

ARQUITECTURA & LITERATURA

FERNANDO TÁVORA

no

PAÍS DO

DESASSOSSEGO

VOL. I



Sílvia Manuel Gomes Alves // Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura //

Sob a orientação do Professor Doutor Gonçalo Canto Moniz //

Departamento de Arquitectura / FCTUC / Julho 2016.

{A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando-se, porém, os mais antigos, que falham à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge, a essa vera psicologia. À parte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam.

Há que estudar o caso de se se devem inserir trechos grandes, classificáveis sob títulos grandiosos, como a *Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, ou a *Sinfonia de Uma Noite Inquieta*. Há a hipótese de deixar como está o trecho da *Marcha Fúnebre*, e há a hipótese de a transferir para outro livro, em que ficassem os Grandes Trechos juntos. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – NOTAS, Livro do Desassossego (Segundo), pág. 602. }

VOLUME I

“DE CADA MOMENTO UMA VIDA”

FERNANDO TÁVORA

ARQUITECTURA & LITERATURA

Literatura e Arquitetura, Literatura vs. Arquitetura, Arquitetura vs. Literatura, Arquitetura – Literatura, (...). Concluiu-se apresentar o tema de uma forma simplificada e seguindo a legislação do alfabeto português (também reconhecido como alfabeto latino ou romano).

FERNANDO TÁVORA

no

PAÍS DO

DESASSOSSEGO

Numa combinação entre a obra de Fernando Távora e os feitos de Fernando Pessoa, referencia-se o livro *Alice no País das Maravilhas*, obra de Charles Lutwidge Dodgson, publicado sob o pseudônimo de Lewis Carrol, que descreve a história de Alice que, quando cai numa toca de coelho, é transportada para um espaço povoado por criaturas peculiares e antropomórficas.

MANIFESTO:

ESTA DISSERTAÇÃO **NÃO** FOI ESCRITA AO ABRIGO DO NOVO ACORDO
ORTOGRÁFICO.

*“Creio em um só Deus,
Pai todo-poderoso,
criador do céu e da terra,
de todas as coisas VISÍVEIS e INVISÍVEIS.
(...)
E espero a ressurreição dos mortos,
e a vida do MUNDO QUE HÁ-DE VIR.”*

CREDO

AGRADECIMENTOS:

Derivação masculina, plural, de agradecer: verbo transitivo (dar agradecimentos por; retribuir com agradecimentos) e intransitivo (expressar agradecimentos), apresentado aqui de forma transitiva e intransitiva.

LITERATURA:

Literatura – Substantivo feminino: Ciência do literato; Conjunto das obras literárias de um país ou de uma época; Disciplina que estuda obras, temas e autores literários; Escritos narrativos, históricos, críticos, de eloquência, de fantasia, de poesia, etc.; Conjunto de textos sobre determinado assunto; Folheto que acompanha um medicamento ou alguns outros produto, de conteúdo informativo sobre composição, administração, precauções, etc.

ARQUITECTURA:

Substantivo feminino: Arte de projectar e construir edifícios; contextura; Forma, estrutura.

“Querido leitor:

São horas de te receber no portaló da minha pequena Arca de Noé. Tens sido de uma constância tão espontânea e tão pura a visitá-la, que é preciso que me liberte do medo de parecer ufano da obra, e venha delicadamente cumprimentar-te uma vez ao menos. Não se pagam gentilezas com descortesias, e eu sou instintivamente grato e correcto.

Este livro teve a boa fortuna de te agradar, e isso encheu-me sempre de júbilo. Escrevo para ti desde que comecei, sem te lisonjear, evidentemente, mas também sem ser insensível às tuas reacções. Fazemos parte do mesmo presente temporal e, quer queiras, quer não, do mesmo futuro intemporal. Agora, sofreremos as vicissitudes que o momento nos impõe, companheiros na premente realidade quotidiana; mais tarde, seremos o pó da História, o exemplo promissor ou maldito, o pretérito que se cumpriu bem ou mal. Se eu hoje me esquecesse das tuas angústias, e tu das minhas, seríamos ambos traidores a uma solidariedade de berço, umbilical e cósmica; se amanhã não estivéssemos unidos nos factos fundamentais que a posteridade há-de considerar, estes anos decorridos ficariam sem qualquer significação, porque onde está ou tenha estado um homem é preciso que esteja ou tenha estado toda a humanidade.

Ligados assim para a vida e para a morte, bom foi que o acaso te fizesse gostar destes Bichos. Apostar literariamente no porvir é um belo jogo, mas é um jogo de quem já se resignou a perder o presente. Ora eu sou teu irmão, nasci quando tu nasceste, e prefiro chegar ao juízo final contigo ao lado, na paz de uma fraternidade de raiz, a ter de entrar lá solitário como um lobo tresmalhado. Ninguém é feliz sozinho, nem mesmo na eternidade. De resto, um conto que te agradou, tem algumas probabilidades de agradar aos teus netos. Porque não hão-de eles tirar ninhinhos quando forem crianças? E, se tal não acontecer, paciência: ficarei um pouco triste, mas sempre junto de ti, firme, na consolação simples e honrada de ter sido ao menos homem do meu tempo.

És, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam. Saúdo-te apenas nesta alegria natural, contente por ter construído uma barcaça onde a nossa condição se encontrou, e onde poderemos um dia, se quiseres, atravessar juntos o Letes, que é, como sabes, um dos cinco rios do inferno, cujas águas bebem as sombras, fazendo-as esquecer o passado.”

Desculpa, ainda, o meu reconhecimento particular, porém, esta dissertação e este agradecimento a ti, não seria possível sem...

O Orientador, Professor Gonçalo Canto Moniz, por permitir, instruir e disponibilizar sempre o seu conhecimento. A Jornalista Internacional e impulsionadora da Paz, Ana Morais, pela revisão pertinente e pelos comentários precisos.

Ao João Luís e ao Tony, por proporcionarem que vos ame de formas tão dissemelhantes, sem que deixe de ser bem-vos-querer.

Mãe. Pai. Por tudo. E porque tudo pode ser Amor. Sinto-me infinitamente grato por vos Amar.

Por fim, ao meu Corpo (Arquitectura), por permitir, constantemente, à minha Alma (Literatura), tantos desvarios, tantos disparates e tantos desacertos...

“Teu *Miguel Torga*”¹

Sílvio Manuel.

Interprete-se Leitor como:

Familiares,
Amigos,
Professores,
Outros profissionais
(também Professores),
Paixões
(desfloradas ou por desflorar),
Companheiros,
Colegas,
...

Cada um de vós,
no passado, no presente ou no futuro!

**Reconhecimento
Particular**

¹ TORGA, Miguel –*Bichos*, Prefácio, págs. 9 e 10.

PALAVRAS-CHAVE:

Substantivo feminino, plural. Termo que sintetiza as ideias ou temas centrais de um texto. Palavra que identifica determinado elemento ou o seu conteúdo. Em informática, palavra ou sequência de letras, números ou símbolos que identificam um utilizador e que permitem o acesso a informação, programas ou sistemas protegidos (Senha).

RESUMO:

Substantivo masculino. Acto ou efeito de resumir, sinopse. Recapitulação. Epítome, síntese. Compêndio.

*“Outras vezes oiço passar o vento,
E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.”²*

Arquitectura – Literatura // Fernando Távora – Fernando Pessoa // Poesia
[Real – Imaginário / Espaço – Tempo / Arte]

Métrica
[Metro]

A Arquitectura e a Literatura são dois processos que, enquanto Artes, se desenvolvem por e para seres humanos. Nesse sentido, elas projectam-se socialmente e interligam-se postumamente. Neste contexto, considera-se que será necessário compreender quais os fundamentos teóricos que as edificam, estabelecendo uma aproximação ao quimérico Passado, Presente e Futuro, produzido pelo Ser Humano – Individual e Colectivo.

Poema

Para isso, é concebida uma ténue abordagem, em que se estuda e analisa a constituição de diversas Origens, diferentes Significados e múltiplos Significantes. Por sua vez, introduzem-se as noções de Espaço, de Tempo e de Espaço-Tempo. De acordo com estas premissas, pretende-se capacitar como se constrói no *tempo presente* uma imagem do Real e do Imaginário – resultando similarmente, em irreais Utópicos ou Distópicos. Para esta percepção, será necessário compreender o efeito *partindo de e como uma Viagem*.

[Sarau]

Com a desconstrução da construção do Corpo e da Mente Humana, projectada literariamente, arquitectonicamente e socialmente, desenvolve-se um apontamento sobre a conexão da obra de Fernando Távora à obra de Fernando Pessoa. Neste *esquisso*, procura-se estabelecer os factores que influenciaram espacialmente e temporalmente as suas obras, assim como os imaginários e as viagens que se geraram. Alfim, como se projectam esses elementos no Desenho/Obra de arquitectura, associada e denominada repetidamente como Tradicional e Moderna.

O discurso apresentado surge protegido por exposições teóricas de Pensadores sociais, onde se evidenciam arquitectos e linguistas, levantando algumas questões e afirmações daquilo que se pode aprender e apreender para a construção de uma metodologia de projecto. A sua sustentação é várias vezes impulsionada com exemplos de imaginários e representações, onde se inserem excertos literários e excertos arquitectónicos. Numa abordagem numerosamente pessoal, transmissível e intransmissível, depreende-se essencialmente que a arquitectura, divergentemente da literatura, deve ser constituída no real, partindo de uma consciência e construção de um Íman que valida e capacita o Imaginário Arcaico e o Imaginário do Porvir.

Modestamente,

*“Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto;
Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem esforço,
Nem ideia de outras pessoas a ouvir-me pensar;
Porque o penso sem pensamentos,
Porque o digo como as minhas palavras dizem.”³*

² CAEIRO, Alberto – *Poemas Inconjuntos*, Obras de Fernando Pessoa, Volume V, pág. 88.

³ CAEIRO, Alberto – *Poemas Inconjuntos*, Obras de Fernando Pessoa, Volume V, pág. 88.

KEYWORDS:

Noun. A word which acts as the key to a cipher or code. A word or concept of great significance. A word used in an information retrieval system to indicate the content of a document. A significant word mentioned in an index.

ABSTRACT:

Noun. A summary of the contents of a book, article, or speech; An abstract work of art. Adjective: Existing in thought or as an idea but not having a physical or concrete existence; Dealing with ideas rather than events; Not based on a particular instance; theoretical; (Of a noun) denoting an idea, quality, or state rather than a concrete object; Relating to or denoting art that does not attempt to represent external reality, but rather seeks to achieve its effect using shapes, colours, and textures. Verb: Consider something theoretically or separately from (something else); Extract or remove (something); Used euphemistically to indicate that someone has stolen something; Withdraw; Make a written summary of (an article or book).

*“Sometimes I only listen to the wind passing by,
And I realize that only to listen to the wind passing by it is worth to be born.”⁴*

Architecture – Literature // Fernando Távora – Fernando Pessoa // Poetry
[Real – Imaginary / Space – Time / Art]

Metrics
[Metre]

...

The Architecture and Literature are two processes, which are developed by and for human beings, as Arts. So, they are socially projected and posteriorly interconnected. In this context, it is considered that it will be necessary to understand the theoretical basis that build them, establishing a nearness to a chimerical Past, Present and Future, produced by the Human Being- Individual and Collective.

Poem

To make that happen, it is conceived a smooth approach which studies and analyzes the constitution of diverse Origins, different Meanings and multiple Significants. For that reason, notions of Space, Time and Space-Time are inserted. According to these assumptions, it is intended to enable how it is constructed in *present time* a image of the Real and of the Imaginary – resulting simultaneously in Utopic or Dystopic unrels. For this perception, it will be necessary to understand its effect *departing from* and *as a Journey*.

[Soirée]

With the deconstruction and the construction of the Body and Human Mind literarily, architectonically and socially projected, it is developed a note about the connection of Fernando Távora work to Fernando Pessoa’s literary work. In this *sketch*, it is intended to establish the factors that influenced spatially and temporally their works, as the imaginaries and the journeys which generated. Lastly, how that elements in the Drawing/Architectural work combined and denominated repeatedly as Traditional and Modern.

The presented discourse appears protected by theoretical exposition of social Thinkers, where it points architects and linguists, rising some questions and affirmations from that what is possible to learn and to seize for the construction of a Project methodology. Many times, their sustenance is driven with examples of imaginaries and representations, where it inserts literary and architectonic excerpts. In an personal, transmissible and intransmissible, it is mostly deduced that the architecture, divergently of the literature, it should be constructed in the real, departing from a consciousness and a construction of a Magnet which validates and enables the Archaic Imaginary and the Imaginary for Coming.

Modestly,

*“I don’t know what others will think reading this;
But I think that this should be well done because I think about it effortlessly,
Neither the idea of other people listening to me thinking;
Because I think about it without thoughts,
Because I say it as my words do.”⁵*

⁴ CAEIRO, Alberto – *Poemas Inconjuntos*, Obras de Fernando Pessoa, Volume V, pág. 88.

⁵ CAEIRO, Alberto – *Poemas Inconjuntos*, Obras de Fernando Pessoa, Volume V, pág. 88.

ÍNDICE:

Substantivo feminino, plural. Termo que sintetiza as ideias ou temas centrais de um texto. Palavra que identifica determinado elemento ou o seu conteúdo. Em informática, palavra ou sequência de letras, números ou símbolos que identificam um utilizador e que permitem o acesso a informação, programas ou sistemas protegidos (Senha).

ACTO:

Substantivo masculino, do latim actus, -us, movimento, impulso, empurrão, impetuosidade, direito de passagem, medida agrária. Ação (feita ou por fazer) considerada na sua essência ou resultado. Feito, facto (Por extensão). Fórmula religiosa. Divisão principal das peças de teatro (Teatro). Prova universitária de fim de ano ou de curso. Representação teatral (Auto – regionalismo).

CENA:

Substantivo feminino, do latim scaena, -ae, palco, cena, teatro, vida pública, público, aparência. Espaço, geralmente coberto, dotado de cenário e de chão de madeira, usado por atores ou outros artistas (bailarinos, cantores, músicos) para se apresentarem em público (palco, tablado). Em Teatro: Conjunto de objetos e efeitos cénicos que entram na composição do espaço de representação (Cenário); Arte de representar (palco, teatro) e/ou Subdivisão de um ato durante o qual as mesmas personagens ocupam a cena. Conjunto de objetos que se oferecem à vista. Espetáculo. Panorama. Vista, paisagem. Comportamento ou reação exagerada e sem motivação racional, geralmente originada por um capricho ou uma contrariedade (Birra, Fita). Ação ou facto que prende a atenção, que faz despertar qualquer sentimento. Em Portugal (utilizado de forma informal): objeto ou coisa qualquer; acontecimento, facto, situação.

7. **AGRADECIMENTOS**
9. **RESUMO**
11. **ABSTRACT**
13. **ÍNDICE**
-
17. **INTRODUÇÃO – DIÁRIO DE ANNE FRANK**
19. **Alfa – Bíblia:**
Velho Testamento // Novo Testamento
27. **Peristilo e Preâmbulo – De Re Aedificatoria Libri Decem:**
Motivação/Escolha do tema (O fim(?) // O Eu // O Outro)
Objectivos e contextualização do tema (As referências // Des/Construir o Moderno)
Problemática/Pertinência (Existe um Romance entre Arquitectura e Literatura? // Que Romance é este? // Quais são os versos deste Romance?)
Metodologia (Como se disciplina esta relação: Comunhão de adquiridos // Comunhão Geral // Separação // ...Ou Outro que a Arquitectura e a Literatura convencionaram?!)
Estrutura do Trabalho: (Do Universo ao Fernando Távora // Partes da Dissertação)
Fragilidades, Limitações e Critérios Normativos
75. NOTAS
-
81. **ACTO I – A VOLTA AO MUNDO EM 80 DIAS**
83. **Cena I – A Origem das Espécies:**
Origem & Origens (Criação vs. Evolução // Relação e Transmissão)
Significados (Significantes Lexicais // Significantes Metafóricos)
Significantes (Significados Metonímicos // Significados Metafóricos)
P.S. Era Uma Vez (Ninhos = Casas)
125. **Cena II – As Cidades Invisíveis:**
Espaço (Dentro: Bildungsroman, Künstlerroman, Distopia // Fora: Distopia, Íman.)
Tempo (Passado ou Memória // Presente ou Contemporâneo // Futuro ou Utopia)
Espaço-Tempo (Reflexão Científica – Filosófica // Reflexão arquitectónica – Literária)
P.S. 1.º Ciclo (Despontar)
209. **Cena III – Utopia:**
Viagem (Limites – Fronteira // Movimento – Deslocação)
Real vs Imaginário (Real // Imaginário)
Utopia (7.ª Arte // Lugares // Utopia: Imaginar o Real)
P.S. 2.º Ciclo (Labirinto)
294. NOTAS

P.S.:

PONTO DE SITUAÇÃO:

Substantivo masculino. Altura, circunstância, estado atual. Parte de um discurso, matéria ou ciência. Matéria ou assunto de que se trata ou se há de tratar (objeto, questão). Assunto ou causa principal. Porção de fio que fica entre duas pontadas de agulha ou em cada furo de sovela. Trabalho de costura. Desenho à agulha feito em renda. Em cirurgia, cada uma das operações parciais da sutura. Nódoa ou mancha pequena (marca, pinta). Sinal indicativo do valor das cartas, dos dados, das pedras do dominó, etc. Em gramática, Sinal gráfico (.) utilizado como pontuação no final de uma frase declarativa, podendo corresponder na leitura oral a uma pausa longa, e utilizado também para assinalar uma abreviatura. Fim; termo. Encerramento de aulas (nas escolas superiores). Grau, estado. Lance. Circunstância. Mínima porção no espaço. Lugar em que duas ou mais linhas se encontram. Lugar, sítio (em que alguma coisa está). Cálculo diário para determinar o lugar do globo em que está o navio. Tempo, ocasião. Divisão da regra ou craveira do luveiro, do sapateiro. Duodécima parte da linha (no antigo sistema de medidas lineares). Em tipografia, medida que regula a grandeza dos caracteres tipográficos. Em informática, unidade mínima de uma imagem digital (píxel). Furo feito em medida, escala, etc. Medida da distância a que estão as figuras num quadro. Em música, intervalo entre dois filetes consecutivos no braço de um instrumento de corda. Ato de apontar as pessoas presentes (chamada). Livro ou dispositivo em que se marca as entradas e as saídas dos empregados de uma repartição, escola, fábrica, etc. Prova escrita (exame, teste). Sujeito, indivíduo. Em culinária, grau de consistência que se dá à calda de açúcar (ex.: ponto de caramelo). Em teatro, indivíduo que, no teatro, dá indicações aos atores. Em televisão, dispositivo usado para expor a jornalistas, apresentadores, etc. o texto a ser lido ou que serve de guia numa emissão televisual (teleponto). Cada uma das ferragens em que se movem as portas dos móveis (Mais usado no plural). Em jogos, cada um dos jogadores que apontam (em jogo de parar).

Preposição. Une ao nome o seu complemento (ex.: folha de papel) e estabelece relação de matéria (ex.: feito de pedra); instrumento (ex.: golpe de espada); modo (ex.: deitado de costas); procedência ou lugar donde (ex.: vir de Lisboa); causa (ex.: morreu de medo); agente (ex.: amado de todos), etc.

Substantivo feminino. Acto ou efeito de situar. Maneira ou modo como um objeto está colocado (disposição, posição). Estado das coisas ou das pessoas. Ocorrência; vicissitude. Fase governamental ou ministerial. O governo, relativamente a uma dada época. Estado financeiro de indivíduo ou coletividade.

POST SCRIPTUM:

Locução (latina, de post, depois + scriptum, escrito). Aquilo que se escreve num texto depois de ser assinado (sigla: P.S.).

309. ACTO II – TODOS OS NOMES

311. Cena I – Os Lusíadas:

Portugal (Arquitectónico // Literário // Utópico)
 Europa (1ª Grafia: Bio // 1ª Grafia: Geo // 1ª Grafia: Biblio)
 Mundo (Nova Literatura // Nova Arquitectura // Velha Utopia)
 P.S. 3.º Ciclo (Escolas)

425. Cena II – Livro do Desassossego:

Arquitectura | *Deus quer...* (Origem & Origens // Significados // Significantes)
 Literatura | *O Homem sonha...* (Espaço // Tempo // Espaço-Tempo)
 Poesia | *A obra nasce.* (Viagem // Real vs Imaginário // Utopia)
 P.S. Ensino Secundário (Mestres)

673. Cena III – Da Organização do Espaço:

Dimensões, relações e características do espaço organizado
 O homem contemporâneo e a organização do seu espaço
 A organização do espaço contemporâneo
 P.S. Sobre a posição do arquitecto ou Mestre em Arquitectura (Casas)

733. NOTAS

761. CONCLUSÃO – ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

763. Epílogo ou Desfecho – Alegria Breve:

A Cidade e as Serras (I)
 História de duas Cidades (II)
 A Metamorfose (III)
 O Delfim (IV)
 A Insustentável Leveza do Ser (V)

823. Ómega – A habitação Portuguesa:

António, Luiz, Manuel & Zé

860. NOTAS

863. BIBLIOGRAFIA

883. FONTE DAS IMAGENS



INTRODUÇÃO:

Substantivo feminino. Ato de introduzir ou de introduzir-se. Prefácio. Estudo elementar de ciências naturais. Sinfonia de abertura de uma ópera (música).

INTRODUÇÃO

DIÁRIO DE ANNE FRANK



“Espero que te possa confiar tudo a ti; o que, até agora, nunca pude fazer a ninguém, e espero que venhas a ser um grande amparo para mim.”¹

¹ FRANK, Anne – Início do Livro: *Diário de Anne Frank*, 12 de Junho de 1942.

ALFA:

Substantivo feminino. Primeira letra do alfabeto grego (α , A) e siríaco. Princípio (figurado). Marco. Fronteira. Rego. Figura que, na antiga notação, abrangia dois lugares de um pentagrama e representava duas notas ligadas (música). Planta poácea da Argélia (botânica). Substantivo masculino: Sacerdote, entre os negros muçulmanos do Senegal.

Plutarco em *Moralia* apresenta uma discussão sobre a razão da letra alpha ser a primeira no alfabeto. O locutor de Plutarco sugere que Cadmus, o fenício que supostamente morou em Tebas e introduziu o alfabeto na Grécia, "colocou alfa primeiro porque esse é o nome fenício para touro, que eles, como Hesíodo, consideravam não como a segunda ou terceira, mas a primeira das necessidades." É uma referência a uma passagem em *Os Trabalhos e Os Dias*, de Hesíodo, que aconselhava os primeiros fazendeiros gregos a "Primeiro consiga um touro, depois uma mulher." Uma explicação mais simples é que ela era a primeira letra no alfabeto fenício.

De acordo com a ordem natural de Plutarco de atribuição de vogais aos planetas, alfa estava ligada à Lua. Pois também eram associados à Lua no simbolismo religioso primitivo tanto de sumérios quanto de egípcios devido ao formato crescente de seus chifres.

A letra alfa maiúscula geralmente não é utilizada como símbolo porque costuma ser escrita de forma idêntica à letra A latina.

A letra α minúscula é usada como símbolo para a aceleração angular, coeficiente linear de dilatação térmica e para proporcionalidade em física.

Alfa é normalmente usada como adjetivo para indicar a primeiro ou a ocorrência mais significativa, como o macho alfa, a estrela alfa de uma constelação, ou a versão alfa de um programa. Segundo os cristãos, Jesus disse ser "o Alfa e o Ómega, o primeiro e o último, o princípio e o fim." (Apocalipse 22:13, ver também 1:8).

ALFA

BÍBLIA

“ (...) Para se conhecer a sabedoria e a instrução; para se entenderem, as palavras da prudência. Para se receber a instrução do entendimento, a justiça, o juízo e a equidade; Para dar aos simples, prudência, e aos moços, conhecimento e bom siso; O sábio ouvirá e crescerá em conhecimento, e o entendido adquirirá sábios conselhos; Para entender os provérbios e sua interpretação; as palavras dos sábios e as suas proposições. O temor do Senhor é o princípio do conhecimento; os loucos desprezam a sabedoria e a instrução. Filho meu, ouve a instrução de teu pai, e não deixes o ensinamento de tua mãe, (...) ”¹

¹ BÍBLIA SAGRADA, *Provérbios* 1:2-8.

Fig. 0.1.1 – **A BARRIGA DO ARQUITECTO** [Filme], frame, Peter Greenaway, 1987.



“No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; (...)”²

Em Setembro de 2007, na minha primeira aula de Projecto I, o Professor Walter Rossaⁱ propõem ao novo grupo de estudantes conceber através do desenho uma cidade. Algures numa das cadeiras da sala de aula, algures no Farol da cidade de Coimbra, encontrava-me, sentado, questionando o que seria uma cidade.

Seráⁱⁱ uma cidade a Cidade de Aristóteles?ⁱⁱⁱ [Uma Cidade é uma assembleia ou comunhão perfeita e absoluta de muitas povoações ou ruas numa só.]³

Como se pode então desenhar a Cidade? [Como evitar que as nossas cidades se estendam e se diluam, percam a sua forma e a sua alma?]⁴

Fui para casa, *minha casa*^{iv}.

Analisei com Thomas More^v o Urbanismo, consultei catálogos para Construção com o José Saramago^{vi} e com Júlio Verne^{vii} as Tecnologias. Desenhei com Luís de Camões^{viii}. De Charles Darwin^{ix}, li a sebenta das aulas sobre Ciências Sociais. Debati, em Teoria, com o Vergílio Ferreira^x e em História com Italo Calvino^{xi}. Passei noites e dias a projectar com o Fernando Pessoa^{xii}, o Siza Vieira^{xiii}, o Fernando Távora^{xiv} e o Eça de Queirós^{xv}.^{xvi}

Porém, sinto-me pequeno.

Ensinam-me a ler, ensinam-me as letras e as linhas, as formas e os contornos, os limites tabelados: no caderno de linhas ou nas folhas dos esboços. O desenho que ocupam no espaço, no início da frase, no meio da frase, no fim da frase. No início dos nomes e no meio dos nomes. Ensinam-me os nomes! Ensinam-me a unir o “P” e o “A”, o “T” e o “O”^{xvii}.

ARQUITECTURA!

Em Setembro de 2012, segunda aula de Seminário de Investigação em Arquitectura, o aluno – o Eu⁵ – propõe ao Professor Gonçalo Canto Moniz^{xviii} escrever uma dissertação sobre Arquitectura e Literatura^{xix}.

Com os olhares postos na civilização de arquitectos que transitavam, algures no Claustro da Escola de Coimbra, uns Siza’s, uns Koolhaas^{xx}, umas Zaha’s^{xxi}, Zumthor’s^{xxii} e Niemeyer’s^{xxiii}, abordamos o Fernando Pessoa. Falamos naquela parafernália de heterónimos que circulavam algures entre um claustro e o Mundo – que há muito é um Claustro.

Falamos no Fernando Távora.

² BIBLIA SAGRADA – *Gênesis* 1:1-2.

³ ARISTÓTELES – *Política*, da tradução inglesa de 1598.

⁴ LE CORBUSIER – *Maneira de Pensar o Urbanismo*, pág. 11.

⁵ PESSOA, Fernando – *O Eu profundo e os outros Eus*.

Seria ele um escritor? Em caso afirmativo, escritor de quê? De teoria? De cidade? De arquitectura?^{xxiv} Távora^{xxv}, em tua casa, com quem analisaste o urbanismo? Com quem consultaste os catálogos? Com quem desenhaste? Com quem debateste (?) e o quê?

Porque projectaste com o Fernando Pessoa? Porquê? Serás tu um heterónimo? [Já sabíamos de Álvaro de Campos, Engenheiro Naval por Glasgow; apresento-vos, Fernando Távora, Arquitecto Moderno pelo Porto.]⁶

“Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão. Abraão gerou a Isaque; e Isaque gerou a Jacó; e Jacó gerou a Judá e a seus irmãos (...)”⁷

Torno-me então, ou assim o suponho, um mestre em Arquitectura. Para o desenvolvimento do meu trabalho, discurso ou teoria, menciono então os Escritores ou Poetas como fonte de inspiração. Para mim, provavelmente apenas para mim, as palavras obtêm uma forma ou uma conjugação indirecta e directa das coisas.

