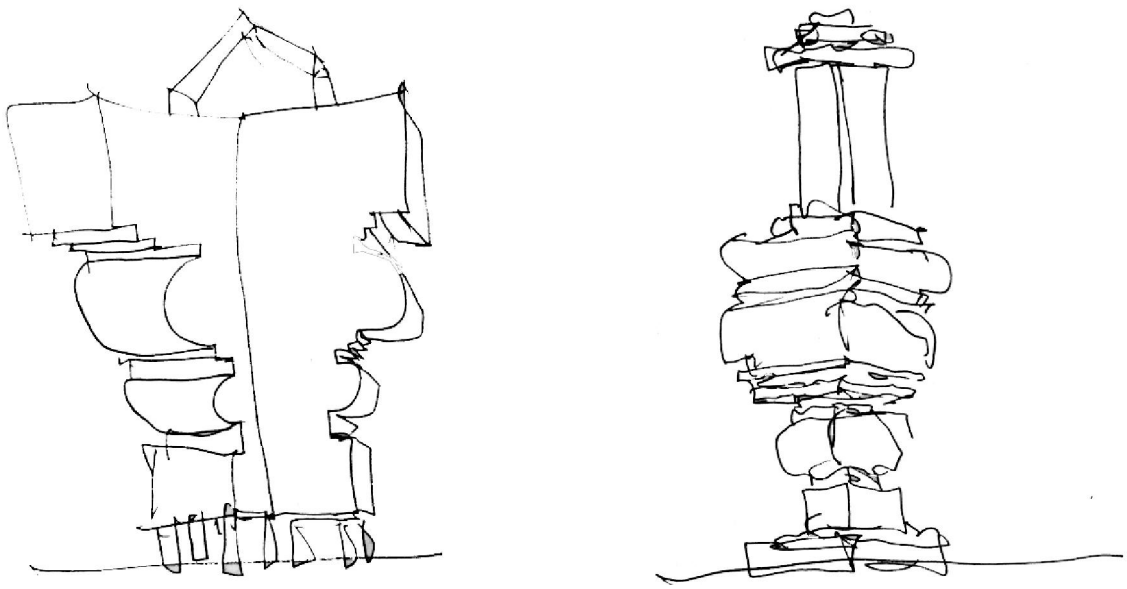


Fig. 185-186: "Hipóteses de forma de outras propostas presumivelmente Pós Modernistas".

No último piso do volume dos quartos, o escritório em mezzanine sobre o quarto de casal é protegido por uma guarda de madeira (como as do exterior) e rodeado de janelas de várias dimensões. Os clientes dizem que neste espaço a sensação "[…] é a de estar num ninho de pássaro no cume dos pinheiros imediatamente a seguir às janelas da fachada norte."[402]

As duas filhas do casal, na altura crianças, foram determinantes no processo criativo do projecto, influenciando directamente várias opções tomadas por Gehry. Toda a casa parece uma casa de brincar, uma casa de jardim com inúmeras possibilidades de apropriação por parte de uma criança.

> "A casa Benson é um dos meus projectos favoritos devido às circunstâncias que o envolveram: orçamento baixo, terreno pequeno e família reduzida. […] Além disso, obriguei-me a impregná-lo de fantasia; […] Do quarto inferior [das crianças] sobe uma escada-armário-passagem secreta até à cobertura onde não se chegou a construir a cabana de madeira que coroava o volume."[403]

Concurso para Torre do Chicago Tribune, Chicago, EUA, 1980

Quase sessenta anos depois do famoso concurso para "o mais bonito e distinto edifício de escritórios do mundo" (1922), um grupo de arquitectos organizou uma exposição com as suas propostas como "candidaturas tardias"[404]. Numa "[…] época de cepticismo em relação às profecias sobre arranha-céus, um novo concurso foi organizado para aferir ideias sobre a arquitectura contemporâneas."[405] Gehry apresentou uma torre de betão maciça, desabitada, rematada por uma águia americana – símbolo da tendência política de direita que atribuía ao jornal em questão, o *Chicago Tribune*[406].

> "A participação de Gehry fundamentou-se numa eventual destruição de Chicago, a regressão ao estado selvagem dos seus habitantes e a transformação da cidade num 'parque musical situado no meio de nenhures'."[407]

> "Pensei no poder da comunicação social e do *Chicago Tribune* – e a águia veio-me à ideia. Desenhei um esboço de um edifício que se transformou numa águia. Uma águia representava o poder da comunicação social na América e

leading precariously off the edge of the roof and descending in two different directions before plopping the visitors at the front door stoop." Benson, [s.d.]: "Entranceway"

402 […] is one of being in a bird's nest at the very top of the pine trees immediately outside the large north windows." Benson, [s.d.]: "Bedrooms and Loft"

403 "Uno de mis proyectos favoritos es la casa Benson a causa de las circunstancias que lo envolvieron: bajo presupuesto, terreno pequeño y familia reducida. […] Además, me puse la obligación de impregnarlo todo de fantasía; […] Desde el dormitorio inferior [das crianças] asciende una escalera-armario-pasadizo secreto hasta la cubierta en la que no llegó a construirse la cabaña de madera que coronaba el volumen." Gehry *in* Friedman [s.d.]: 118-119

404 Van Bruggen, [s.d.]: 125

405 "[…] an era grown skeptical about the utopia prophesied by advocates of the skyscraper, a second competition was held as a sort of poll to gauge current architectural ideas." Arnell & Bickford, 1985: 168

406 Van Bruggen[s.d.]: 125

407 "La participación de Gehry se fundamentó en la visión de la eventual demolición de Chicago, la regresión as estado salvaje de sus habitantes y la transformación de la ciudad en 'un parque musical situado en medio de ninguna parte'." *Idem: Ibidem*

Figs. 184-186: Concurso para Torre do Chicago Tribune



Fig. 187



Fig. 188

Fig. 189: Planta do piso térreo.

tudo isso. Não consegui acabar o desenho; apenas enviei um esboço."[408]

> "A imaginação levou Gehry a pensar que as notícias se transmitiriam através de um computador instalado dentro da águia e sem necessidade de qualquer funcionário. No extremo de cada asa, penduram-se duas cadeiras como as dos divertimentos de uma Feira Popular. Para as pessoas que visitassem o lugar previu uma zona de acampamento à volta da base do edifício."[409]

Moneo considera que Gehry renuncia à invenção e opta pela pura provocação[410].

> "O resultado não o satisfez, carecia de identidade, achava não ser "possível copiar um estilo". Retomou o tema, mas faltou-lhe tempo, e acabou por enviar um esboço rápido […]"[411]

em formato de 20 x 25 cm que foi ampliado para a exposição[412]. Este projecto possui evidentes semelhanças conceptuais com as propostas de Claes Oldenburg para vários edifícios e monumentos[413].

Num claro propósito de provocação, Gehry apresentou também duas "hipóteses de formas de outras propostas presumivelmente Pós Modernistas"[414]. Um dos desenhos assemelha-se a um capitel em secção, enquanto o outro a uma coluna bastante "trabalhada".

Edifício Chiat/Day, Venice, Califórnia, EUA, 1975-1985-1991

Chiat/Day era uma agência de publicidade famosa pela sua criatividade; uma empresa sofisticada cujos responsáveis queriam um edifício que comunicasse a qualidade do trabalho ali desenvolvido[415]. A aproximação ao edifício é surpreendente porque o próprio edifício se transforma num anúncio publicitário[416]. É naturalmente um dos mais populares projectos de Frank Gehry.

Devido a constrangimentos de cérceas, o edifício ocupa todo o lote, em forma de "L". A fachada principal (voltada à *Main Street*[417] de Venice) é constituída por três elementos: uma forma curva, perfurada e reticulada, que

---

408 "[…] I thought of the power of the press and the Chicago Tribune – and the eagle came to mind. I drew a sketch of a building that grew into an eagle. An eagle represented the power of the press in America and all that. I didn't get the drawing finished; I just sent a sketch." Gehry *in* Arnell, 1984: XV-XVI

409 "La imaginación llevó a Gehry a concebir que las noticias se transmitían a través de un ordenador instalado dentro del ave sin necesidad de personal alguno. Del extremo de cada ala del águila colgaban dos asientos de los que tienen los carruseles de feria. Para quienes visitaran el lugar se prevenía una zona de acampada en torno a la base del edificio." Van Bruggen, [s.d.]: 125

410 Moneo, 2004: 278

411 "El resultado no le satisfizo, carecía de identidad, 'no es posible copiar un estilo'. Retomó el tema, pero, falto de tiempo, envió un esbozo rápido […]" Van Bruggen, [s.d.]: 125

412 *Idem: Ibidem*

413 *Idem*: 127

414 Arnell, 1984:168

415 Gehry *in* Van Bruggen, [s.d.]: 152

416 Hornbeck , [s.d.]: 52

417 *Main Street* é o nome popular dado à primeira ou mais importante rua comercial de uma pequena ou média cidade, sobretudo americanas.

Figs. 187-189: Edifício Chiat/Day

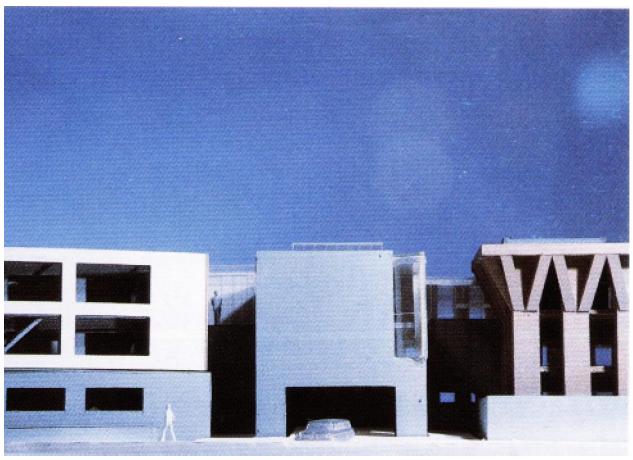


Fig. 190: Maquete com proposta prévia.

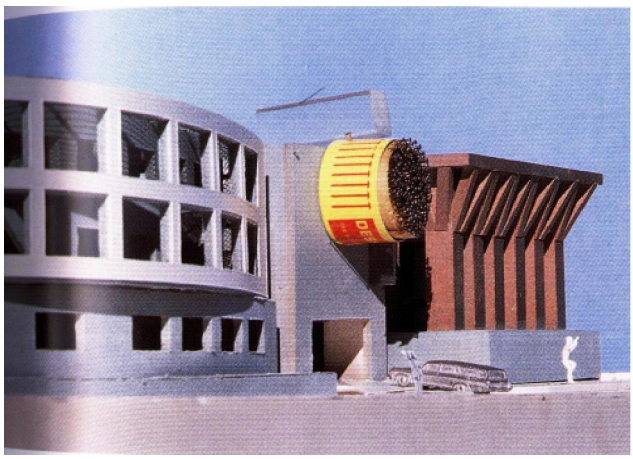


Fig. 191: Maquete com proposta prévia.



Fig. 192



Fig. 193

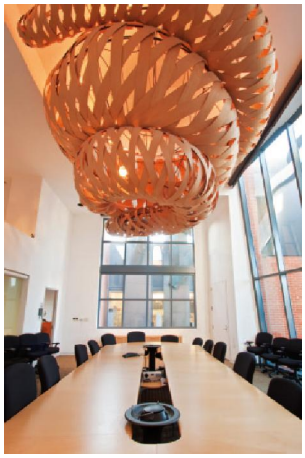


Fig. 194



Fig. 195: Oldenburg, proposta para Veneza (1984).



Fig. 196: Maqueta de uma objectiva.

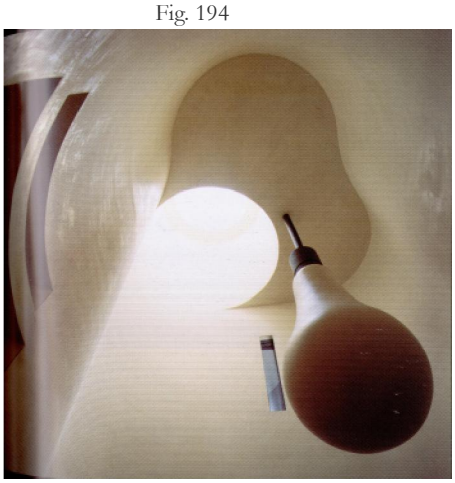


Fig. 197



Fig. 198: Maqueta final.

alude a uma embarcação[418] – Venice é uma conhecida zona de recreio balnear; um elemento central escultórico; e uma espécie de pavilhão que espreita através de uma floresta de colunas revestidas a cobre. A preocupação com a protecção solar é um tema evidente na expressão desta fachada[419]. O interior organiza-se como um convencional edifício de escritórios, reservando a fragmentação apenas à fachada.

O grande protagonista do projecto é o elemento escultórico: uns binóculos gigantes. Durante uma discussão do trabalho com Jay Chiat, um dos sócios da agência, este expressou o desejo de manifestar o carácter artístico da área da comunicação.

Gehry havia trabalhado com os escultores Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen dois anos antes, em Veneza. Oldenburg propusera, então (1984), colocar uns binóculos gigantes junto a uma das lagoas[420], para virem a funcionar como biblioteca e teatro. Desde o início de 1986, a maqueta dos binóculos era um objecto permanente na secretária de Gehry[421].

> "Enquanto expunha a Jay Chiat os requisitos artísticos que reclamava a zona central [algo que ancorasse o edifício e mediasse os volumes maiores] empurrei a maqueta da "torre-binóculos" até colocá-la em frente da que então a ocupava. O truque saiu bem; Oldenburg e van Bruggen voltaram para colaborar na acomodação da peça[422].

Os binóculos marcam a entrada principal e a descida para a garagem subterrânea faz-se entre as objectivas. Primeiro pensaram em albergar no interior uma biblioteca de bairro[423]. Esta ideia foi substituída pela de instalar espaços de retiro nas altas e estranhas salas. Cada uma é rematada por uma clarabóia e,

> "[…] adornada com uma enorme e alongada lâmpada suspensa do tecto, brilhando suavemente – símbolo de uma *ideia luminosa*, como nos desenhos de banda desenhada."[424]

Ambas comunicam com a sala de reuniões, onde um candeeiro com forma de cobra enrolada (uma das "*follies*" do arquitecto) a invade e domina.

---

418 Gehry *in* Van Bruggen, [s.d.]: 152

419 Zaera Polo, 1995: 40

420 Van Bruggen, [s.d.]: 153

421 Oldenburg & van Bruggen [s.d.], apresentação do projecto "Binoculars"

422 "Al paso que exponía a Jay Chiat qué requisitos artísticos reclamaba la zona central empujé la maqueta de la torre-prismáticos hasta colocarla frente a la que entonces ocupaba la misma. El truco salió bien, vinieron Claes y Coosje […] con vista a incorporar la forma en el edificio de entrada y acomodarle un espacio funcional útil." Gehry in Van Bruggen, [s.d.]: 153

423 *Idem: Ibidem*

424 "[…] furnished with a huge elongated lightbulb of resined cloth, suspended from the ceiling, softly glowing, as in comic-strip representations, the sign of a luminous idea. Oldenburg & van Bruggen [s.d.], apresentação do projecto "Binoculars"

Figs. 190-198: Edifício Chiat/Day



Fig. 199

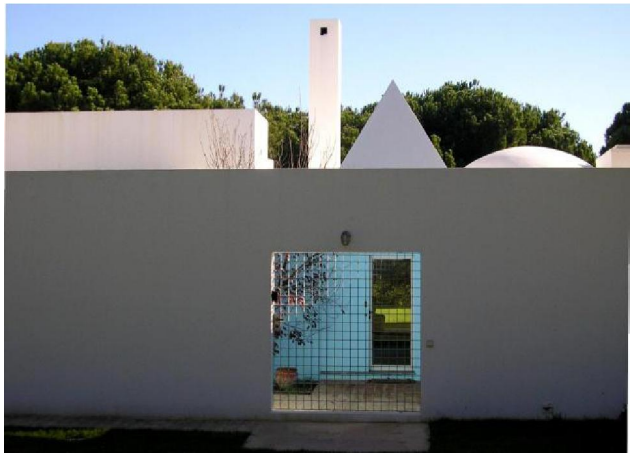


Fig. 200



Fig. 202

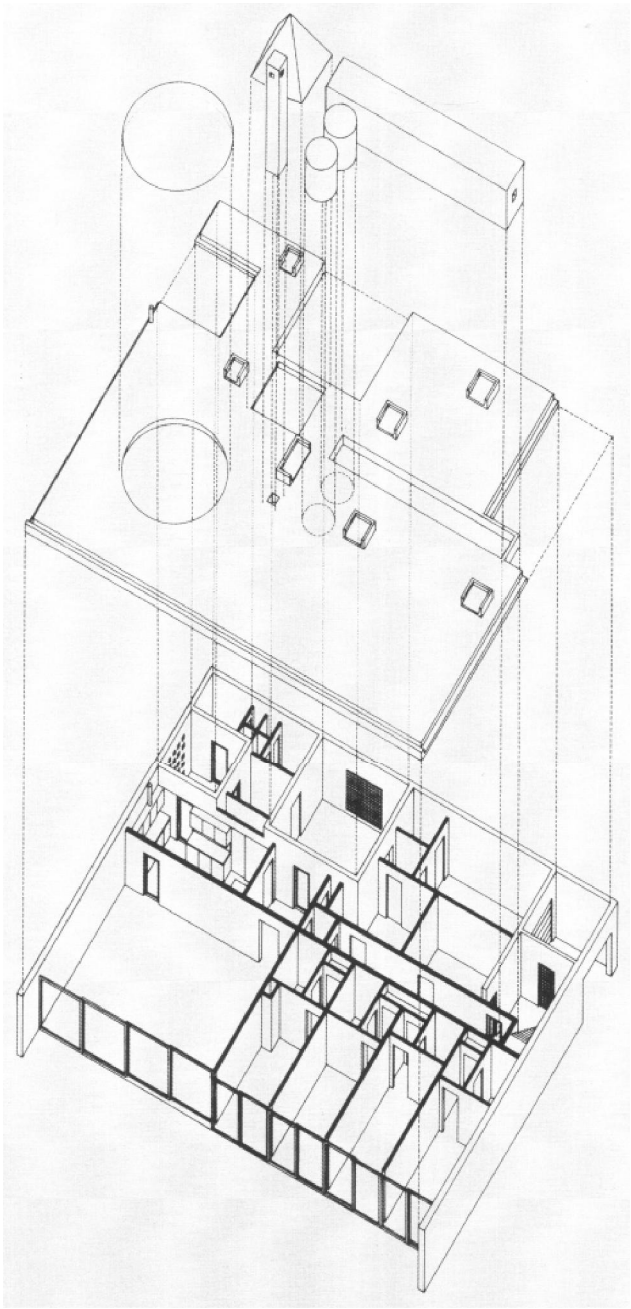


Fig. 201: Axonometria



Fig. 203

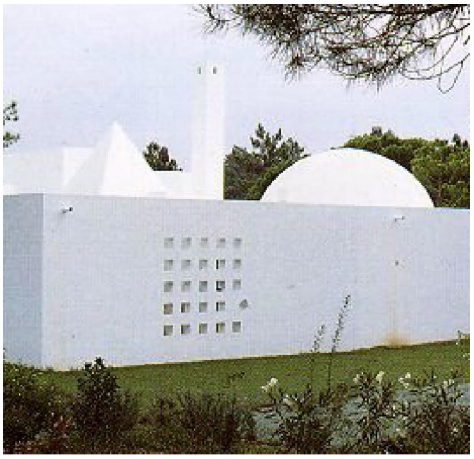


Fig. 204



Fig. 205

2.10 EDUARDO SOUTO DE MOURA (1952-)

Casa na Quinta do Lago, Almansil, Portugal, 1984-89

> "É uma casa que se encontra muito a sul, perto de Marrocos. Projectei-a quando trabalhava em Macau, com Siza. Observei a arquitectura chinesa e dei-me conta que as casas rurais daquele país, todas construídas em tijolo, são parecidas com as casas de Mies."[425]

Assim se justifica que Souto de Moura a considere um cruzamento de arquitectura chinesa, arquitectura vernacular do sul do país com influências árabes[426]. O projecto desta casa de férias foi fortemente condicionado pelos regulamentos locais: a casa só poderia ter um piso, utilizar 20% da superfície do lote, não deveria abrir para o exterior, os anexos eram proibidos e o exterior teria de ser branco. Por sua vez, o cliente pedia uma casa para três famílias[427]. O resultado é um paralelepípedo perfurado com pátios e com volumes geométricos elementares, aberto num dos lados para o campo de golfe.

> "Se se a observa a partir do campo, é evidente a ideia de construir a casa como uma mesa[428], como um objecto insólito, à Magritte; sim, é exactamente a ideia da cadeira de Magritte. Quando fiz a maqueta dei-me conta que não se via nada, apenas uma linha horizontal no perfil da colina, então pensei pôr alguns objectos, uns volumes puros, lembrança de uma imagem de Aldo Rossi, uma memória de Ledoux. Mas não é uma vontade metafísica de colocar sobre um plano objectos inesperados, os objectos servem também para diferenciar e identificar os espaços interiores."[429]

A distribuição baseia-se em dois eixos perpendiculares. Um dos eixos liga o pátio de entrada, o vestíbulo e a sala. Ao vestíbulo, local onde se cruzam os dois eixos, corresponde a pirâmide que irrompe na cobertura. A sala é animada por uma cúpula e por um pilar nos seus limites, pilar este que não toca no tecto por poucos centímetros e, por isso, não tem qualquer função estrutural[430]. A existência da lareira é denunciada pela alta chaminé. O outro eixo divide a casa a meio e liga a zona dos quartos de dormir, de estar e de brincar, à zona de cozinha. O corredor dos quartos tem um pé-direito mais alto, permitido pelo volume paralelepipédico acima da cobertura. O arquitecto quis dar a este espaço o carácter de *rua*[431]. À cozinha associa-se um pátio de serviço, que no seu único muro para o exterior é perfurado por uma grelha de 25 quadrados, típica do sistema de ventilação dos pátios chineses. Souto de Moura[432] não saberia explicar o porquê de um dos quadrados ser oblíquo.

---

425 Souto de Moura *in* Esposito & Leoni, 2003: 142

426 Souto de Moura *in* Peretti, 1998: 95

427 Souto de Moura *in* Esposito & Leoni, 2003: 142 (& Peretti, 1998: 95)

428 Uma estrutura "de mesa" consiste num grande espaço "vazio" coberto por uma estrutura em "U" invertido, construída em betão armado, com independência sobre o resto das paredes. *Idem*: 89

429 Souto de Moura *in Idem*: 142

430 Um gesto análogo pode ser encontrado na remodelação que fez Álvaro Siza ao apartamento de J. M. Teixeira, Póvoa do Varzim, 1979-1986, onde um pilar-*courette* atravessa a cúpula. Scarpa, 2009: 121

431 Souto de Moura *in* Esposito & Leoni, 2003: 142

432 *Idem: Ibidem*

Figs. 199-205: Casa em Almansil

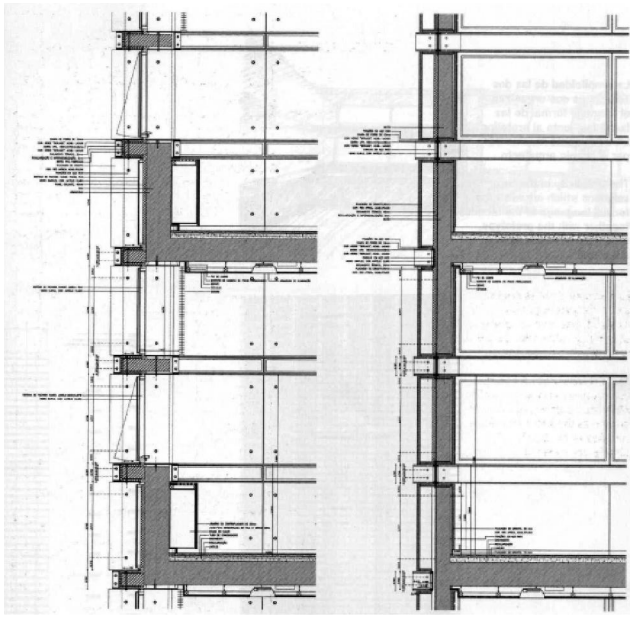


Fig. 206: Secções pela fachada.

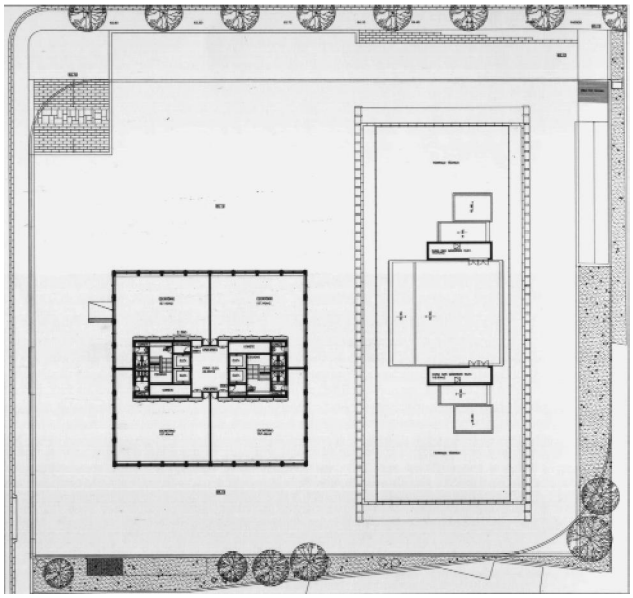


Fig. 209: Planta tipo.



Fig. 211



Fig. 207

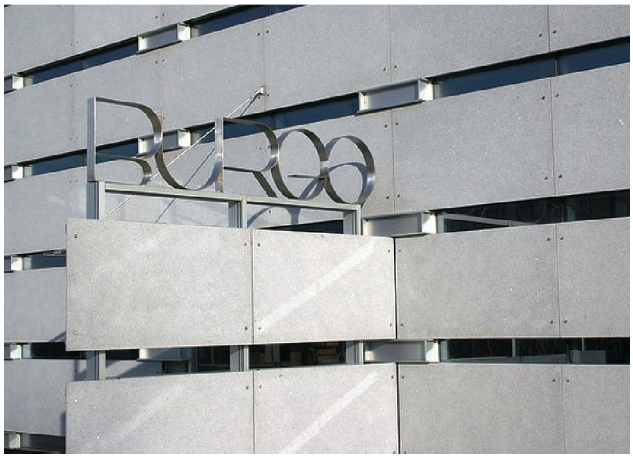


Fig. 208



Fig. 210: Esquemas de empilhamento.



Fig. 212

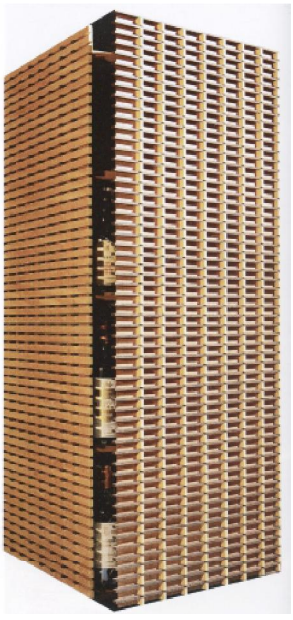


Fig. 213: Mini-bar.

"A procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional, é um pressuposto teórico para poder trabalhar, mas não tem um objectivo final. Quando consigo uma certa ordem, uma certa regra de construção, ou um módulo base, parece que tudo vai bem mas é quando surgem os acidentes, e se eles não aparecem, invento-os eu. […]

[sobre a grelha em xadrez] Aquilo é a excepção que reforça a regra; aquele quadrado torto vincula aquele conjunto de quadrados a estarem mais ordenados. Na mesa[433] também. É como as vacinas: Pelo facto de se injectar o vírus da gripe, as pessoas ganham anticorpos para poderem resistir melhor à gripe. É um princípio aparentemente contra-natura, mas é o que salva! As vacinas são o injectar do próprio elemento de destruição para reforçar os anticorpos, para afirmar aquilo que se pretende. Quer a perna, quer o Clube do Hotel [de Salzburgo] são vacinas para estádios doentios!"[434]

Burgo Empreendimento – edifício de escritórios e comércio, Porto, Portugal, 1991-2007

"O lote situa-se na parte onde a Av. da Boavista deixa de ser uma 'rua corredor' e se fragmenta em partes descontínuas. A solução consiste numa plataforma de nível que recebe dois volumes próximos, mas com escalas diferentes. Um edifício baixo em banda contínua aproxima-se do anonimato da envolvente. A torre, afastada da avenida, eleva-se da plataforma esperando outras que se vão seguir."[435]

A encomenda deste projecto significou uma mudança radical na carreira de Souto de Moura. Uma torre é algo muito distinto das casas unifamiliares que se acostumou a desenhar. A abordagem ao projecto foi feita cuidadosamente, com respeito e muito estudo. "No início deste trabalho, comportei-me como um 'forcado', recuando, deixando terreno à 'torre', como numa pega de caras."[436]

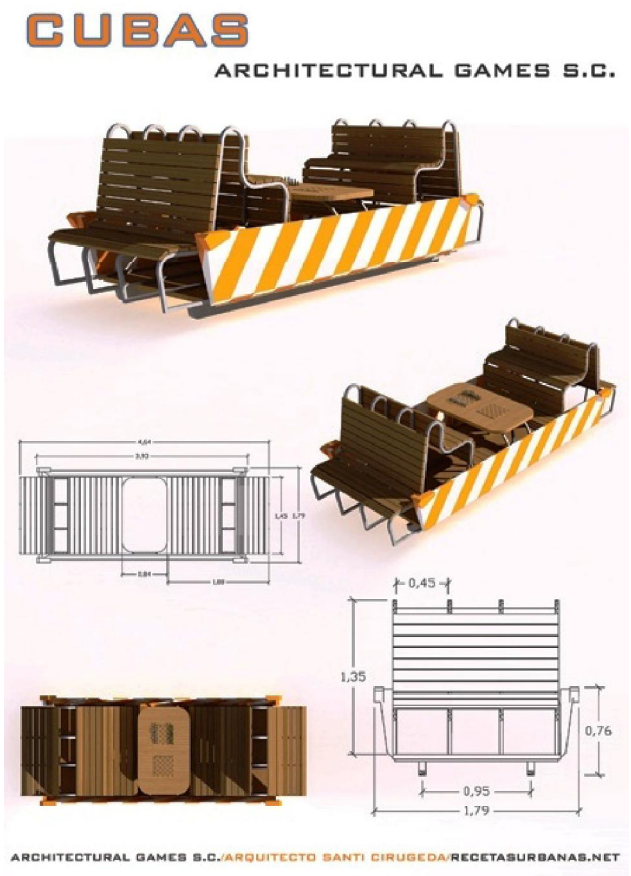
Mas quando se sentia preparado para avançar, o arquitecto apercebeu-se do seu reduzido papel na definição do volume. Coube aos bombeiros definir a altura, aos consultores a modulação da estrutura, aos engenheiros a espessura das lajes, aos regulamentos de segurança o núcleo central e à resistência da laje a largura do edifício[437].