Assim, mais uma vez para mim, a forma mais conexa para compor e aclarar este verso foi dividi-lo em dois capítulos, subdivididos conseqüentemente em três subcapítulos. Os capítulos organizam-se do geral para o particular e os subcapítulos do passado para o futuro ou abstrato. Os capítulos e subcapítulos intitulam-se com uma obra literária que reúne ligações com o tema aí tratado, claro, de forma abstracta.

“A Volta ao Mundo em 80 Dias”^{xxvi} leva-me a revoltar o Mundo literário e arquitectónico, com uma duração que ultrapassa os oitenta dias e que excede um único momento circular. Uma volta nas origens das palavras e da arquitectura, nos significados e significantes. Com uma paragem visível na cidade, no tempo da cidade, no espaço da cidade e no espaço-tempo que a arquitectura ocupa na literatura e que a literatura ocupa no ser do escritor. O voo culmina numa viagem, no espaço utópico que as palavras passaram a representar pela ausência de arquitectura, de sociedade ou dos lugares da sociedade.

Uma sociedade que reúne “Todos os Nomes”^{xxvii}, ou nome nenhum. Em Todos os Nomes serei uma espécie de Senhor José^{xxviii} em busca da mulher desconhecida – A Arquitectura Portuguesa. Com pouco mais que a certidão dos Descobrimentos, que me indicam um passado “pouco concreto” ou concreto de mais, cometo uma série de loucuras: *assalto uma escola na serra, apanho uma gripe na cidade, falo com o tecto como se este fosse Fernando Távora, falo ao emprego. Culmino com a*

⁶ FIGUEIRA, Jorge – *Fernando Távora Modernidade Permanente*, pág.52.

⁷ BIBLIA SAGRADA – *Mateus* 1:2.



Fig. 0.1.2 – **A BARRIGA DO ARQUITECTO** [Filme], frame, Peter Greenaway, 1987.

morte desassossegada da arquitectura, sozinho com um pastor num cemitério. Mas descubro que posso enganar a morte.^{xxix}

Assim, o meu *Maravilhoso Desassossego* organizou-se na mente para organizar o espaço, organizou-se no espaço para desorganizar a mente. Uma mente com duas cidades: a Arquitectura, mais a Sul, a Literatura, mais a Norte (ou o oposto, não me recordo).

O importante será a *metamorfose*!

Uma arquitectura para arquitectos ou uma literatura para arquitectura de arquitectos! A exploração do Moderno com Fernando Pessoa e Fernando Távora. Provavelmente, uma ideia de existência de Literatura Moderna – Arquitectura Moderna! [Ai Alice! Em que maravilhas te foste meter!/?] Os conceitos, os efeitos e a Literatura de Fernando Pessoa no pensamento do Arquitecto Fernando Távora. Colisão de resultados. Abordagem genérica daquilo que escreveu, projectou e ensinou. E quanto a isso tudo,

*“Hoje não sou capaz de escrever duas linhas seguidas. Há horas e disposição para tudo. Se até para gostar há horas porque não haveria para escrever? Agora, porém, dá-se o caso de que estou em hora de gostar e não em hora de escrever, o que significa que não escrevo não por falta de amor, mas simplesmente por falta de disposição.”*⁸

⁸ TÁVORA, Fernando – *Uma Porta pode ser um Romance _ Esteio 2 Viagem pela Europa, 1947*, pág. [H] _ 41.

**PERISTILO:**

Substantivo masculino. Do latim peristylum, -i, do grego perístulos, -on, rodeado por um conjunto de colunas. Galeria formada de colunas insuladas em volta de um pátio (Arquitectura). Frontispício de um edifício composto de colunas isoladas (por extensão – arquitectura). O que precede, o que serve de introdução (figurado).

PREÂMBULO:

Substantivo masculino. Do latim praeambulus, -a, -um, que anda na frente. Prefácio, exórdio. Relatório preliminar de uma lei, de um decreto. Palavras ou atos que precedem as coisas definitivas. Sem mais preâmbulos - Sem delongas, de pronto.

PERISTILO E PREÂMBULO

*DE RE AEDIFICATORIA
LIBRI DECEM*

“(...) refiram os números, que forem utilizados, não pelos seus símbolos, mas pelas suas palavras completas, para que não sejam deturpadas pelos erros.”¹

¹ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, VII, 9.



Fig. 0.2.1 – {O Fim (?) / O Eu: Por momentos, já nus, existe o acreditar que será possível uma evasão.} **SALÓ OU 120 DIAS DE SODOMA** [Filme], frame, Pier Paolo Pasolini, 1975.

“Grande é o contributo que o tempo traz à execução de todas as obras, fazendo com que repares e reflitas atentamente naquilo que te escapara, por mais perspicaz que sejasⁱ.”²

Determinados e com alguma determinação, os *discípulos* da Arquitectura, procuram reflectir e instruírem-se através de relações de pensar a arquitectura partindo da sua utilização e das pessoas – não apenas da visão e das obras dos arquitectos. As conexões são maioritariamente examinadas do ponto de vista social e da sociedade: os temas que a concebem e em que ela é concebida e os temas que a envolvem e em que ela é envolvida.ⁱⁱ Temas! Sociedade! Arquitectura?

O Fim(?)

As Dissertações de Mestrado são o mote para os gritos destas (in)existências: aqui e agora podemos investigar, aqui e agora podemos comunicar, aqui, agora, Aqui e Agora! Ao longo do tempo, no Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, foram apresentadas diversas Dissertações, sobre acasalamentos mais ao menos predilectos, que nos transportam para a colossal linhagem da questão: O que devemos investigar em Arquitectura?

Neste festim científico deparamo-nos com uma extensiva variedade de pesquisas, porém, a intencionalidade e o clamor dos *novos arquitetos*, quando trespassam a linha cruel do aprender para o fazer, demonstra-nos que a prática diverge das intencionalidades iniciais. Ou seja, a vontade de acasalar a arquitectura com as grandes teorias apenas foi visitada em plena campanha eleitoral da atribuição de um grau académico, numa candidatura para o cúmulo da compreensão e dispersão ao brando progresso. Assim, no júbilo desta aprendizagem, seleccionar a Literatura para a *última* dança do curso de Arquitectura, resulta da conjugação que eu considero ser do mesmo verbo porém, em dois tempos verbais distintos: um Presente do Indicativoⁱⁱⁱ e um Imperativo^{iv}.

O Eu

O *Presente do Indicativo* advém do interesse pessoal pela actividade literária, desenvolvida dentro e fora do claustro do Departamento de Arquitectura: empregando aquela que já se encontra redigida e gerando uma que julgo inexistente – e que avalio pessoalmente como possuidora de essência relevante.

O *Imperativo* surge tal como as vozes referidas anteriormente. Sons que inspeciono de forma pertinente e me transportam à meditação sobre a formação e avaliação do que deve ser a essência da origem do pensamento arquitectónico. A ideia pode resultar do envolvimento com outras áreas/temas, o conceito deve resultar da utilização e estudo da sociedade, a ideia e o conceito podem e devem resultar do envolvimento e da utilização da Literatura.

Desenvolvendo uma inquirição inicial na disciplina de Seminário de Investigação em Arquitectura, decidi concluir a minha dissertação de mestrado partindo das últimas pesquisas sobre a obra do Arquitecto e Professor Fernando Távora. Inventário transversal, em que a métrica e construção arquitectónica e literária se

² ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, II, 1, pág. 191.

Fig. 0.2.2 – {O Outro: Segundo a obra de Pasolini, apenas quem se nega a cumprir os ritos os experienciará, os restantes serão simplesmente observadores.} **SALÓ OU 120 DIAS DE SODOMA** [Filme], frame, Pier Paolo Pasolini, 1975.



torna objecto de estudo, correlacionado com a estrutura e edificação da acção da obra do poeta português Fernando Pessoa.

Se o uso do imperativo, como procriador de ideias e conceitos, gera respostas concretas e fictícias para o projecto arquitectónico, a utilização de um objecto de estudo consistente e sólido, permite a concretização daquilo que pretendo exteriorizar. Como uma tradução publicada com o idioma original nas páginas pares, se em um trecho esta síntese destapa o debate daquilo que desejo investigar, abrindo uma nova estante na biblioteca do Departamento de Arquitectura, em páginas ímpares avisto uma nova questão: Qual a extensão e planeamento dessa mesma estante? O que nos pode ensinar a Literatura? O que pode a Literatura ensinar sobre a Arquitectura?

Para demarcar a extensão do tema e planeá-lo com a integração do objecto de estudo, o imperativo contribui como estratégia para o estudo sobre as concepções entre arquitectura e literatura. Procurei constantemente narrar sobre o papel de esquisso, as matrizes literárias sobre arquitectura e traçar espaços arquitectónicos que sobejam da literatura, como se ambos fossem plantas da cidade onde a procura da resolução se desenvolve. Destacam-se raciocínios, programas e autores – literários e/ou arquitectónicos – que contribuem para fundamentar a reflexão e a instrução do tema, especialmente e evidenciando uma conclusão: a acção de Fernando Távora em Portugal e na Arquitectura Portuguesa – ou vice-versa.

Com um objectivo mais redutor, considero igualmente oportuno, que o Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra deve declamar a arquitectura sobre temas que não se apresentam nos campos exactos dos pormenores construtivos. Especialmente e Espacialmente, pois a fundação e formação desta escola encontra-se sobre alicerces em que o material construtivo é também constituído por camadas e matrizes de legados, em que os seus autores, nossos Mestres, acreditavam, aceitavam e usavam estas determinações como objecto integrante do desenho da Arquitectura e da Sociedade.

O Outro

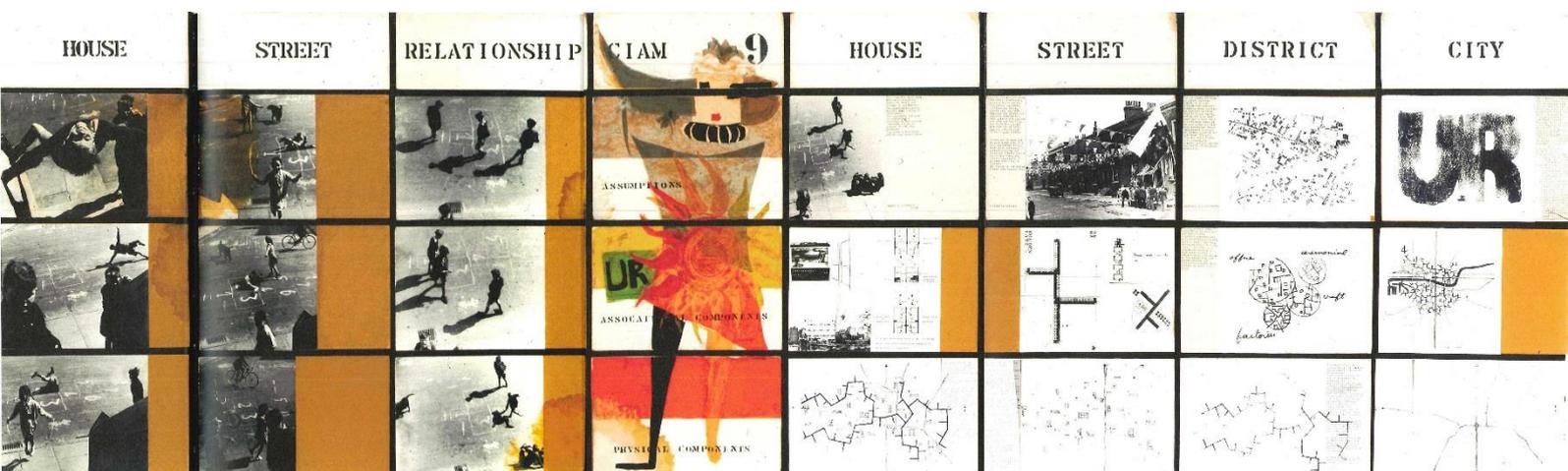


Fig. 0.2.3 – {As Referências / Des/Construir o Moderno: O projecto urbanístico *Golden Lane Deck Housing* propõe debater e repensar a Identidade do Homem à Escala do Homem. Contestando a Carta de Atenas, é na colagem Universal e Particular da casa, da rua, do bairro e da cidade, que se constrói um espaço com e para a Cultura do *Habitat*.} **URBAN RE-IDENTIFICATION GRID** [Documento icónico], Diagrama, Peter and Alison Smithson, 1953.

“É, todavia, muito importante saber com que combinação e ligação as pedras devem ser dispostas na obra, tanto aqui como em outras partes. Porque assim como a madeira, assim também a pedra tem veios e nós, e umas partes mais frágeis que outras; além disso, é sabido que o mármore se dobra e deforma. Há nas pedras abcessos e apostemas de matéria pútrida, que com o tempo incha por absorção, segundo julgo, da humidade do ar aspirado, de que resultam pústulas e dilacerações nas colunas e nos lintéis.”³

A *Prosa* aqui apresentada pretende ligar e demonstrar as interligações entre a Arquitectura e Literatura. Partindo de análises sustentadas por Mestres da Literatura e pela utilização clara de práticas literárias por Arquitectos, com as últimas publicações dos manuscritos de Fernando Távora, desperto a fusão entre a relevância das letras na construção da crítica e dos discursos arquitectónicos e a influência da poesia na transformação da composição espacial.

De frente com uma carência de investigações nacionais sobre a temática da Arquitectura e Literatura, esta dissertação apresenta alguns trabalhos desenvolvidos internacionalmente. Destaco as publicações italianas, como a colecção *Le Città Letterarie*^v, intersectados paralelamente com distintas análises e decomposições nacionais e internacionais, a exemplo, as investigações e publicações de Stephen Reckert^{vi}. O propósito, será uma compreensão e uma análise à obra do Mestre Fernando Távora construído de um ponto de vista literário.

As Referências

Sobre este alinhamento, o Arquitecto Eduardo Souto de Moura^{vii} apresenta-nos “uma colagem livre”⁴ de frases de escritores e poetas para expor Távora em “A «Arte de ser português»”^{viii}: “Este texto demorou a escrever e não o fiz, foram outros que o fizeram por mim. Não gosto de escrever, penso que não devo escrever, habituei-me assim. «A escrever é que se aprende o que somos», mas isso agora não é nada oportuno, suspende-me a respiração, faz-me tremer a mão.”⁵

Este recurso aproxima-nos de uma universalidade literária complexa de desvelar, porém, o Professor e Arquitecto Jorge Figueira^{ix} evoca-nos a importância da “caracterização que Eduardo Lourenço faz de Pessoa” como elemento essencial “para compreendermos Távora”⁶. O discurso culmina “num estilo literário directo e honesto” com o reconhecimento que “talvez tenhamos encontrado um heterónimo até agora desconhecido de Pessoa./ Já sabíamos de Álvaro de Campos, Engenheiro Naval por Glasgow; apresento-vos, Fernando Távora, Arquitecto pelo Porto.”⁷

Assim, Fernando Távora contextualiza esta problemática, tendo como padrão o seu trajecto redigido no espaço pessoal e profissional, com os seus diários, cartas, anotações e manuscritos, paralelamente com os seus manifestos de carácter público e com intuito de publicação – como textos, crónicas, artigos e livros. Porém, não

Des/Construir
o Moderno

³ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, III, 7, pág. 246.

⁴ MOURA, Eduardo Souto de – *Fernando Távora*, pág. 72.

⁵ MOURA, Eduardo Souto de – *Fernando Távora*, pág. 71.

⁶ FIGUEIRA, Jorge – *Fernando Távora Modernidade Permanente*, pág. 45.

⁷ FIGUEIRA, Jorge – *Fernando Távora Modernidade Permanente*, pág. 52.

podemos ser atópicos a outras questões biográficas, em que destaco: as Viagens – grandes motores de génese literária; a Pedagogia – colossal método de transmissão de ideais; e a Obra Arquitectónica – desfecho derradeiro das génese e dos conceitos.

Utiliza-se a premissa de um declarado interesse de Távora pela literatura, particularizado no estilo Pessoa e seus heterónimos. Para compreender e analisar esta influência, é imprescindível recorrer aos trilhos de entendimento apresentados acima, socorridos com diversas investigações e conceitos, de forma a traduzir a análise dos significados e da construção de ideias – uma outra página, nem sempre visível, do grande livro que consolida toda a edificação e composição da Arquitectura Moderna em Portugal.

Com a inscrição do Moderno Português nesta Dissertação, não pretendo apresentar uma oposição aos estudos e investigações já realizadas sobre o tema – como comprovamos anteriormente a obra arquitectónica do Fernando Távora não pode ser analisada apenas do ponto de vista literário.

Radicalizando: a arquitectura não se constrói apenas da literatura e a literatura não se reduz ao espaço da arquitectura! Podem-se complementar, comprometer e auxiliar. Perante este poder, exploro e apresento premissas que possam enriquecer uma cultura arquitectónica, somando assim, um outro acasalamento à Biblioteca de ensino do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra.

Fig. 0.2.4 – {Existe um Romance entre Arquitectura e Literatura?: Para uma construção do futuro, apenas o constante, a preto-e-branco, denominado por Ser Humano e Relações Sociais (Cidade), se eterniza à preservação de um romance.} **O QUE TORNA AS CASAS DE HOJE TÃO DIFERENTES, TÃO ATRAENTES?** [Documento icónico], Colagem, Richard Hamilton, 1956.



“E já que, como dissemos, uma parte de todos estes edifícios corresponde às necessidades, outra às comodidades, seja-nos lícito, a nós que fizemos esta exposição sobre os edifícios, dizer alguma coisa para deleite do espírito, até porque no prólogo decidimos ir buscar os fundamentos destas divisões aos princípios da filosofia. Falaremos, pois, dos seguintes aspectos: quais os edifícios que convêm a todos os cidadãos em geral; quais ao pequeno número dos mais importantes; quais à multidão da arraia-miúda.”⁸

Recorrendo aos Planos de Estudos dos Cursos de Mestrado Integrado em Arquitectura em Portugal^x, nenhuma Escola apresenta no seu programa uma disciplina denominada por Literatura. Examinando de forma mais minuciosa^{xi} as áreas de estudo do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra^{xii}, podemos constatar que as Ciências Humanas adquirem um papel quase inexistente. O problema advém de políticas educacionais anteriores^{xiii} porém, e com a *crise das provas finais*^{xiv}, debate-se a sua existência, pertinência, método e programa, tornando-se alusivo perceber a importância que as Ciências Sociais podem ter na construção e formação do arquitecto e das escolas de arquitectura, ajudando a clarificar a atribuição e diversificação de Programas e de ECTS^{xv}.

Existe um
Romance entre
Arquitectura
e
Literatura?

Não se defende a criação de uma disciplina puramente literária, mas introduz-se o mote para a pertinência e desenvolvimento dos estudos humanístico em outras disciplinas lecionadas em Arquitectura. A Literatura enquadra-se como um elemento complementar. Segundo René Wellek^{xvi} e Austin Warren^{xvii}, “Poderemos então estudar como literatura a «profissão médica no século XIV», ou o «movimento dos planetas no começo da Idade Média», ou a «feitiçaria em Inglaterra e na Nova Inglaterra»⁹”.

Segundo a ordem de ideias, reflexiono se não será significativo e necessário estudar a título de exemplo a «utopia urbana no Renascimento» ou a «poesia no Modernismo Arquitectónico» como elemento estruturante para a arquitectura nas respectivas épocas e posteriores. Investigadores *literários* como Edwin Greenlaw^{xviii}, sustentam que “nada que se relacione com a história da civilização é estranho ao nosso campo”; “não estamos limitados às belles-lettres, ou mesmo aos testemunhos impressos ou manuscritos, no nosso esforço de compreender um período ou uma civilização”, expressando que “devemos encarar o nosso trabalho à luz da sua possível contribuição para a história da cultura”¹⁰.

Em Arquitectura, o Arquitecto Alexandre Alves Costa^{xix} refere que “o que penso da arquitectura e o que ensino é o que sou. Só possuído e possuindo é possível a apropriação completa do que sei. / Por isso o ensino da arquitectura é um acto de

⁸ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, IV, 1, pág. 283.

⁹ WELLEK, René; WARREN, Austin – *Teoria da Literatura*, pág. 21.

¹⁰ GREENLAW, Edwin – *The Province of Literary History*, pág. 174.



Fig. 0.2.5 – {Que Romance é este?: As soberanias das uniões comuns encontram-se explícitas na vida quotidiana, porém o paradoxo, encontra-se na lubricidade da mesma existência incomum.} **DIFAMAÇÃO** [Documento icónico], Fotografia, Heinz Hajek-Halke, 1926-1927.

intensa comunicação, para que a arquitectura o seja”¹¹. Nos seus escritos, Alexandre Alves Costa constantemente recorre a obras literárias para construir os seus textos de arquitectura. Subjacente a este processo de composição, defende-se paralelamente uma estrutura de ideia de ensino, como refere acerca dos modelos de instrução actual que preza “a sectorização do saber, o especialismo, a apreensão do real por pontos, a recusa ostensiva do senso comum e dos estudos humanísticos”¹².

Perante uma conjuntura vaga, deparamo-nos entre uma Escola onde não há Romance ou um Romance onde não há Escola^{xx}. No levantar das várias questões que despontam, destaco duas que considero primordiais e primogénitas. Primeiramente, em que se baseia este Romance numa escola que já se examinou e, posteriormente, como se comportam e se expõem estes resultados para uma sociedade em que ainda falta tanto por estudar.

A união entre Arquitectura e Literatura nos estudos científicos arquitectónicos é quase inexistente ou citada como base de consolidação pertinente para a construção do Arquitecto ou da Arquitectura. Constantemente, quando a ela se recorre, se evidencia a prática comum de escrever, falar e/ou citar Italo Calvino e Jorge Luís Borges^{xxi}. Contrapondo, no campo literário, o espaço é quase sempre um elemento fundamental e consolidador da obra, como afirma Carlos Reis^{xxii},

Que Romance é este?

“É possível e heurísticamente fecundo estabelecer nexos entre a cidade e o pensamento crítico que dela se ocupa, incluindo a noção de que ela constitui um motivo literário importante (...) em Calvino identifica-se a vista como «verdadeiro órgão da narração» e factor estruturante da sua escrita”¹³.

Produzir uma obra literária partindo de arquitectura e projectar arquitectura partindo de uma obra literária conduz-me neste contexto à significação daquilo que pode ser considerado literatura^{xxiii} e, comprometendo-me, questionar, o que é a arquitectura? Porém, não são as únicas questões que se erguem partindo dos objectos basilares do estudo. A exemplo, como se comporta a arquitectura na ou como literatura e/ou a literatura na/como arquitectura?

A aceção de significados e significantes para Arquitectura e Literatura é paradoxalmente escassa e abundante, num estudo que deseja ser elucidativo na conexão entre ambas. Existem assim diversas definições para o que é a arquitectura, sendo que Vitruvius^{xxiv} afirma no seu Tratado de Arquitectura:

“A Arquitectura é uma ciência que deve ser apoiada por uma grande diversidade de estudos e de conhecimentos através dos quais ela julga

¹¹ COSTA, Alexandre Alves – *Memórias do Carcere Desastres de Sofia*.

¹² MONIZ, Gonçalo Canto – *O Ensino Moderno da Arquitectura*, pág. 27.

¹³ REIS, Carlos – *Leonardo express*, pág. 39.

todas as obras das outras artes que lhe pertencem. Esta ciência adquire-se pela Prática, e pela Teoria: A Prática consiste numa contínua aplicação à execução de projectos como nos propomos, segundo os quais a forma conveniente é atribuída à matéria de que todos os tipos de obras são feitas. A Teoria explica e demonstra a conveniência das proporções que as coisas que se querem fabricar devem ter: isto faz com que os Arquitectos que se esforçaram para obter a perfeição da sua arte através unicamente do exercício da mão, não obtivessem quase nenhum avanço, por muito grande que tenha sido o seu trabalho, de igual modo aqueles que acreditaram ser apenas através do conhecimento das letras o único caminho para obter o êxito; pois não obtiveram mais do que escuridão: mas aqueles que juntaram a Prática à Teoria, foram os únicos a ter sucesso no seu empreendimento, porque estavam munidos de tudo o que era necessário para chegar a bom fim.”¹⁴

Este sentido de Arquitectura introduz-nos não só questões de traduções e outras definições, como nos apresenta a Teoria e as Letras. Com o mote das Letras, da Teoria e da *teoria do que deve ser ou o que é a arquitectura*, introduzo o “romance académico”¹⁵ literário a que se refere Carlos Reis:

“É preciso, pois, reencontrar um equilíbrio aparentemente perdido: o equilíbrio entre o secundário – a reflexão ensaística, a indagação teórica, a questionação epistemológica – e o primário, ou seja, a literatura, essa «teia sem começo nem fim» de que fala Eduardo Lourenço. Isto quer dizer que parece prudente relativizar o influxo da teoria; não é possível nem intelectualmente honesto, contudo, ignorar os contributos que dela colhemos, em diferentes épocas e sob diversos impulsos, em sucessivas teorias da literatura: a dos Formalistas Russos (e em especial a de Boris Tomachevski), a de René Wellek e Austin Warren (que praticamente fundou uma época, nos modernos estudos literários, em âmbito universitário), a de Wolfgang Kayser (mesmo sem se apresentar expressamente como teoria), mais recentemente a de John M. Ellis (que é também, à sua maneira, uma teoria da literatura) e, ainda mais próximas de nós em diversos aspectos, a de Aguiar e Silva e a de Antonio García Berrio. Estas e também a que, apresentada por Kibédi Varga (*Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981), evidencia já uma diversificação de contributos que, em termos distintos, é confirmada pelo recente e volumoso *Guide to Literary Theory and Criticism* (Baltimore/London, The Johns Hopkins Univ. Press, 1994), editado por Michael Groden e Martin Kreiswirth.”¹⁶

Como os vários exemplos que nos são apresentados por Carlos Reis, poder-se-ia apresentar uma redacção sobre as várias definições para Literatura – o mesmo seria

¹⁴ VITRÚVIO – *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius*, Livro 1, págs. 2 e 3.

¹⁵ REIS, Carlos – *O Conhecimento da Literatura*, pág. 13.

¹⁶ REIS, Carlos – *O Conhecimento da Literatura*, págs. 13 e 14.

Fig. 0.2.6 – {Quais são os versos deste Romance?: Percorrendo a Foz do Porto, contemplo as Pirâmides, os Jardins Suspensos, a Estátua de Zeus, o Templo, o Mausoléu, o Colosso de Rodes e o Grande Farol. O que não existe na Realidade subsiste no Imaginário. Ambos, conciliados, na Poesia da História.} **SEM TÍTULO** [Documento icónico], Fotografia, Sílvio Manuel, 2013.



aplicável ao termo *Arquitectura*. Porém, a busca de definições concretas, se existem, para as duas disciplinas aqui abordadas, seria por si só uma ou várias dissertações e poderia tornar-se fastidioso fazê-lo nesta Introdução. Assim sendo, determino que a referência de Vitruvius e de Carlos Reis são o ponto de partida, em que as restantes se vão integrando ao longo do texto. Como se de personagens se tratasse, vão oferecer o seu contributo e amplificar este Romance. Uma decomposição do real que envolve uma narrativa bastante longa e com imensas histórias paralelas. Histórias que se podem reflectir de forma escrita ou arquitectónica.

Consequentemente, a análise terá de ser dividida por tópicos de observação, que naturalmente nos conduz a um objecto de estudo pela impossibilidade de analisar todas as intersecções existentes. Neste sentido e com o propósito de aperfeiçoar uma tradução, desenho alguns pormenores construtivos de um poema, questionando essencialmente quais são os versos deste Romance e ocorrendo que aquilo que denomino por *Arquitectura* e

“O que chamamos de «literatura» não tem outra essência nem outra finalidade do que antepor entre nós e o chamado real, obstáculo ou ameaça, a teia sem começo nem fim da ficção, o único estratagema positivo que concebemos, que somos, para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria.”¹⁷

Assim, conclui-se que uma sucessão de políticas educativas directamente ligadas com a arquitectura e com as demais áreas têm feito com que o ensino deixe de ser a ciência *apoiada por uma grande diversidade de estudos e de conhecimentos* (como refere Vitruvius), contrariando os vários debates que expõem a necessidade de *reencontrar um equilíbrio aparentemente perdido* (citado por Carlos Reis).