"A arquitectura das torres, será que é sempre assim, tipo 'Big-Mac'? Siza construindo ao lado, mais experiente, confirmou-me que sim. Mas não serve de nada lamentarmo-nos."[438]

Sobrava definir o invólucro, a pele do edifício. O arquitecto tinha dúvidas sobre que rumo tomar e os donos da obra discordavam dos materiais por ele propostos. Souto de Moura conseguiu ultrapassar este dilema propondo aos engenheiros uma fachada estrutural, tornando-se assim no tema chave de todo o projecto. Inspirou-se em modos de empilhamentos (de pedra, de prefabricados

433 O arquitecto refere-se à mesa Boaventura, projecto seu de 1986.
434 Souto de Moura *in* Pais: 30
435 Souto de Moura, 1991 *in* Esposito & Leoni, 2003: 213
436 Souto de Moura, 1998 *in* Neves, 2008: 83
437 *Idem: Ibidem*
438 *Idem: Ibidem*

Figs. 206-213: Burgo Empreendimento



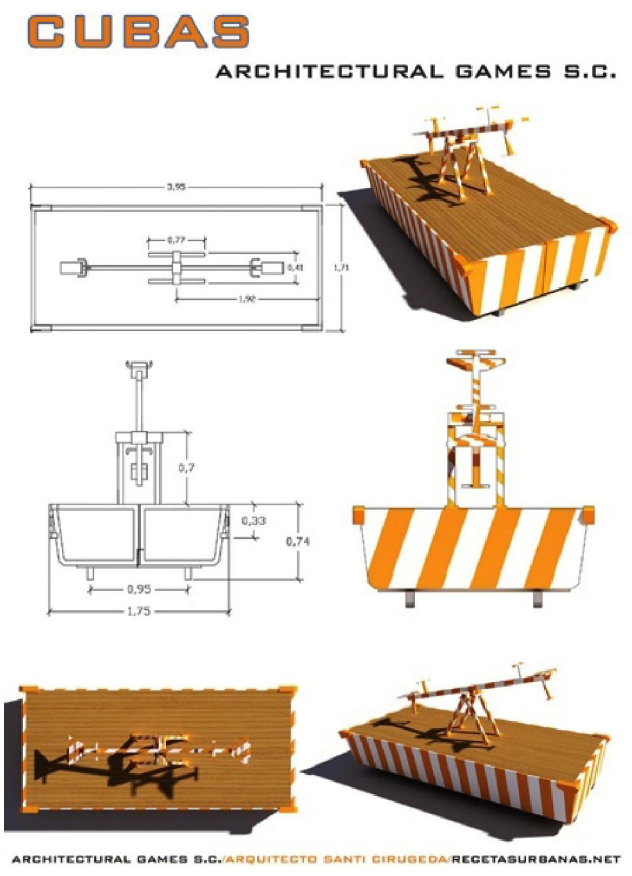


Fig. 214-215: Possibilidades de utilização de uma "Kuva".



Fig. 216



Fig. 217



Fig. 218

de betão, de paletes de madeira), mas a engenharia foi inflexível e obrigou a esconder a (convencional) estrutura porticada, indiscutível[439].

Na entrada principal, o nome do empreendimento aparece escrito ao contrário. A entrada no edifício é permitida pelo rebatimento de 90º de um pedaço de fachada. Com este movimento, as letras metálicas que se sobreporiam à pele aparecem espelhadas.

> "O Burgo é uma obra autêntica porque espelha a mentira que toda ela é. Não é por acaso que a porta é o rebatimento da maneira como o edifício é feito e mostra que é todo falso. Por isso é que está "Burgo" virado ao contrário e na porta vêem-se os pilares de betão e vê-se que não é um empilhamento porque se não, não tinha pilares."[440]

Com a inserção de um "empilhamento" naquele *podium* na Avenida da Boavista, o arquitecto toma uma direcção algo surrealista, ao importar um *object-trouvè* para a arquitectura. Mas também o processo inverso ocorre, quando Souto de Moura transforma a própria maquete do edifício num mini-bar.

2.11 SANTIAGO CIRUGEDA (1971-)/RECETAS URBANAS (1996-)

Kuvas S.C., Sevilha, Espanha, 1997

O centro histórico de Sevilha contava com um único parque infantil, apesar da repetida contestação dos cidadãos e associações reclamando mais parques. Os responsáveis municipais nunca acederam aos pedidos, chegando a desculpar-se com o facto de que esses equipamentos "modernos" não serem compatíveis com o património histórico. Santiago Cirugeda[441], morador do bairro, idealizou uma estratégia que permitisse, legalmente, a qualquer vizinho participar no espaço público.

A estratégia consistiu em solicitar à Câmara Municipal uma licença de ocupação da via pública para instalar um contentor – uma "Reserva Urbana de Solo Público", como lhe chama – para supostamente retirar escombros de uma obra menor realizada numa casa vizinha. Contudo, uma vez concedida a licença, o contentor serviu como suporte para um baloiço – a primeira zona de jogos autogerida do bairro. Uns dias depois e após denúncia de um vizinho, Cirugeda teve que apresentar na esquadra de polícia os documentos e a respectiva licença. Mas as cores chamativas do contentor, o não impedimento da circulação na via e a clara identificação do proprietário faziam a instalação cumprir todos os requisitos legais e a queixa não avançou[442].

Noutras versões, o contentor foi utilizado como parque infantil, instalando outro tipo de baloiço; como *tablado* para flamenco, colocando um pavimento de madeira; como espaço de reflexão e estimulação cívicas, com diferentes configurações: uma roleta de termos urbanísticos que incitava a pensar o espaço público, uma silhueta de uma casa que insinuava a possibilidade de instalar uma habitação temporária no contentor e, finalmente, uma versão com painéis

439 *Idem: Ibidem*

440 Souto de Moura *in* Faria, Martins & Sá, 2009: 31

441 Cirugeda, [s.d.]: "REF. A Estrategias Subversivas de Ocupación Urbana – 001: Kuvas S.C."

442 *Idem: Ibidem*

Figs. 214-218: Kuvas S.C.

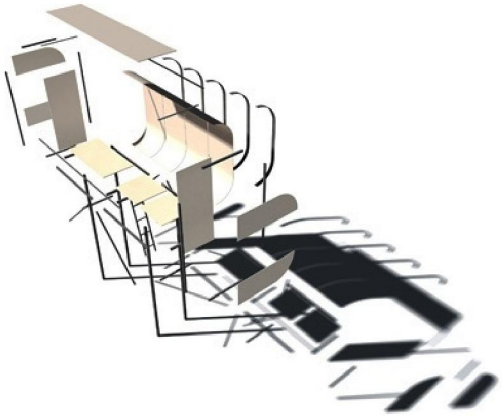


Fig. 219: Esquema de montagem.



Fig. 220



Fig. 222



Fig. 223



8 / ANDALUCIA

LUNES 22 DE JUNIO DE 1998
DIARIO DE ANDALUCIA

SEVILLA

Amplía su casa con un andamio

■ Un estudiante de Arquitectura de Sevilla gana cuatro metros a su vivienda

■ El joven trata de llamar la atención para que ciudanos conozcan normativa

D.A./Sevilla.—El estudiante de arquitectura Santiago Cirugeda, de 26 años, ha ampliado temporalmente su casa, en un primer piso de la céntrica calle sevillana de Divina Pastora, con un andamio que le permite ganar cuatro metros cuadrados y dormir al fresco.

Con esta acción, efectuada al amparo de las ordenanzas municipales, Cirugeda aseguró que trata de llamar la atención de los ciudadanos para que conozcan estas normativas y puedan hacer de ellas el uso que más les convenga.

Santiago Cirugeda explicó a Efe que solicitó de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Sevilla permiso para instalar un andamio en su vivienda, que hace esquina con la Calle de San Luis, para pintar las manchas que había en la fachada.

Como la norma establece que las fachadas del casco histórico deben estar pintadas, el solicitante sólo tuvo que pagar la tasa por andamiaje y la licencia de obra menor, lo que le está permitiendo disfrutar de una prolongación de su casa, en la que también, afirmó, invita a los amigos y pasa las calurosas noches de verano.

Cirugeda, que diseñó el mismo el andamio, recubierto con una especie de ventana, lo instaló a primeros de junio y tiene previsto disfrutarlo hasta el próximo día 4 de julio.

El andamio está recubierto con una especie de ventana

Cirugeda ya protagonizó el año pasado otra peculiar acción urbana

El año pasado, el estudiante de Arquitectura emprendió otra peculiar acción urbana al amparo de las ordenanzas municipales en la "Plaza de Santa Marina, un espacio urbano habitualmente invadido por los coches en el que instaló una cuba de las que se emplean en la recogida de escombros, que situó a un metro de altura y en la que incrustó unos columpios para el disfrute de los niños del barrio.

Santiago Cirugeda confesó que de estas instalaciones, que él mismo financia, lo que menos le interesa es la intención artística, aunque ha habido quien ha querido verla, y destacó que, precisamente, lo que trata de hacer con ellas es criticar el "arte público", que definió como "inauguración de exposiciones con asistencia de políticos".

Lo más interesante de sus montajes, insistió, es "mostrar la posibilidad de producir vivienda y espacio público que tienen los ciudadanos al alcance de la mano".

Aspecto que presenta el andamio colocado por Cirugeda en su casa.

El PSOE pregunta por obras de N-630

D.A./Sevilla.- La diputada socialista por Sevilla Amparo Rubiales ha presentado varias preguntas al Gobierno para conocer el estado, condiciones y fechas de ejecución de las obras que están a cargo de la N-630 a su paso por la provincia de Sevilla con el llamado 'modelo alemán'.

En un comunicado, Rubiales recordó que el 'modelo alemán' con el que se pagan las obras públicas, con precio cerrado, una vez concluyen y se entregan al Estado fue cuestionado por el secretario de Estado de Presupuestos, Rafael Arias Salgado, en comisión parlamentaria.

Salgado anunció entonces que el PP dejará de usarlo en un futuro, a que, a consecuencia del descenso de inversión producido en 1997 y 1998 y teniendo en cuenta la Ley General Presupuestaria marca que hay que asumir compromisos con cargo a ejercicios futuros, el 'modelo alemán' pasa a ser un problema de hipotecar inversión pública para los años 2000, 2001 y 2002.

La diputada del PSOE destacó que ese aspecto "ya había sido denunciado en varias ocasiones por el Grupo Socialista y planteado por el propio ministro de Fomento en un acto de una reunión con cargos públicos del Partido Popular".

Rubiales se interesó así por conocer los tramos afectados por las obras en la N-630, los términos municipales por los que pasará la vía cuando sea reconvertida en Autovía de la Plata, la fecha de inicio de las obras en sus diferentes tramos y fecha de finalización.

Múltiple intoxicación alimentaria en una residencia de estudiantes

■ Dos de los jóvenes, ingresados en el Virgen del Rocío

D.A./Sevilla.- Unos treinta jóvenes de la Residencia universitaria Armendariz de Sevilla han sido atendidos de una gastritis aguda como consecuencia de una intoxicacion alimentaria.

Los estudiantes, de entre 18 y 23 años, cenaron el viernes macarrones con ternera, lo que en opinion de la directora del centro, Emilia Navas, pudo ser la causa e la intoxicación. Fue el sábado por la mañana cuando comenzaron a detectarse los primeros síntomas -fiebre, vómitos y diarrea- en una treintena de los 179 estudiantes que viven en la residencia y se dio viso inmediato a los servicios médicos, que diagnosticaron a los afectados una gastritis aguda.

Cuatro médicos han permanecido en el centro desde el sábado, aunque la directora destacó que "no ha habido gravedad en ningún momento" los síntomas han ido remitiendo .

Mientras a los estudiantes se les administra una dieta suave y limonada, una muestra de la comida ha sido enviada a los servicios sanitarios para que procedan a su análisis.

Según la directora, es la primera vez que ocurre un incidente similar en la Residencia Armendariz, cuya cocina se encarga de elaborar todos los platos, y destacó que "algo así puede pasar en cualquier sitio". Insistió así en que "todo el equipo de cocina tiene el carné de manipulador y sus revisiones hechas cada seis meses. Qué podemos hacer si, como nos dice el médico, un estafilococos que está en el ambiente se mete en unas espaguetis".

Numerosos padres se han acercado ya a la residencia para interesarse por el estado de los estudiantes. La directora destacó que "todos los padres nos están apoyando" y que "no hay ningun tipo de alarma".

En la Residencia Armendariz viven 179 alumnos y alumnas universitarios, procedentes de casi toda Andalucía, y los afectados por la intoxicación son cuarenta.

La directora manifestó que dos de ellos han sido ingresados en el hospital Virgen del Rocío de Sevilla pero precisó que uno lo fue por insistencia de su madre y otro por seguridad, ya que tiene otra dolencia no asociada con la intoxicación.

La directora ha pedido un parte médico, para presentar en caso de que alguno de los afectados tenga examenes, en el que los facultativos den cuenta de "diarrea y vómitos, sin otra sintomatología asociada, en una gastroenteritis por posible ingesión de alimentos en mal estado".

Navas insistió en que en la residencia efectúa "controles continuos del personal de cocina, no reutilizamos nada ni recalamos ninguna comida", y se lamentó porque un suceso como este "puede ocurrirnos a todos en cualquier momento".

Fig. 221: Notícia de *Diario de Andalucía*.



Fig. 224

informativos que explicava o processo de instalação do contentor. Um grupo de crianças deu-lhe uma saída comercial ao cobrar aos vizinhos uma "entrada" para assistirem a uma representação teatral, cujo cenário era o próprio contentor. Foram ainda sugeridas outras possibilidades de uso: a instalação de uma piscina, zona verde (um vaso gigante), ou espaço para jogos e reuniões dotado de bancos e mesa[443].

Apesar da informação facultada aos vizinhos e do êxito da prova piloto, ninguém quis repetir a experiência. Mesmo com a cedência gratuita do contentor, este objectivo saiu gorado, talvez por medo face à subversão das normas, por preguiça em embarcar num processo "complexo" ou por incredulidade e incapacidade cultural[444].

Andamios, Sevilha, Espanha, 1998

A protecção patrimonial a que está sujeita grande parte dos edifícios do centro histórico de Sevilha dificulta que os habitantes possam restaurar as suas casas. Seguir os regulamentos patrimoniais é caro e parte da população prefere viver em condições precárias ou vender os apartamentos a reabilitá-los. Actualmente proíbem-se práticas que resultaram na cidade considerada património: ruas intrincadas, recuos e avanços de fachadas, anexações e diferenças de altura[445].

A estratégia de Cirugeda passou por desenvolver um espaço habitável no centro histórico de Sevilha, sem que isto supusesse a deterioração do património histórico existente – uma habitação mínima construída num andaime e acoplada a um edifício classificado. No fundo, Cirugeda ampliou a sua própria casa com um espaço de 4 m^2 que lhe permitiu "dormir ao fresco"[446]. O arquitecto pintou na fachada do seu edifício as siglas "S. C.". Solicitou então uma licença de ocupação de via pública – de três meses de duração – para colocar um andaime e repintar a fachada (por ele próprio "danificada"). Por se tratar de um edifício classificado, teve que especificar que pintaria a fachada da cor original, mas Cirugeda sublinha a incongruência dos serviços, já que não necessitou de apresentar nenhum documento de propriedade ou que provasse a sua relação com o edifício[447]. Como ainda estudava, pediu a um amigo arquitecto que assinasse o projecto para colocação do andaime, juntamente com o projecto de higiene e segurança.

> "Este projecto é simples e copia-se facilmente. Quanto a honorários, poder-se-ão solucionar com umas cervejas."[448]

Cirugeda salienta que, ainda que haja que definir a duração da obra, se pode requerer a licença sem preencher esse espaço (duração da obra) no formulário e,

443 *Idem: Ibidem*

444 *Idem: Ibidem*

445 Cirugeda, [s.d.]: "REF. A Estrategias Subversivas de Ocupación Urbana – 002 Andamios"

446 "Amplía su casa con un andamio" *in Diario de Andalucía* – Lunes, 22 de Junio de 1998. p. 8. *cit.* GAUSA *et al.*, 2001: 432

447 Cirugeda, [s.d.]: "REF. A Estrategias Subversivas de Ocupación Urbana – 002 Andamios"

448 "Conseguir que algún amigo o conocido que sea arquitecto (hay muchos) te firme el proyecto del andamio, junto con el estudio básico de seguridad y salud. Este proyecto es muy sencillo y se copia fácilmente. En cuanto a los honorarios se podrán solucionar con unas cervezas." Cirugeda, 1999: 98

Figs. 219-224: Andamios



Fig. 225: Maquete do conjunto.

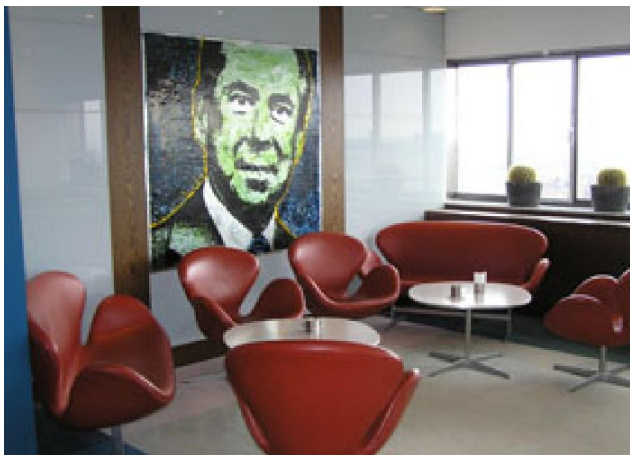


Fig. 226: Retrato de Alberto K.



Fig. 227



Fig. 228

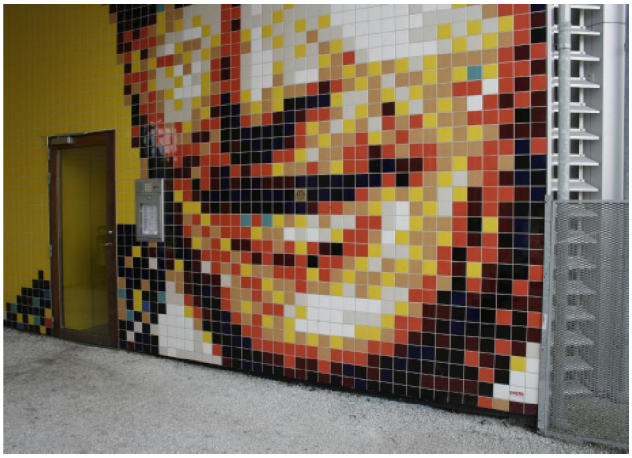


Fig. 229



Fig. 230



Fig. 231: Placa-troféu e dente de ouro.

assim, perpetuá-la indefinidamente. Isto não lhe interessa, pois não quer perder o *carácter provisório*, um atributo que, afirma, assusta os arquitectos[449]. Depois de receber a autorização para instalação do andaime, construiu nele o seu refúgio urbano – uma "casca" de aço e plástico.

Para difundir a ideia convocou a imprensa local, apresentando-a como uma receita para ampliar uma casa no centro histórico, de uma maneira legal, barata e temporária. Antes que terminasse o prazo da licença, repintou de branco as siglas "S. C." (que ainda se podem ler pela diferença de idade da pintura) e desmontou o andaime. Com esta iniciativa imaginou uma nova "cidade", levantada sobre a actual, com estruturas ligeiras e efémeras, "respeitadoras do património" ao mesmo tempo que desenhariam uma nova paisagem, sempre em mudança. Ainda que invadindo o espaço público, pelo facto de ser uma situação que não se poderia vir a consolidar, sublinha não pretender apropriar-se desse espaço[450].

2.12 BJARKE INGELS (1974-)/BIG BJARKE INGELS GROUP (2006-)

PLOT: Bjarke Ingels e Julien De Smedt, VM Houses, Copenhaga, Dinamarca, 2005

VM Houses é um edifício de habitação plurifamiliar no novo bairro de Ørestad[451], encomendado por dois promotores privados.

> "À medida que a obra terminava, tornou-se evidente que as duas entradas principais necessitavam de uma 'intervenção estética'. Regressar a casa e deparar-se com uma enorme parede de 80 m² em alumínio, vazia e sem janelas seria demasiado inóspito."[452]

Recém-chegado de uma viagem a Brasília, onde o Modernismo se foi combinando com azulejos coloridos, Ingels propôs aos donos da obra a ideia de uma peça de arte integrada. Um dos clientes lembrou-lhe ser um promotor imobiliário e não um galerista, pelo que deveria manter o alumínio[453].

Em *Yes is More : An Archicomic on Architectural Evolution* (2009), Ingels relata que, alguns dias depois, jantava no restaurante Alberto K, situado no topo do SAS Royal Hotel, um projecto de Arne Jacobsen. Reparou numa pintura na parede e explicaram-lhe ser o retrato de Alberto K, o director do hotel à época da sua construção, pintado pelo próprio Jacobsen.

> "Sugeri então aos clientes […] o que seria uma tradição modernista dinamarquesa, os arquitectos homenagearem os promotores com um retrato. Mas não sendo um artista e sendo o espaço disponível muito maior que uma tela vulgar, acabamos por utilizar azulejos correntes, 10 x 10 cm, em dez cores *standard* diferentes, para criar enormes imagens "pixelizadas" dos seus clientes."[454]

---

449 *Idem: Ibidem*

450 Cirugeda, [s.d.]: "REF. A Estrategias Subversivas de Ocupación Urbana – 002 Andamios"

451 Ørestad é uma área urbana em desenvolvimento, 5 km a sul do centro de Copenhaga.

452 "But as the building was reaching completion, it became evident that the two main entrances needed a facelift. Coming home to a windowless 80 m2 large blank wall of aluminium was simple going to be too cold." BIG, [2009]: 74

453 *Idem: Ibidem*

454 "So I told our clients […] that it was a danish modernist tradition for architects to pay tribute

Figs. 225-231 : VM Houses



Fig. 232: A recepção no aeroporto.



Fig. 233: Implantação.

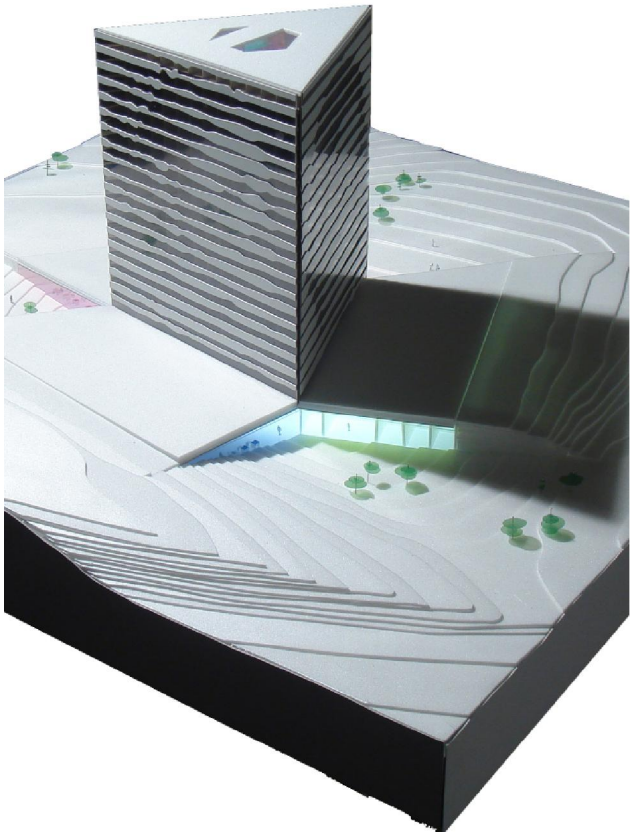


Fig. 234: Maquete.

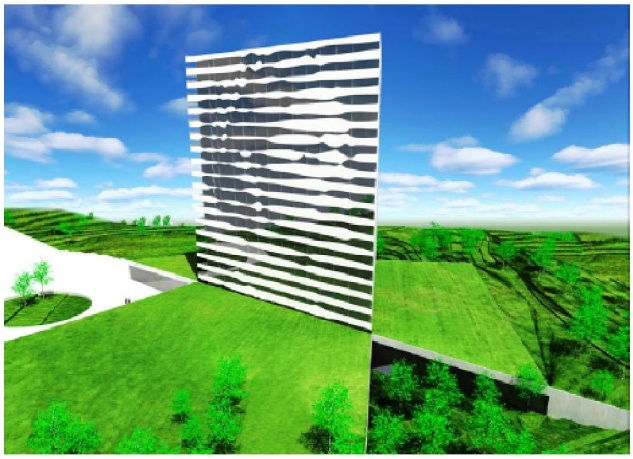


Fig. 235

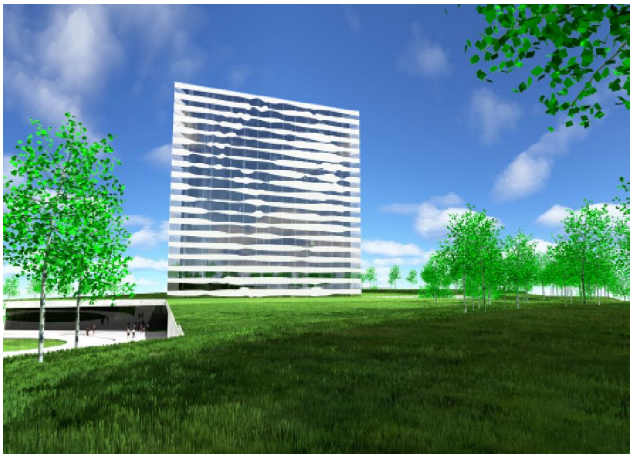


Fig. 236

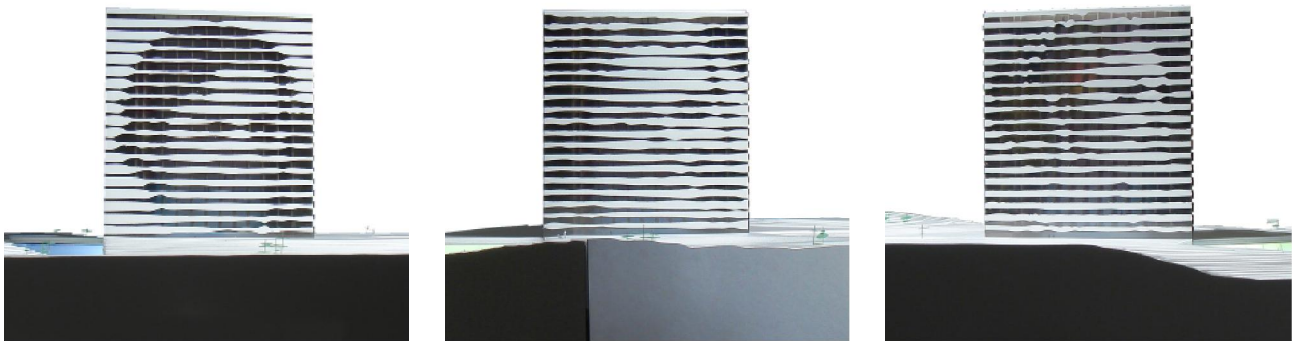


Fig. 237-239: Retratos dos príncipes da Suécia.

Ingels[455] ironiza referindo que, subitamente, apareceu dinheiro no orçamento para a obra de arte!

Com esta ideia, a lisonja passou, literalmente, a uma forma de arte. E quando a cidade de Copenhaga premiou o edifício como o melhor do ano (2006), decidiram inserir no retrato, com o consentimento dos promotores, a placa-troféu de latão de 10 x 10 cm, como um dente de ouro no sorriso de um deles[456].

VMCP Hotel, Estocolmo, Suécia, 2010

A empresa First Hotels encomendou a Ingels um hotel para o aeroporto de Oslo e ficou muito satisfeita com a proposta apresentada. Entretanto, encomendou-lhes o mesmo tipo de hotel, desta vez para o aeroporto de Estocolmo. Recusando-se a repetir o esquema, Ingels e os seus colaboradores tentaram abordar o problema de um ângulo completamente diferente. Desta vez, porém, o cliente odiou o projecto. Insistiu que queria um hotel de alta rentabilidade: eficiente, compacto, que permitisse controlar os empregados, que basicamente fosse uma caixa racional, com 600 quartos sobre um único piso de funções públicas[457].

Frustrados por serem remetidos ao desenho das fachadas, os arquitectos aliaram o sarcasmo ao contexto onde se deveria vir a inserir o edifício. Apesar da proximidade ao aeroporto, a infra-estruturas viárias e a alguma construção dispersa, valorizaram as vistas panorâmicas sobre a floresta envolvente. A dimensão e a forma dos vãos são ditados pela ideia base da fachada[458]. Quando foram ver o terreno, viajaram de avião para Estocolmo. No aeroporto, diversas imagens de suecos famosos (os Reis, os ABBA, Alfred Nobel…) desejavam-lhes *boas-vindas*[459]. Inspirados, desenharam as fachadas do hotel de modo a que o conjunto de vãos compusesse os retratos dos actuais príncipes da Suécia. De perto parece um padrão abstracto, mas à medida que nos afastamos, o jogo da fachada em betão e mármore branco contra o vidro (naturalmente escuro), torna-a em claros retratos, como efígies reais nos selos de correio[460].

> "Com surpresa, afeiçoaram-se à ideia e gostaram de projectar um volume simples com uma fachada enigmática e icónica. Também o cliente, o arquitecto municipal e até o próprio Rei gostaram da ideia."[461]

A planta dos pisos dos quartos é um triângulo equilátero. "Os ângulos agudos fazem desaparecer [conforme o ponto de vista] a profundidade do edifício,

---

to their clients with a portrait. But since I'm not an artist, our canvas is much bigger, we ended up using 10x10 cm bathroom tiles in 10 different standard colours to create a thumbnail resolution portraits of our handsome clients." *Idem: Ibidem*

455 *Idem: Ibidem*

456 *Idem*: 75

457 *Idem*: 335-337

458 *Idem*: 338

459 *Idem*: 336

460 *Idem*: 339

461 "To our surprise, we realized that we grew to love the design, and enjoyed designing a simple volume with na enigmatic/iconic facade. And so did the client, and also the city architect. […] the king, who liked the idea […]" *Idem: Ibidem*

Figs. 232-239: VMCP Hotel

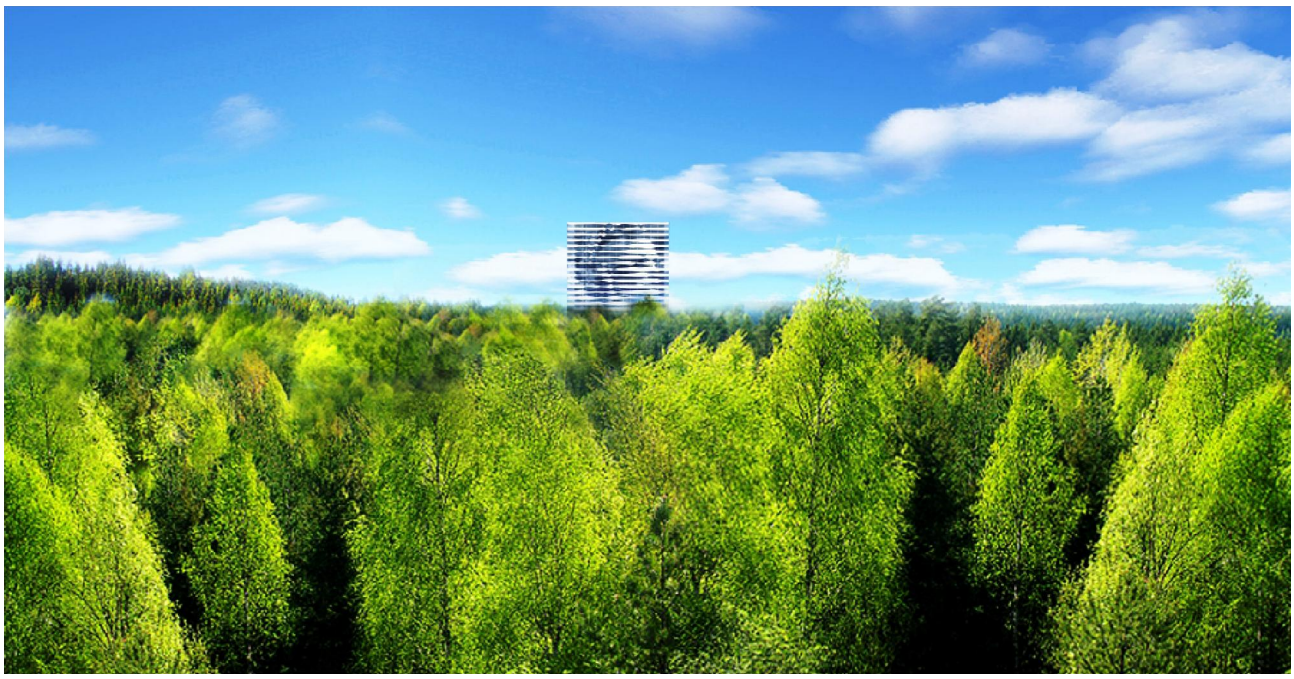


Fig. 240: Efígie pairando na floresta.