Quais são os versos deste Romance?

Na tradução de *Os Dez Livros de Arquitectura*^{xxv}, quando se inicia a descrição “O que é a *Arquitectura*: e quais os requisitos necessários a um *Arquitecto*”, Capítulo I, surge uma nota de rodapé que nos leva a questionar o poder do significado e origem das palavras^{xxvi}. *Arquitectura* surge da formação de duas palavras gregas *arkhé* + *tékhton*. *Arkhé* significa primeiro/principal e *tékhton* construção. *Literatura* deriva do latim, *litteris*, e tem uma forte conexão ao *grammatikee* – derivação grega^{xxvii}. Repare-se, que a origem e formação das palavras é um elemento importante para se poderem entender e descodificar alguns discursos porém, existem mais componentes.

A *Grécia Antiga*^{xxviii} e a filosofia (Gregas) têm uma importante e pertinente influência na arquitectura, não só no aspecto de formação do significado da palavra, como na construção da teoria arquitectónica. Platão^{xxix} afirmaria que “O homem perfeito e harmonioso é aquele que sabe unir a aptidão física à formação espiritual,

¹⁷ LOURENÇO, Eduardo – *O Canto do Signo*.

submetendo-as ao serviço da alma”¹⁸. Esta conjugação de valores é expressa como requisito essencial para a formação do arquitecto segundo Vitruvius – a Prática e a Teoria. Deparamo-nos com o plágio, inconsciente ou adaptado, como forma de expressão e de construção de um texto fundamental para a Architectura e para os Architectos – cópias literárias, que se vão sucedendo ao longo da história^{xxx}.

Numa outra perspectiva, a Architectura torna-se elemento essencial nos campos do debate filosófico, a título de exemplo, em *Timeu e Crítias: a Atlântida*^{xxxi}, “não é possível nem intelectualmente honesto, (...), ignorar os contributos que dela colhemos”¹⁹ para uma reflexão sobre a cidade e o seu desenho. Platão recorre à cidade ideal “quando as verdades não são susceptíveis de compreensão racional”²⁰, descrevendo o plano geral da cidade, o edifício e os seus programas. A narração destes elementos não surge apenas na sua obra e no seu tempo como forma de desenhar e construir uma cidade melhor. Num outro exemplo, a *Bíblia Cristã*^{xxvii} invoca inclusive os materiais e a respectiva dimensão aquando da construção da Torre de Babel^{xxxiii}.

Contemporaneamente, o programa de Doutoramento em Patrimónios de Origem Portuguesa^{xxxiv} socorre-se como base elementar de estudo das obras literárias e de escritos para compreender processos arquitectónicos e sociais de outras épocas^{xxxv}. Subtende-se que a teoria da architectura está claramente ligada com os campos da literacia: *em diferentes épocas e sob diversos impulsos*^{xxxvi}. Inclui-se similarmente que a literatura forma e influencia a concepção social e arquitectónica, a exemplo, uma análise desenvolvida pelo Professor Doutor Mário Krüger^{xxxvii} revela que a tradução do *De Re Aedificatoria Libri Decem*^{xxxviii}, em diferentes épocas históricas *provocou* ou associa-se ao desenvolvimento de um novo *estilo* arquitectónico^{xxxix}.

Perante esta referência, ingressamos num novo elemento fundamental – a Construção. Se apresentamos inicialmente a formação das palavras e depois a importância da sua junção na teoria da Architectura e do Escritor, a construção é o elemento elementar e preferentemente relevante do ponto de vista arquitectónico – considerada como Prática ou Realidade.

Tendo recorrido frequentemente a modelos da *Grécia Antiga* e do *Renascimento*, apresento similarmente na prática construtiva o resultado desta conexão sobre o mesmo contexto histórico/temporal. Nos vários estudos referentes às *Sete Maravilhas do Mundo Antigo*^{xl} manifestam-se múltiplas dúvidas relativas à sua existência no campo material, porém, algumas dessas obras existem ou existem elementos arqueológicos que comprovam a sua existência no passado, contrapondo-se à inexistência de algum sinal vital de construção das restantes.

¹⁸ Platão – *Republica*.

¹⁹ Maria Helena Ureña Prieto, *Dicionário de Literatura Grega*, Lisboa, 2001, página 343.

²⁰ Maria Helena Ureña Prieto, *Dicionário de Literatura Grega*, Lisboa, 2001, página 343.

Existindo ou não a obra, numa primeira fase, a classificação das *Maravilhas do Mundo* está normalmente associada ao poeta e escritor grego Antípatro de Sídón^{xli}, que em 125 a. C. descreve as sete obras num poema. O referido poema não expõe apenas a beleza exterior da obra, ao qual o escritor estaria mais sensível, mas invoca também os elementos construtivos, os materiais utilizados, as dimensões, a integração urbana, as funcionalidades e diferenças entre espaços, ... O poema, as construções existentes/inexistentes e os estudos realizados, numa segunda fase, têm influenciado a arquitectura e a sua teoria – um exemplo paradigmático envolve as matérias dos *jardins suspensos*^{xliii} que constantemente invadem as discussões nas escalas da cidade e nos objectos arquitectónicos que as formam.

Recorrendo ao mesmo exemplo, exponho sinteticamente o plano urbanístico para a Foz do Porto, proposto por Francesco de Cremona^{xliiii} e patrocinado por D. Miguel da Silva^{xliv}. Na investigação *Porto, São Miguel o Anjo: uma torre-farol e capela, memória para uma intervenção na obra*^{xlv} encontram-se inúmeras referências humanísticas, como elemento capilar dos vários projectos que foram propostos em épocas distintas para a construção de uma estrutura portuária, porém, destaco a influência do poema as *Sete Maravilhas do Mundo* no início do século XVI. Segundo algumas investigações historiográficas, D. Miguel da Silva pretendia reunir e reproduzir a admirável setilha^{xlvi} num desenho urbano realizado por Francesco de Cremona. Devido a questões políticas, o plano não foi completamente desenvolvido do ponto de vista da proposta, porém, deixou e influenciou determinadas marcas urbanas ainda contemporâneas – traços que desenvolvem uma conjugação entre a Prática e a Teoria.

“Do mesmo modo que as citações de natureza literária informaram a ideia de D. Miguel da Silva, a investigação das obras do antigo, o seu levantamento e desenho traçam os contornos do trabalho de projecto de Francesco da Cremona. Uma síntese de figuras literárias invocadas no princípio da ideia. Na sua conformação, o debate arquitectónico que desenha a sua interpretação.”²¹

A apresentação do exemplo nacional não se exhibe num formato inócuo, pretende-se introduzir um espaço, *a Foz do Porto*, um tempo, *o Renascimento Italiano*, indirectamente e escassamente, um Espaço-tempo – Fernando Távora: objecto final de investigação.

“Mas por onde daremos começo a questões tão importantes? Porventura, assim como os homens prosseguiram dia após dia no esforço de conseguir esses edifícios, assim também nós abordaremos a questão começando pelos tugúrios próprios dos indigentes e daí chegaremos a estas construções enormes, que vemos, dos teatros, das termas e dos templos? De facto, é sabido que os povos da terra viveram durante muito tempo sem a protecção das muralhas das cidades. E escrevem os historiadores que, no tempo em que Dionísio

²¹ OLIVEIRA, Marta – *Porto, São Miguel o Anjo: uma torre-farol e capela memória para uma intervenção na obra*, pág. 119.

viajou pela Índia, não havia nesses povos cidades cercadas de muralhas^{xlvii}; e Tucídides escreve que outrora a Grécia não estava protegida por nenhuma espécie de muralha^{xlviii}. E, de igual modo, através das Gálias, no tempo de César, todo o povo dos Burgúndios^{xlix} não vivia reunido em cidades, mas juntava-se em aldeias dispersas. E mais ainda: a primeira cidade a existir de que tenho notícia foi Biblo^l, ocupada pelos fenícios, a qual foi cercada por Saturno de um muro construído em redor dos edifícios^{li}, embora Pompónio calcule que a cidade de Jope foi fundada ainda antes do Dilúvio^{lii}. Segundo Heródoto, os Etíopes, quando ocuparam o Egipto, não matavam nenhum dos criminosos^{liii}; em vez disso, condenavam-nos a juntar montes de terra junto das aldeias em que habitavam; dizem que daqui surgiram as cidades através do Egipto. Mas sobre esta matéria falaremos em outro lugar^{liv}. De momento, embora eu me dê conta de que por natureza, como dizem, todas as coisas que se formam começam a crescer a partir de princípios insignificantes, apraz-me, todavia, começar pelos edifícios de maior dignidade.”²²

²² ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, IV, 1, págs. 283 e 284.



Fig. 0.2.7 – {Como se disciplina esta relação:/Comunhão de Adquiridos:: A complexidade arquitectónica e literária observa-se no Passado e no Presente, na harmonia entre o antigo e o contemporâneo, na Cidade, na Memória Colectiva e na Recordação Individual.} **VISTA DE VENEZA** [Documento icónico], Xilogravura, Jacopo de'Barbari, 1500.

“Do delineamento, dos materiais, das obras, da mão-de-obra operária e de tudo aquilo que nos pareceu pertinente para a construção dos edifícios públicos e privados, tanto sagrados como profanos, na medida em que fossem aptos para suportar os maus tratos das intempéries e adequado cada um deles aos seus usos em função da natureza dos lugares, dos climas, das pessoas e das circunstâncias – disso tratámos nos cinco livros, de tal modo que a não possas pretender muito maior no tratamento destas questões; e com um trabalho, ó deuses!, maior do que no início desta tarefa teria porventura exigido de mim mesmo^{lv}. Surgiam, com efeito, numerosas dificuldades não só na exposição dos assuntos, mas também na invenção das palavras, e ainda no tratamento da matéria, que me dissuadiam e afastavam da empresa começada; de outra parte, chamava-me e exortava-me a prosseguir aquela mesma razão que me levava a iniciar esta obra.”²³

Os agentes da arquitectura e da literatura, como se tem vindo a expor, ao longo da história invocam-nos várias ligações patentes, directa ou indirectamente, nas suas obras. Esta *ordem secreta* é apresentada em momentos ocasionais e maioritariamente de uma forma bastante subtil. Não existindo maioritariamente, registos ou dados considerados científicos, que possam sustentar todo o cuidado do inquiridor.

Como se
disciplina esta
relação:

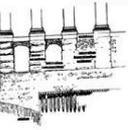
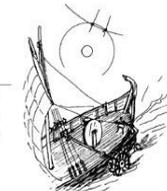
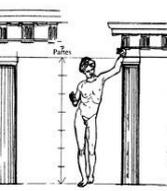
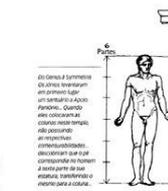
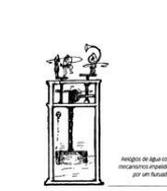
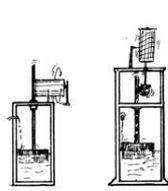
Metodologicamente, optei por desenvolver um estudo literário que me possibilitasse alcançar uma formação mais desenvolvida sobre Literatura e a sua Teoria, partindo sempre de uma visão arquitectónica ou análoga à arquitectura. Contudo, complementarmente, tornou-se fundamental expor a Arquitectura enquanto visão literária, sendo que ambas se apresentam maioritariamente como compreensão e reacção ao espaço que as envolve, adquirindo assim vários significados/significantes.

Comunhão de
adquiridos;

Quando analisadas em conjunto, apreende-se que ambas resultam de um processo de memória e condicionalismos derivados de outras ciências e elementos (como as Sensações) e são fundamentalmente adquiridas e interpretadas a partir de uma percepção individual do Autor (mesmo que sejam paralelas ao Colectivo Social). Repare-se que o ponto de partida desta relação baseava-se apenas numa pesquisa entre Fernando Távora e Fernando Pessoa. Neste exemplo, o arquitecto aduz a uma afinidade de semântica linguística nos seus escritos que nos conduzia às obras do referido escritor, tornando-se assim o objecto de estudo e a componente conclusiva da Dissertação.

Porém, para a sua construção, esta deliberação ganhou resistência e inquietudes, tornando-se necessário criar uma generosa base teórica que me permitisse, no final, analisar e reflectir sobre “A influência da obra de Fernando Pessoa na obra, pensamento e ensino de Fernando Távora”^{lvi}. O alicerce desenvolvido ao longo da investigação admitiu explorar e questionar, não apenas a comunhão das palavras e

²³ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, VI, 1, págs. 373 e 374.



O tratado de arquitectura de Vitruvius foi pela primeira vez traduzido em Portugal directamente do latim. A tradução é do historiador da arte Justino Maciel, numa arqueologia do texto romano que começou há 20 anos. "Da Arquitectura" é acompanhado por um conjunto de notas de rodapé que funcionam como um primeiro dicionário de termos vitruvianos.

Todo o Vitruvius em português

Isabel Salema
 O sonho de um arquitecto no mundo greco-romano – a glória de erguer uma cidade – foi alcançado por Dinócrates ao construir Alexandria. E como é que o arquitecto grego conseguiu que Alexandre Magno lhe encomendasse o plano de construir uma nova cidade no Egito? "Era, com efeito, de grande estatura, de belo rosto e de presença digna. Confadido, pois, nestes dons da natureza, detentava as vestes nos seus apertados, ungiu o corpo com óleo, coroou a cabeça com um ramo de chipro, cobriu o ombro esquerdo com uma pele de leão e, levando na mão direita uma clava, entrou no tribunal do rei, quando este administrava justiça." O espectáculo de Dinócrates vestido de Hércules despertou a atenção de todos e Alexandre Magno perguntou quem era. O arquitecto respondeu: "Sou Dinócrates, arquitecto macedónio, que trago ideias e projectos dignos da tua celebridade." Parece uma história demasiado boa para ser verdade. Mas Dinócrates não é uma invenção do escritor romano Vitruvius, porque o seu nome já aparece num papiro de finais do século II a.C., antes

de o tratado de arquitectura ter sido escrito. O episódio em redor da construção de Alexandria foi provavelmente bebido noutra fonte greco-romana. "Pode ser verdade ou não. Algumas das histórias que conta terão sido lidas em textos gregos, helénisticos e mesmo romanos. Vitruvius cita vários autores, mas a maior parte destes textos desapareceu", diz Justino Maciel, historiador da arte e autor da tradução do "Da Arquitectura" de Vitruvius. A primeira feita em Portugal directamente do latim, uma obra escrita no século I antes da nossa era e agora editada pela IST-Press, a editora universitária do Instituto Superior Técnico. É o próprio Vitruvius que fala das suas fontes. Por exemplo, no sétimo dos dez "volumens" do tratado – o que corresponde a um rollo no texto romano – quando o escritor aborda os autores gregos e romanos de livros de arquitectura: "En recolhi, de entre os seus comentários, o que me pareceu mais útil para estes apontamentos, havendo muitos livros publicados pela natureza boa aparência, a idade desfez-me o rosto e a doença me subtraiu as forças. É porque estou privado des-

'Uma edição de Vitruvius nunca se esgota, porque cada termo técnico levanta questões. Há palavras que só Vitruvius é que usa. É uma arqueologia do texto.'
 Antes de Vitruvius e dos seus contemporâneos, sobreviveram pequenos textos que abordam algumas questões de construção, como é o caso das construções rurais de Varrão, um autor romano citado por Vitruvius. Mas o "Da Arquitectura" é o único tratado de arquitectura da Antiguidade Clássica a chegar até hoje. "Na antiguidade tardia, há os tratados de Faventino e de Paládio (não confundir com o do Renascimento), que seguem de perto o de Vitruvius e são muito mais pequenos." Por isso, na nota de apresentação da edição da IST-Press, o historiador da arte Paulo Varela Gomes diz que a publicação do tratado "representa um acontecimento histórico para as culturas da arquitectura e da engenharia em Portugal e uma iniciativa cultural de grande relevo".
Um tratado para Augusto
 O episódio do belo Dinócrates vestido de Hércules serve também a Vitruvius para falar de si: "A mim, porém, o Imperador, não ofereceu a natureza boa aparência, a idade desfez-me o rosto e a doença me subtraiu as forças. É porque estou privado des-

tes apoios, espero conseguir a tua recomendação através dos méritos da ciência e através destes escritos." O imperador é Augusto, para quem este engenheiro militar e arquitecto escreveu o tratado, já reformado, depois de uma vida ao serviço do Exército romano como engenheiro militar. Apesar de o tratado "Da Arquitectura", escrito provavelmente entre 35 e 20 a.C., ser uma obra muito pragmática, os heróis divinizados não estão ausentes e emergem para explicar a origem da ordem dórica, a primeira e a mais simples das ordens arquitectónicas: "Doro, filho de Hefesto e da ninfa das águas, Pita, reino sobre a Acacia e o topo do Peloponeso e edifício em Argos, cidade antiga, o lugar sagrado de Juno, casualmente deste estilo, em forma de templo."
 Mas o sistema proporcional de medidas da ordem dórica, que caracteriza todo um edifício, surgiu mais tarde, dando Vitruvius uma explicação muito mais prática. Foram os gregos que ao fundar as suas colónias na Ásia encontraram uma metodologia, relacionada com a ordem dórica com o corpo masculino, a partir da planta do pé: "Tendo desoberto que

o pé correspondia no homem à sexta parte da sua estatura, transferiram o mesmo para a coluna e, qualquer que fosse o diâmetro da base do fuste, elevaram-no seis vezes em altura incluindo o capitel. Deste modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios de proporção, a solidez e a elegância de um corpo viril." O mesmo aconteceu com a ordem jónica, mas desta vez com o corpo feminino: "Da mesma maneira levantaram depois um templo a Diana, procurando uma forma de novo estilo [...], levando para lá a delicadeza da mulher e dissiparam em primeiro lugar a ordem dórica com a sua altura, a fim de que ela se apresentasse um aspecto mais elevado". Justino Maciel considera essa leitura de Vitruvius muito interessante, sublinhando que é fácil, como escreve o autor romano, ver nas voltas do capitel jónico "caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira". E Vitruvius continua: "Assim, lograram a invenção de dois tipos diferenciados de colunas, uma viril, sem ornamento e de aparência simples, a outra, com a subtileza, o ornato e a proporção femininas."

Esta história sobre a origem das ordens, diz Justino Maciel, "é a demonstração do 'teorema' de que o corpo é a medida de todas as coisas na arquitectura da Antiguidade Clássica". Só depois de ler Vitruvius é que o historiador da arte percebeu que o umbigo é o centro do corpo e que medido o mesmo com os braços abertos, de uma ponta à outra, do que em altura, como descreve o autor: "Acontece, o que é natural, que o centro do corpo, com efeito, se um homem se passar deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocamos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos e os pés." E Justino Maciel aponta para o desenho do Homem Bem Configurado, uma das que são as ilustrações que acompanham o livro, feitas por Thomas Noble Howe para a edição da Cambridge University Press e que a edição portuguesa volta a publicar, porque os desenhos originais de Vitruvius desapareceram. "A maior parte das pessoas que vê este desenho pensa que é de Leonardo da Vinci", afirma Justino Ma-

ciel, uma vez que o tratado de Vitruvius foi redescoberto no Renascimento, altura em que se fixaram as primeiras traduções. Uma delas foi encomendada por D. João III ao matemático e cosmógrafo Pedro Nunes, mas nunca foi publicada e não há a certeza de ter sido realizada. A tradução dos dez livros que compõem o tratado de arquitectura de Vitruvius começou a ser feita em 1986, altura em que Justino Maciel se tornou assistente do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tinha de dar seminários aos alunos do mestrado em História da Arte e pensou que era importante pô-los em contacto com o texto clássico. "Vitruvius, escrito ainda antes de Cristo, é o texto fundamental da fonte da arquitectura das ordens, dos edifícios públicos e privados, do urbanismo."
Primeiro dicionário vitruviano
 O que sabemos da Antiguidade Clássica, diz o professor, vem, sobretudo, dos textos de divulgação do século histórico, escritos entre o século XIX e XXI: "É raríssima a

investigação directamente sobre os textos clássicos, gregos ou latinos, mesmo traduzidos. Só podemos falar do texto com total segurança se o lermos na sua língua original".
 Para fazer a tradução do latim, Justino Maciel apoiou-se principalmente no manuscrito principal, pessoas sem formação clássica, que não sabem latim".
 No tratado de Vitruvius, quase tudo o que é arquitectura das ordens é ainda grego, apesar de o autor dizer que no seu tempo estava a ensinar vários capítulos novos, como os da ordem toscana. "Nas ter-

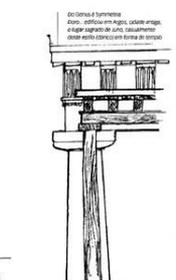
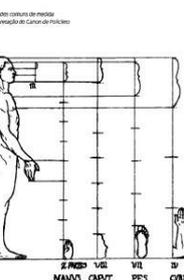
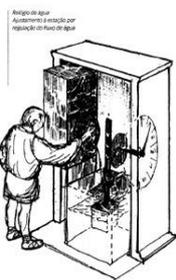


Fig. 0.2.8 – {Comunhão Geral: A Teoria Literária e a Teoria Arquitectónica podem ser divergentes da Literatura e da Arquitectura. Porém, na sua comunhão, iniciam-se com Dinócrates a construir Alexandria e o Carpinteiro principal como Arquitecto. Em Português.} **TODO O VITRUVIO EM PORTUGUÊS** [Peça Jornalística], Notícia, Isabel Salema, 2006.

a formação das frases, mas considerar e reflectir sobre a aquisição desses mesmos valores e sentidos no desenho que se torna Obra e Architectura.

“Na verdade, penalizava-me que, devido aos maus tratos dos tempos e dos homens, tivessem perecido tantos monumentos literários e tão insignes, a ponto de termos como único sobrevivente de tamanho naufrágio apenas Vitruvius, autor sem dúvida competentíssimo, mas de tal modo danificado e mutilado pelo tempo, que em muitos passos são muitas as lacunas e em muitos outros são muitíssimos os aspectos que deixam a desejar. Acrescia que a expressão não é cuidada: escreve, com efeito, de tal modo que os latinos palpitam que ele pretende fazer crer que falava grego, e os gregos que falava latim^{lvii}; porém, esta questão, considerada em si mesma, prova que ele não foi latino nem grego, de tal modo que, para nós, resulta como se não tivesse escrito quem escreveu de forma a não o enterdermos.”²⁴

Para construir alicerces reflectidos sobre uma visão teórica foi necessário, num primeiro momento, fazer uma pesquisa bibliográfica que fosse elucidativa sobre a Teoria da Literatura e da Architectura, sendo também importante ler e interpretar novas obras literárias e arquitectónicas.

Comunhão Geral

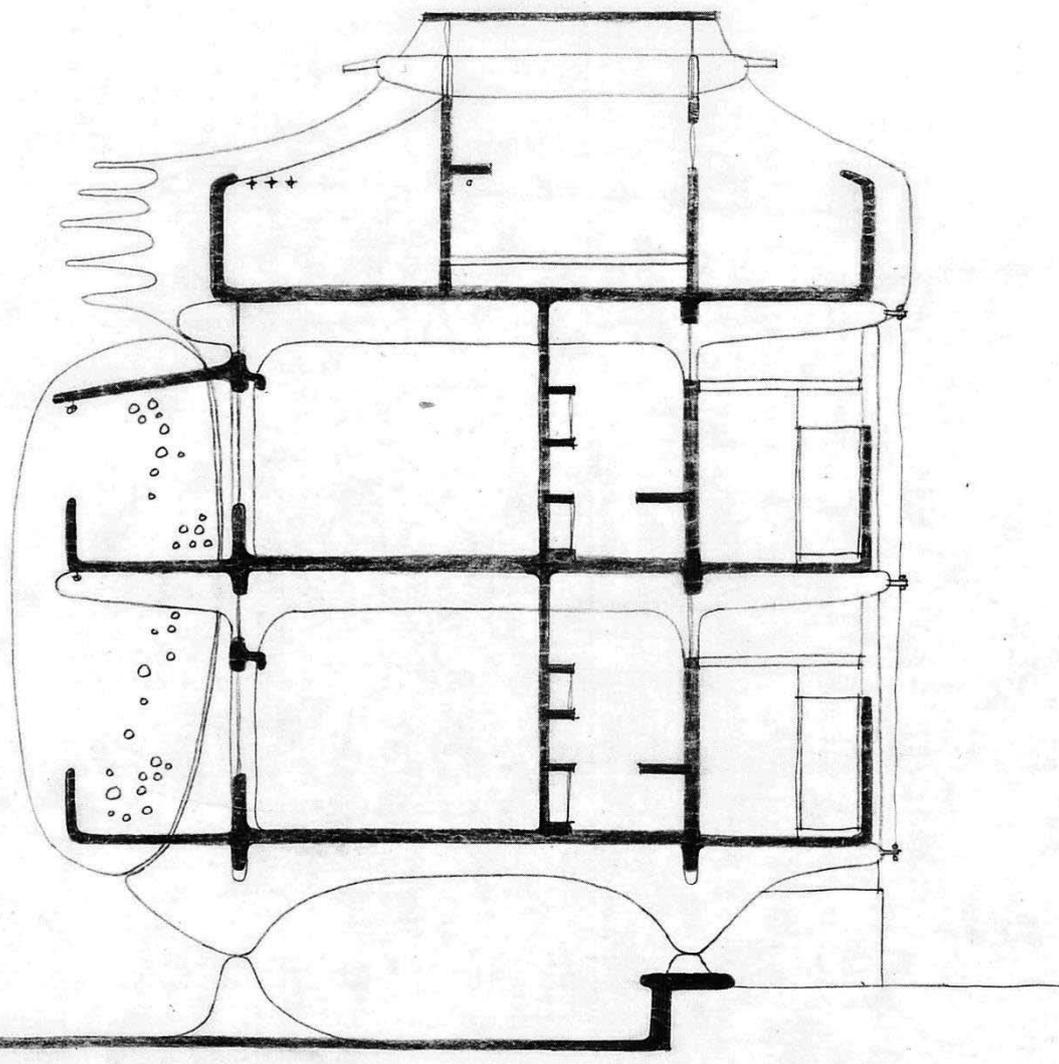
Numa bibliografia primária, tornou-se relevante esclarecer e identificar formas de análise e compreensão, esquiçando novas pistas em torno do tema. Destacando fundamentalmente estudos palatáveis sobre vastos escritores e arquitectos, distintas obras e tipologias, referências a modelos e exemplos, caracterização e definição de espaço(s) e tempo(s). Procurou-se perceber conceitos e descrições de forma a conseguir respostas a questões como: Qual o espaço e o tempo literário/arquitectónico? Que influências podem ter entre eles e na sociedade? Como se exploram? Porquê tal caracterização?

Num segundo momento, indagaram-se fontes mais claras e mais rigorosas sobre a temática e a sua conexão. Partindo da análise feita na primeira fase de investigação e procurando respostas para as várias formas de interação e influência, foi fundamental recorrer a obras que conectam Architectura e Literatura, de forma mais ou menos acentuada. Repare-se que, relacionar os campos empíricos da architectura e da literatura, tendo como objectivo a apresentação de um resultado científico, conduz-me a uma recolha bibliográfica, que compreenda uma abordagem científica, não científica, específica e não específica – Poesia!

Neste sentido, compreenda-se por científica, bibliografia que de uma forma geral é adoptada por Centros de Investigação, Universidades, Fundações ou por autores em que, a linha de orientação da sua obra bibliográfica publicada, seguem os mesmos princípios (muitas vezes patrocinada por Centros de Investigação Científica, Universidades e/ou Fundações).

²⁴ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, VI, 1, pág. 374.

Fig. 0.2.9 – {Separação: No caso de uma possível ruptura entre o real e o imaginário, o espaço e o tempo, a arte e a poesia, “Reclamo para os Arquitectos os direitos e as liberdades que os pintores e poetas têm há tanto tempo”. (Pacho Guedes)} **LEÃO QUE RI** [Documento icónico], Corte, Pancho Guedes, 1958.