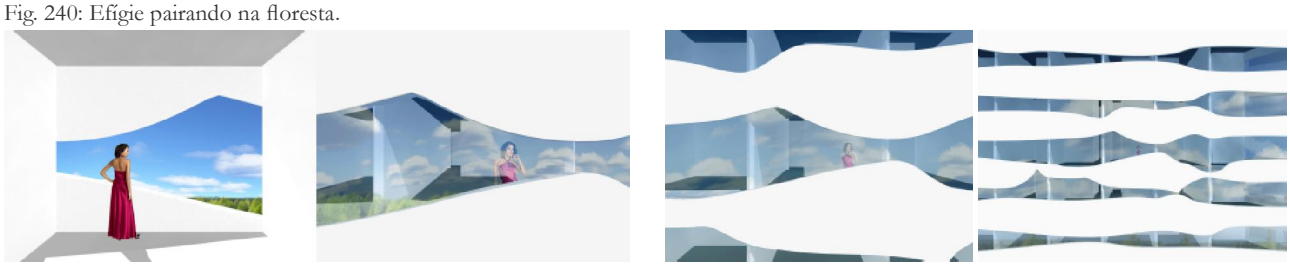


Fig. 241-244: Pormenor da fachada.



Fig. 245: Maquete.



Fig. 246: Estudos "Warholianos".

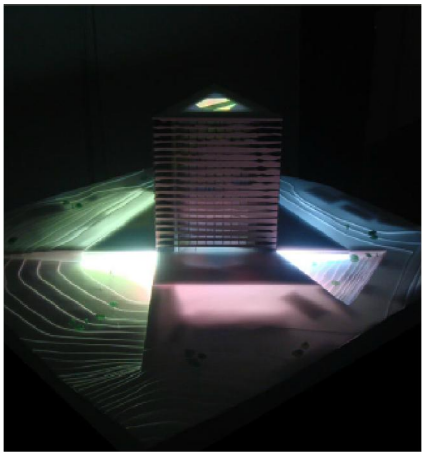


Fig. 247: Maquete

produzindo a ilusão de uma imagem bidimensional que paira na floresta."[462] recebendo e despedindo-se de quem viaja na auto-estrada. "O edifício seria rematado por uma paleta sóbria de materiais habituais na Escandinávia: madeira, pedra, vidro, betão e aço; de longe tornar-se-ia uma imagem imaterial."[463] Repararam que as cores dos tapetes e das paredes seriam à noite reflectidas nas janelas. Revisitando Warhol (Bjarke Ingels considera esta relação um encontro entre Peter Zumthor e Andy Warhol[464]), combinaram cores de maneira a transformar a imagem do edifício entre o dia e a noite[465]. Ingels considera que,

> "de algum modo, fundiram tipologias de cidade europeia e das grandes vias americanas: antigamente, onde duas ruas importantes se intersectavam, construía-se uma praça e colocava-se uma estátua de um rei. Na periferia moderna, onde duas auto-estradas se fundem, constrói-se um hotel com 'um tratamento facial de realeza' [expressão irónica de Ingels que propositadamente nos remete para a ideia de um serviço ou produto de beleza]." [466]

462 "The sharp angles of the triangle sometimes make the depth of the building disappear, producing the illusion of a two-dimensional image standing in the forest." *Idem*: 340

463 "[…] the building would be finished in a sober palette of honest scandinavian materials: wood, stone, glass, concrete and steel. Far away, it would become an immaterial image." *Idem: Ibidem*

464 *Idem: Ibidem*

465 *Idem*: 342

466 "[…] we had somehow merged two typologies from the European city and the American strip. In the old days, when two important streets would intersect, you would build a square and place a statue of the king. In the modern periphery where two highways merge, you build a hotel with a royal face treatment." *Idem*: 341

Figs. 240-247: VMCP Hotel

CONCLUSÃO

A arquitectura participa na vida de todos os que a experienciam. Esta participação varia em importância de acordo com vários factores que na sua base se resumem ao facto de habitarmos um determinado edifício ou, simplesmente, estarmos conscientes da sua existência (se apenas o vemos ou ouvimos falar dele). Um edifício estabelecerá relações com os indivíduos, adquire uma dimensão simbólica e comunica mensagens que serão recebidas e interpretadas. Sob esta perspectiva, a arquitectura é uma arte subjectiva.

A interpretação de estímulos sensoriais será, possivelmente, o ponto mais forte da individualidade – é a faculdade primordial e comum a qualquer ser vivo, antes mesmo da formulação do pensamento, no caso do ser humano. Segundo este raciocínio, e sem pretender invadir um campo consagrado às ciências sociais, arriscamos definir a *razão* como a acomodação de todos os estímulos a que alguém possa ser sujeito. Se a subjectividade é facilmente aceite para a análise de mensagens recebidas, também o deveria ser para a expressão das mesmas.

O arquitecto escreve e difunde mensagens arquitectónicas através de projectos: mensagens corpóreas, com edifícios construídos, e mensagens abstractas com projectos não materializados ou com reflexões teóricas. Essa informação é necessariamente produto do intelecto de um autor ou grupo de autores: é, no fundo, *subjectiva*. Se aliarmos este sentido individual à realidade de um projecto arquitectónico, a complexidade densifica-se. Contribuições tão diversas como as da geografia, da história, do cliente, do programa, do orçamento, da legislação, do construtor, entre outras, tornam a arquitectura um processo muito rico e não linear. O projecto será o ensaio flexível de melhor conciliar as várias *condições* concorrentes e até contraditórias.

A resposta "científica" e instruída pelas diversas condicionantes será sempre conduzida pelo saber indeterminável e aberto do arquitecto. Tal processo assemelha-se a um "jogo" – uma predisposição para experimentar, para propor sem preconceitos, para arriscar; uma aura de absoluta liberdade criativa e possibilidades infinitas; uma "lógica de sonho"[467]. Esta investigação recorre a ferramentas variadas e até, possivelmente, díspares. Entre elas afigura-se, seguramente, o humor.

> "Schopenhauer disse que na ironia um gracejo se oculta sob uma aparente seriedade, enquanto que no humor a seriedade profunda se oculta sob um gracejo."[468]

467 Bergson, 1900: 40

468 Arthur Schopenhauer, 1818, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II. Cap. 8 *cit*. Hauser, [1965]: 109

O humor permite observar o mundo com abertura e criticismo; a olhar a partir de novos pontos de vista. Pode operar como o escudo de Perseu no combate com a medusa[469]. Possibilita a descoberta e o progresso – o desvio da convenção como evolução. A ideia de que o humor implica menos consideração ou profundidade é errada e fruto do preconceito. Actuando como experiência mental, obriga a um maior envolvimento do observador de uma obra de arquitectura. Insinua mensagens capazes de intrigar, de despertar a curiosidade e a imaginação. Conduz ao questionamento e implica a reflexão. Acrescenta níveis de informação a um projecto, aumentando a sua complexidade. E, quando compreendido, motiva uma reacção prazenteira, expressada pelo riso – introduz um carácter lúdico, sensível e alegre na arquitectura.

> "'O humor não é resignado', disse Freud, 'é desafiador, significa não apenas o triunfo do ego mas também o do princípio do prazer, capaz de o defender contra condições reais desfavoráveis'."[470]

Na segunda parte deste trabalho testemunhámos o recurso ao humor como ferramenta projectual. A ideia de que a disciplina da arquitectura é circunspecta e impassível de uma abordagem "desenvolta" é contrariada com a análise de obras de vários arquitectos, de entre os quais, alguns dos mais importantes e respeitados da história e da contemporaneidade. A utilização do humor poder-se-ia identificar em três dimensões dificilmente demarcadas e, por isso, interdependentes: o humor como mediação social e promoção de coerência entre os intervenientes de um projecto; o humor como processo colaborativo na actividade de um escritório de arquitectura; e o humor como irrefreável expressão individual, como profunda liberdade espiritual.

Michelangelo representa talvez a primeira situação de "crise" da história da arquitectura. Respondeu ao projecto da Biblioteca Laurenziana com o rigor característico do classicismo e com os seus elementos convencionais, mas aplicou-os com subversão. O resultado é uma arquitectura confusa e contraditória, possivelmente a primeira obra "desafiadora" e com traços humorísticos.

Giulio Romano explora livremente a fantasia a partir de uma disposição clássica relativamente convencional. Aplica uma vasta gramática de elementos arquitectónicos de inspirações diversas, resultando num todo pouco coerente. A leitura do edifício é perturbadora devido à sensação de arbitrariedade, de instabilidade, de contradição e até do *nonsense*. Os elementos classicistas são a todo momento desvirtuados pelo acidente. Quase sugere que o autor do traçado da planta não terá sido o mesmo que desenhou os alçados, construídos cada um à mercê de razões próprias.

Claude-Nicolas Ledoux torna árduo o trabalho de demonstrar as suas intenções humorísticas. Depreende-se, pela visão quase apocalíptica da sociedade de então, que não procurava medidas "espirituosas". Mas é também verdade que o desenho da planta de ambos os edifícios estudados não é inocente: responde a princípios "simbolico-funcionalistas", de que a forma segue a função (prontamente dissimulada pelas paredes de Oikèma), e a sua evidência deixa-nos com um sorriso nos lábios e hesitações sobre os verdadeiros propósitos.

---

469 Metáfora ensaiada no capítulo "1.4 Humor é do que a sopa, as galinhas e as orquestras sinfónicas carecem" a partir de Calvino, [1988]: 18-19

470 Sigmund Freud, 1948, *Der Humor.* (*Gesammelte Werke*), XVI, p. 385 *cit.* Hauser, [1965]: 110

Josef Frank assemelha-se a um arquitecto maneirista: sem rejeitar os princípios modernistas que via como válidos, procurou implementar na arte uma dose de sentimentalismo, de *kitsch*, de imaginação e de divertimento. Pretendia responder aos pouco "humanos" ambientes racionalistas, impostos e ordenados, que considerava insuficientes para satisfação das necessidades do Homem. As suas teorias são contraditórias porque defende que a aplicação das características "sentimentais" deva ser fruto do planeamento cuidadoso. Segundo esta perspectiva, o humor tornar-se-ia quase numa ciência exacta e imposta. Mas de novo a incoerência nos assola, porque ainda que este arquitecto manipule as formas "matematicamente", a evocação de um pescoço de uma girafa para o lugar da chaminé não tem origem senão no *espírito*.

Le Corbusier de certo modo sintetiza, com o apartamento Beistegui, as investigações que levava a cabo até então: a *machine à habiter*, o cubo branco, o terraço-jardim e os propósitos urbanísticos da *Ville Radieuse*. O carácter de Charles de Beistegui, o programa pedido de um "lugar do prazer" e a "benevolência" orçamental toleraram uma pesquisa de total liberdade criativa, impulsionada pelo movimento surrealista do qual o cliente era próximo. Esta encomenda singular permitiu a Le Corbusier levar ao limite as suas convicções, materializando-as de uma maneira que arriscamos definir como *trocista*. Os progressos tecnológicos são aplicados como exageros muito pouco funcionalistas; a sequência de terraços é complexa e a *promenade architecturel* conclui-se num "paraíso urbanístico"; mas este paraíso é perturbado por mobília barroca, derradeira prova da utopia moderna.

Robert Venturi (conjuntamente com os seus diferentes associados) centra a sua atenção na cultura popular, sobretudo a americana. Procurando recuperar o simbolismo da arquitectura toma uma atitude provocadora e sem preconceitos. Justifica-se com o que considera convencional, vulgar, vernacular, aborrecido e feio – combinação que paradoxalmente torna a sua arquitectura mais arrojada. Defende o simbolismo, o decorativismo, a artisticidade, a comunicação e a emoção. Faz uma leitura muito cuidada da história, reinterpretando-a nos seus projectos. Tem um refinado sentido de humor, ilustrado, por exemplo, em grande escala, com a interpretação do desporto como a nova religião, ou na aplicação de pormenores como uma antena de televisão ou uma coluna "jónica/irónica".

Álvaro Siza recorre a elementos puramente arquitectónicos para pautar as suas obras de "travessuras" delicadas. Portas, janelas, pilares, escadas são usados como veículo de emoções, por vezes inesperadas. Ressalta o tema da construção, evidencia a sua obsessão geométrica e contradi-la, manipula perspectivas, agita a confusão sobre verdade e mentira, critica os regulamentos e permite-se também a exercícios de pura diversão intelectual.

James Wines e o seu colectivo SITE atacam o dogma aceite da arquitectura modernista. Promovem a *De-architecture*, uma arquitectura apoiada na arte conceptual em detrimento dos processos convencionais de *forma* e *função*. Tentam quebrar as expectativas e gerar discussão sobre o papel da arquitectura. Os seus edifícios valem-se da surpresa, do humor e da crítica à cultura popular. Os resultados são impactantes, originais e muitas vezes lúdicos. Apelam à participação física mas também "cognitiva".

Frank Gehry tem um profundo sentido experimentalista. Alia-o ao não preconceito sobre forma, função, materiais e técnicas construtivas, e o resultado são imagens de edifícios bastante provocadores e icónicos. A amizade que mantém com diferentes artistas contemporâneos incute-lhe o profundo sentido

de jogo, de liberdade. É um arquitecto "optimista" e os seus projectos respondem com ponderação às condicionantes próprias.

Eduardo Souto de Moura subverte as expectativas criticando o que está estabelecido. Deixa-se envolver por inspirações não exclusivas da arquitectura. Na Casa em Almancil, uma viagem e o contexto geográfico traduziram-se na agitação de um sereno invólucro. No Edifício Burgo parece querer vingar-se das imposições técnicas com as quais quis cooperar, sem que lho permitissem. Revela a *mentira* que o edifício é e assume o seu cunho objectual ao "reduzi-lo" a uma peça de mobiliário.

Santiago Cirugeda prescreve "receitas urbanas" com o objectivo de animar a participação social nas cidades. A sua revolta com a intransigência do sistema urbanístico começou com experiências que associavam um sentido de "guerrilha" ao profundo estudo dos regulamentos vigentes. Com estas acções legais desmascara as fragilidades e incongruências que os regulamentos compreendem, na procura de pequenos melhoramentos para a vida das cidades.

Bjarke Ingels, líder do escritório Bjarke Ingels Group promove um *manifesto de inclusivismo*, de evolução em vez de revolução, de utopia pragmática. Defende que o primeiro passo da evolução será aceitar todas as condicionantes de um projecto, que se desenvolverá sustentado nos próprios problemas que tem para resolver. O percurso de um projecto é rico em acontecimentos e devemos acomodar abertamente o que o acaso nos proporcionar. Ingels confia em que um ambiente profissional descontraído e alegre traga benefícios à actividade criativa.

Quase cinco séculos de história de arquitecturas apresentam traços de humor. E se é aceite que determinados períodos da história têm maior predisposição para a expressão individual ou para a crítica social através do humor, é também de notar alguma constância na distribuição dos exemplos estudados (mesmo entre momentos tão variados como o Maneirismo, o Neoclassicismo, o Movimento Moderno e todos os que estão a sucedê-lo na contemporaneidade). Hoje, a indefinição e profusão de ideias, a dessacralização da disciplina arquitectónica, o inconformismo, a valorização do hedonismo e do carácter lúdico reflectem-se cada vez mais numa abordagem da arquitectura que pode celebrar o humor.



Fig. C

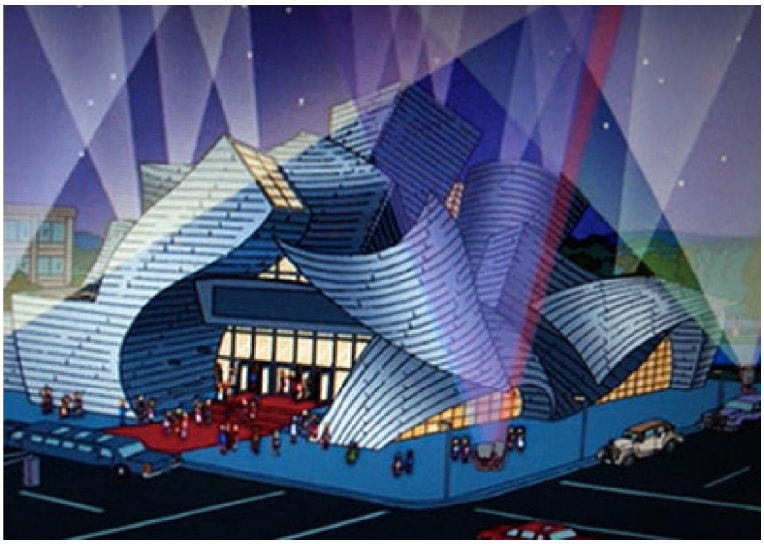


Fig. D

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

2G #36 BKK-3. 2006. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

ARAGON, Louis. 1926. [*Le Paysan de Paris*] *Paris Peasant*. Boston: Exact Change. 1994 *cit*. READ. [s.d.] p. 32

ARAGON, Louis. 1928. *Traité Du Style*. Paris: Gallimard *cit*. READ. [s.d.]. p. 34-35

Architectural Design vol. 48 # 2-3/1978 (AD Profiles 11: Surrealism)

Architectural Design vol. 49 #1/1979 (AD Profiles 18 – Rob Krier/Leo Krier)

ARNARDÓTTIR, Halldóra & MERINA, Javier Sánchez. 2006. "Frank Gehry's House in California" *in Stories of Houses*. Fevereiro de 2006. http://storiesofhouses.blogspot.com/2006/02/frank-gehrys-house-in-california.html (acedido em 2011-07-29)

ARNELL, Peter. 1984. "'No, I'm an Architect' : *Frank Gehry and Peter Arnell: A conversation*" *in* ARNELL & BICKFORD. 1985: XII-XVIII

ARNELL, Peter & BICKFORD, Ted. 1985. *Frank Gehry : Buildings and Projects*. New York: Rizzoli

ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos. 1985. *La actitud surrealista en la arquitectura : entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones

BELL, David. 1979. "Unity and aesthetic of incompletion in architecture" *in Architectural Design* vol. 49, #7/1979. p. 180

BENNETT, Linda. 2009. "Interview with Bjarke Ingels" *in Archi-Ninja | architecture, design & technology, urban culture and music blog – Sydney, Australia*. November 10, 2009. http://www.archi-ninja.com/interview-with-bjarke-ingels/ (acedido em 2011-08-30)

BENSON, Robert. [s.d.] *Frank Gehry's Benson House* [*website* de visita à Casa Benson, um monumento histórico na cidade de Calabasas, a partir de textos e fotografias]. http://gehrysbensonhouse.info (acedido em 2011-08-04)

BENTON, Tim. [1987] *The villas of Le Corbusier : 1920-1930*. New Haven and London : Yale University Press. 1990

BERGQUIST, Mikael & MICHÉLSEN, Olof. 2005. *Accidentism : Josef Frank*. Basel: Birkhäuser

BERGSON, Henri. [1900. *Le Rire*] *O riso : ensaios sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores. 1993

BIG [Bjarke Ingels Group]. [2009] *Yes is More : An Archicomic on Architectural Evolution*. Köln: Taschen. 2010

BLETTER, Rosemarie Haag, FILLER, Martin (entrevistas e guião) & BLACKWOOD, Michael (produção). 1984. *Beyond Utopia: Changing Attitudes in American Architecture cit*. HINES. p. 31

BOHIGAS, Oriol. [s.d.] "Álvaro Siza Vieira" *in* FRAMPTON *et al.* pp. 182-185

BOURDIEU, Pierre. [1989. *Le pouvoir symbolique*] *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel

BRETON, André. [1928] *Surrealism and Painting*. New York: Routledge. 2002 *cit*. KLEIN, 2007. p. 9

CALVINO, Italo. [1988. *Lezioni americane : Sei proposte per il prossimo millenio*] *Seis propostas para o próximo milénio : (Lições americanas)*. Lisboa: Teorema [s.d.]

CELANT, Germano. 1984. "'Reflections on Frank Gehry' : *An Essay by Germano Celant*" *in* ARNELL & BICKFORD. 1985. pp. 4-15

CIANCHETTA, Alessandra & MOLTENI, Enrico. 2004. [*Álvaro Siza. Case unifamiliari 1954-2004*] *Álvaro Siza : Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili

CIRUGEDA, Santiago. [s.d.] *Recetas Urbanas* [*website* de divulgação das ideias e projectos do arquitecto]. www.recetasurbanas.net (acedido última vez em 2011-07-15)

CIRUGEDA, Santiago. 1999. "Estrategias de ocupación subversiva" *in Quaderns* #224

CLINE, Bevin. [s.d.] "Highrise of Homes" *in* McQUAID. 2002. p. 220

COBB, Henry N., BLETTER, Rosemarie Haag, VAN BRUGGEN, Coosje, FRIEDMAN, Mildred, GIOVANNINI, Joseph, HINES, Thomas S., VILADAS, Pilar, GEHRY, Frank. 1988. *La arquitectura de Frank Gehry*. Barcelona: Gustavo Gili

COLOMINA, Beatriz. 2003. "A conversation with Frank Gehry : [II] Gehry from A to Z" *in El Croquis #117 Frank Gehry : 1996/2003*. 2003. pp. 18-32

COLQUHOUN, Alan. 1967. "Typology and Design Method" *in Arena, Journal of the Architectural Association*, June 1967. pp. 11-14 *cit*. VENTURI *et al.* [1972]. pp. 131-136

CONE, Michèle. 2010. "First Steps" *in artnet*. 21 de Julho de 2010. http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/leo-castelli-surrealist-design7-21-10.asp (acedido em 2011-07-13)

CRUZ, Valdemar. 2005. *Retratos de Siza*. Porto: Campo das Letras

CURTIS, William J. R. 1986. *Le Corbusier : ideas and forms*. Oxford: Phaidon

CURTIS, William J. R. 1994 "Alvaro Siza: An Architecture of Edges" *in El Croquis #68/69+95 Alvaro Siza : 1958 2000*. 2000. pp. 32-45

DELIMBEUF, Katya. 2011. "Combinar o bom e o belo é o segredo para tudo na vida" [entrevista com Renzo Piano] *in Revista Única* #1998/12 de Fevereiro de 2011. pp. 20-24

DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. 1984a. "Stanley Tigerman". *American Architecture Now*

DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. 1984b. "Venturi and Brown". *American Architecture Now*

DOS SOUSA, Paulo. 2011. Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown. 4 de Março de 2011 [não editada]

ECO, Umberto. [1968. *La struttura assente*] *A estrutura ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1976

El Croquis #45 Frank O. Gehry. 1990. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis #74/75 Frank Gehry : 1991 1995. 1995. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis #68/69+95 Alvaro Siza : 1958 2000. 2000. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis #117 Frank Gehry : 1996/2003. 2003. Madrid: El Croquis Editorial

ESPOSITO, António & LEONI, Giovanni. 2003. *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili

ESSEN, Diebold. 2002. "Bye-bye, Best Products : An Architecture Fairy Tale" *in Magellan's Log*. http://www.texaschapbookpress.com/magellanslog54/indeterminatefacadeintro.htm (acedido em 2011-08-08)

FARIA, Bárbara, MARTINS, João & SÁ, Ana. "Investigação construtiva" *in Cdo n.º 01*. 2009. Porto: FEUP Edições *cit*. SCARPA. 2009. p. 135

FIJALKOWSKI, Krzysztof. [s.d.] "'Un salon au fond d'un lac' The domestic spaces of surrealism" *in* MICAL. 2005. pp. 11-30

FRAMPTON, Kenneth. [s.d.] "Has the Proletariat No Use For a Glider?" *in Architectural Design* vol. 48 # 2-3/1978. pp. 96-100

FRAMPTON, Kenneth, PORTAS, Nuno, ALVES COSTA, Alexandre, NICOLIN, Pierluigi, HUET, Bernard, BOHIGAS, Oriol, GREGOTTI, Vittorio, SIZA, Álvaro. [1986] *Alvaro Siza : Profesión poética/Profissão poética*. Barcelona: Gustavo Gili.
1988

FRIEDMAN, Mildred. [s.d.] "Comida rápida" *in* COBB *et al*. 1988. pp. 97-121

GAUSA, Manuel, GUALLART, Vicente, MÜLLER, Willy, SORIANO, Federico, MORALES, José, PORRAS, Fernando. 2001. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Barcelona: ACTAR

GARGUS, Jacqueline. [s.d.] "The tangency of the world to itself : The Casa Malaparte and the metaphysical tradition" *in* MICAL. 2005. p. 168-178

GEHRY, Frank. 1979. "Suburban Changes: Architect's House in Santa Monica 1978" *in International Architect* vol. 1 #2. *cit*. CELANT. 1984. p. 5

"Ghost Parking Lot – Gone". [s.d.] *in RoadsideAmerica.com*. http://www.roadsideamerica.com/story/4491 (acedido em 2011-08-13)

GOLDRING, Nancy. 1972. "Shopping Center Art" *in* SITE. 2005. p. 39

GOMBRICH, Ernst Hans. 1963. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Art*. London: Phaidon Press. pp. 45-69 *cit*. VENTURI *et al*. [1972]. p. 132

GORLIN, Alexander. [s.d.] "The ghost in the machine" *in* MICAL. 2005. pp. 103-118

HAUSER, Arnold. [1951. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*] *Historia social de la literatura y el arte* (Tomo II). Madrid: Guadarrama. 1969 *cit*. ARNUNCIO PASTOR. 1985. p. 103

HAUSER, Arnold. [1965. *Mannerism: The crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*] *Maneirismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1976

HAUSER, Arnold. [1973. *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur: Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*] *Origen de la literatura y del arte moderno. El Manierismo. Crisis del Renacimiento*. Madrid: Guadarrama. 1974 *cit*. ARNUNCIO PASTOR. 1985. p. 101-102

HECKSCHER, August. 1962. *The Public Happiness*. New York: Atheneum Publishers *cit*. VENTURI. [1966]. p. 16

HINES, Thomas S. [s.d.] "Heavy Metal. La educación de F.O.G." *in* COBB *et al*. 1988. pp. 11-23

HORNBECK, Elizbeth. "Architecture and Advertising" in *Journal of Architectural Education* Vol. 53, #1/September 1999. pp. 52-57

HUIZINGA, Johan. [1938. *Homo Ludens*]. *Homo Ludens : Um estudo sobre o elemento lúdico na cultura*. Lisboa: Edições 70. 2003

JENCKS, Charles. [1995] *The Architecture of the Jumping Universe*. London: Academy Editions. 1997

JORMAKKA, Kari. [s.d.] "The most architectural thing" *in* MICAL. 2005. pp. 290-317

KLEIN, Sheri. 2007. *Art and Laughter*.London & New York: I.B. Tauris

KUSPIT, Donald. 2004. *The End of Art*. New York: Cambridge University Press *cit*. KLEIN. 2007. p. 131

LLANO, Pedro de & CASTANHEIRA, Carlos. 1995. *Álvaro Siza : obras e projectos*. Madrid: Centro Galego de Arte Contemporánea

LEACH, Neil (ed.). 1997. *Rethinking Architecture*. London: Routledge *cit*. WILLIAMS, Richard J. "Surreal city : The case of Brasília" *in* MICAL. 2005. p. 234

LEDOUX, Claude-Nicolas. 1804. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris: H. L. Perroneau

LENCE GUILABERT, Ángeles. [s.d] "Literatura y Arquitectura: *El Pornógrafo* de Rétif de la Bretonne y el *Oikema* de Claude-Nicolas Ledoux" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* vol. 25. 2010. pp. 149-157

MACHABERT, Dominique & BEAUDOUIN, Laurent. [2008. *Álvaro Siza – Une question de mesure*] *Álvaro Siza – Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. 2009

MARMYSZ, John *in* http://users.aol.com/geinster/Humor.html (acedido em 2005-06-22) *cit*. KLEIN. 2007. p. 9

MARRUCCHI, Giulia & BELCARI, Riccardo. 2006. *A grande história da arte : 3. Renascimento e Maneirismo*. Porto: Público

MASSON, André. 1935. "Letter to D.-H. Kahnweiler, 1 January 1935" *in Les Années surrealistes: Correspondance 1916-1942*. Paris: La Manufacture. 1990 *cit*. FIJALKOWSKI. p. 14

McCOWN, James. 2003. "Best thing going" *in Metropolis Magazine*. April 2003. [consultado emhttp://www.metropolismag.com/html/content_0403/bst/index.html (acedido em 2011-08-12)]

McQUAID, Matilda (ed.). 2002. *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art

MICAL, Thomas (ed.). 2005. *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge

MONEO, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar

MORREAL, John. 1983. *Taking Laughter Seriously*. Albany, New York: SUNY Press. *cit*. KLEIN. 2007. p. 10; p. 129

MORREAL, John. 1987. *Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, New York: State University of New York *cit*. KLEIN. 2007. p. 10

MOSS, Stanley. 1991. "James Wines". *BOMB* #35/Spring 1991. [consultado em http://bombsite.com/issues/35/articles/1407 (acedido em 2011-08-11)]

MUSIL, Robert. 1930-1942. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag *cit*. CALVINO. [1988]. p. 82

NEVES, José Manuel das (ed.). 2008. *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio

NICOLIN, Pierluigi. 1984. "Álvaro Siza: tre progetti per Kreutzberg/Three projects for Kreuzberg" [publicado em Lotus #32/III, 1984] *in* FRAMPTON *et al*. pp. 146-148

NILSEN, Aleen & NILSEN, Don (eds.). 2000. *Encyclopedia of Twentieth Century American Humor*. Westport, Connecticut: Oryx Press *cit*. KLEIN. 2007. p. 10; p. 19

OLDENBURG, Claes & VAN BRUGGEN, Coosje [*website* dos artistas]. http://oldenburgvanbruggen.com/ (acedido em 2011-08-05)