Não Científica, como a junção das próprias palavras indica, remete-nos para obras em que o rigor da ciência não está presente, mas que são de extrema importância para o tema desta dissertação. Tratam essencialmente e de uma forma mais penetrante tópicos que a Ciência nos transmite ainda com bastantes incógnitas e/ou que ainda são bastante vagos (o Amor, o Sentimento, o Pensamento, a Memória,...).

Relativamente ao suporte específico e não específica, a noção que se torna mais importante adquirir e frisar, é o facto de a primeira ter uma componente obrigatória e essencial para o desenvolvimento do tema e a segunda obter-se de uma forma mais ao menos episódica. No caso da segunda, devido à impossibilidade pessoal de numa primeira etapa ler todos os livros existentes e para uma segunda fase seleccionar quais adquirem importância para o estudo desenvolvido, optou-se por apresentar uma selecção de alguns livros que já tinha letrado e outros aconselhados pelo orientador, frequentemente abordados na bibliografia estudada (científica, não científica e específica), palestras, colóquios, entre outros.

“Restavam os exemplos antigos concretizados nos templos e nos teatros, com os quais havia muito a aprender como se fossem os mais excelentes professores: não sem lágrimas via eu que esses monumentos iam sendo destruídos dia a dia; e que os construtores, que nestes tempos edificavam, se deleitavam mais com novos delírios dos seus disparates^{lix} do que com os princípios mais que provados de obras reconhecidíssimas; à vista disso, ninguém negava que, por assim dizer, esta parte da vida e do conhecimento iria desaparecer completamente^{lix}.”²⁵

Com a sustentação do suporte bibliográfico e metodológico referido, a informação adquirida permitiu-me encontrar diversas referências e factos, elucidando-me no tema e esclarecendo-me para uma análise final – o êxito da obra de Fernando Távora. Enquanto elemento criador, sugeri analisar toda a obra produzida e publicada por Fernando Távora – obra arquitectónica e obra escrita – sucedido inexequível perante uma fragilidade pessoal (existente na base temática – Teoria da Literatura) e uma ambivalência temporal do valor da Dissertação (como Programa Académico).

Separação

Assim, procura-se inicialmente uma abordagem generalizada à constituição das bibliotecas de Fernando Távora: a do escritório (essencialmente obras de Le Corbusier), a biblioteca de casa (constituída principalmente por obras de Fernando Pessoa) e a da casa da Covilhã (onde se encontravam os clássicos) – constituintes que se afirmam como elementos impulsionadores. Paralelamente tornou-se essencial uma recolha bibliográfica das obras de Fernando Pessoa, realizando uma leitura e investigação cruzada de forma a perceber que ligações subsistem.

Relacionando obras de suporte escrito como “Da Organização do Espaço”, “Diário de Bordo” (Fernando Távora) com “O Livro do Desassossego” (Fernando Pessoa),

²⁵ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, VI, 1, pág. 374.

Fig. 0.2.10 – {Ou outro que a Arquitectura e a Literatura convencionaram.: Escrever para desenhar mais Literatura, Desenhar para escrever mais Arquitectura – Bom dia Tristeza!} **BONJOUR TRISTESSE** [Documento icónico], Fotografia, Álvaro Siza Vieira e Peter Brinkert, 1984.



subsistiu a necessidade de uma análise a obras publicadas sobre Fernando Távora/Pessoa (a exemplo, “Fernando Távora, ‘minha casa’”). Estes componentes permitiram unificar, explicar e compreender melhor a sua obra e a sua relação com o tema aqui abordado.

Todavia, a dissertação encontra-se tematicamente dividida em dois Actos, sendo que o objecto de estudo apenas se encontra particularizado no segundo momento. Esta separação concedeu-se devido à necessidade de explorar e explicar questões como a divergência ou harmonia patentes entre o Real e o Imaginário, o Espaço e o Tempo, a Arte e a Poesia.

“Por conseguinte, sendo esta a situação, eu não podia deixar de pensar muitas vezes e prolongadamente em comentar estas questões. E enquanto meditava em coisas tão importantes, que se impunham por si mesmas, tão nobres, tão úteis, tão necessárias à vida da humanidade, convencia-me de que as devia passar a escrito; e pensava que era dever de um homem de bem dedicado ao estudo esforçar-se por livrar da morte esta parte do saber que os mais sábios dos nossos antepassados sempre tiveram no maior apreço.”²⁶

A metodologia pretendeu desenvolver ligações visuais e teóricas entre a arquitectura e a literatura, obtendo como consequência um estudo relativamente aprofundado e frágil, que poderá desenvolver e fortalecer novas investigações e influenciar programas pedagógicos e culturais.

... Ou Outro
que a
Arquitectura e a
Literatura
convencionaram.

Porém, a dissertação não pretende reivindicar contra um método de ensino da arquitectura^{lx}: escreve-se para se escrever mais sobre arquitectura. Nesse sentido, não pode nem deve ser considerada como Ideológica (elemento conservador) nem Utópica (elemento igualmente conservador). Interprete-se como um êxtase, em que a determinação procura ponderar(-me) e construir(-me) um futuro prudente – não podendo ser agrafada a palavra melhor, pois a mesma evidência relatividade perante o pensar individual de cada Ser Humano.

Assim, a minha Dissertação, tal como a minha Casa, não pode ser somente científica, porque se ela se reduzisse só à ciência, escreveria somente e tão só, que: As novecentas e cinco páginas que dactilografei e selecionei para aqui expor, sob os objectos discutíveis que são a Arquitectura e a Literatura: (a importância da obra de Fernando Pessoa na obra de Fernando Távora), têm como objectivo único e apenas, a atribuição do Grau de Mestre, em Arquitectura, pela Universidade de Coimbra.

“Por isso, estava hesitante e sem saber o que fazer: iria prosseguir ou antes interromper? Prevalecia o amor por esta obra e a afeição aos estudos; e aquilo que o engenho não conseguisse proporcionar em medida suficiente seria facultado por um estudo apaixonado e uma

²⁶ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, VI, 1, págs. 374.

diligência inimaginável. Onde quer que existisse uma obra antiga em que brilhasse uma centelha de valor, imediatamente me punha a compulsá-la para ver se com ela podia aprender alguma coisa^{lxi}. Por isso, não cessava de explorar tudo, de observar atentamente, de medir, de fazer um esboço^{lxii}, até aprender e conhecer em profundidade o contributo de cada um em engenho e arte; e deste modo suavizava o trabalho com o desejo e o prazer de aprender. E na verdade reunir num todo coisas tão variadas, tão díspares, tão dispersas, tão alheias à prática e ao conhecimento dos autores, examiná-las de maneira conveniente, e dispô-las em ordem adequada, e trata-las em linguagem cuidada, e expô-las segundo um método certo – é sem dúvida alguma próprio de capacidade e saber superiores às que reconheço em mim. Porém, de modo nenhum me arrependerei se consegui, e foi esse o meu principal propósito, que quem me ler se convença de que eu preferi ser fácil na linguagem a parecer eloquente. Quanto seja difícil este simples objectivo em comentários deste género, mais o sabem aqueles que o experimentaram do que o podem crer os que o não tentaram. E, se me não engano, o que escrevemos, escrevemo-lo de tal maneira que não se possa negar ser latim e que se entende razoavelmente^{lxiii}. Isso mesmo poremos em prática, segundo as nossas forças, na parte que se segue.”²⁷

²⁷ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, VI, 1, págs. 374 e 375.

Fig. 0.2.11/0.2.12 – {Do Universo ao Fernando Távora / Partes das Dissertação:: O Cosmo, tal como a Arquitectura, subdivide-se em territórios cada vez mais ínfimos. Estudar as pequeníssimas partículas e fragmentos desse poema, demonstram a globalidade da obra e permitem uma viagem literária pelo Passado, Presente e Futuro.} (11) **FERNANDO PESSOA** [Documento icónico], Imagem JPEG, autor desconhecido, (?), (Frente). (12) **MAPA MUNDO** [Documento icónico], Imagem PNG, Wikimedia Commons, 2006, (Fundo).



“Os defeitos de outras proveniências julgo que dificilmente se podem enumerar, tantos e tão variados são. Entre os quais está aquele que dizem os ditados: «tudo é vencido pelo tempo»^{lviv}; «insidiosos e extremamente poderosos são os tormentos da idade»; e «os corpos não podem opor-se às leis da natureza, sem suportarem a velhice»; de tal modo que alguns consideram o próprio céu mortal porque é um corpo.”²⁸

Usufruindo da metodologia como elemento estruturante do trabalho, foi importante dividir a investigação em duas partes (*Acto I e II*), conseqüentemente delimitadas de forma tripartida (*Cena I, II e III*). Os campos de acção apresentados pretendem desenvolver uma análise das ligações existentes entre Arquitectura e Literatura, baseando-se assim, na necessidade de procurar ascendências em modelos universais (*Acto I – Volume I*) e derivando para acontecimentos particulares (*Acto II – Volume II*).

Do Universo ao
Fernando
Távora

Entenda-se este deambular, como uma espécie de movimento do corpo – de uma cidade para um edifício, a *biblioteca* e suas repartições. Naturalmente, somos transportados a um compartimento circunscrito pelo idioma e, mais tarde, a uma estante exclusiva, dedicada a Fernando Távora – *por um triz* – um outro/novo heterónimo de Fernando Pessoa. Porém, conclui-se que nos revemos, não no particularismo como seria conjecturável, mas num Cosmo Universal.

Estruturalmente, em paralelo com os dois *Actos*, complementa-se este *universo* com o suplemento de dois elementos estruturadores: a *Introdução* e a *Conclusão*. Cada uma conseqüentemente dividido em duas partes: *Alfa* e *Ómega* – numa abordagem mais pessoal e emotiva; *Peristilo* e *Preâmbulo* e *Epílogo ou Desfecho* – numa perspectiva mais académica e científica. Como recursos sintetizadores e organizacionais, apresentam-se similarmente as *Palavras-Chave* e *Resumo* (em Português e Inglês), *Índice*, *Notas de Fim*, *Bibliografia* e *Fonte de Imagens*.

Partes da
Dissertação:

Todos os componentes são apresentados, introduzidos e denominados pelo título de uma obra literária, suscitando e apresentando princípios geradores de arquitectura material ou imaterial. Demarcados posteriormente por sentenças à margem da folha, ilustradas por Imagens Arquitectónicas e excertos do Livro do Desassossego.

A nível temporal, a abordagem temática da dissertação desenvolve-se generalizadamente em cada *Acto* segundo o princípio: Passado, Presente e Futuro. Cada um referente à *Cena I, II e III*, respectivamente. No final de cada *Cena*, apresenta-se uma síntese denominada por *P.S.* (analogia ao *Ponto de Situação* de Arquitectura e ao *Post Scriptum* de Literatura). Permitindo assim, sintetizar as premissas que principiaram no desenvolvimento do tema exposto e os objectos e contestações que são conduzidos para um momento posterior. A denominação atribuída a estas conclusões, baseia-se nas fases que demarcam o meu percurso

²⁸ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, X, 1, págs. 623 e 624.

Fig. 0.2.13 – {Acto I/Acto II: Conceder *A Volta ao Mundo em 80 Dias* e ostentá-la em *Todos os Nomes* na formação de Adão.} **A CRIAÇÃO DE ADÃO** (detalhe), [Documento icónico], Fresco, Michelangelo, 1508-1512.



escolar e académico, iniciando-se nos contos infantis (*Era uma vez...*) e concluindo com a atribuição do grau de Mestre em Arquitectura (*Sobre a Posição do arquitecto ou Mestre em Arquitectura*).

Relativamente aos capítulos, numa primeira fase, desenho um percurso com uma componente universal e cronologicamente ilimitada, desenvolvendo-se um estudo comparativo e analítico dos principais trabalhos publicados ou edificados sobre a temática. Exploro questões como a Origem das palavras e da teoria, o Significado e os Significantes, o conceito de Espaço, Tempo e Espaço-Tempo e finalmente a Viagem, o Real, o Imaginário e a Utopia (ou não lugar).

Acto I

De um modo geral, tentar abraçar a globalidade do tema, leva-nos a uma multidão sem termo de opções, soluções, observações e resultados. Assim, e decidindo que o Primeiro Acto deveria ser dedicado ao ensaio de uma compreensão deste universo complexo entre palavras e pormenores construtivos, apresenta-se uma composição de obras e investigações que contribuem de uma forma determinante para a clareza das analogias entre Arquitectura e Literatura.

Manifestando-se de uma forma tripartida, com um carácter histórico/social, temporal e/- espacial e de expressão utópica, torna-se um Acto transversal a toda a Dissertação. Como referi acima, sendo esta primeira parte dedicada ao cosmos do argumento, seria *impossível* aludir e abranger todas as obras literárias e arquitectónicas neste estudo (científicas, não científicas, específicas e não específicas). Entendi portanto, incluir aquelas que manifestam (por vezes constantemente) um maior interesse junto das investigações actuais, recorrer à biblioteca e interesse pessoal e a sugestões que ao longo do desenvolvimento da Dissertação se foram expondo.

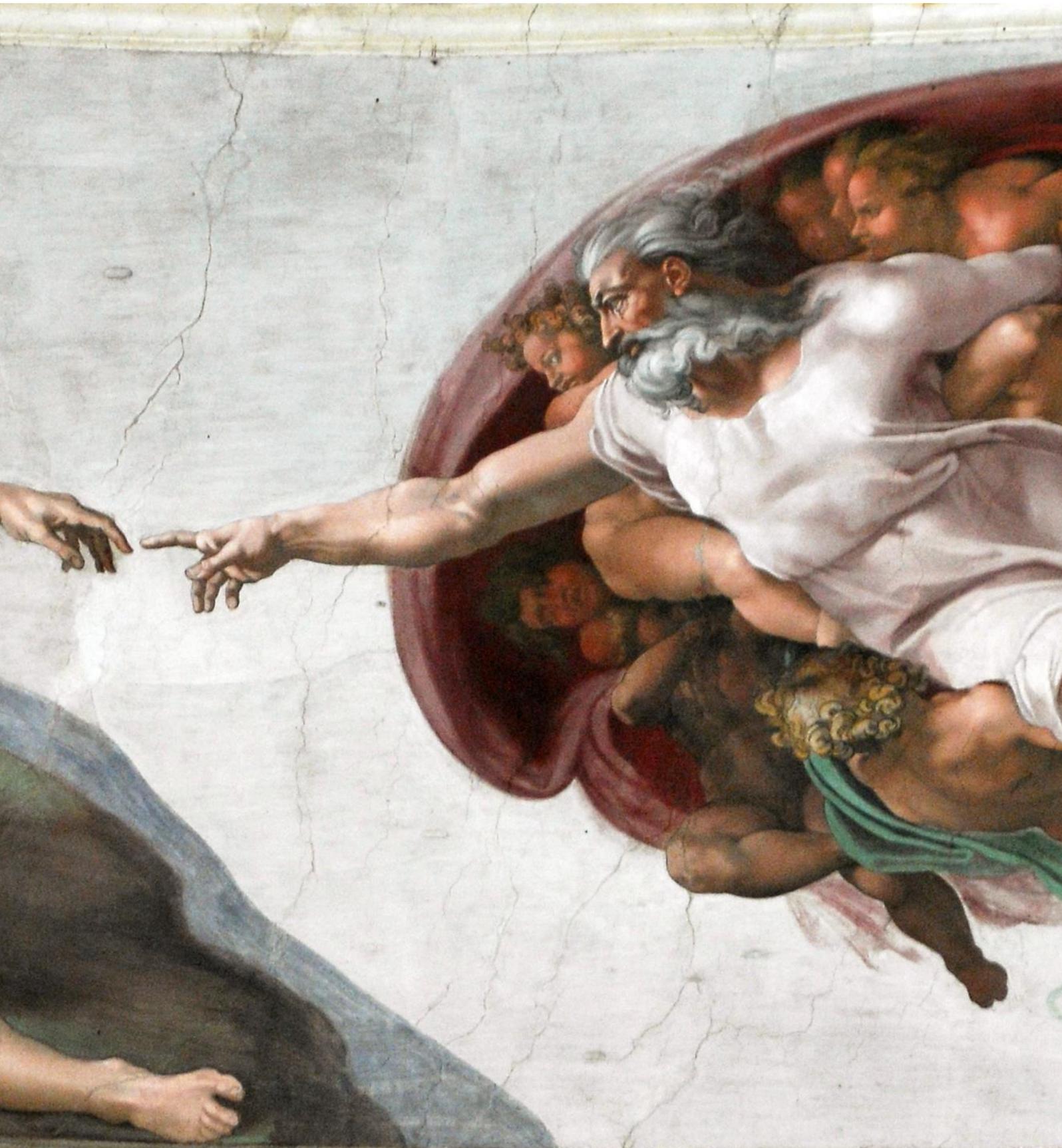
Não se entenda com isto, que todas elas são apresentadas ou estudadas na íntegra. Desta eleição foi feita uma nova triagem, em que somente se citam as que se consideraram mais eloquentes e significativas para o objecto de análise e a construção do texto. Das obras seleccionadas, entendi que deveria proceder a um estudo pormenorizado e paralelo, gerando sempre que possível temas para visões que devem ser investigadas no prisma do pensamento do escritor e/ou do arquitecto.

Consequentemente, inquirir a conexão do assunto aqui exposto, transporta-nos a dois percursos distintos: a transposição da Arquitectura para a Literatura e vice-versa. Cada um destes, postumamente, se divide em fracções cada vez mais pequenas e singulares, dependendo da decomposição e da forma como ela é efectuada. Assim, o jogo literário das palavras vai-se apresentando como um caminho pontuado entre um delírio científico e um rigor poético, ou o inverso.

Perante um ensaio geral concluído, é possível fazer uma análise nacional delimitada pelo antes e pós Fernando Távora – “Objecto” de Estudo. Assim, desenvolve-se um pequeno comentário sobre o Portugal arquitectónico, literário e utópico antecedente à existência do Arquitecto. Evidenciando a necessidade de introduzi-lo através da sua Biografia, Geografia e Bibliografia, que nos ajudam a

Acto II

Fig. 0.2.14 – {Alice no País das Maravilhas: O Fernando Távora, o Fernando Pessoa e o Eu na Criação de uma Alice, de um País e de uma Arquitectura/Literatura.} **A CRIAÇÃO DE ADÃO** (detalhe), [Documento icónico], Fresco, Michelangelo, 1508-1512.



questionar para um primeiro momento quais as premissas para uma Nova Arquitectura, Nova Literatura e uma Velha Utopia – gerada após a sua “intervenção” em Portugal.

Este ensaio, complementado com a investigação executada no Acto I, permite-me desenvolver dois momentos finais desta investigação. O primeiro, Acto II Cena II, aborda as temáticas comuns entre Fernando Távora e Fernando Pessoa, analisando as obras de ambos e as possíveis referências de Pessoa em Távora numa consolidação patente entre a Teoria da Arquitectura e a Teoria da Literatura.

Com final diferente, o Acto II Cena III apresenta um ideológico diálogo (im)possível entre os discursos de Fernando Pessoa e Fernando Távora, em que se evidencia a proximidade temática e sentimental (normalmente mais invocada, devido à proximidade semântica). Culmina-se assim, com a apresentação de alguns excertos de Fernando Távora/Pessoa, num gesto mais sensitivo e artístico.

Fernando Távora no País do Desassossego emerge, como se apresenta no início da dissertação, de uma referência indirecta à obra *Alice no País das Maravilhas*, conjugada com o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Provavelmente, a Alice pode ser lida como a personificação literária e alucinante do autor da tese, divagando entre Fernando Távora e Fernando Pessoa. Possivelmente, a Alice pode ser também a aventura e o medo de uma nova etapa profissional, deambulando entre a teoria e a prática. Por hipótese, a Alice não existe ou existe em cada um de nós, caminhando entre a Arquitectura e a Literatura.

Alice no País das
Maravilhas

No fim, se existe, apresenta-se com tópicos para essa existência ou inexistência, personificação ou alucinação, aventura ou medo. Redigido com evidências de receio de estabilizadores de movimento ou estagnação, procura-se substancialmente interrogar e explorar pensamentos estruturantes para o que o *Eu* deseja no futuro. Delineando e germinando uma concepção de ideias, reflexões e opiniões, que me possam fortalecer aquando do desenvolvimento do desenho de Arquitectura, e estruturar uma escrita espacial habitável para todos: *Antónios, Luíses, Manuéis* ou *Zés – Fernandos* ou *Alices!*

Fig. 0.2.15 – {Critérios Normativos: Critério – Faculdade de distinguir o verdadeiro do falso, o bom do mau; Capacidade, autoridade para criticar. Normativo – Que tem a qualidade ou força de norma; Que formula normas, regras, preceitos (de moral, direito, etc.): Lógica, gramática normativa.} **REGULAMENTO DA DISSERTAÇÃO CONDUCENTE À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARQUITECTURA DO MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA** (excerto), [Documento regulamentar], PDF, Comissão Científica do DArq, 2013.

Regulamento da Dissertação conducente à obtenção do grau de Mestre em Arquitectura do Mestrado Integrado em Arquitectura

Consideração Prévia

A Dissertação para Conclusão do Mestrado Integrado em Arquitectura é uma Prova Académica conducente à obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, promovido pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (doravante denominados respectivamente Darq e FCTUC).

A aprovação da dissertação, como conclusão do processo de formação em arquitectura, implica o reconhecimento ao candidato – por parte da instituição que a concede – de um conjunto de competências de investigação e capacidade de síntese no domínio da Arquitectura, a saber: cruzamento dos conhecimentos obtidos pela prática de projecto e seu enquadramento na história e teoria da arquitectura, elaboração e apresentação de comunicações de natureza académica, científica e disciplinar.

Dado que a natureza do pensamento sobre e com arquitectura cruza teoria com prática, reflexão com experimentação e saberes com conhecimento, reconhece-se uma natureza específica nos seus domínios de pesquisa e de investigação. Neste sentido, a Dissertação não se iguala às comunicações de outras áreas científicas (tanto nas ciências exactas como nas humanidades), apresentando-se como uma síntese cuja especificidade decorre da formação criativa, comunicativa, de expressão plástica e técnica próprias à arquitectura.

Assim, o presente Regulamento, ao organizar a natureza e formatação da Dissertação, tem por objectivo não só garantir a rigorosa avaliação das competências adquiridas pelos estudantes ao longo da sua formação, como também contribuir para a sua motivação no aprofundamento das matérias disciplinares específicas à arquitectura que o Departamento oferece nos estudos avançados em arquitectura de Terceiro ciclo.

FRAGILIDADES, LIMITAÇÕES E CRITÉRIOS NORMATIVOS

“Sendo o nosso propósito escrever sobre o delineamento dos edifícios, compilaremos e incluiremos nesta obra o que de melhor e mais belo foi escrito pelos maiores especialistas que nos precederam e o que notarmos ter sido observado na construção das próprias obras. A estes dados acrescentaremos o que descobriremos com o nosso engenho, com a actividade e o trabalho da investigação, e que julgarmos vir a ser útil. Mas como, ao escrever sobre assuntos desta natureza, de certo modo duros e áridos, e sob muitos aspectos totalmente impenetráveis, desejo ser absolutamente claro e, na medida do possível, fácil e acessível, explicarei, como é meu hábito, qual é a natureza daquilo de que vou tratar^{lxv}. Efectivamente, assim se tornarão manifestas as origens, a não deixar de ter em conta, dos assuntos que vou expor, das quais todo o resto derivará em linguagem igualmente acessível^{lxvi}.”²⁹

Com o propósito da Dissertação possuir uma leitura com uma consistência uniforme e possibilitadora na integração de aspectos abundantemente divergentes, adoptaram-se e adaptaram-se alguns critérios que auxiliam recorrentemente a standardização dos textos produzidos cientificamente. Com base no *Regulamento da Dissertação conducente à obtenção do grau de Mestre em Arquitectura do Mestrado Integrado em Arquitectura*, aprovado pela Comissão Científica do DArc em Março de 2013, Coimbra, existem múltiplos incumprimentos.

**Critérios
Normativos**

Inicialmente, destaco a dimensão do documento que não cumpre a limitação de sessenta páginas dactilografadas, justificada pela minha dificuldade patente no processo de síntese. Por motivos gráficos e estéticos do volume, alterei o espaçamento do texto de 1,5 para 1,15 e o Corpo de 12 por 11. Sobre, a alínea 4.) do Artigo 3 que ostenta uma ordem de apresentação e organização do argumento, declaro a sua não adopção, justificada por uma concepção literária divergente.

O texto não segue o *Acordo Ortográfico de 1990^{lxvii}*, pois uma grande percentagem dos elementos estudados e analisados também não evidenciavam o uso do mesmo. As traduções exibidas que não se encontrem na Língua Portuguesa no documento consultado são da inteira responsabilidade do autor.

Por questões pessoais, a *Norma APA^{lxviii}* não é utilizada. Assim, sempre que se utiliza uma citação directa no texto é feita uma contagem do número de caracteres que determinam a sua colocação gráfica. Se a citação ultrapassar os 280 caracteres com espaços fica situada em parágrafo divergente, destacando-se igualmente pela utilização de um avanço relativo à margem e ao restante texto. Em todos os casos de citações explícitas ou directas, utiliza-se uma nota de rodapé com a indicação bibliográfica.

No caso de citações indirectas ou implícitas, anotações, referências, alusões, entre outros – empregam-se notas de fim. Esta divisão pretende libertar e permitir um movimento a quem lê, preferentemente fluido e livre de interrupções/obstáculos

²⁹ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, I, 1, pág. 145.



instituídos pelas normas. A apresentação bibliográfica está organizada na bibliografia por “SOBRENOME, nome – Obra. Local de edição: Editora, ano. Número Padrão Internacional de Livro (identificado pela sigla: ISBN)” e por “Sobrenome, nome – Obra, página(s)” em rodapé ou notas de fim.

A exposição dos elementos gráficos encontra-se numerada por “número do capítulo. Número do subcapítulo. Número de surgimento da imagem no subcapítulo”. Na Fonte das Imagens é possível visualizar a imagem original, o pormenor e/ou adulteração executada na apresentação e respectivas informações. Paralelamente é possível apreender a Página e Posicionamento temático; Número da figura; Autor; Denominação; Tipo de registo; Local/Colecção/Ano; Técnica/Dimensão; Fonte.

Ao longo da dissertação, e sendo o tema suplementar a literatura, denotou-se uma fragilidade icónica sobre o tema principal (arquitectura). Tentou-se colmatar esta falta com a introdução de imagens que pudessem traduzir e inspirar uma interpretação aos vários temas que se iam abordando ao longo do texto. Foi-lhes somada uma inscrição análoga retirada do *Livro do Desassossego*. Este recurso não foi empregue exteriormente ao Acto I e II, onde as legendas foram redigidas pelo autor da Dissertação ou outros autores.

Pelos mesmos motivos de carência icónica, as imagens que se apresentam como folha de rosto dos capítulos ou subcapítulos, utilizam o espaço previamente regulamentado apenas como destino de texto. Paralelamente, são apresentados na folha de verso os significados das palavras que intulam os temas. A recolha desses sentidos baseou-se em todos os casos no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (consulta online)^{lxix} excepto em *Keywords ans Abstract* que se baseia no *Oxford Dictionaries*(consulta online)^{lxx}.

Importa mencionar que todo o texto procura valorizar poeticamente a leitura e a fonética: dos sinais ortográficos de pontuação, das palavras e do jogo possível com a sua colocação, utilização e união – pensadas quase no seu ínfimo. Assim, da combinação utilizada, importa destacar o emprego de letras maiúsculas em alguns vocábulos, evidenciando-o como tema relevante para o discurso que se está a expor nesse preciso momento. Sobre a forma de escrita e abordagem ao tema evidenciam-se preferentemente algumas fragilidades e limitações.

Numa nota inicial, é importante referir que para compreender todos os materiais relevantes na composição deste estudo, e devido à transdisciplinaridade do espaço que é a arquitectura e a literatura, existiu a necessidade de organizar e investigar várias temáticas distintas. Por vezes foram mencionadas, porém, devido aos múltiplos condicionalismos, não poderiam nem deveriam ser desenvolvidas com todo o seu mérito e importância para o progresso e compreensão do argumento.