OLIVEIRA, Pedro Paulo. [2004] "Illusio: aquém e além de Bourdieu" *in Mana: Estudos de Antropologia Social* vol.11 #2/Outubro 2005. Rio de Janeiro: Contracapa Editora

PAIS, Paulo. "A ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura" *in* TRIGUEIROS, Luiz. 1994. *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau *cit*. SCARPA. 2009. p. 123

PERETTI, Laura (coord.). 1998. *Eduardo Souto de Moura : Temi di Progetti/ Themes for Projects*. Milano: Skira

PETER, John. 1994. *The oral history of modern architecture: interviews with the greatest architects of the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams

PIATTELLI-PALMARINI, Massimo (ed.). 1982. *Théories du langage – Théories de l'apprentissage : Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*. Paris: Seuil *cit*. Calvino, [1988]. p. 88

READ, Gray. [s.d.] "Aragon's armoire" *in* MICAL. 2005. pp. 31-40

RIIKONEN, Ville. 2010. "Interview with Bjarke Ingels". *Archimemeplex : unit of architecture ideas*. 16 de Maio de 2010.http://www.archimemeplex.com/2010/05/interview-with-bjarke-ingels.html (acedido em 2011-08-30)

RODRIGUES, Jacinto. 1992. *Álvaro Siza/obra e método*. Porto: Livraria Civilização Editora

SCARPA, André Araújo de Moraes. 2009. *Tropo Subtil : A Ironia como ferramenta válida para a Arquitectura*. [Dissertação de Mestrado, FAUP]

SILVER, Howard. [s.d.] (a) "Grand Openings" [Documentário para a PBS. Distribuído pelo Museum of Modern Art, New York]

SILVER, Howard. [s.d.] (b) "Public Places" [Documentário para a exposição sobre os SITE do Virginia Museum of Art. Distribuído pelo Museum of Modern Art, New York]

SITE | architecture, art & design [*website* do escritório]. [s.d.] http://sitenewyork.com/ (acedido em 2011-08-15)

SITE. 2005. *SITE : identity in density*. Mulgrave: Images Publishing

SIZA, Álvaro. 1967. "Carta a Nuno Portas, Porto, 26 de Janeiro de 1967" [publicada em MOLINARI, Luca. 1997. *Álvaro Siza : Scritti di architettura*. Milano: Skira] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004. p. 28

SIZA, Álvaro. 1978. Entrevista *in AMC* #44/1978 *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004. p. 97

SIZA, Álvaro. 1990. Entrevista *in Bauwelt* #29-30/1990 *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004. p. 97

SIZA, Álvaro. [s.d.] "A Ville Savoye revisitada" *in* LLANO & CASTANHEIRA. 1995. p. 68

SKY, Allison [*website* do escritório]. [s.d.] http://www.alisonsky.com (acedido em 2011-08-15)

SOMOZA, Manel. 2007. *Álvaro Siza : conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros

"The Ghost Parking Lot". 2009. *in The Lostinjersey Blog*. 8 de Abril de 2009. http://lostinjersey.wordpress.com/2009/04/08/the-ghost-parking-lot/ (acedido em 2011-08-13)

TVI24. 2011. "A arquitectura é um combate, um jogo de Sumo" [Entrevista a Eduardo de Souto Moura]. 29 de Março de 2011. [consultado em http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/souto-de-moura-nobel-pritzker-arquitectura-arquitecto/1243022-4071.html (acedido em 2011-08-21)]

VAN BRUGGEN, Coosje. [s.d.] "Saltos a lo desconocido" *in* COBB. 1988. pp. 121-157

VENTURI, Robert. [1966] *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art. 1977

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise & IZENOUR, Steven [1972]. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press. 1977

VENTURI, Robert. 1978. "Learning the right lessons from the beaux-arts" *in Architectural Design* vol. 49 #1/1979. pp. 22-31

VENTURI, Robert & SCOTT BROWN, Denise. 2004. *Architecture as signs and systems : for a mannerist time*. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press

VSBA: Venturi, Scott Brown and Associates, Architects and Planners [*website* do escritório]. http://vsba.com (acedido em 2011-08-17)

VESELEY, Dalibor. [s.d.] "Surrealism, myth & modernity" *in Architectural Design* vol. 48 # 2-3/1978. pp. 87-95

VIDLER, Anthony. 1990. *Claude-Nicolas Ledoux : architecture and social reform at the end of the Ancien Régime*. Cambridge, Massachussets & London, England: The MIT Press

WARBURTON, Nigel. 2003. *The Art Question*. London: Routledge Press *cit*. KLEIN. 2007. p. 5

WEIR, William. 2003. "Ghost Lot Being Exhumed" *in Hartford Courant*. August 08, 2003. [consultado em http://articles.courant.com/2003-08-08/news/0308080100_1_public-art-tourist-attraction-asphalt (acedido em 2011-08-13)]

WILLIAMS, Richard J. "Surreal city : The case of Brasília" *in* MICAL. 2005. pp. 234-248

WINES, James. 2009. "Economy of Means: James Wines/SITE Environmental Design". The Architecture Foundation presents – Radical Nature: Contemporary Visions

WISEMAN, Carter. 1981. "The New York debut of 'De-Architecture'" *in New York Magazine* vol. 14, #26/29 June 1981. pp. 45-47

WOLFE, Tom. 2004. "SITE: german miesles and plazamania meet the rocket red laugh" *in* SITE. 2005. pp. 12-15

ZAERA POLO, Alejandro. 1995. "Conversations with Frank O. Gehry" *in El Croquis #74/75 Frank Gehry : 1991 1995*. 1995. Madrid: El Croquis Editorial. pp. 6-37

ZEVI, Bruno. [1984. *Saper vedere l'architettura*] *Saber ver a arquitectura.* São Paulo: Martins Fontes. 2002

ZILLES, Urbano. [s.d.] "O significado do humor" *in Revista FAMECOS* vol. 3 #22/Dezembro 2003. Porto Alegre. pp. 83-89 [consultado emhttp://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/issue/view/34/showToc (acedido em 2011-08-28)]

CRÉDITOS DAS FIGURAS

A-D. Simpsons: frames de "The Seven-Beer Snitch". *The Simpsons* série #16, episódio #14 (episódio #349, GABF08). Exibido originalmente: 3 de Abril de 2005.

1. Ralph Morse/Time & Life Pictures/Getty Images. 1972. [consultada em http://ethel-baraona.tumblr.com/post/104171872/hansbrinker-life-architect-designer-frank (acedido em 2011-08-04)]
2. Fortunatov. 2007. http://www.flickr.com/photos/fortunatov/with/869780168/ (acedido em 2011-09-18)
3. Jonathan. 2006. http://www.flickr.com/photos/iceninejon/with/292855987/ (acedido em 2011-09-18)
4. [s.a.; s.d.] "Bilbioteca Medicea Laurenziana dwg" *in archweb*. http://www.archweb.it/dwg/architetture_del_passato/biblioteca_laurenziana/laurenziana_dwg.htm (acedido em 2011-09-18)
5. mahlisuh. 2010. http://www.flickr.com/photos/mahlisuh/with/5258701620/ (acedido em 2011-09-18)
6. Enrique Viola. [s.d.] http://www.flickr.com/photos/8449304@N04/with/2441052681/ (acedido em 2011-09-18)
7. Hsien-yang Tseng. 2009. http://www.flickr.com/photos/mysmalllamb/with/3787640437/ (acedido em 2011-09-18)
8. [s.a.; s.d.] *Provinzia di Mantova. Portale sul Turismo a Mantova*. http://www.turismo.mantova.it/index.php/multimedia/galleria/id/81/media/foto (acedido em 2011-09-18)
9. Cristiano Mantovani. 2010. http://www.flickr.com/photos/cristma/with/4568289466/ (acedido em 2011-09-18)
10. Sebastià Giralt. 2003. http://www.flickr.com/photos/sebastiagiralt/with/226478005/ (acedido em 2011-09-18)
11. Ivo Lapa. 2007. http://www.flickr.com/photos/ivo_lapa/with/2358706290/ (acedido em 2011-09-18)
12. Matt Johnson. 2006. http://www.flickr.com/photos/twoeightnine/with/28652401/ (acedido em 2011-09-18)
13. [s.a.; s.d.] *Terminartors*. http://www.terminartors.com/artworkprofile/Romano_Giulio-View_of_the_Sala_dei_Giganti_south_and_west_walls (acedido em 2011-09-18)
14. Ledoux [s.d.] [consultado em Marten Kuilman. http://www.flickr.com/photos/quadralectics/with/4384319301/ (acedido em 2011-09-18)]
15. [s.a.; s.d.] *http://www.quondam.com/* http://www.quondam.com/30/3044a.htm (acedido em 2011-09-18)
16. Berthault (gravado). "Plate 79" *in* VIDLER. 1990. [consultado em stefan staehle. http://www.flickr.com/photos/20651839@N05/with/2004355187/ (acedido em 2011-09-18)]
17. LEDOUX. 1804. [consultado em *Diccionarios y enciclopedias en el Akademik*. http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/270744 (acedido em 2011-09-18)]
18. LEDOUX. 1804. [consultado em http://ilepotentielle.blogspot.com/2010/07/lutopie-selon-claude-nicolas-ledoux.html (acedido em 2011-09-18)]
19-20. LEDOUX. 1804. [consultado em http://capsuleart.blogspot.com/2010/04/oikema-ou-maison-de-plaisir.html (acedido em 2011-09-18)]
21. living_room. 2009. http://www.flickr.com/photos/35144812@N07/with/4225396156/ (acedido em 2011-09-20)
22. Andreas Praefcke. 2007. http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Haus_Frank_(Wei%C3%9Fenhofsiedlung) (acedido em 2011-09-20)
23-25. [s.a.] 2011. "The Enduring Designs of Josef Frank" exposição no *SFO San Francisco International Airport – Museum*. http://www.flysfo.com/web/page/sfo_museum/exhibitions/international_terminal_exhibitions/north_wall.html (acedido em 2011-09-20)
26-27. [s.a.] 2008. "Josef Frank's architectural drawings" *in THE BLUE LANTERN*. 22 October 2008. http://thebluelantern.blogspot.com/2008/10/josef-franks-architectural-drawings.html (acedido em 2011-09-20)
28. BERQUIST. 2005: 72
29. [s.a.] 2008. "Josef Frank's architectural drawings" *in THE BLUE LANTERN*. 22 October 2008. http://thebluelantern.blogspot.com/2008/10/josef-franks-architectural-drawings.html (acedido em 2011-09-20)

30-32. LUCAN, Jacques (coord.). 1987. *Le Corbusier : une encyclopédie*. Paris: Centre Pompidou/CCI
33. [s.a.; s.d.] FLC/ADAGP. *Fondation Le Corbusier*. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName= (acedido em 2011-09-19)
34. Frame do documentário LEFEBVRE, Xavier. [s.d.] *Le Bal du Siècle*. Société Européenne de Production
35. [s.a.] 2010. "who knew? le corbusier was a surrealist!" *in MONDOBLOGO*. 27 de Outubro de 2010. http://mondo-blogo.blogspot.com/2010/10/who-knew-le-corbusier-was-surrealist.html (acedido em 2011-09-19)
36. [s.a.] 2010. "Smoke and Mirrors" *in le style et la matière*. 12 de Abril 2010. http://le-style-et-la-matiere.blogspot.com/2010/04/smoke-and-mirrors.html (acedido em 2011-09-19)
37. [s.a.] 2010. "Carlos de Beistegui: all the images I could find of his Le Corbusier apartment on the Champs Elysées (neo-rococo sofas and chests by Emilio Terry)" *in FOR PILAR~*. 25 de Dezembro 2010. http://forpilar.blogspot.com/2010/12/carlos-de-beistegui-all-images-i-could.html (acedido em 2011-09-19)
38. Lucien Hervé - FLC/ADAGP. [s.d.] *Fondation Le Corbusier*. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName= (acedido em 2011-09-19)
39. [s.a.] 2010. "who knew? le corbusier was a surrealist!" *in MONDOBLOGO*. 27 de Outubro de 2010. http://mondo-blogo.blogspot.com/2010/10/who-knew-le-corbusier-was-surrealist.html (acedido em 2011-09-19)
40-41. Lucien Hervé - FLC/ADAGP. [s.d.] *Fondation Le Corbusier*. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName= (acedido em 2011-09-19)
42. [s.a.; s.d.] FLC/ADAGP. *Fondation Le Corbusier*. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName= (acedido em 2011-09-19)
43. [s.a.] 2010. "who knew? le corbusier was a surrealist!" *in MONDOBLOGO*. 27 de Outubro de 2010. http://mondo-blogo.blogspot.com/2010/10/who-knew-le-corbusier-was-surrealist.html (acedido em 2011-09-19)
44. William Watkins. 1965. http://www.myspace.com/guildhouse/photos/460742#%7B%22ImageId%22%3A460742%7D (acedido em 2011-09-16)
45. Office of Venturi and Rauch. [s.d.] VENTURI *et al*., [1972]: 95
46. Richard Anderson. 2011. http://www.flickr.com/photos/32224170@N03/with/5923077909/ (acedido em 2011-09-16)
47. Geoff DeOld. 2007. http://www.flickr.com/photos/emilygeoff/with/1314790964/ (acedido em 2011-09-16)
48. [s.a.; s.d.] http://www.myspace.com/guildhouse/photos/460742#%7B%22ImageId%22%3A460742%7D (acedido em 2011-09-16)
49. Venturi, Scott Brown and Associates. [s.d.] www.vsba.com (acedido em 2011-09-16)
50. William Watkins. 1965. VENTURI. [1966]: 117
51. Office of Venturi and Rauch. [s.d.] VENTURI *et al*., [1972]:95
52. Venturi, Scott Brown and Associates. [s.d.] www.vsba.com (acedido em 2011-09-16)
53. [s.a.; s.d.] *BETONBABE*. http://betonbabe.tumblr.com/post/5867728591/venturi-and-rauch-bill-ding-board-for-the (acedido em 2011-09-16)
54-55. Venturi, Scott Brown and Associates. [s.d.] www.vsba.com (acedido em 2011-09-16)
56-57. [s.a.] 2011. "Tricky solutions" *in ERASMUS DESIGN*. 19 de Abril de 2011. http://erasmusdesign.wordpress.com/2011/04/19/138/ (acedido em 2011-09-16)
58. [s.a.] 1979. *Allen Memorial Art Museum*. http://oberlin.edu/amam/CassGilbert.html (acedido em 2011-09-17)
59. [s.a.; s.d.] "William Miller, College of Architecture + Planning, University of Utah" *in Digital Collections – Marriot Library – The University of Utah*. http://content.lib.utah.edu/cdm4/results.php?CISOOP1=exact&CISOFIELD1=CISOSEARCHALL&CISOROOT=/coa&CISOBOX1=Allen+Memorial+Art+Museum+addition (acedido em 2011-09-17)
60. [s.a.; s.d.] *Great buildings online*. http://www.greatbuildings.com/buildings/Allen_Art_Museum_Addition.html (acedido em 2011-09-17)
61. [s.a.; s.d.] "William Miller, College of Architecture + Planning, University of Utah" *in Digital Collections – Marriot Library – The University of Utah*. http://content.lib.utah.edu/cdm4/results.php?CISOOP1=exact&CISOFIELD1=CISOSEARCHALL&CISOROOT=/coa&CISOBOX1=Allen+Memorial+Art+Museum+addition (acedido em 2011-09-17)
62. [s.a.; s.d.] *Electronic Oberlin Group*. http://www.oberlin.edu/external/EOG/gbslides/Venturi.html (acedido em 2011-09-17)
63. postpanglossian. 2010. http://www.flickr.com/photos/14580232@N04/with/4722883587/ (acedido em 2011-09-17)
64. John R. Donalds. [s.d.] *Great Buildings*. http://www.greatbuildings.com/buildings/Allen_Art_Museum_Addition.html (acedido em 2011-09-17)
65. [s.a.; s.d.] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004: 29
66. [s.a.; s.d.] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004: 34
67. Luís Ferreira Alves [s.d.] *in* RODRIGUES, Jacinto. 1992: 69
68. [s.a.; s.d.] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004: 34
69. Roberto Collovà [s.d.] *in* TRIGUEIROS, Luiz (ed.). 1997. *Álvaro Siza : 1954-1976*. Lisboa: Blau. p.191
70. Luís Ferreira Alves [s.d.] *in* RODRIGUES, Jacinto. 1992: 70

71. Liliana Dias. 2009 "Casa António Carlos Siza São João de Deus…" in. *Liliana's Blog*. 26 de Fevereiro de 2009. http://lilianadias4.wordpress.com/2009/02/26/casa-antonio-carlos-siza-sao-joao-de-deus/ (acedido em 2011-09-16)
72. [s.a.; s.d.] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004: 103
73. [s.a.; s.d.] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004: 105
74-75. Roberto Collovà. FRAMPTON *et al*. [1986]: 111
76. [s.a.; s.d.] *in* CIANCHETTA & MOLTENI. 2004: 103
77-79. Paulo dos Sousa. 2011. Arquivo pessoal
80. [s.a.; s.d.] *El Croquis #68/69+95 Alvaro Siza : 1958 2000*. 2000: 96
81. Wilfred Wang. [s.d.] WANG, Wilfred (ed.). 1988. *Alvaro Siza: Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986-1988*. Cambridge, MA: Harvard University School of Design & New York: Rizzoli. p.39
82-83. Paulo dos Sousa. 2011. Arquivo pessoal
84. Iqbal Aalam. 2009. http://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/with/4082616276/ (acedido em 2011-09-16)
85. Paulo dos Sousa. 2011. Arquivo pessoal
86. Martín Correa. 2010. http://www.flickr.com/photos/panconpebre/with/4532709770/ (acedido em 2011-09-16)
87. James Wines. [s.d.] frame de WINES. 2009
88-93. SITE [s.d.] SITE. 2005: 39
94. mira66. 2011. http://www.flickr.com/photos/21804434@N02/with/5800936565/ (acedido em 2011-09-20)
95. SITE [s.d.] SITE. 2005: 39
96-97. James Wines. [s.d.] frames de WINES. 2009
98. Prakash Patel. [s.d.] "Best thing going" *in Metropolis Magazine*. April 2003. [consultado em http://www.metropolismag.com/html/content_0403/bst/index.html (acedido em 2011-08-12)]
99. Roger Ressmeyer. 1994. "'Earthquake Entrance' at Department store". *Corbis Images*. http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/RR012737/earthquake-entrance-at-department-store (acedido em 2011-09-17)
100-101. James Wines. [s.d.] frames de WINES. 2009
102. [s.a.; s.d.] http://www.alisonsky.com (acedido em 2011-08-12)
103-104. James Wines. [s.d.] frames de WINES. 2009
105. [s.a.; s.d.] *Photo/arts Magazine*. Novembro de 2010. http://photoartsmagazine.blogspot.com/2010_11_01_archive.html (acedido em 2011-09-17)
106. SITE [s.d.] SITE. 2005: 43
107. Lindsay Brown. 2009. http://www.flickr.com/photos/ouno/with/3360500136/ (acedido em 2011-09-17)
108. Alastair Donald. [s.d.] *Rising East* #5/September 2006. http://www.uel.ac.uk/risingeast/archive05/essays/donald.htm (acedido em 2011-09-17)
109. Prakash Patel. [s.d.] "Best thing going" *in Metropolis Magazine*. April 2003. http://www.metropolismag.com/html/content_0403/bst/index.html (acedido em 2011-08-12)
110-112. SITE [s.d.] SITE. 2005: 51
113. Anders. [s.d.] "SITE & BEST" *in Studio Hansen*. 15 de Junho de 2011. http://studio-hansen.com/2011/06/15/site-best/ (acedido em 2011-09-17)
114-115. James Wines. [s.d.] frames de WINES. 2009
116. Anders. [s.d.] "SITE & BEST" *in Studio Hansen*. 15 de Junho de 2011. http://studio-hansen.com/2011/06/15/site-best/ (acedido em 2011-09-17)
117. SITE [s.d.] http://www.siteenvirodesign.com/proj.best.php (acedido em 2011-09-17)
118. Prakash Patel. [s.d.] "Best thing going" *in Metropolis Magazine*. April 2003. http://www.metropolismag.com/html/content_0403/bst/index.html (acedido em 2011-08-12)
119. Lindsay Brown. 2009. http://www.flickr.com/photos/ouno/with/3360500136/ (acedido em 2011-09-17)
120. archinaut. 1982. http://www.flickr.com/photos/55544128@N00/with/4221433482/ (acedido em 2011-09-17)
121. SITE [s.d.] http://www.siteenvirodesign.com/proj.best.php (acedido em 2011-09-17)
122. Prakash Patel. [s.d.] "Best thing going" *in Metropolis Magazine*. April 2003. http://www.metropolismag.com/html/content_0403/bst/index.html (acedido em 2011-08-12)
123-124. Lindsay Brown. 2009. http://www.flickr.com/photos/ouno/with/3360500136/ (acedido em 2011-09-17)
125. James Wines. 1978. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7570&page_number=2&template_id=1&sort_order=1 (acedido em 2011-08-13)
126. SITE [s.d.] SITE. 2005: 63
127-128. SITE [s.d.] http://www.davidbermantfoundation.org/details.php?Artist=71&Item=71 (acedido em 2011-08-13)
129-130. [s.a.; s.d] "Thursday Travesty or Triumph IX" *in eatingbark*. 1 de Agosto 2006. http://covblogs.com/eatingbark/archives/2006/08/ (acedido em 2011-09-17)
131. [s.a.; s.d.]. http://s270.photobucket.com/albums/jj91/briantrosa/?action=view&current=025.jpg#!oZZ19QQcurrentZZhttp%3A%2F%2Fs270.photobucket.com%2Falbums%2Fjj91%2Fbriantrosa%2F%3Faction%3Dview%26current%3Dghost_parking.jpg (acedido em 2011-08-13)
132. "[s.a.; s.d] "Thursday Travesty or Triumph IX" *in eatingbark*. 1 de Agosto 2006. http://covblogs.com/eatingbark/archives/2006/08/ (acedido em 2011-09-17)
133. SITE [s.d.] http://www.davidbermantfoundation.org/details.php?Artist=71&Item=71 (acedido em 2011-08-13)

134. [s.a.; s.d.] http://s270.photobucket.com/albums/jj91/briantrosa/?action=view&current=025.jpg (acedido em 2011-08-13)
135. [s.a.; s.d.] http://cache.gawkerassets.com/assets/images/12/2010/10/convertable.jpg (acedido em 2011-08-13)
136. [s.a.; s.d.] "R.I.P. Ghost Parking Lot" *in Biffles at the Bijou*. 7 de Março de 2007. http://biffles.blogspot.com/2007/03/rip-ghost-parking-lot.html (acedido em 2011-09-17)
137. SITE [s.d.] SITE. 2005: 66-67
138. SITE [s.d.] SITE. 2005: 69
139. SITE [s.d.] SITE. 2005: 71
140. SITE [s.d.] SITE. 2005: 66-67
141. James Wines. 1981. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7570&page_number=6&template_id=1&sort_order=1 acedida em 2011-08-13
142. James Wines [s.d.] http://ckoffee.tumblr.com/post/4233027900/euphues-subtilitas-james-wines-site (acedido em 2011-08-13)
143. SITE [s.d.] SITE. 2005: 70
144. Ayalareza Asadollah Azadehgani. 2008. http://www.flickr.com/photos/silkroadadventures/with/3423734291/ (acedido em 2011-09-17)
145. Addison Godel. 2007. http://www.flickr.com/photos/doctorcasino/with/1083828055/ (acedido em 2011-09-17)
146. Ayalareza Asadollah Azadehgani. 2008. http://www.flickr.com/photos/silkroadadventures/with/3423734291/ (acedido em 2011-09-17)
147. Evan Chakroff. 2007. http://www.flickr.com/photos/evandagan/with/878870051/ (acedido em 2011-09-17)
148. James Wines. [s.d.] frames de WINES. 2009
149. Lil'Ro. 2009. http://www.flickr.com/photos/lilro/with/3612708681/ (acedido em 2011-09-17)
150. Multitude. 2007. http://www.flickr.com/photos/oliviosarikas/with/531909965/ (acedido em 2011-09-17)
151-152. FOGA [s.d.] ARNELL. 1985: 139
153. cs@sf. 2006. http://www.flickr.com/photos/isar/with/117063008/ (acedido em 2011-09-19)
154. IK's World Trip. 2007. http://www.flickr.com/photos/ikkoskinen/with/350052164/ (acedido em 2011-09-19)
155. FOGA [s.d.] ARNELL. 1985: 141
156. Ben Self. 2003. http://www.flickr.com/photos/bself/with/41789076/ (acedido em 2011-09-19)
157. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 143
158. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 142
159. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 143
160-161. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 142
162. [s.a.; s.d.] "The House that Shaped an Architectural Generation: Frank Gehry's First 'Deconstructivist' Building" in *WebUrbanist*. http://weburbanist.com/2008/02/03/the-house-that-shaped-an-architectural-generation-frank-gehrys-first-deconstructivist-building/?ref=search (acedido em 2011-09-19)
163-164. kiubert. 2008. http://www.flickr.com/photos/40497579@N00/with/2359365512/ (acedido em 2011-09-19)
165. w166. cs@sf. 2006. http://www.flickr.com/photos/isar/with/117063008/ (acedido em 2011-09-19)
167. greenbeangirl74. 2006. http://www.flickr.com/photos/mchavs/with/1961346049/ (acedido em 2011-09-19)
168. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 141
169-171. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 141
172-173. [s.a.; s.d.] ARNELL. 1985: 144
174. FOGA. ARNELL. 1985: 201
175. FOGA. ARNELL. 1985: 202
176. FOGA. Frank O. Gehry, The Architect's Studio. Arc Space. http://www.arcspace.com/gehry_new/slides/50.html (acedido em 2011-09-19)
177. Michael Moran. *Frank Gehry's Benson House*. http://gehrysbensonhouse.info/ (acedido em 2011-09-19)
178. FOGA. ARNELL. 1985: 201
179-180. Michael Moran. *Frank Gehry's Benson House*. http://gehrysbensonhouse.info/ (acedido em 2011-09-19)
181-182. [s.a.; s.d.] "Gehry House by Muse" *in Houses and the art of its design*. 11 de Abril 2010. http://housesandtheartofitsdesign.blogspot.com/2010/04/gehry-house-by-muse_11.html (acedido em 2011-09-19)
183. Michael Moran. *Frank Gehry's Benson House*. http://gehrysbensonhouse.info/ (acedido em 2011-09-19)
184. FOGA. [s.d.] ARNELL. 1985: 168-169
185-186. FOGA [s.d.] http://archiveofaffinities.tumblr.com/post/3537439065/frank-o-gehry-hypotheses-about-the-form-of-other (acedido em 2011-08-04)
187. Jon G. 2010. http://www.flickr.com/photos/j0n6/with/5648651023/ (acedido em 2011-09-20)
188. Sydney Mainster. 2008. http://www.flickr.com/photos/samsonoio/with/3148635842/ (acedido em 2011-09-20)
189. [s.a.; s.d.] *docstoc*. http://en.wikipedia.org/wiki/File:052607-006-Chiat-Day.jpg (acedido em 2011-09-20)

190-191. DAL CO, Francesco, FORSTER, Kurt W. & ARNOLD, Hadley Soutter. 1998. Frank O. Gehry : Tutte le Opere. Milano: Electa. p. 319
192. Sam S. Osman. 2009. http://www.flickr.com/photos/husamso/with/3961481773/ (acedido em 2011-09-20)
193. Lori Bjork. 2010. http://www.flickr.com/photos/californivacation/with/4359669157/ (acedido em 2011-09-20)
194. [s.a.; s.d.] *The Binoculars Building, Venice California*. http://www.thebinocularsbuilding.com/ (acedido em 2011-09-20)
195. Oldenburg. 1984. http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/binoculars-07.htm (acedido 2011-08-06)
196. http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/binoculars-07.htm (acedido em 2011-08-06)
197. DAL CO, Francesco, FORSTER, Kurt W. & ARNOLD, Hadley Soutter. 1998. Frank O. Gehry : Tutte le Opere. Milano: Electa. p. 323
198. Gehry Partners. http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/binoculars-04.htm (acedido em 2011-08-06)
199. [s.a.; s.d.] http://www.houseinthesun.com/listing-Landmark-Villa-in-Quinta-do-Lago-70371.html (acedido em 2011-09-15)
200. [s.a.; s.d.] *Cas.as*. http://cas.as/245d392b-09e2-4126-bccf-b7a17d8111ef.html (acedido em 2011-09-15)
201. [s.a.; s.d.] ESPOSITO & LEONI: 106
202. [s.a.; s.d.] MOLA. 2009: 21
203. [s.a.; s.d.] MOLA. 2009: 19
204. [s.a.; s.d.] ESPOSITO & LEONI: 106
205. [s.a.; s.d.] *Cas.as*. http://cas.as/245d392b-09e2-4126-bccf-b7a17d8111ef.html (acedido em 2011-09-15)
206. [s.a.; s.d.] *2G #5 Eduardo Souto de Moura : Obra recente*. 1998. Barcelona: Gustavo Gili. p. 97
207-208. João Pereira de Sousa. 2008. http://www.flickr.com/photos/asimplemind/with/2457886804/ (acedido em 2011-09-20)
209. Luís Ferreira Alves. [s.d.] NEVES. 2008: 86
210. [s.a.; s.d.] *2G #5 Eduardo Souto de Moura : Obra recente*. 1998. Barcelona: Gustavo Gili. p. 96
211. Luís Ferreira Alves. [s.d.] NEVES. 2008: 84
212. [s.a.; s.d.] MOLA. 2009: 178
213. [s.a.; s.d.] *2G #5 Eduardo Souto de Moura : Obra recente*. 1998. Barcelona: Gustavo Gili. p.98
214-220. *Recetas Urbanas*. [s.d.] www.recetasurbanas.net (acedido em 2011-07-13)
221. GAUSA et al. 2001: 432
222-224. *Recetas Urbanas*. [s.d.] www.recetasurbanas.net (acedido em 2011-07-13)
225. michael mandeville. 2007. http://www.flickr.com/photos/mdmandeville/with/2098381529/ (acedido em 2011-09-20)
226. [s.a.; s.d.] *Luxury Experience*.
http://luxuryexperience.com/restaurants/denmark_restaurants/alberto_k.html (acedido em 2011-09-20)
227. Pete Shacky. 2011. http://www.flickr.com/photos/temp/page35/ (acedido em 2011-09-20)
228. silencetape. 2007. http://www.flickr.com/photos/silencetape/with/1162068836/ (acedido em 2011-09-20)
229. lea bolvig. 2009. http://www.flickr.com/photos/leabolvig/with/3498199348/ (acedido em 2011-09-20)
230. Nicklas Kingo Malta Rasmussen. 2009. http://www.flickr.com/photos/34970314@N04/with/3243644807/(acedido em 2011-09-20)
231. Andrew Kroll. 2010. http://www.flickr.com/photos/andy_tk/with/5108354100/ (acedido em 2011-09-20)
232-242. BIG. [s.d.] www.big.dk (acedido em 2011-09-20)
243. [s.a.; s.d.] VMCP Hotel. *Open Buildings*. http://openbuildings.com/buildings/vmcp-hotel-profile-6168 (acedido em 2011-09-20)
244-247. BIG. [s.d.] www.big.dk (acedido em 2011-09-20)