A inacessibilidade do tema e as variantes que ele apresentava desde os seus primórdios (em Seminário de Investigação), levou à reformulação constante do material recolhido e das formas de colisão. A pesquisa foi constantemente condicionada pelas abordagens divergentes que cada autor apresentava. Assim,

(Imagem da Página 68)

Fig. 0.2.16 – {Fragilidades e Limitações: Pode a Arquitectura ser Frágil e a Literatura ser (de)Limitada?} **ALICE PLEASANCE LIDDELL COMO UMA MENDIGA** (detalhe), [Documento icónico], Fotografia, Lewis Carroll, 1858.

num momento crucial de fixação, tomou-se como elemento basilar de organização temática o artigo *O Signo da Cidade* de Stephen Reckert. Contudo, devido às fragilidades sempre presentes, acrescentaram-se alguns domínios que o aproximam do tema principal: Arquitetura.

Por vezes, devido à diferença temporal em que as páginas foram compostas, evidenciam-se formas de apresentação linguística divergentes – influenciadas muitas vezes pelas leituras do momento e pelos espaços que me acolhiam. Estes lugares divergem inclusive a nível territorial. Uma parte da Dissertação foi escrita fora de Portugal, com a influência e o fascínio de uma Itália rica em produção literária sobre Arquitectura e Literatura. Uma outra, foi apreendida na memória e num diário de bordo, ao longo de uma viagem pela Europa – tal como o Fernando Távora quando se encontrava a finalizar/iniciar o seu percurso académico. Parte ainda, foi escrita sobre o peso social imposto para finalizar um momento universitário que apenas deveria durar cinco meses e se prolongou (bastante!). Não obstante, todos os momentos foram de aprendizagem e de análise – credencio que cada romance que visitei e cada lugar que li auxilia o agora e beneficia o amanhã.

Paralelamente, o meu curto afastamento ao campo sensorial das palavras e das sensações, também não me permitiu que a Dissertação se apresentasse como elemento científico e impessoal. Este desequilíbrio desassossegado provoca, por si só, uma fenda no que se pretende com uma investigação em arquitectura e pode provocar o desgostar directo na leitura – originado sobretudo, devido à combinação e forma de escrita peculiar. Numa postura defensiva, beneficia a pluralidade dos possíveis leitores, pois não se apresentando com um particularismo científico e arquitectónico, permite que o leitor deambule no texto e se encontre nele – mesmo não possuindo o título de arquitecto.

Numa analogia, ser pediatra e estimar crianças, significa ter aptidão para salvar o que admiramos, mas também a faculdade de encarar a morte e o definhar do mesmo. Assim, se existirem dúvidas relativamente ao profissionalismo, invoco, em defesa pessoal, que estimo a Arquitectura e os Arquitectos. Contudo, não aprecio visitas em conjunto. Senti, desde sempre, que me encontrava a assistir a um espectáculo de Magia em que alguém ao meu lado me revelava continuamente os truques, as mangas e os coelhos que dali saíam. Existia uma incapacidade de dizer *este espaço é sublime* e afirmavam constantemente *existe um equilíbrio entre os materiais, pois a pedra avança por ali e a luz rompe por acolá*.

Neste romper, não se invalida, mas também não se examina afincadamente, a Antropologia; as Artes Cénicas: o Cinema, o Teatro, a caixa mágica que agora se parece com uma folha de papel; o Borges e Calvino: que constantemente são apresentados na base do tema e como modelo; a importância do Desenho; a integridade do Espaço; a(s) Filosofia(s); a Ética; a Geometria; a Gramática; os Manifestos; as investigações sobre a Memória (com todo o seu esplendor); a Música; a Numerologia; a Poesia; a Política; os Romances; a Sociologia; a Teoria; os Tratados; entre outros.

Verifico repetidamente ser inexequível abranger na dissertação toda a Arquitectura e Literatura que os objectos declamam. Paralelamente, seria impossível dar uma resposta a todas as abordagens que me colocam no risco eminente de cada apreciador. A interpretação do tema, quando apresentado, provoca direcções distintas instigadas pelo pensamento individual que cada um possui e que se encontram maioritariamente certos, desafiando-me, constantemente, em novas pesquisas. Existe assim uma sorte infundável de mais um livro, mais um espaço, mais um poema, mais um pormenor construtivo...

“Entre numa livraria. Pus-me a contar os livros que há para ler e os anos que terei de vida. Não chegam, não duro nem para metade da livraria. Deve certamente haver outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdido.

No entanto, as pessoas que entravam na livraria estavam todas muito bem vestidas de quem precisa de salvar-se.”³⁰

No festim da contagem, no “é essencial, como ainda não leste?”, no desconhecimento de tantas obras, nos fascínios encontrados e dos quais não me despegava, considerava-me constantemente perdido (segundo a sociedade) ou um paladínico (conforme o conhecimento). A minha abordagem a Távora revela-se ténue e frágil. As interpretações a Pessoa evidenciam-se frouxas e limitadas. O tempo, filho da mãe que não cessa! A sociedade, “Bom dia, então essa tese ainda não está?”.

Sim, já está. E aceito, num *mea culpa*, todas as debilidades para todas as dúvidas e desacertos expostos. Possuo para todos eles, e para os interessados, grandes histórias e fundamentações, pois não gostasse eu, de contar grandes histórias para estabelecer encontros entre o Corpo e a Alma. Mas para todas estas uniões, hoje, aqui, neste lugar sério, devo ser considerado simplesmente como um bem vestido que entrou na Arquitectura e se tentou salvar. Sendo essa, provavelmente, a minha maior Fragilidade e Limitação.

*“Por conseguinte, a natureza ensina-nos o que devemos fazer. Convidará de facto ou secar a região ou inundá-la dirigindo para ela ribeiros, cursos de água ou as águas do mar, ou por fim, retirando a terra, cavar até ao interior da nascente. E sobre esta matéria, ficamos por aqui.”*³¹

³⁰ ALMADA, Negreiros – Início de *A Invenção do Dia Claro*.

³¹ ALBERTI, Leon Battista – *De Re Aedificatoria Libri Decem*, I, 1, pág. 145.

-
- ⁱ Walter Rossa (1962) – Arquitecto e Professor de Arquitectura (Portugal).
- ⁱⁱ Utilização propositada do verbo Ser, conjugado na Terceira pessoa do Singular, no Futuro do Presente do Indicativo, por ainda não ter encontrado uma resposta absoluta ao que é uma Cidade.
- ⁱⁱⁱ Aristóteles (384 a.C. – 322 a. C.) – Filósofo (Grécia).
- ^{iv} “Fernando Távora, ‘minha casa’ “ é o título de publicação una no todo dos fascículos que a integram, produzida no âmbito da iniciativa “Figura Eminente da Universidade do Porto – 2013: Fernando Távora”, promovida pela Reitoria da Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, no curso do ano de 2013.
- ^v Thomas More (1478 – 1535) – Político e Escritor (Inglaterra).
- ^{vi} José Saramago (1922 – 2010) – Escritor (Portugal).
- ^{vii} Júlio Verne (1828 – 1905) – Escritor (França).
- ^{viii} Luís de Camões (1524 – 1579/80) – Escritor (Portugal).
- ^{ix} Charles Darwin (1809 – 1882) – Biólogo (Inglaterra).
- ^x Vergílio Ferreira (1916 – 1996) – Escritor (Portugal).
- ^{xi} Italo Calvino (1923 – 1985) – Escritor (Itália).
- ^{xii} Fernando Pessoa (1888 – 1935) – Escritor (Portugal).
- ^{xiii} Siza Vieira (1933) – Arquitecto (Portugal).
- ^{xiv} Fernando Távora (1923 – 2005) – Arquitecto (Portugal).
- ^{xv} Eça de Queirós (1845 – 1900) – Escritor (Portugal).
- ^{xvi} Alguns autores presentes na minha biblioteca pessoal ou que tive a oportunidade de ler. Alusão aos temas de estudo, no qual, o curso de Mestrado Integrado em Arquitectura, da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, se divide e organiza.
- ^{xvii} Na gíria popular, conta-se que quando a criança aprende a unir o P e o A, o T e o O, grita, no fim, Parreco.
- ^{xviii} Gonçalo Canto Moniz (1971) – Arquitecto e Professor de Arquitectura (Portugal).
- ^{xix} *Pretendo desenvolver uma investigação sobre as possíveis ligações entre Arquitectura e Literatura* – Abordagem oral feita pelo aluno ao Docente Responsável (Regente) da disciplina de Seminário de Investigação em Arquitectura.
- ^{xx} Invocação da obra/influência de Rem Koolhaas (1944) – Arquitecto (Holanda).
- ^{xxi} Invocação da obra/influência de Zaha Hadid (1950) – Arquitecta (Iraque).
- ^{xxii} Invocação da obra/influência de Peter Zumthor (1943) – Arquitecto (Suíça).
- ^{xxiii} Invocação da obra/influência de Oscar Niemeyer (1907 – 2012) – Arquitecto (Brasil).
- ^{xxiv} Versão *romanceada* pelo autor da Dissertação para descrever a escolha do tema.
- ^{xxv} Utilização propositada do tu como contraposição da definição do dicionário: *tratar por tu – empregar as palavras tu, te, ti, contigo, falando a uma pessoa, geralmente em sinal de familiaridade* versus *Sabe que nunca nos tratámos por «tu», apesar de todos esses anos. Entre nós, era habitual tratarmo-nos por você e no entanto, muito cedo, ele tornou-se um grande amigo.* – sobre Távora: Professor, Arquitecto e Amigo – (VIEIRA, Siza – Álvaro Siza Uma Questão de Medida, p.277).
- ^{xxvi} “A Volta ao Mundo em 80 Dias” obra literária de Júlio Verne, 1873.
- ^{xxvii} “Todos os Nomes” obra literária de José Saramago, 1997.
- ^{xxviii} “Senhor José” – personagem principal da obra literária “Todos os Nomes” de José Saramago.
- ^{xxix} Paralelismo com os acontecimentos narrados no romance “Todos os Nomes”.

ⁱ Nota do Livro: “O tempo é uma dimensão operativa, para Alberti, na concepção e na elaboração do projecto, na medida em que a arte edificatória é tempo criador que se converte em desejo pelo delineamento que, ao conformar a matéria, aspira a ser concretizado na plenitude da obra construída.”

ⁱⁱ No departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, no final de 2015, existiam catalogados mais de 960 assuntos divergentes, iniciando-se alfabeticamente por *A Brasileira (café) : Coimbra* (A Brasileira de Coimbra: história arquitectónica de um café, dissertação de Mestrado de Lília Andreia Félix Coutinho, Julho de 2011) e concluindo com *Zumthor, Peter, 1943-, obra* (presente em A piscina de marés e as termas de Vals, dissertação de Mestrado de Ana Cristina Lopes Ramos, Dezembro de 2012).

ⁱⁱⁱ A conjugação dos verbos no Presente do Indicativo indicam certezas e realidades de uma acção que acontece no momento em que se expõem.

^{iv} O modo Imperativo no verbo forma-se quando este indica uma ordem, pedido ou recomendação. Contrariamente aos outros modos verbais não se conjuga na primeira pessoa do singular e é indeterminado temporalmente.

^v *Le Città Letterarie* é uma colecção de livros/publicações editadas pela Unicopli (Milão/Itália), com coordenação editorial de Alberto Giorgio Cassani e Marco Vitale.

^{vi} Stephen Reckert (1923 – 2013) – catedrático de Literatura (Estados Unidos da América).

^{vii} Eduardo Souto Moura (1952) – Arquitecto (Portugal).

^{viii} A «Arte de ser português» é uma obra (livro) de Teixeira de Pascoaes.

^{ix} Jorge Figueira (1965) –Arquitecto e Professor de Arquitectura (Portugal).

^x Os planos de estudo analisados pertencem às dezoito instituições de ensino existentes em Portugal em 2014, creditadas pela DGES (Direcção Geral do Ensino Superior) – Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Denominam-se: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa; Universidade da Beira Interior; Universidade de Coimbra - Faculdade de Ciências e Tecnologia; Universidade de Évora - Escola de Artes; Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura; Universidade de Lisboa - Instituto Superior Técnico; Universidade do Minho; Universidade do Porto - Faculdade de Arquitectura; Escola Superior Artística do Porto; Escola Universitária das Artes de Coimbra; Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes; Universidade Autónoma de Lisboa Luís de Camões; Universidade Católica Portuguesa - Centro Regional das Beiras; Universidade Lusíada; Universidade Lusíada do Porto; Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias & Universidade Lusófona do Porto.

^{xi} Optar por socorrer-me de forma mais minuciosa do Plano de Estudos do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, deve-se por ter sido nesse espaço que obtive a minha melhor formação arquitectónica.

^{xii} O plano de Estudos do Mestrado Integrado em Arquitectura pela Faculdade de Ciência e Tecnologia é constituído por 280 ECTS de obrigatoriedade (aproximadamente 93%) e 20 ECTS opcionais (cerca de 7%). Todas as disciplinas obrigatórias e opcionais se inserem em cinco áreas científicas, são elas: Arquitectura, Teoria e História da Arquitectura (61%); Ciências Humanas (1%); Construção e Tecnologia (12%); Desenho (11%) e Urbanismo (8%). Os valores aqui apresentados referem-se à percentagem de obrigatoriedade, foram arredondados à unidade e baseiam-se no Plano de Estudos em vigor no Ano Académico 2014/15.

^{xiii} Como se evidencia na Dissertação de Doutoramento do Professor Gonçalo Canto Moniz (a exemplo, página 27).

^{xiv} A utilização da denominação de *crise das provas finais* é da responsabilidade do autor e surge como evidência de uma inadaptação geral de o Estudante de Mestrado em Arquitectura do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra habitualmente não conseguir concluir o plano de estudo no tempo que é proposto/previsível (5 anos).

^{xv} Para mais informação sobre este debate, consultar Revista Joelho #04

^{xvi} René Wellek (1903 – 1995) – Crítico Literário (Áustria).

^{xvii} Austin Warren (1899 – 1986) – crítico Literário (Estados Unidos da América).

^{xviii} Edwin Greenlaw (1874 – 1931) – Crítico Literário (Estados Unidos da América).

^{xix} Alexandre Alves Costa (1939) – Arquitecto (Portugal).

^{xx} “Não há Escola neste Romance” e “Não há Romance nesta Escola” representa dois movimentos estudantis, o primeiro em 2012 na escola de Coimbra e o segundo em 1988 na Escola do Porto.

^{xxi} Jorge Luís Borges (1899 – 1986) – Escritor (Argentina).

^{xxii} Carlos Reis, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a propósito da intervenção de Remo Ceserani.

^{xxiii} “Que obras são literatura? Que obras não o são? Qual a natureza da literatura?” Wellek, René; Warren, Austin – teoria da literatura, pág.21.

^{xxiv} Vitruvius (séc.I a.C.) – Arquitecto (Itália).

^{xxv} *Os Dez Livros de Arquitectura* refere-se ao Tratado de Arquitectura escrito por Vitruvius.

^{xxvi} “A Architectura é uma Ciência. Esta definição não parece suficiente precisa porque não explica que o nome de Architectura segundo os Gregos, e aqui o seu significado é muito mais vago que o termo Grego Architectonicè, conectado fortemente com todos os tipos de Operários, podendo haver um grande número que não se pode relacionar com a palavra Tecton, que apenas se refere aos operários utilizados nas construções; Mas a intenção de de Vitruvius era de enaltecer o mérito e a dignidade desta ciência, assim como ele explica no resto do capítulo, onde ele dá a entender que todas as ciências são necessárias ao Architecto; com efeito a Architectura é de todas as ciências aquela que os Gregos deram um nome que significa superioridade e intendência sobre as outras: e quando Cícero dá exemplos duma ciência com um vasto entendimento, ele alega a Architectura, a Medicina e a Moral. Platão tinha os mesmos sentimentos quando afirmou que a Grécia, por muito intelectual que tivesse sido no seu tempo, merecia ter fornecido um Architecto. (...)”

^{xxvii} Architectura surge da formação de duas palavras gregas *arkhé* + *tékhton*. *Arkhé* significa primeiro/principal e *tékhton* construção. Literatura deriva do latim, *litteris*, e tem uma forte conexão ao *grammatikee* – derivação grega

^{xxviii} *Grécia Antiga* é um termo utilizado para determinar/circunscrever uma época histórica e intelectual que temporalmente se inicia aproximadamente após a invasão dórica (séc. XII a.C.) e culmina com o domínio de Roma e dos Romanos (séc. II a. C.). Geograficamente, abrange a actual Grécia, mas também países e espaços próximos.

^{xxix} Platão (428 a.C. – 348 a.C.) – Filósofo e Matemático (Grécia).

^{xxx} A utilização da palavra plágio (*Copiar ou imitar, sem engenho, as obras ou os pensamentos dos outros e apresentá-los como originais*) não é utilizada aqui com a forma fraudulenta a que normalmente se associa, mas como uma cópia e adaptação (consciente ou inconsciente) de um pensamento/tese adaptado ao Pensamento Arquitectónico.

^{xxxi} *Timeu e Crítias: a Atlântida* é uma obra literária de Platão

^{xxxii} *Bíblia Cristã* é uma obra literária religiosa, com aproximadamente 40 autores distintos, escrita aproximadamente entre 1500 a.C. e 90 d. C..

^{xxxiii} A construção da Torre de Babel surge descrita do versículo 1 a 9 do capítulo 11 do Génesis da Bíblia Cristã, e apresenta-se como elemento basilar para a formação das diversas línguas.

^{xxxiv} O Doutoramento em Patrimónios de Orígem Portuguesa é coordenado cientificamente pela Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e pelo Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

^{xxxv} Apresentação do Doutoramento: *“Patrimónios de Influência Portuguesa é um programa de doutoramento que entende os patrimónios que nos definem sempre no plural e como construção, herança e pertença em sentido lato — formas e narrativas; sons que são ruído, fala e música; movimentos que são trabalho, dança e representação; cheiros; memórias; ambientes e atmosferas. Influência, abarca assim os diversos âmbitos e patamares da interculturalidade: formal e informal, administrativa ou espiritual, comercial ou migracional, colonial e pós-colonial.*

A dimensão cultural da influência portuguesa no mundo ultrapassou os limites geopolíticos que o Império teve. O seu espaço geográfico vai de Nagasaki ao Rio da Prata, de Newark a Timor e no tempo, da Reconquista Cristã à integração de Macau na China. Os portugueses foram portanto bem além do Império, o que produziu transculturalidades intensas e difusas, celebradas e ocultas, ostensivas e sensíveis. Transculturalidades que o pós-colonialismo vai fragmentadamente absorvendo, questionando e reformulando a partir de vários lugares.

Assim pensando o programa de doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa (DPIP) só poderia funcionar numa base interdisciplinar destacando-se no panorama internacional, onde a área do Património é afirmadamente disciplinar. A sua abordagem apresenta uma simbiose entre as ciências sociais e humanas conjugando a Arquitetura, os Estudos Culturais, os Estudos Literários, a História, a Antropologia e a Sociologia. Os seus estudantes ficarão doutorados em Arquitetura e Urbanismo ou Estudos Culturais, dependendo da abordagem que imprimirem à sua tese de doutoramento.

A ampliação de pensamento proposta pela perspectiva do DPIP, bem como a sua perspectiva pós-colonial e de promoção do diálogo Norte-Sul, coloca este programa num patamar de excelência de reflexão, investigação e produção científica sem comparação na Europa. Este programa, baseado na mobilidade docente e discente, pretende criar equipas de pequena e grande dimensão e massa crítica capaz de fundar um think tank na área de Patrimónios de Influência Portuguesa, olhando para o “património” enquanto conceito cultural e político.

Assim, o DPIP iniciou em 2013 o processo da sua internacionalização, associando-se em regime de co-tutela na Europa, às universidades do Algarve, Bolonha e Paris-Ouest, na América do Sul à Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro) e em África, à Universidade Eduardo Mondlane (Maputo). Estão ainda negociadas participações com o M-EIA de Cabo Verde e em desenvolvimento as negociações com a Universidade Agostinho Neto, em Angola. A terceira edição do curso, que se iniciará em 13 de Fevereiro de 2015, terá já o formato internacional. De momento os estudantes do DPIP desenvolvem trabalho de investigação no Angola, Brasil, Cabo Verde, Marrocos, Moçambique,

Japão, Índia e Timor, e junto das comunidades falantes de português nos territórios tradicionalmente designados de emigração.” (Consulta online: <http://www.patrimonios.pt/apresentacao/>).

^{xxxvi} em diferentes épocas e sob diversos impulsos: devido a um lapso laboral, não foi possível determinar o local e o autor de onde foi extraída esta citação.

^{xxxvii} Mário Krüger (1945) – Arquitecto e Professor de Arquitectura (Portugal).

^{xxxviii} *De Re Aedificatoria Libri Decem* é uma obra literária de Leon Battista Alberti escrito em 1452 (Itália), sendo considerado o primeiro grande tratado escrito de arquitectura moderna.

^{xxxix} Anotação extraída no Seminário realizado no CES a 12 de Fevereiro de 2014, do Ciclo de Seminários do Núcleo de Estudos sobre Cidades, Culturas e Arquitectura, com o tema: Investigação e Arquivo (Sessão 2) – Investigação e Linguagens.

^{xl} As *Sete Maravilhas do Mundo Antigo* surgem no poema de Antípatro de Sídon, e referem-se a Sete Obras de Arte (Arquitectura e Escultura) da Antiguidade Clássica. São elas: Pirâmide de Quéops, Jardins Suspensos da Babilónia, Estátua de Zeus em Olímpia, Templo de Ártemis em Éfeso, Mausoléu de Halicarnasso, Colosso de Rodes e Farol de Alexandria.

^{xli} Antípatro de Sídon (?) – Poeta e Escritor (Grécia).

^{xlii} Os *Jardins Suspensos* são uma das 7 Maravilhas do Mundo Antigo e defende-se que se situavam na Babilónia.

^{xliiii} Francesco de Cremona (1480 – 1550) – Arquitecto (Itália).

^{xliv} D. Miguel da Silva (1480 – 1556) – Cardeal/Bispo de Viseu (Portugal).

^{xlv} *Porto, São Miguel o Anjo: uma torre-farol e capela, memória para uma intervenção na obra* é uma investigação de Marta Maria Peters Arriscado de Oliveira, realizado no âmbito do Processo IPPAR N.º 123/P/05, publicado no Porto, em Novembro de 2005.

^{xlvi} Setilha é uma estrofe composta por Sete Versos.

^{xlvii} Nota do Livro: “Em Roma e na época clássica, Dioniso, citado como Dionísio, é o deus do vinho, associado ao delírio místico. Cf. Arr., Anab., VIII, 7 e Diod. Sic., II, 38, 3.”

^{xlviii} Nota do Livro: “Thuc., I, 2, 2.”

^{xlix} Nota do Livro: “Os Burgúndios são um dos povos bárbaros que se estabeleceram na Gália no séc. IV d. C.. O que César (Gal., I, 5) refere, é que existiam, na Gália, cerca de quatrocentas aldeias dos Helvécios, que se reportam, possivelmente, àquela ocupação dispersa referida por Alberti. Cf. Rykwert et alli, 1988, p. 380, n. 14.”

^l Nota do Livro: “Antiga cidade marítima fenícia, actualmente conhecida como Gebeil, situada na costa do Líbano.”

^{li} Nota do Livro: “Cf. Euseb., Prep., I, 10.”

^{lii} Nota do Livro: “

^{liii} Nota do Livro: “

^{liv} Nota do Livro: “

^{lv} Nota do Livro: “No *Ex ludis rerum mathematicarum* (pp.54-57), redigido cerca de 1450, Alberti indica que começou a escrever o tratado a pedido do marquês de Ferrara, Lionello d’Este, sendo aceite, com alguma indeterminação, que o tenha concluído no início da segunda metade do Quattrocento. Com efeito, Mattia Palmieri (1475, p. 241) relata na crónica *De temporibus suis* que, em 1452, Alberti apresentou ao Papa Nicolau V o seu tratado sobre a arte edificatória: «Leon Battista Alberti, homem dotado de perspicácia e arguto engenho, instruíssimo nas boas artes como na teoria, mostrou ao Papa os doutos livros que escrever sobre arquitectura» (cf. Trad. It. De G. Mancini, 1882, pp. 392-393).”

^{lvi} Subtítulo do Relatório de Projecto de Dissertação, apresentado a 18 de Janeiro de 2013, na disciplina de Seminário de Investigação em Arquitectura, FCTUC.

^{lvii} Nota do Livro: “Cotejar com o Prólogo, onde Alberti discorre, de forma exclusivamete abonatória, sobre o tratado de Vitruvius, bem como a forma como se refere, neste capítulo, ao «estudo apaixonado» das obras antigas, o que sugere aparentemente um pensamento complexo e contraditório sobre as fontes romanas do seu tratado.”

^{lviii} Nota do Livro: “Cf. Com a citação de Álvaro Siza na Nota Prévia desta edição.”

^{lix} Nota do Livro: “O conhecimento da delapidação dos monumentos remanescentes da Roma imperial foi conseguido a partir do estudo e levantamento de obras antigas, em consonância com as descrições feitas pelos seus colegas da cúria papal, que denunciaram a transformação das ruínas da cidade num imenso forno de cal. Ver nota n.º 10.”

^{lx} Principalmente do departamento de Arquitectura da FCTUC, onde estou inserido.

^{lxi} Nota do Livro: “A *Descriptio urbis Romae*, escrita provavelmente em 1450, mostra o interesse de Alberti pelo levantamento cartográfico dos monumentos da Antiguidade romana.”

^{lxii} Nota do Livro: “Cf. Livro IX, cap. 8.”

^{lxiii} Nota do Livro: “Este propósito de escrever para leitores coevos, com novos termos e em latim sem misturas, também é expresso por Alberti na obra *I libri della famiglia* (Proémio, III), onde procura seguir os ensinamentos dos escritores clássicos, que também escreveram para leitores

contemporâneos: «Brenché stimo niuno dotto negarà quanto a me pare qui da credere, che tutti gli antichi scrittori scrivessero in modo che da tutti e' suoi molto voleano essere intesi.»

^{lxiv} Nota do Livro: “Ver Livro IX, cap. 10.”

^{lxv} Nota do Livro: “O Eu tratadístico é utilizado para sublinhar a importância do delineamento na concepção e elaboração do projecto de arquitectura.”

^{lxvi} Nota do Livro: “A intenção de o autor apresentar o texto numa linguagem acessível é evocativa e recorrente na leitura de Vitruvius feita por Alberti, na medida em que o primeiro não podia sequer ser entendido, pois, expressando-se em grego, mais parecia que o fazia em latim e vice-versa (vide Livro VI, cap. 1).”

^{lxvii} O *Acordo Ortográfico de 1990* foi assinado em Lisboa a 16 de Dezembro de 1990 e tinha como propósito a unificação da Língua Portuguesa nos e pelos países de Língua Oficial Portuguesa (para mais esclarecimentos, ver Acordo:

<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1990>)

^{lxviii} A *Norma APA* é uma Norma de referência bibliográfica da Associação Americana de Psicologia em que o seu uso confere rigor ao texto académico e científico.

^{lxix} Ver: <https://www.priberam.pt/DLPO/Default.aspx>

^{lxx} Ver: <http://www.oxforddictionaries.com/>



MUNDO:

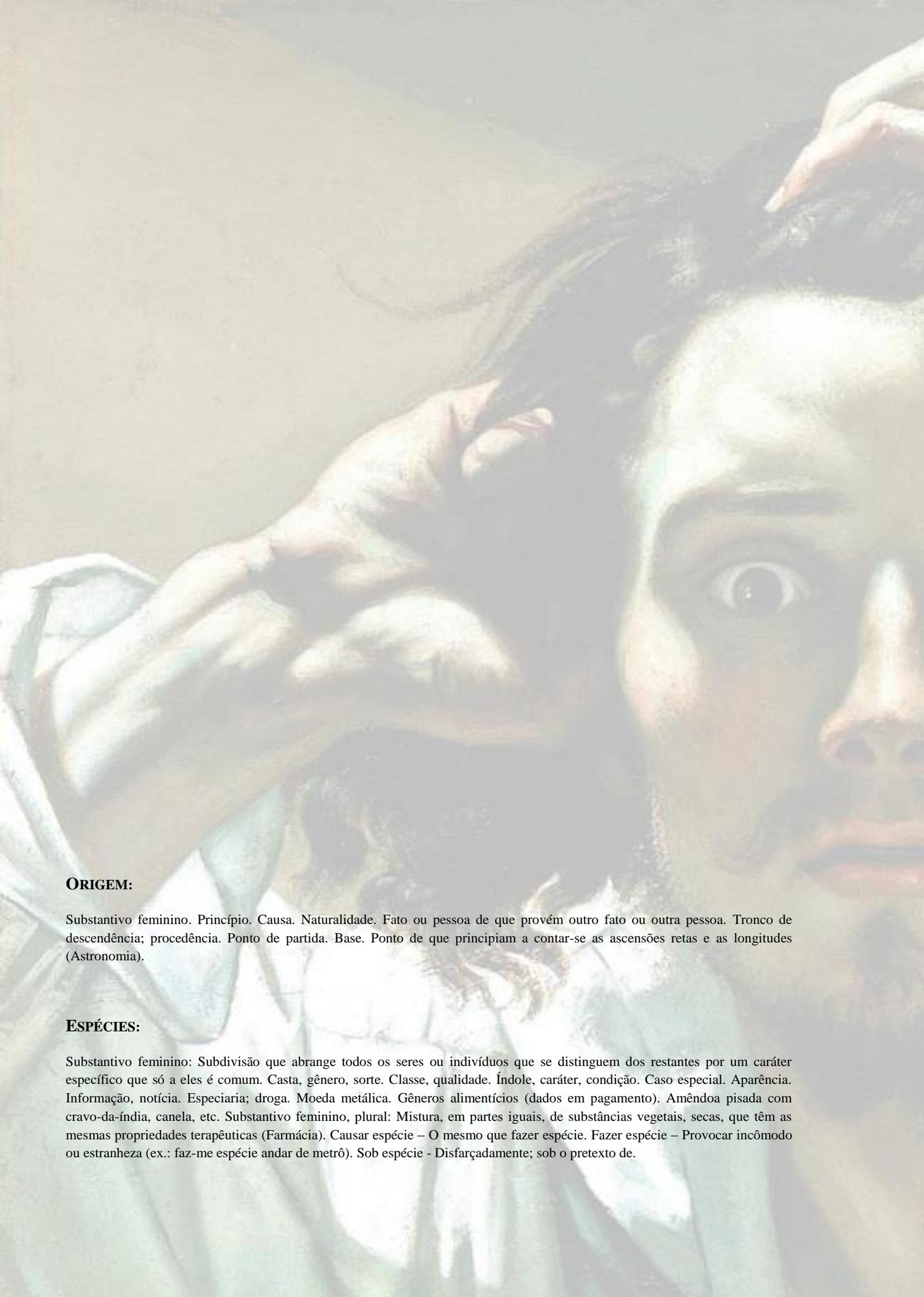
Do latim *mundus*, *-i*, conjunto dos corpos celestes, firmamento, universo. Substantivo masculino. O espaço com todos os seus corpos e seres. Universo. Conjunto dos astros a que o Sol serve de centro. Globo terrestre. Esfera armilar. Astro; planeta. Cada um dos dois grandes continentes terrestres, particularmente a América, quando chamada Novo Mundo. A gente; a humanidade (por extensão). A vida terrestre. Classe, categoria social. Sociedade. Tudo o que é grande. Prazeres materiais. Mundificação, limpo; puros (adjetivo). *Mundos e fundos* – Grandes riquezas; grandes promessas. *O outro mundo* – A vida futura. *Vir ao mundo* – Nascer. *Terceiro mundo* – Conjunto de países pobres ou subdesenvolvidos.

ACTO I

A VOLTA AO MUNDO EM 80 DIAS

- “ – A volta ao mundo em 80 dias?
– Sim.
– Porque não?
– Quando?
– Já.”¹

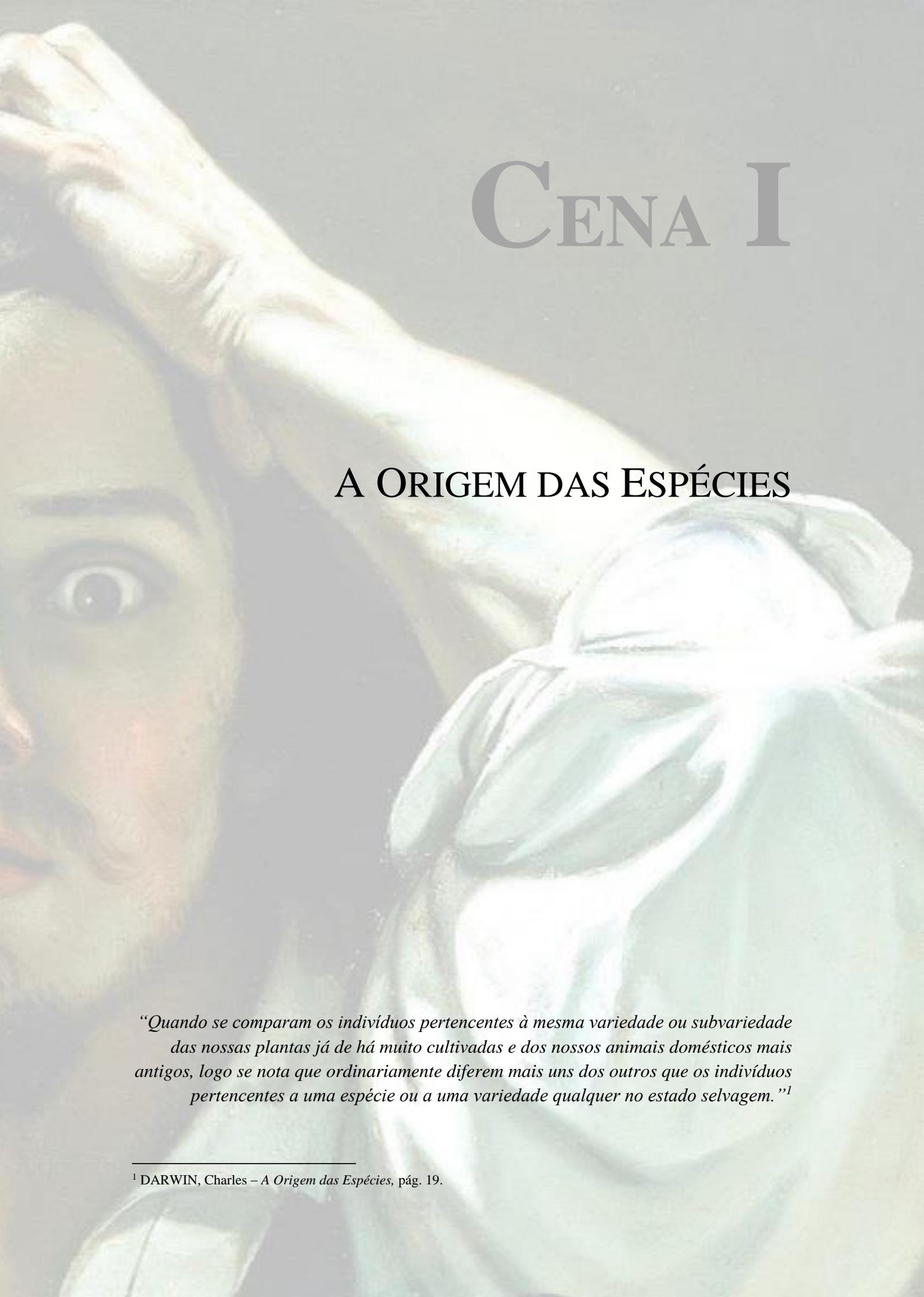
¹ VERNE, Júlio – *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, p. 21 e 22.

**ORIGEM:**

Substantivo feminino. Princípio. Causa. Naturalidade. Fato ou pessoa de que provém outro fato ou outra pessoa. Tronco de descendência; procedência. Ponto de partida. Base. Ponto de que principiam a contar-se as ascensões retas e as longitudes (Astronomia).

ESPÉCIES:

Substantivo feminino: Subdivisão que abrange todos os seres ou indivíduos que se distinguem dos restantes por um caráter específico que só a eles é comum. Casta, gênero, sorte. Classe, qualidade. Índole, caráter, condição. Caso especial. Aparência. Informação, notícia. Especiaria; droga. Moeda metálica. Gêneros alimentícios (dados em pagamento). Amêndoa pisada com cravo-da-índia, canela, etc. Substantivo feminino, plural: Mistura, em partes iguais, de substâncias vegetais, secas, que têm as mesmas propriedades terapêuticas (Farmácia). Causar espécie – O mesmo que fazer espécie. Fazer espécie – Provocar incômodo ou estranheza (ex.: faz-me espécie andar de metrô). Sob espécie - Disfarçadamente; sob o pretexto de.



CENA I

A ORIGEM DAS ESPÉCIES

“Quando se comparam os indivíduos pertencentes à mesma variedade ou subvariedade das nossas plantas já de há muito cultivadas e dos nossos animais domésticos mais antigos, logo se nota que ordinariamente diferem mais uns dos outros que os indivíduos pertencentes a uma espécie ou a uma variedade qualquer no estado selvagem.”¹

¹ DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*, pág. 19.

Fig. 1.1.1 – {Criação vs. Evolução: Vendo-te recordarei que as cidades mudam mas os campos são eternos. Chamam bíblicas às pedras e aos montes porque são os mesmos, do mesmo modo que os tempos bíblicos deviam ter sido. (...) Um deus, no sentido pagão, não é mais que a inteligência que um ente tem de si mesmo pois essa inteligência que tem de si mesmo é a forma ideal ou estranha que ele tem. Formando de nós um conceito intelectual, formamos um deus de nós mesmos. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – ÉCLOGA DE PEDRO, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 104.) **WE ARE MAKING A NEW WORLD** [Documento Icónico], óleo sobre tela, Paul Nash, 1918.



“Os ninhos das aves variam com o lugar em que são construídos e com a natureza e temperatura do país habitado, mas as mais das vezes variam devido a causas que nos são completamente desconhecidas.”¹

Procurar a Origem, constitui o desenho de múltiplas ramificações que têm como propósito chegar a um objecto único que gerou todas as coisas. Numa outra posição, pretende decompor a compreensão do desmembramento constante nos vários acasalamentos e sucessivos resultados desses somatórios. Duas abordagens diferentes ao estudo do mesmo objecto, proporcionando muitas vezes resultados divergentes.

Utilizo metaforicamente duas teorias que procuram delinear as ramificações e desmembramentos da criação do Universo – e posteriormente da concepção do Homem – o Criacionismoⁱ e o Naturalismoⁱⁱ/Evolucionismoⁱⁱⁱ. De uma forma sintetizada, o criacionismo é normalmente associado a crenças religiosas/mitológicas que definem que Deus é o Grande Arquitecto^{iv}, contrapondo-se às teorias Naturalistas/Evolucionista que defendem a formação e concepção de forma gradual e natural^v. A primeira indica-nos a Origem – o Zero, com um formato que pudesse ser facilmente adquirido e transmitido, rescindindo todo o percurso daí decorrente; a segunda explica-nos esse percurso, não conseguindo expor uma Origem definitiva – dificultando a atribuição de uma unidade situacional.

Criação
vs.
Evolução

Cientificamente, pode ser incorrecto considerar o Criacionismo^{vi} como elemento relevante para análise. A história, por exemplo, é-lhe um grande inimigo, que inúmeras vezes lhe lembra as ocorrências pronunciadas e defendidas pelas suas instituições em geral ou pelos seus representantes. Erasmos de Roterdão^{vii} afirma em *O Elogio da Loucura* “Deus, arquitecto do universo, proibiu o homem de provar os frutos da árvore da ciência, como se a ciência fosse um veneno para a felicidade”². Assim, restringindo e tentando *matar* a evolução da ciência, descredibiliza-se por vezes a fundação, os seus modelos e tudo que lhe é inerente – a Inquisição é um dos exponentes máximos a que se recorre amiúde, para relembrar uma tortura sem limites.

Porém, seria incoerente desvalorizar a sua presença na “história do Mundo”, tornando-se um elemento fundamental para compreender o que nos é contemporâneo^{viii}. A Igreja Católica, por exemplo, tem um papel fundamental na construção e instrução de várias sociedades, em que destaco a *comunidade portuguesa*, revelando infinitas conexões e abordagens que ainda se encontram bastante presentes contemporaneamente, muitas delas, apresentadas pela literatura e pela arquitectura – tema da presente dissertação^{ix}.

¹ DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*, pág. 311.

² ROTERDÃO, Erasmo de – *O Elogio da Loucura*, pág. ?.

Como explica Armando Rabaça, “a natureza do espaço habitado é mais complexa do que uma sistematização de evolução técnica e linguística, é também evolução do entendimento do mundo, numa reforma constante da definição de identidade religiosa e cultural.”³ Poderemos então constatar que na arquitectura não se materializam só as actividades prática-empíricas do homem,

“É primeira e mais profundamente uma ordem normativa e expressiva, de valor transcendental, e em que se manifesta e se impõe de maneira sensível o modo real em cujos termos é assegurada a integração das relações sociais, consumada a unidade da sociedade, garantida a sua perenidade.”⁴

Sobre esta ordem transcendental, muito associada às identidades, às religiões, à(s) cultura(s) – às emoções – crio um debate, em torno daquilo que denomino de criacionismo^x.

Numa leitura paradoxal e figurada, a Arquitectura parte do criacionismo como organizador espacial e social, através de mitos e considerações do correcto^{xi}. Na mesma instância, desenvolve-se segundo princípios naturalistas, como elemento de protecção do Homem e de adaptação ao meio envolvente, e complementa-se com o evolucionismo, adaptando-se à evolução da Humanidade – aquilo que poderia ser metonimicamente denominado por Estilos Arquitectónicos. As três são representadas inconscientemente antes de existirem formas de escrita, ou seja, através da transmissão oral e visual, sendo que ainda hoje, adquirem influências importantes nos desenhos produzidos pelos arquitectos.

Poderemos também fazer um paralelismo hipotético e metafórico entre as três premissas e o ensino da Arquitectura, através das áreas científicas que a constituem. O *criacionismo*, tal como as ciências humanas, ao longo das épocas têm perdido relevância, contrapondo-se a uma época em que ela era essencial. Do meu ponto de vista, isto advém essencialmente, da obtenção da noção de dificuldade em representar os vários *eus* da sociedade, num *eu comum*. Problemática que se soma à complexidade da noção de tempo contemporâneo – em que não há tempo suficiente, período escasso que nos exige viver rapidamente. A junção de ambos provoca uma dificuldade desmedida e incita ao anulamento mútuo: não há tempo para estudar os diferentes *eus* que também não têm tempo para se preocupar com a sua eliminação enquanto objecto de estudo^{xii}.

O *naturalismo* – em arquitectura: *engenharia* ou desenvolvimento da construção e da tecnologia; têm apresentado um papel fundamental e cada vez mais crescente. Com a Revolução Industrial no século XVIII e XIX^{xiii}, o engenheiro passou a ter um papel fundamental no desenho da cidade, tornando-se para muitos o arquitecto dessa época^{xiv}. Constatamos então, que anteriormente a engenharia tinha um sentido de evolução e de importância inconsciente perante a sociedade, que após a

³ RABAÇA, Armando – *Entre o Corpo e a Paisagem. Arquitectura e lugar antes do genius loci*, pág. 18.

⁴ FREITAG, Michel – *Arquitectura e Sociedade*, pág.19.

Revolução Industrial, obteve gradualmente um espaço consciente do seu valor, que permitiu a sua evolução rápida e veloz.

A Arquitectura, juntamente com a Teoria e a História, desenvolve-se segundo um *evolucionismo*, como forma de representação, hipótese e diálogo. Segundo Aldo Rossi, “à arquitectura falta, na verdade o modelo formado pela natureza; mas tem um outro formado pelos homens, seguindo a natural aptidão para construir as suas primeiras habitações”⁵ Este modelo, surge de uma equação com várias incógnitas, em que os dois valores primordiais são a soma entre o *naturalismo* e o *criacionismo* – recorrendo esta exposição a uma identificação essencialmente teórica e literária baseada no *criacionismo metafórico literário*.^{xv}

Segundo as crenças religiosas, o Criador do Mundo e do Universo foi o grande Arquitecto. Nas notas referentes ao Génesis,

“O que há de novo, não é a explicação que se faz do mundo e da sua origem. Explicação primitiva, popular, feita segundo as aparências. (...) Os antigos perguntavam-se como nasceu este mundo. Não tinham possibilidades de dar uma resposta científica, como nós hoje. Então surgiam lendas, contos de lutas misteriosas entre os deuses. (...) Neste ambiente, a resposta da Bíblia apresenta o mundo como obra de Javé, o Deus vivo, ainda que contemple esse mundo com os óculos acientíficos daquele tempo.”⁶

Esta *explicação* ajuda-nos a contextualizar e a compreender a importância do conhecimento empírico^{xvi} na história da evolução da sociedade e, também, a aclarar a necessidade de muitos escritores/filósofos recorrerem a este método imaginário e alegórico de forma a cativar, elucidar e educar. Estes recursos, posteriormente, criam grandes repercussões nos espaços e lugares da arquitectura, das políticas exercidas, da concepção de lugar e de formas de habitar.

“É frequente, para o homem comum, não se aperceber deste facto e desta capacidade de poder usufruir de algum tipo de sentimento, quando o que se lhe apresenta é feito de pedra, de aço ou de cimento. Coisas inertes e frias que à primeira vista, a sua existência mais não é que pura materialidade. Daí advir a razão de se poder pensar – ou simplesmente nem se pensar – que de alguma maneira ela possa mexer no mais fundo do nosso Ser. Porque não pode literalmente falar, não tem o dom da palavra. Logo, se por via da poesia ou literatura, as palavras nos remetem para histórias de amor ou de ódio, de imediato entendidas pelo homem, podendo deste extrair algum tipo de bem estar; quando estamos em presença de arquitectura pode ser difícil ter o mesmo tipo de experiência, já que é difícil, mas

⁵ Cit. por ROSSI, Aldo – *A Arquitectura da Cidade*, pág. 38.

⁶ Bíblia Sagrada, pág.17.

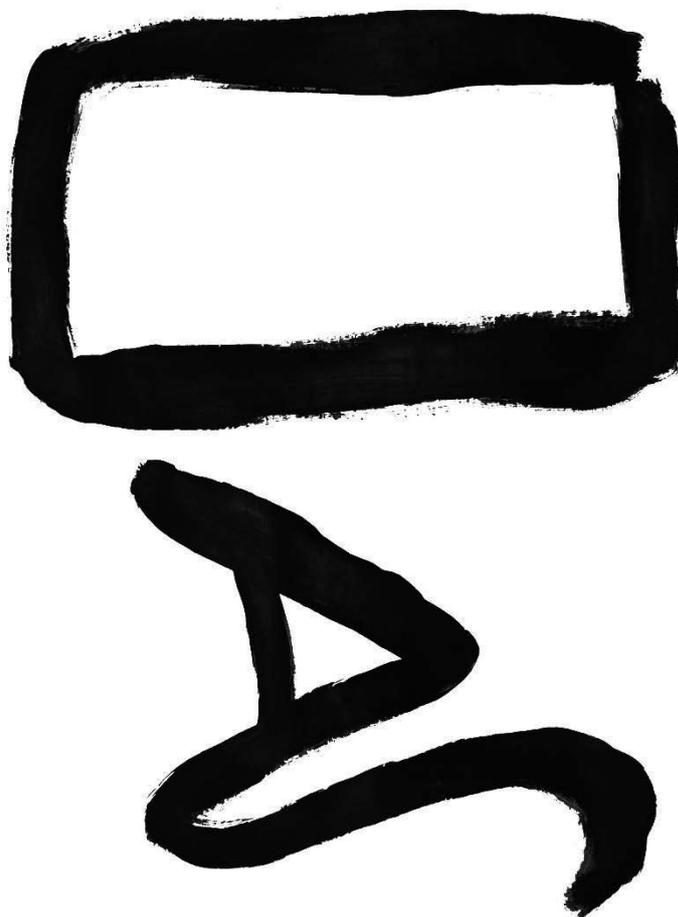


Fig. 1.1.2 – {Relação e Transmissão: Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade; transmite-lhe, tão-somente, a inteligência que teve dessa sensibilidade. Pela emoção somos nós, pela inteligência alheios. A inteligência dispersa-nos; porém é pelo que nos dispersa que nós sobrevivemos, porque é por o que não é nós que viveremos fora de nós. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – ÉCLOGA DE PEDRO, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 104.) **CIDADE** [Ideograma/Etimograma/Caracter], caligrafia, China, II Milénio A.C.

não impossível, que ela narre alguma história – como acontece no Taj Mahal. Daí se tenha afirmado que “arquitetura é silêncio.”^{xvii} Um silêncio que chega antes mesmo da obra feita; já que os contextos e outros elementos com que o arquitecto trabalhou, são em certa medida não lineares ou resultado de circunstâncias do momento.”⁷

A arquitectura e a literatura, inicialmente através da transmissão oral ^{xviii}, interligam-se antes das concepções *criacionistas* apresentadas acima. A Cabana primitiva torna-se por vezes a área de distribuição inicial dessas perspectivas, que dá acesso a vários quartos e espaços historiográficos. Alguns interligam-se entre si porém, existem outros, que conectados ou desconectados, não possuem grandes ligações devido, por exemplo, a questões geográficas. Por vezes, é apenas numa espécie de porta de acesso para o interior, sem nenhuma abertura para o exterior, que se podem encontrar os espaços que nos afirmam que a arquitectura surge antes de o Homem a construir, ou seja, na sua adaptação com o espaço natural existente e em interligação com este. Corbusier afirma que a “arquitetura é a primeira manifestação do homem criando o seu universo, criando-o à imagem da natureza.”⁸

Assim, é necessário recuar à Caverna, onde podemos começar a contemplar a organização espacial da área interior, tal como nos respectivos legados literários que nos são apresentados através da pintura (neste caso rupestre). Outros exemplos da pré-história, apresentam-se nos dólmens, enquanto espaço arquitectónico interno (mesmo não sendo destinado à habitação *de seres ainda vivos*) e nos menires e cromeleques, enquanto criadores de zonas espaciais com características próprias, podendo ser considerado já um princípio arquitectónico/urbano – relacionando-se mais uma vez com as crenças transmitidas oralmente. Detenhamos aqui duas notas que me parecem importantes: a primeira, na relevância que o edifício possui enquanto elemento físico de transmissão de conhecimento literário, a segunda, na relação com a atribuição de valores e significados às formas.

Relativamente à primeira, podemos contemplar bastantes obras, algumas construídas nas últimas décadas, em que a transmissão do conhecimento literário é transposto para o edifício. Como foi referido acima, a importância em elucidar e transmitir conhecimento, leva a que o edifício seja o Grande Livro que conta e narra a história à sociedade. Destaca-se principalmente através da pintura e da escultura representativa ^{xix}, mas também é possível encontrar-se num método puramente descritivo (como por exemplo os hieróglifos^{xx}).

Sobre este contexto, podemos compreender melhor a origem da palavra *Grafia*. De derivação grega – *graphein*, significa a “utilização de sinais para exprimir por escrito as ideias; sistema de escrever as palavras”^{xxi}. Originalmente não possuía este significado, mas sim: arranhar, sulcar. Uma ligação que remonta ao processo laboral inicial da escrita – as primeiras “letras/sinais” eram raspados e sulcados em pedra ou argila^{xxii}. Stephen Reckert, sobre um ideograma/etimograma/caracter^{xxiii}

⁷ FERREIRA, Lucinda Maria Bem-Haja – *Sentir a Arquitectura*, pág. 39.

⁸ LE CORBUSIER – *Por uma arquitectura*, pág. 45.

chinês do segundo milénio antes de Cristo, correspondente à palavra Cidade, afirma que

“A secularização está já implícita ou virtual desde o momento em que o primeiro calígrafo incipiente o gravou num fragmento de osso ou de carapaça de tartaruga. A conseqüente ambivalência do significado estabelece, a partir daquele momento, uma simultaneidade de significados alternativos e igualmente válidos (...)”⁹.^{xxiv}

Os significados referidos por Reckert, correspondem à segunda observação, que se aproximam do conhecimento empírico (enquanto elemento sensorial) e do conhecimento científico (como abordagem técnica). Segundo Le Corbusier, “não há homem primitivo; há meios primitivos”¹⁰, o que significa que o homem procurou adaptar a arquitectura a si próprio através das proporções do seu corpo e explorar a conexão com a Natureza de uma forma (i)limitada. Fazendo uma comparação com as premissas de Vitruvius, poderemos afirmar que o Homem utilizou e criou instrumentos de medição^{xxv} para tornar a arquitectura Útil (Utilitas), inventou técnicas construtivas para a tornar Forte (Firmitas) e para que fosse Bela (Venustas) “...ele inventou ritmos sensíveis ao olho, nítidos nas suas relações. E esses ritmos estão no nascimento de comportamentos humanos”¹¹.

Esta transmissão de ritmos literários e arquitectónicos, posteriormente, criaram regras ortográficas (de *ortós*: “reto, correto, direito”) e conseqüentemente vão de encontro ao estudo da caligrafia, que significa “escrita bonita”, de *kaligraphia* (do grego *kallos*: “belo, bonito”). Neste contexto, introduz-se a Beleza e a Estética, duas premissas fundamentais para a investigação em arquitectura. As dúvidas levantadas com o conceito^{xxvi} de “belo”^{xxvii} (do latim *Bellus*: “lindo, bonito, encantador”) e de como o *alcançar*, conduziram vários pensadores/investigadores a procurar compreender quais as condições e efeitos desse alcance, assim como as relações e diversidade de sentimentos e emoções que proporcionam – *estudos* que denominaram por Estética^{xxviii}.

De origem grega *aisthiké*, começou por ser debatida formalmente pelos filósofos gregos na Grécia Antiga e manteve sempre um papel bastante relevante na construção de um pensamento sobre a lógica de construir, mesmo com alterações e rupturas, em que podemos destacar a denominada *antiestética* no século XX. As várias correntes e teses defendidas aspiraram sempre a um conceito de ideal (ver Acto I, Cena III) e encontraram posteriormente representações e influências no espaço da arquitectura e da literatura^{xxix}.

Gostaria de destacar dois efeitos materializados na arquitetura, provocados pelas análises literárias relativas à Estética e ao Belo, que denomino como a *concretização directa* e a *consequência indirecta*. A *concretização directa* busca as

⁹ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 10.

¹⁰ LE CORBUSIER – *Por uma arquitectura*, pág. 43

¹¹ Le Corbusier – *Por uma arquitectura*, pág. 44.

suas raízes às escolas de pensamento, essencialmente, elabora-se segundo premissas e lógicas que devem ser representadas e agregadas pela Arquitectura e pela Literatura, por exemplo na relação patente entre os projectos de arquitectura no Estilo Gótico e as premissas literárias de Tomás de Aquino (Século XIII)^{xxx}.

A *consequência indirecta* é provocada por uma noção de conceitos e atributos no campo empírico, maioritariamente limitado a um espaço cronológico e geográfico, por vezes denominada por *moda* ou *estilo*, visto ser-lhe completamente inerente. Mais difícil de dissecar, revela-se através de precisões impostas pela sociedade no arquitecto, como por exemplo, a influência que a Literatura (e a Arte no geral) do estilo Romântico do século XIX têm sobre a arquitectura. A literatura apresenta a mulher *Bela/Bonita* como *Pálida/Branca*, uma *mulher* que virá a *odiar* o Sol. Sendo que, a construção deste pensamento social irá alterar as premissas arquitectónicas de concepção e desenho do espaço.^{xxxi}

É sobre este contexto, que questiono como se poderá perceber e estudar as analogias entre a arquitectura e a literatura. A resposta a este incógnito poema habitacional não deriva apenas da métrica da nossa Origem enquanto seres humanos, nem das estrofes evidentes nas nossas Origens enquanto versos de uma longa Epopeia. No início do texto, apresenta-se uma frase de Darwin, que nos aborda sobre o desconhecimento das várias variáveis de ninhos *nas aves*. Excluindo os paralelismos com o *naturalismo* e *evolucionismo*, entendo que nos falta ainda entender e observar atentamente a metáfora do *criacionismo*^{xxxii}.

Patente, provavelmente, apenas na espécie humana e no seu *ninho*, o *criacionismo* é transfigurado e criado por humanos, muitas vezes em Literatura, transformado posteriormente em Arquitectura, escrito de forma diversificada em livros e cidades^{xxxiii}, mas apresenta-se com uma enorme lacuna científica. Segundo John Ruskin, “A essência da arquitectura é a de excitar a alma humana e não a de oferecer um simples serviço ao corpo humano”¹². Jan Gehl, arquitecto e urbanista, dir-nos-á 156 anos depois de Darwin, que “Definitivamente sabemos mais sobre *habitats* adequados para gorilas das montanhas, tigres siberianos ou pandas do que sabemos sobre o *habitat* urbano do *Homo Sapiens*.”¹³

¹² RUSKIN, John – *Les Sept Lampes de l'Architecture*, pág. 9.

¹³ GRAJALES, Karen – *Interview with Jan Gehl*, online.

“Tomemos um exemplo muito simples: atravessando um continente de norte a sul, encontra-se ordinariamente, com intervalos sucessivos, espécies muito próximas, ou espécies representativas, que ocupam evidentemente pouco mais ou menos o mesmo lugar na economia natural do país. Estas espécies representativas encontram-se muitas vezes em contacto e confundem-se mesmo umas com outras; pois, à medida que uma se torna cada vez mais rara, a outra aumenta pouco a pouco e acaba por substituir a primeira.”¹⁴

Para que se percebessem as diferenciações entre as espécies próximas ou representativas dos termos científicos empregados em Arquitectura e Literatura, foi importante estudar o seu significado. A palavra significado, deriva do latim *significatus* e simboliza significação, sentido, acepção. Na arquitectura e na literatura nem todos os significados podem ser considerados como exactos, devido à existência de sensibilidades e visões distintas, modificadas pelas vivências culturais e sociais do Homem^{xxxiv}. O significado de uma obra, seja um livro ou um edifício, altera-se conforme o utilizador/leitor, que lhe atribui sempre um sentido próprio, maioritariamente enquadrado numa acepção global ou generalizante^{xxxv}. Assim sendo, o significado não é completamente exacto e não o deve ser, tal como a ambiguidade do próprio significado de significado – uma incerteza na interpretação da palavra ou do sinónimo.

Stephen Reckert expõem em *O Signo da Cidade*, que este dilema conduz a “um significante em segundo grau: isto é, como significante de outro significado ulterior”¹⁵, problema inerente à ciência e à sua evolução, sendo que

“(…) o que é certo é que entre as altas civilizações orientais, várias delas técnica e economicamente capazes de empreenderem e prosseguirem em direcção oposta o mesmo processo de descobrimento (e, eventualmente, de análise crítica) de grandes cidades alienígenas, não consta que nenhuma o tenha feito”¹⁶.

Partindo desta estrutura, os significados passam a ser significantes (que significam), dividindo-se em lexicais e metafóricos. Os significantes lexicais nascem da junção, desenvolvimento e compilação de palavras, partindo do seu significante inicial enquanto embrião e construtor de um conceito que origina um vocabulário ou imagem, cada vez mais vasto e/ou ajustado, enquanto os significantes metafóricos, apresentam-se normalmente como metáfora, representando os espaços de forma tropológica e utilizando a alegoria ou empregando a linguagem figurativa. Importa referir, tal como menciona Reckert,

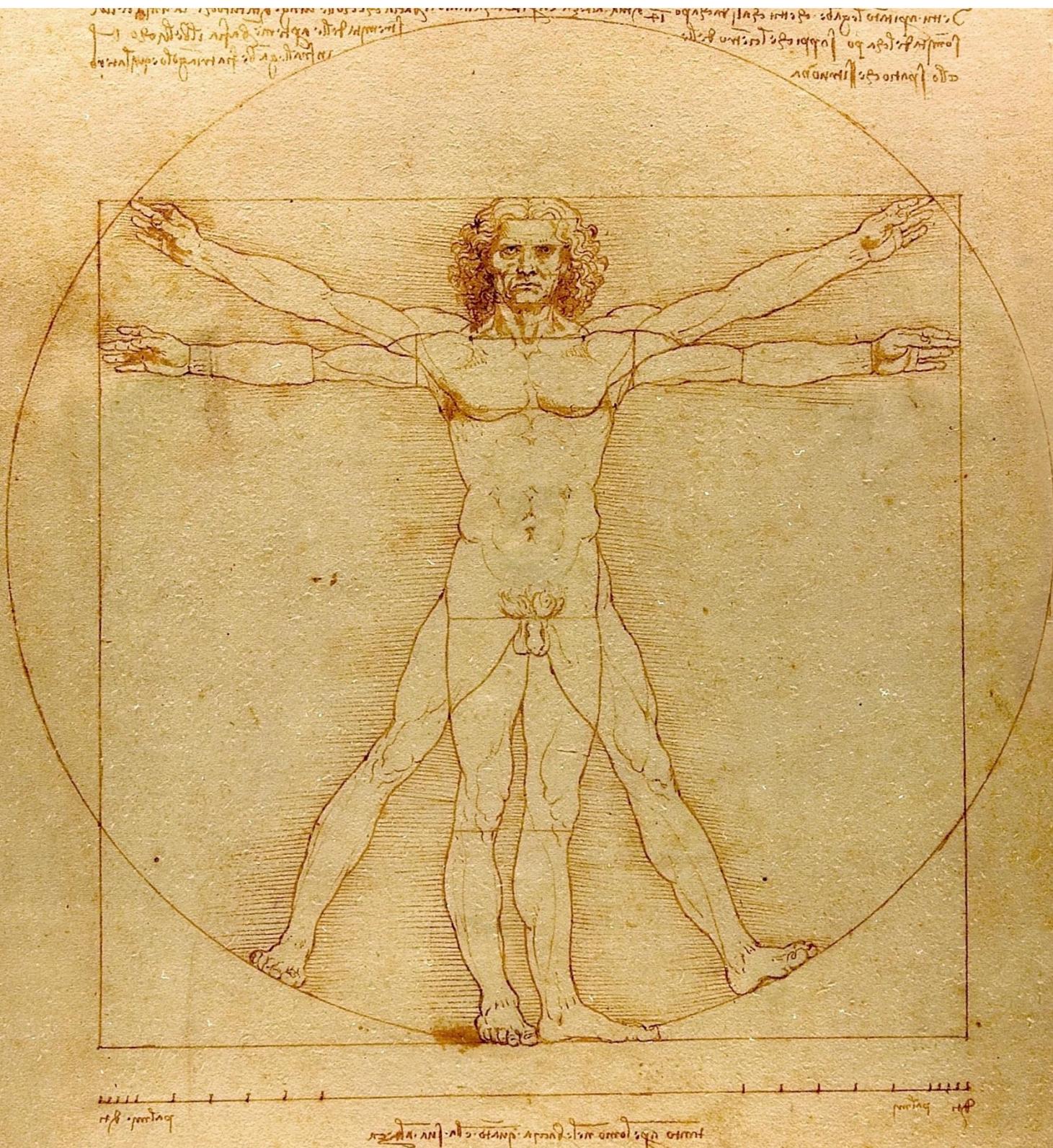
“(…) que a distinção entre significantes lexicais e metafóricos é, em última análise, bastante ténue. Na sua remota origem, todo o

¹⁴ DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*, pág. 213.

¹⁵ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 11.

¹⁶ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 12.

Fig. 1.1.3 – {Significantes Lexicais: Minha Imaginação é uma cidade no Oriente. Toda a sua composição de realidade no espaço tem a voluptuosidade de superfície de um tapete rico e mole. As tendas que multicoloram as suas ruas destacam-se sobre não sei que fundo que não é o delas como bordados de amarelo a vermelho sobre cetim azul claríssimo. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – LENDA IMPERIAL, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 94.) **HOMEM VITRUVIANO** [Documento icónico], Lápis e tinta sobre papel, Leonardo Da Vinci, 1490.



significante lexical já foi ou metafórico ou metonímico^{xxxvi}; e as metáforas convencionalmente reconhecidas como tais são apenas as que não cumpriram por enquanto o destino de lexicção ou fossilização a que nenhuma metáfora se furta.”¹⁷.

Reflectir sobre esta linha frágil, examinando raras diferenciações em fachadas homólogas, faz-nos compreender, que o vocabulário apresenta a arquitectura como proveniente de uma lógica sexual, natural e familiar (estatuto). Associa simbologias, representações e naturezas, respectivamente, à Mulher (Feminino) como Mãe, círculo geométrico e elemento vegetal, e ao Homem (Masculino) enquanto Pai, quadrado geométrico e elemento mineral. Esta harmonia, biológica e social, desenvolve várias conexões com a atribuição de valores e um desenho próprio, estimulante e relevante para compreender o espaço e a sua utilização.

Significantes
Lexicais

Duma primeira selecção de palavras examinadas e estudadas do ponto de vista étimo^{xxxvii}, destaco aquelas que me pareceram mais relevantes para descrever a sua origem lexical e etimológica, para o tema aqui exposto: Arquitectura, Literatura, Cidade e Poesia. É importante mencionar, que foram estudadas principalmente à luz da Língua Portuguesa (neolatina), mesmo sendo impossível que esta não possua influências diversas^{xxxviii}. Em alguns casos particulares, foi relevante apresentar estudos paralelos, que incidem sobre outras línguas/origens.

Já referido na Introdução^{xxxix}, “Arquitectura surge da formação de duas palavras gregas *arkhé* + *tékhton*. *Arkhé* significa primeiro/principal e *tékhton* construção, enquanto Literatura deriva do latim, *litteris*, e tem uma forte conexão ao *grammatikee* – derivação grega.” A compreensão destas palavras é fundamental, pois são a base da dissertação. Ambos os casos culminam com o sufixo nominal – *tura*, “de origem latina, que ocorre em substantivos abstractos que exprimem acções ou resultados de acções”¹⁸, mas que também é um formador de substantivos, normalmente atribuído a designações associadas a cultura.

Arquitectura, do grego *architéktón*, derivou mais tarde do latim, *architectūra/architecture*, manteve o mesmo significado/sentido até aos dias de hoje^{xl}, sendo o arquitecto o chefe dos carpinteiros. Como refere José Pedro Machado no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa “«arquitecto, construtor; o que dirige um trabalho, administrador de teatro», pelo latim *architectu-*, antes *architectōn*, «arquitecto; inventor, autor, fabricantes» mas talvez pelo italiano *architetto*, directamente ou deste pelo francês *architecte*.”¹⁹ ^{xli} Repare-se que com Arquitecto caiu em desuso a palavra Arquitector^{xlii}.

Do vocábulo Arquitectura, surgem várias palavras, entre elas o verbo Arquitectar, do latim *architectāri*, «construir; inventar, arranjar»^{xliii}; o adjectivo Arquitectónico, do grego *architektonikós*, «relativo à arquitectura», pelo latim «*architectōnīcu-*»^{xliv} e/ou o substantivo feminino Arquitectonografia/Arquitectonografia^{xlv}: do grego

¹⁷ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 17.

¹⁸ MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. 312.

¹⁹ MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. 312.

architékton, chefe dos carpinteiros, o de ligação, *graph* (raiz de *grápho*) escrever, e sufixo *ia* – que significa: Arte de descrever edifícios.

O componente *-GRAF(O)-* (elemento de composição culta, que traduz as ideias de «escrever, descrever»; do grego *grápho-*, «escrever») ^{xlvi}, tem origem em Grafia (ver página XX), assim como *-GRAMA-* ^{xlvii}. De *gramma* surge a expressão *grammatiké tékhne* ^{xlviii} - “arte ou ciência da escrita”, ou seja, a Gramática. S. do gr. *Grammatiké*, «a ciência ou a arte de ler e de escrever, a gramática; a erudição; a ciência crítica»; pelo lat. *Grammatīca*, «gramática, a ciência gramatical»; por via culta ²⁰ ^{xlix}.

Literatura, encontra-se fortemente conectada com (a) Gramática. Deriva do latim, *litteris/litteratūra* ¹, inicialmente “significava o ensino das letras (cfr. Gr. *Grammatiké*), da leitura e da escrita, o ensino primário ^{li}. Melhorou de sentido, passando a significar arte literária, arte das belas letras” ²¹. ^{lii} O plural latino, *litterae*, queria dizer “carta, documento, literatura”.

Assim, tendo como base a origem lexical e historiográfica da Grafia e da Letra, podemos obter uma nova pista perspéctica na análise de Cidade. Derivação do latim *civitāte* ^{liii}; do latim popular apenas manteve o sentido de cidade enquanto noção de «agrupamento organizado» ^{liv}. Com excepção do francês ^{lv}, as línguas neolatinas adotaram este substantivo abstracto com equivalência a Polis, designação grega para “a colectividade dos *cívés* (em latim arcaico *ceivés*: cf. Grego *keimai*, “habitar”)” ²².

Estudar a palavra cidade detalhadamente sobre as várias perspectivas lexicais, etimológicas e ideográficas, é um apontamento relevante, porém exaustivo. Para perceber as relações e rumos entre o Cidadão, enquanto utilizador e avaliador, com o Espaço, enquanto lugar recipiente (que recebe), excludente (que exclui) ou acolhedor (proporciona bem estar/conforto), Stephen Reckert apresenta na sua comunicação *O Signo da Cidade*, o ideograma/etimograma chinês ^{lvi} “da forma mais antiga até hoje descoberta do carácter correspondente à palavra genérica para ‘cidade’” ²³.

As relações entre as simbologias já referidas e a leveza citada anteriormente entre o significante lexical e metafórico, são pontos essenciais e não menos importantes para analisar a “pista chinesa” ^{lvii}, sendo que para melhor aprofundar o contexto lexical, torna-se importante aclarar que “O quadrado superior (que nalguns textos é um círculo) representa um recinto murado; a parte inferior, um homem de joelhos” ²⁴. Contudo, Reckert apresenta também uma nova expansão ao conceito, sendo que

²⁰ MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. ?.

²¹ NASCENTES, Antenor - *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág.468.

²² RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 14.

²³ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 9.

²⁴ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 9.



Fig. 1.1.4 – {Significantes Metafóricos: As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais.

O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – A SOCIEDADE EM QUE EU VIVO, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 99.) **A INCERTEZA DO POETA** [Documento Icónico], óleo sobre tela, Giorgio De Chirico, 1913.

“O mesmo carácter arcaico que mostra um homem ajoelhado ao pé de um quadrado tinha, além do seu significado principal ‘cidade’, os secundários de ‘abarrotar’, ‘atestar’, ‘encher’. Na sua forma moderna o mesmo carácter, acompanhado do morfema gráfico (...) ‘coração’ ou ‘mente’ (que não se distingue no chinês antigo), tem um significado que parece encerrar uma atitude nitidamente antiurbana: a saber, ‘esbaforido’, ‘deprimido’, ‘ansioso’”²⁵.

É sobre esta *atitude*, a de união entre *coração*^{lviii}/*mente*^{lix} com (a) cidade, que nos permite de certo modo introduzir os Poetas e a Poesia, que apresentam maioritariamente um resultado *antiurbano* na sua obra – Cidade: espaço que torna o cidadão ofegante, que o enfraquece física e moralmente, que lhe dificulta o respirar^{lx}. Repare-se também que o Arquitecto e o Poeta, paralelamente com a Arquitectura e a Poesia, possuem uma grande conexão e filiação ao Teatro Grego, que por sua vez continha como tema principal do coro a ruína e a destruição das cidades^{lxi}, o tema que causava mais temor ao povo grego.^{lxii}

Os estudos sobre a origem da palavra Poesia, demonstram que nem sempre foi entendida sob o significado actual, surge “do grego *poiésis*, acção de fazer alguma coisa, pelo latim *poese*, e sufixo *ia*. Em Heródoto ainda significava feito; depois aparece como obra poética.”²⁶ No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado acrescenta uma nova pista para conexões com a arquitectura: “acto de fazer , de fabricar; criação, isto é, o mundo criado”²⁷ ^{lxiii}. Perante as decomposições de poesia, introduzem-se os poemas e os poetas.

Os poemas desenvolvem identicamente uma dualidade de sentido presente até Heródoto^{lxiv}, “Do grego *poiēma*, o que se faz, pelo latim poema. Em Heródoto ainda significava trabalho manual; em Platão já era trabalho literário.”²⁸ O poeta, por sua vez, segue também o mesmo rumo lexical e significante “s. do grego *poiétés*, «autor, criador; autor de leis, legislador; fabricante, operário; o que compõe versos, poeta (este sentido só a partir de Hesíodo e de Píndaro)», pelo lat. *Pōēta*, «poeta; fabricante, operário»; por via culta.”²⁹

Como explica Bréal em *Essai de Sémantique*, o desuso do significado anterior de poesia, capacitou o poeta de intelectualidade e *nobreza*^{lxv} Encontramo-nos perante uma nova metáfora com o *arquitecto*^{lxvi}: autor e criador, fabricante e operário, intelectual e nobre! Sobre esta linha ténue, importa introduzir os Significantes Metafóricos dos Significados.

Significantes
Metafóricos

A palavra metáfora tem os seus primórdios no grego, *meta* (entre) mais *pherō* (carregar) e significava mudança, transposição, transferência, transporte para outro lugar, utilizado depois pelo latim, mas com algumas diferenças, pois *meta* significa

²⁵ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 14.

²⁶ NASCENTES, Antenor - *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. 633.

²⁷ MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. 389.

²⁸ NASCENTES, Antenor - *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. 633.

²⁹ MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pág. 389.

algo e phora seria *sem sentido*. No dicionário de língua portuguesa define-se Metáfora como “uma figura de retórica em que a significação habitual de uma palavra é substituída por outra, só aplicável por comparação subentendida”.

Torna-se importante salientar, que mesmo sendo a comparação subjacente devido à utilização de elementos semânticos análogos, a expressão/palavra é utilizada num sentido próprio através de uma relação de afinidade. Como já foi referido, vários autores metaforizam as relações entre o arquitecto e o *criador*,

“Entre esses dois agentes, como sugere São Tomás de Aquino, há «um parentesco que se pode dizer estrutural: o que a ideia de casa, dentro do espírito do arquiteto, é para a casa (sua similitude), a ideia do mundo, que está em Deus, é para este mundo. [...] O arquiteto é, assim, o análogo de Deus.»^{lxvii} O arquiteto concebido pelo escolástico deve colocar na sua construção, e isto é o que a distingue das demais, meios pelos quais podemos pressentir a perfeição divina e conhecer a sua verdade, mesmo que sem rigor filosófico ou teológico. O arquiteto preside sua construção tal como Deus preside o mundo e, por isso, ele ocupa o lugar mais alto na hierarquia das artes. Em São Tomás de Aquino, a arquitetura é o análogo do mundo e deve tornar visível o princípio, a causa e a hierarquia da criação.^{lxviii}»³⁰.

Porém, a palavra arquitecto adquire também um significado *universal*^{lxix}. Maioritariamente representado como um ser intelectual (tal como o poeta), não necessita de uma associação à edificação de um projecto de arquitectura, tornando-se uma metáfora para *outros lugares*:

“Em certo sentido, viemos à capital do nosso país para levantar um cheque. Quando os arquitectos da nossa república redigiram as admiráveis palavras da Constituição e da Declaração de Independência, assinaram uma nota promissória que seria herdade por todos os Americanos. Esta nota promissória era um compromisso de que a todos os homens seriam garantidos os direitos inalienáveis da vida, liberdade e busca da felicidade.”³¹

Sobre uma perspectiva religiosa, os seres humanos são as “pedras vivas do templo”³²^{lxx}, como metáforas da construção não só espiritual, mas também social^{lxxi}. Metáfora, em que Deus é o arquitecto e o Ser Humano o material de construção, cumprindo a sua verdadeira função através da “união dos materiais”. Em *As Cidades Invisíveis*

³⁰ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite – *A Formação do homem moderno vista através da arquitetura*, pág. 50.

³¹ Discurso de Martin Luther King a 23 de Agosto de 1963 em Washington sobre a Defesa dos Direitos Civis (Abolição da discriminação racial nos EUA) – *50 Grandes Discursos da História*, selecção e apresentação: Manuel Robalo e Miguel Mata, pág. 178.

³² BÍBLIA Sagrada – *1ª Carta de São Pedro*, 2, pág. 1593.

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.
 - Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.
 - A ponte não é sustida por esta ou aquela pedra – responde Marco, -
 mas sim pela linha do arco que elas formam.
 Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: -
 Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa.
 Polo responde: - Sem pedras não há arco.”³³

Deparamo-nos mais uma vez com a metáfora do material construtivo e da construção, revertendo para a importância de cada elemento na estrutura de uma obra, que metaforicamente, produz “emoções e conceitos dirigidos à sociedade contemporânea através da manipulação – e portanto do domínio e conhecimento – dos seus procedimentos de produção material.”³⁴ Esta *construção* edifica posteriormente uma Sociedade, onde se insere não apenas a *pedra* mas a constituição de uma Cidade e/ou uma Casa.

As palavras Cidade e Casa são utilizadas várias vezes, enquanto metáforas, pela literatura e pela arquitectura, partilhando valores e conceitos idênticos. Apresentam-se significados políticos, arquitectónicos, literários, filosóficos, entre outros, em que a casa deve ser pensada como uma cidade e a cidade como uma casa^{lxxii} – adaptando-se a metáfora ao propósito que se pretende. Procurando uma origem para esta conjugação, percebemos que em ambos os casos está patente o significante incorporado de *feminino*.

Existem elementos históricos em que a mulher é representada e pensada enquanto cidade/casa, porém, preferencialmente “é a cidade que é personificada metaforicamente ou metonimicamente como mulher”³⁵. Sendo descritas e consideradas partindo de um universo feminino (maioritariamente aos olhos de um universo masculino), são apresentadas de diferentes formas e sobre diversos juízos ou noções: sexuais, amorosos, familiares...^{lxxiii} A *mulher* é apresentada como “donzelas a conquistar ou, se já conquistadas, de noivas”³⁶, a *mulher* enquanto mãe^{lxxiv}, a *mulher* enquanto pecadora^{lxxv}, a *mulher* pura^{lxxvi}, a *mulher* que protege^{lxxvii}, a *mulher* curiosa, desobediente, rebelde^{lxxviii}: *O físico da mulher ou o intelecto da mulher – A mulher física ou a mulher intelectual*. O arquiteto Óscar Niemeyer sintetiza-nos algumas dessas *mulheres*, quando escreve:

“Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu País, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, nas nuvens do

³³ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 85.

³⁴ Artigo de Iñaki Agalos e Juam Herreros sobre a obra de Toyo Ito, publicado na revista *El Croquis* nº71, pág. 41.

³⁵ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 15.

³⁶ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 16.

céu, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o Universo - o Universo curvo de Einstein.”³⁷.

Divergente do conceito de *mulher*, Le Corbusier, questiona-nos sobre “Como evitar que as nossas cidades se estendam e se diluam, percam a sua forma e a sua alma?”³⁸. Com uma postura sobre o género ainda desigual^{lxxix} mas movido pela *velocidade*, torna a casa “uma máquina de morar”³⁹.

“Evidentemente, a pequena casa («a minha casa», «o meu ninho») flanqueada pelo seu pomar e horta e pela sua árvore fraternal, ocupa o coração e o cérebro das multidões, permitindo aos homens de negócios realizarem lucros substanciais com o loteamento de terrenos, com o fabrico de portas e janelas, com a construção de vias dotadas de canalizações, de eléctricos, autocarros, metropolitanos, automóveis, bicicletas, motocicletas, necessários à realização do sonho virgiliano.”⁴⁰.

Esta premissa pretendia, de certa forma, alterar o significante metafórico intrínseco na história social. Porém, repare-se, que *a máquina* tem género feminino, não sendo *mulher*, continua a pertencer ao mesmo género e não vencendo enquanto significante metafórico nas atribuições de significados, ela reúne uma série de ideias que ao longo do século XX e XXI foram introduzidas e desenvolvidas pela Literatura e pela Arquitectura. Não prevalecendo no campo ideológico sobre os significantes metafóricos anteriores, também não foi sucumbida, somando novas *espécies muito próximas, ou espécies representativas* ao campo lexical, que irá influenciar novos significados, representados posteriormente pela arquitectura/arquitecto e pela literatura/escritor.

³⁷ NIEMEYER, Oscar - ?.

³⁸ LE CORBUSIER – *Maneira de Pensar o Urbanismo*, pág. 11.

³⁹ LE CORBUSIER - ?.

⁴⁰ LE CORBUSIER – *Maneira de Pensar o Urbanismo*, págs. 9 e 10.



Fig. 1.1.5 – {Significados Metonímicos: Por degraus de sonhos e cansaços meus desce da tua irrealdade, desce e vem substituir o mundo.

Ler é sonhar pela mão de outrem. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – UM DIA (zig-zag), Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 106.) **CHUVA, VAPOR E VELOCIDADE – O GRANDE CAMINHO DE FERRO DO OESTE** [Documento icónico], óleo sobre tela, William Turner, 1844.

*“Examinemos agora se as leis e os factos relativos à sucessão geológica dos seres organizados concordam melhor com a teoria ordinária da imutabilidade das espécies do que com a da sua modificação lenta e gradual, por via da descendência e da selecção natural.”*⁴¹

Partindo do excerto apresentado de Charles Darwin e contextualizando-o com o tema abordado, torna-se importante introduzir a Arquitectura/Literatura como Significante – dito anteriormente, os significantes constituem o que significa. Na estruturação do presente capítulo, conseqüentemente este subcapítulo, foi bastante importante a organização apresentada em *O Signo da Cidade* por Stephen Reckert^{lxxx}. A atribuição desta designação ao seu texto, surge da constituição “(como manda Saussure) por um significante e um significado.”⁴². Saussure^{lxxxii} propõem “manter a palavra signo para designar o total e substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante; estes dois termos têm a vantagem de marcar a oposição que os separa entre si e que os distingue do total de que fazem parte.”⁴³

Reconsiderar a conjugação entre a arquitectura e a literatura sobre uma perspectiva análoga em que se procura perceber se ambas *concordam melhor com a imutabilidade* dos significados ou com a *modificação lenta e gradual* dos significantes, leva-nos novamente à obra de Saussure e à constituição do Signo. Ou seja, significado e significante “estão intimamente unidos e um reclama o outro”⁴⁴. Baseado nesta premissa, a análise é feita, comparativamente com os significados, sobre duas visões principais: os significados metonímicos e os significados metafóricos, mesmo existindo uma clara interdependência criada entre o significado e o significante, que criam conseqüentemente uma única “entidade psíquica de duas faces”⁴⁵.

A Metáfora e a Metonímia são figuras de estilo/linguagem, sendo que a sua distinção, consiste que a primeira é construída a partir de uma comparação implícita^{lxxxiii} e a segunda compõem-se através da substituição de um termo por outro, mantendo uma relação de significado entre ambos, não sendo considerada uma comparação^{lxxxiiii}. Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa, a Metonímia é uma “figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade.” Do ponto de vista étimo, deriva “do grego *metonymia*, mudança de nome; pelo latim *metonymia*”⁴⁶.

De uma forma geral, poderíamos considerar o uso da metonímia, como um recurso para a não repetição das palavras, levando ao desuso de palavras ou conceitos sobre

**Significados
Metonímicos**

⁴¹ DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*, pág. 425.

⁴² RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 11.

⁴³ SAUSSURE, Ferdinand – *O Curso de Linguística Geral*, pág. 124.

⁴⁴ SAUSSURE, Ferdinand – *O Curso de Linguística Geral*, pág. 80.

⁴⁵ SAUSSURE, Ferdinand – *O Curso de Linguística Geral*, pág. 123.

⁴⁶ NASCENTES, Antenor – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Pág. 330.

a perspectiva original, adquirindo novas interpretações os vocábulos e novas designações os espaços. Stephen Reckert, exemplifica, que

“O emprego metonímico de uma capital para significar a nação ou o poder que actua em nome desta (por exemplo «Washington e Moscovo chegaram a acordo») é um uso hoje mais jornalístico do que literário; mas tinha ampla aceitação na linguagem literária de épocas que, como o século XVIII, eram mais afectas à personificação – talvez porque o poder costumava emanar da pessoa do soberano.”⁴⁷

Segundo esta prática jornalística, podemos a título de exemplo, apresentar *Hollywood*: referência ao distrito de Los Angeles, mas que amplamente é conhecido como a Indústria de Cinema dos Estados Unidos – conhecendo a indústria (ou apenas alguns produtos), mas não dominado o conhecimento sobre o espaço enquanto distrito, criam-se novos conceitos e interpelações ao lugar. Stephen Reckert apresenta alguns exemplos que vão desde “o jogo de caixas chinesas” ao “Império otomano”⁴⁸, abordando a personificação e os poderes políticos, sendo que, o aspecto que se evidencia mais importante para destaque, é a referência ao espaço urbano e ao espaço rural:

“Num contexto menos politizado e mais quotidianamente sócio-cultural se insere a atracção da cidade como repositório de valores culturais «sofisticados» supostamente superiores aos da província. É este um terreno habitualmente explorado pelo Romance, como em *A Cidade e as Serras* ou *A Capital*, onde as cidades-metónimias do *savoir-faire* citadino são Paris e Lisboa respectivamente.”⁴⁹

Aproximando a *metonímia* para uma escala de detalhe mais próxima às *escolas de arquitectura*^{lxxxiv}, examino, a título de exemplo, o verbo *Projectar*. Amplamente usado nos *corredores e estiradores* por alunos e professores de arquitectura, as investigações científicas não se encontram indiferentes a este acto, sendo que se têm debruçado sobre um *futuro da arquitectura* partindo da premissa do *Projecto* enquanto elemento estrutural. Numa nota prévia à Joelho #4^{lxxxv}, Gonçalo Canto Moniz^{lxxxvi} e Jorge Figueira^{lxxxvii}, introduzem o tema como

“aposta futurante, que procura apontar um destino, onde o projecto, principal ferramenta do arquitecto, pode ser também o seu instrumento de pedagogia e de pesquisa. Tanto no segundo ciclo, como no terceiro, interessa recuperar o projecto como afirmação de uma autonomia disciplinar que permita fortalecer o diálogo com outras disciplinas.”⁵⁰

⁴⁷ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 17.

⁴⁸ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, págs. 17 e 18.

⁴⁹ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 18.

⁵⁰ MONIZ, Gonçalo Canto; FIGUEIRA, Jorge – *Nota Prévia*, Joelho #4, pág. 9.

Segundo o dicionário de Língua Portuguesa, o significado de projectar consiste em “Atirar à distância; lançar de si (arremessar, arrojado); Estender, cobrir com, fazer incidir; Ter em projecto, fazer tenção de (planear); na geometria/topografia – Traçar a representação de um corpo num plano segundo certas regras geométricas.” Partindo deste pressuposto, torna-se pertinente expor duas questões – a inexistência de um corpo quando *nos encontramos a projectar* e as regras utilizadas não serem apenas *geométricas*. O uso do significado metonímico e a complementaridade de ambas insinua-se, numa primeira discussão, relativamente à procura do Objecto. Repare-se que não nos encontramos com o “Traçar a representação de um corpo” mas sim, com a procura desse corpo^{lxxxviii} – “Projectar pressupõe um esquecimento criterioso, uma eleição de memórias de espaços que se alinham para criar novas realidades”⁵¹

As *novas realidades* ainda se encontram ausentes, a procura é feita através de várias referências e utilizando várias técnicas. Como explica Nuno Grande,

“No momento do projecto confluem diferentes factores que condicionam a decisão dos alunos: projectar é muito mais que um processo “dedutivo” (método próximo da Ciência); mas é, também, muito mais do que um processo “indutivo” (este próximo da Arte). Arriscamos afirmar que se trata, na verdade, de um processo “abduutivo”, onde se misturam a “bagagem” teórica do aluno, as suas vivências, idiosincrasias, e os dados analíticos e sensoriais que cada um retira do programa e do lugar onde intervém.”⁵²

Complementar a este pressuposto, as referências e as regras utilizadas durante o encontro com o objecto, não se baseiam apenas na *geometria*, método análogo comparativamente com as técnicas utilizadas. Como afirma Alexandre Alves Costa “A arquitectura não se ensina, aprende-se projetando. Não se ensinam linguagens codificadas mas aprendem-se nas escolas os instrumentos para o exercício projetual”⁵³. Utilizando-se muitas vezes o desenho^{lxxxix}, pois

“É mais rápido que descritivas e rigorosas geometrias, mais barato que elaboradas maquetas, mais perto do pulsar imediato do sentimento arquitectónico, mais sobre a hora de uma inspiração marcada pelo objectivo da resolução de um problema, o desenho de arquitectura, fluído, evocador, poético, por vezes cabalístico, surgindo nos cantos de folhas, no desenrolar de reuniões, na interrogação de um pormenor, num desejo de avenidas ou de fachadas, na emergência de um volume, na simbologia de analogias, na aproximação de uma ideia, é um objecto autónomo, de contemplação estética, nunca gratuito,

⁵¹ LOUÇÃO, Maria Dulce – *Memórias imaginadas: para um ensino de projecto*, Joelho #4, pág. 65.

⁵² GRANDE, Nuno – *Investigação em projecto. Breves reflexões sobre uma sessão onde se relacionou teoria e prática*. Joelho #4, pág. 220.

⁵³ COSTA, Alexandre Alves – *Textos Dados*, pág.270.

Fig. 1.1.6 – {Significados Metafóricos: Ah, como as coisas quotidianas roçam mistério por nós! Como à superfície, que a luz toca, desta vida complexa de humana, a Hora, sorriso incerto, sobe aos lábios do Mistério!

Que moderno que tudo isto soa! E, no fundo tão antigo, tão oculto, tão tendo outro sentido que aquele que luz em tudo isto!
(GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – INTERVALO, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 189.) **OS AMANTES II**
[Documento icónico], óleo sobre tela, René Magritte, 1928.



mesmo que utópico, porque referido a uma obsessão, a um material concreto, a um fantasma pairante que é a hipótese da construção.”⁵⁴

Assim, a disciplina Projecto no curso de arquitectura não é uma metonímia^{xc}, contrariamente ao acto de projectar, que só acontece, em última estância, nos últimos *desenhos* apresentados pelo aluno. Encontramo-nos com a utilização de uma metonímia e de uma acção que nos desloca no tempo, projetando-nos para um período, um objecto e um objectivo que ainda não alcançamos. Sobre a construção e desenvolvimento da interdisciplinaridade (e emoções) durante o período que se denomina de projecto^{xci},

“Viegas considera que a complexidade do processo de projecto exige da parte da relação professor-aluno a clarificação dicotómica de conceitos para permitir, com o risco e inventiva, avançar na construção do projecto. Pretende-se assim, que o professor vá doseando os níveis de complexidade através de dicotomias e antinomias.”⁵⁵

As “dicotomias e antinomias” expostas na associação entre arquitectura e literatura, apresentam-se normalmente como significados metafóricos aos significantes. Como sintetiza Stephen Reckert, “Estes podem ser convenientemente sintetizados na dicotomia Paraíso / Inferno, sem que tal escolha implique serem estes exemplos necessariamente mais frequentes ou mais típicos do que outros.”⁵⁶ Existe uma estreita afinidade entre os valores morais e a ética, sendo que a literatura/cultura religiosa, possui uma forte componente na estruturação desses estigmas, por ela própria se estruturar sobre esses parâmetros e pela importância que ela obteve no desenvolvimento da história da sociedade – desde logo, a utilização como exemplo das *palavras* de Paraíso/Inferno é uma clara evidência dessa relevância.

**Significados
Metafóricos**

A atribuição de valores à obra literária, à obra arquitectónica e à sua consequente ligação, deparam-se constantemente numa comparação entre o bem e o mal, o bom e o mau, o correcto e o incorrecto. A escala de descrição pode-se deslocar num plano material, entre o Planeta^{xcii} e um mínimo espaço^{xciii}; entre a Humanidade^{xciv} e um único homem, que pode também adquirir o conceito de *humanidade*^{xcv}. A Tecnologia e o *novo* debatem-se constantemente com o Tradicional e o *velho*, sendo que maioritariamente, os primeiros se descrevem como causa e efeito do *Inferno* e os segundos, presos por vezes à *poesia do passado*, apresentam-se como vítimas ou espaços do *Paraíso*.

O uso dos significados metafóricos pelos arquitectos e pelos escritores, têm influência na recolha, no processo/avaliação e no resultado da sua obra^{xcvi}. Posteriormente, o resultado torna-se *autónomo* do criador, influenciando novas

⁵⁴ GRAÇA DIAS, Manuel – *Desenhos de Arquitectos*, in Revista Arquitectura Portuguesa n.º 8, pág. 24.

⁵⁵ MONIZ, Gonçalo Canto – *A relação entre projecto e outras disciplinas curriculares*, Joelho #4, pág. 175.

⁵⁶ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 18.

recolhas, novos processos e novos resultados. O arquitecto, normalmente utiliza os significados metafóricos, para dar uma resposta (ou resolução ao problema) através do campo material, sendo que o escritor, utilizando a descrição, procura desenhar visões ao campo intelectual. Com a autonomia do *objecto*, a obra passa a responder e a influenciar novos campos intelectuais e novos espaços materiais^{xcvii}, não só nas avaliações e percepções do utilizador, mas também nas *novas recolhas* do escritor e do arquitecto^{xcviii}. Porém, estas considerações já se encontram sob o domínio de novas coordenadas – o Espaço, o Tempo e o Espaço-Tempo^{xcix} e a(s) Utopia(s)^c.

Conclui-se, que as premissas que constituem o signo, podem ser um “breve rastreio de significados sempre a oscilarem entre a metáfora e a metonímia” que “terá servido quando menos para mostrar até que ponto a polaridade daqueles supostos pólos do discurso é questionável”^{57ci}. Retomando Saussure

“O tempo que assegura a continuidade da língua, tem um outro efeito, à primeira vista contraditório em relação ao primeiro: o de alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos, e, num certo sentido, podemos falar ao mesmo tempo de imutabilidade e da mutabilidade do signo.”⁵⁸

Tal como escreveu Almada Negreiros, “Nós não somos do século d’inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d’inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.”⁵⁹

⁵⁷ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 18.

⁵⁸ SAUSSURE, Ferdinand – *O Curso de Linguística Geral*, pág. 134.

⁵⁹ NEGREIROS, Almada - ?.

Fig. 1.1.7 – {Ninhos = Casas: Nada há que tão notavelmente determine o auge duma civilização, como o conhecimento, nos que a vivem, da esterilidade de todo o esforço, porque nos regem leis implacáveis, que nada revoga nem obstrui. Somos, porventura, servos algemados ao capricho de deuses, mais fortes, porém não melhores que nós, subordinados, nós como eles, à regência férrea de um Destino abstracto, superior à justiça e à bondade, alheio ao bem e ao mal. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – INTERVALO, Livro do Desassossego (Primeiro), págs. 189 e 190.) **O LIVRO A TRANSFORMAR-SE EM UMA MULHER NUA** [Documento icónico], óleo sobre tela, Salvador Dali, 1940.



“O resultado directo desta guerra da natureza que se traduz pela fome e pela morte, é, pois, o facto mais admirável que podemos conceber, a saber: a produção de animais superiores. Não há uma verdadeira grandeza nesta forma de considerar a vida, com os seus poderes diversos atribuídos primitivamente pelo Criador a um pequeno número de formas, ou mesmo a uma só? Ora, enquanto que o nosso planeta, obedecendo à lei fixa da gravitação, continua a girar na sua órbita, uma quantidade infinita de belas e admiráveis formas, saídas de um começo tão simples, não têm cessado de se desenvolver e desenvolvem-se ainda!”⁶⁰

O presente acto abre com uma passagem d’A Origem das Espécies de Charles Darwin (página 83), que confronto com a variedade, conseqüente complexidade, patente também, no estudo da Arquitectura do Ser Humano quando comparada com a Arquitectura das espécies em *estado selvagem*. Poderia, a título de exemplo, expor uma comparação entre *os ninhos* das Aves e *as casas* dos Homens, porém, essa alegoria não necessita de ser aclarada nesta dissertação, mas pode ajudar-nos a compreender que essa diferenciação resulta também da conjugação entre os significados e os significantes. Significados e significantes que

Ninhos
=
Casas

“São interdependentes e inseparáveis, pois sem significante não há significado e sem significado não existe significante. Exemplificando, diríamos que quando um falante de português recebe a impressão psíquica que lhe é transmitida pela imagem acústica ou significante / kaza /, graças à qual se manifesta fonicamente o signo casa, essa imagem acústica, de imediato, evoca-lhe psiquicamente a idéia de abrigo, de lugar para viver, estudar, fazer suas refeições, descansar, etc. Figurativamente, diríamos que o falante associa o significante / kaza / ao significado domus (tomando-se o termo latino como ponto de referência para o conceito).”⁶¹

Stephen Reckert conclui *O Signo da Cidade*, afirmando que “Os significantes e significados particulares da linguagem – que analisa, classifica, divide – jamais poderão traduzir o Signo da Cidade que se chama Zoe: em grego ‘vida’.”⁶². Contudo, *zoe* equivale em significado ao nome Eva (origem hebraica), que representa a primeira mulher:

“Ora, tendo presente que as «cidades invisíveis» de Calvino são interpretáveis em primeiro lugar como metáforas de mulheres, esta nova e mais recôndita metáfora cidade = linguagem levamos a admitir a possibilidade de encarar também a mulher como linguagem, e as mulheres particulares, que a «preenchem» de

⁶⁰ DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*, pág. 617.

⁶¹ Consulta Online: <http://www.filologia.org.br/viisenefil/09.htm> .

⁶² RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, págs. 27 e 28.

figuras e forma, como textos ou signos: cada uma com a sua mensagem única e intraduzível, o seu discurso individual, o seu secreto significado.”⁶³

Associo os *secretos significados* da Arquitectura com a apresentação, em plano de fundo de Gustave Courbet^{cii}, que em 1866, apresenta numa pintura *um secreto significado* para a Origem do Mundo^{ciii}, obra polémica^{civ} que poderia ser a imagem inicial desta Cena. Todavia, opto por um dos seus auto-retratos, mais especificamente, *O Homem Desesperado*^{cv} – por me induzir a uma perplexidade e a um caos semelhante com os resultados dos debates sobre as Origens, os Significados e os Significantes. Representação do *Arquitecto Desesperado*: que contempla a complexidade da integridade da arquitectura^{vi}, calculada a partir de uma verdadeira grandeza, que na realidade material provavelmente não existe.

Porém, e apropriando-me da obra de Darwin, não deixa de ser *o facto mais admirável que podemos conceber*.

⁶³ RECKERT, Stephen – *O signo da Cidade*, pág. 27.



CIDADES:

Substantivo feminino, plural de Cidade. Do latim civitas, -atis, condição de cidadão, direito de cidadão, conjunto de cidadãos, cidade, estado, pátria. Povoação que corresponde a uma categoria administrativa (em Portugal, superior a vila), geralmente caracterizada por um número elevado de habitantes, por elevada densidade populacional e por determinadas infraestruturas, cuja maioria da população trabalha na indústria ou nos serviços (urbe). Conjunto dos habitantes dessa povoação (por extensão). Parte dessa povoação, com alguma característica específica ou com um conjunto de edifícios e equipamentos destinados a determinada atividade (ex.: cidade alta; cidade universitária). Vida urbana, por oposição à vida no campo (ex.: ele nunca gostou da cidade). Território independente cujo governo era exercido por cidadãos livres, na Antiguidade grega (cidade-estado, Pólis) (história).

INVISÍVEIS:

Adjetivo masculino, plural de Invisível. Que não se vê ou não pode ser visto. Substantivo masculino: O que não se vê. Rede tênue para o cabelo.

CENA II

AS CIDADES INVISÍVEIS

“ – Põe-te a caminho, explora todas as costas e procura esta cidade – diz o Kan a Marco. – Depois vem dizer-me se o meu sonho corresponde à verdade.

– Perdoa-me, senhor: não há dúvida de que mais tarde ou mais cedo embarcarei nesse cais – diz Marco. – mas não voltarei para to contar. A cidade existe e tem um simples segredo: só conhece partidas e nunca regressos.”¹

¹ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, págs. 57 e 58.

Fig. 1.2.1 – {Lugar: Penso se tudo na vida não será a degeneração de qualquer coisa. O ser não será uma aproximação – umas vésperas ou uns arredores...

Assim como o Cristianismo não foi senão a degeneração profética do neoplatonismo abaixado, a romanização do helénico pelo judeu, assim nossa época, /terrível/ e amarga, é o desvio múltiplo de todos os grandes propósitos, confluentes ou opostos, de cuja falência surgiu a soma de negações com que nos afirmamos.

Vivemos uma bibliofila de analfabetos. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Segundo), pág. 445.)

A JANGADA DA MEDUSA [Documento icónico], óleo sobre tela, Théodore Géricault, 1819.



“De retorno das missões a que o enviava Kublai, o engenhoso estrangeiro improvisava pantominas que o soberano tinha de interpretar: uma cidade era designada pelo salto de um peixe que escapava ao bico do albatroz para cair numa rede, outra cidade por um homem nu que atravessava o fogo sem se queimar, uma terceira por uma caveira que apertava entre os dentes verdes de bolor uma pérola cândida e redonda. O Grão Kan decifrava os sinais, mas permanecia incerto o nexo entre eles e os lugares visitados: nunca sabia se Marco pretendia representar uma aventura que lhe acontecera numa viagem, uma façanha do fundador da cidade, a profecia de um astrólogo, um enigma ou uma charada para indicar um nome.”¹

A Arquitectura pode ser analisada linguisticamente no espaço e como espaço através da sincronia, “conjunto dos factos ou fenómenos considerados num dado período”², contrapondo-se à diacronia¹ que permite o seu estudo numa relação temporal. A palavra Espaço deriva do latim *spatiu* e significava nos seus primórdios “campo de corridas, arena, pista; extensão, distância; espaço; lugar de passeio, praça pública; espaço; espaço, lapso de tempo; tempo, prazo; em métrica, tempo, medida”³. Actualmente, o Dicionário de Língua Portuguesa define Espaço como “intervalo entre limites; vão, claro, lugar vazio; tempo (em geral, em que se opera ou que medeia entre duas operações ou atos); capacidade (de lugar), lugar, sítio; imensidade do céu; em tipografia, peça com que se formam os intervalos na composição.”⁴

Lugar

Compreender o espaço é fundamental e imprescindível para o arquiteto. É nele que se desenvolve todo o seu trabalho, através da composição, delineação e transformação do mesmo. Na concepção literária, o espaço pode adquirir o papel cenográfico inativo ou, pelo contrário, ser *construído* numa lógica de activação da acção – introduzindo dinamismos, sensações e emoções. O espaço é sempre analisado com as dinâmicas que o habitam ou percorrem, ou seja, ele próprio é o transformador e o transformado. Sobre esta perspectiva, é necessário estudar a sua relação com o tempo, o elemento principal, enquanto activador que o transforma num objecto em constante modificação e muitas vezes no *rebelde movimento*: tornando praticamente inexecutável e impraticável considerá-lo como ponto firme e imóvel.

A inseparável conexão com o Tempo ajuda-nos a justificar o inventariado de significados feitos acima pelo dicionário de Língua Portuguesa. Porém, o próprio espaço não se pode afastar das demais lógicas que o definem, por exemplo, se retomarmos a análise da palavra Cidade, percebemos que o próprio conceito surge de uma lógica de comunidade política organizada, numa junção entre os cidadãosⁱⁱ e o territórioⁱⁱⁱ, que segundo Aristóteles “é um facto natural” pois o “homem é uma

¹ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, págs. 25 e 26.

² *Dicionário de Língua Portuguesa*.

³ MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. II, pág. 458.

⁴ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

animal político”⁵. A introdução da palavra (e conseqüentemente o conceito) de Política como exemplo, não é despropositada: se retomarmos ao léxico das palavras, compreende-se a utilização de Polis^{iv} pelos gregos e a sua futura derivação e concepção, ou seja, cidade-estado^v. Note-se, que paralelamente, na etimologia *surgem* novas palavras e conceitos, como Cidadania^{vi} e Cidadão^{vii}, associadas à concepção e imagem de Cidade, conseqüentemente, *definem-se comportamentos basilares*^{viii}, que influenciam não só o cidadão, mas a definição de Cidade e do seu espaço.

O ensaio aqui apresentado expõe-se inicialmente numa tentativa de análise isolada do espaço, do tempo e das demais coordenadas, recaindo sobre a estrutura apresentada por Stephen Reckert em *O Signo da Cidade*. Esta exploração individual pretende introduzir conceitos que nos auxiliem a aclarar o Espaço-Tempo. Fernando Távora, utilizaria a mesma fórmula quando iniciava a sua exposição sobre as *Dimensões, relações e características do espaço organizado*^{ix}:

“Quando sobre uma folha de papel branco marcamos um ponto, poderemos dizer, embora convencionalmente, que este ponto organiza tal folha, tal superfície, tal espaço, a duas dimensões, sabido como é que a sua posição pode ser definida por dois valores (x, y) em relação a um determinado sistema de coordenadas. Se, porém, concebemos tal ponto levantado, afastado da mesma folha de papel, poderemos dizer, embora também convencionalmente, que ele organiza o espaço a três dimensões, dado que a sua posição pode igualmente ser definida, agora por três valores (x, y, z), em relação a um determinado sistema de coordenadas. Mas existe uma terceira hipótese – a de o mesmo ponto se encontrar não parado, não estático, mas em movimento e, nesse caso, aos três valores ou dimensões (x, y, z) que o definem haverá que acrescentar uma quarta dimensão t (tempo), dispondo-se assim de um conjunto de dimensões (...)”⁶

Este conjunto de dimensões leva-nos a apresentar “um ponto” “numa folha de papel branco”, partindo “isoladamente” de “x, y, z”, posteriormente adicionar “t” e finalmente clarificar o “conjunto de dimensões que permite localizar o mesmo ponto em cada posição da sua trajectória e em relação a um determinado sistema de coordenadas.”⁷ – Espaço, Tempo e Espaço-Tempo, respectivamente.

Em Literatura, as descrições dos lugares (espaços), são influenciadas pelo grau de percepção do escritor^x, sendo que o próprio espaço pode adquirir o papel de personagem. Segundo Roland Barthes^{xi}, “não existe uma só narrativa no mundo sem personagens”, “ou seja, um animal pode ser uma personagem, a morte pode ser uma personagem, uma cidade decadente ou uma caneta caindo podem ser

⁵ ARISTÓTELES, ?.

⁶ TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, pág. 11.

⁷ TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, pág. 11.

personagens, desde que estejam num espaço e praticando uma acção (mesmo que involuntária) ”⁸.

Além desta concepção da narrativa poder designar *o elemento arquitectónico*^{xii} como personagem principal, importa destacar que na literatura, maioritariamente, a construção dos lugares arquitectónicos encontra-se desenhada sob *uma* composição apresentada nas personagens (consideradas pela literatura^{xiii}) como Figurantes^{xiv}.

Os figurantes, usualmente, esboçam e traçam os espaços colectivos onde se integra a acção, ou seja, o Espaço Social. A este espaço somam-se ainda os espaços Físicos (espaços *reais*, normalmente com correlações maiores com a arquitectura) e os espaços Psicológicos (inerentes à mente, transporta para o espaço reflexões e emoções decorrentes das *vivências* do narrador). Os Figurantes do Espaço Social, por vezes, ajudam a aclarar ou fazem um paralelismo entre a dicotomia do espaço Físico, arquitecto, e do espaço Psicológico, escritor.

As descrições dos espaços recorrem a diversos factores, a exemplo: a cor, a altura, o comprimento, as dimensões, as características físicas, as características psicológicas, as sensações térmicas, o tempo e/ou clima, a vegetação, a perspectiva espacial e/ou social, o peso, a textura, a utilidade, a localização, o tipo: rural ou urbana, entre outros. Sendo que alguns já se inserem na unidade Tempo, importa aclarar que é com a junção deste conjunto de elementos (ou um só) que nos é permitido desenhar e conceber o espaço arquitectónico a partir da narração. Similarmente, a conjugação destes elementos com a arquitectura desenvolvem a imaginação e exposição do escritor na sua concepção de espaço.

“A escola era um edificio comprido, de dois andares e águas-furtadas, que uma grade alta separava da rua. O espaço intermédio, uma faixa de terreno onde se viam, dispersas, algumas árvores de pequeno porte, devia servir para o recreio dos alunos. Não havia luz. O Sr. José olhou em redor, a rua estava deserta apesar de não ser tarde, é o que têm de bom estes bairros excêntricos, mormente se o tempo não vai para estar de janela aberta, os vizinhos recolhem-se ao interior do lar, e além disso não há nada para ver lá fora.”⁹

Porém, nem sempre este plano pode ser considerado real e/ou verdadeiro, devido à percepção pessoal (já referida anteriormente). Também a visão, adquire um dos papéis principais para a elaboração do espaço, repare-se que Edward Hall^{xv}, em *A Dimensão Oculta*, recorre a John Black definindo que “o espaço «táctil» separa o observador dos objectos, enquanto o espaço «visual» separa os objectos uns dos outros.”¹⁰ Nelson Goodman^{xvi}, em *Modo de fazer Mundos*, escreve que “no olhar

⁸ BARTHES, Roland – ?, pág. ?.

⁹ SARAMAGO, José - *Todos os Nomes*, págs. 83 e 84.

¹⁰ HALL, T. Edward – *A Dimensão Oculta*, pág. ?.

indiferente, o sentimento estético está ausente, no olhar interessado, ele localiza-se no seio da relação espectador/espectáculo”¹¹.

“É um facto maravilhoso que dá que pensar esse de cada criatura humana constituir um profundo segredo e um mistério para qualquer outra. Quando entro numa grande cidade pela calada da noite posso deixar de considerar gravemente que cada uma dessas casas aninhadas no escuro encerra o seu próprio segredo; que cada quarto em cada uma delas encerra o seu próprio segredo; que cada coração palpitando nas centenas de milhares de peitos que lá vivem é, em alguns dos seus pensamentos, um mistério para o coração que pulsa ao seu lado! Há nisto qualquer coisa de terrível, qualquer coisa de aparentado com a própria Morte. Nunca mais poderei voltar às páginas deste livro querido que amei, e em vão esperei com o tempo lê-lo todo. Nunca mais poderei contemplar as profundezas dessa água insondável, onde, quando nela se refletiam luzes momentâneas, eu vislumbrava o tesouro sepultado e outras coisas submersas. Estava escrito que o livro se havia de fechar bruscamente e para todo o sempre quando eu apenas tinha lido uma página. Estava escrito que sobre a água se fecharia uma névoa gélida e cerrada quando a luz brincava à superfície, velando-me para sempre o litoral. O meu amigo morreu, o meu vizinho morreu, o meu amor, a querida da minha alma, morreu; é a inexorável consolidação e perpetuação do segredo que sempre existiu nessa individualidade e que eu possuirei na minha até ao termo dos meus dias. Haverá em algum dos cemitérios desta cidade por onde passo algum defunto mais inescrutável do que é para mim, ou eu para eles, na sua íntima personalidade, qualquer dos seus moradores vivos?”¹²

Com esta percepção e visão do escritor Charles Dickens^{xvii}, facilmente poderíamos comprovar que encarar a literatura como elemento relevante para o estudo do espaço não é viável, por não corresponder principalmente a uma verdade científica. Por esse motivo, existem dois conceitos que podem ser fundamentais acrescentar, para a interpretação do espaço: a realidade e o verdadeiro. Sobre o espaço da realidade, Carlos Fiolhais^{xviii} afirma que

“Existem muitas realidades: a realidade para um físico é diferente, por exemplo, da realidade para um filósofo ou um poeta. Os físicos chamam «realidade» a tudo o que, de uma maneira ou de outra, conseguem observar com os seus instrumentos. Os filósofos e os poetas chamam «realidade» a

¹¹ GOODMAN, Nelson – *Modo de fazer Mundos*, pág. 126.

¹² DICKENS, Charles – *História de duas Cidades*, Pág.20.

Fig. 1.2.2 – {Dentro: Bildungsroman / Künstlerroman / Distopia: Damos comumente às nossas ideias do desconhecido a cor das nossas noções do conhecido: se chamamos à morte um sono é porque parece um sono por fora; se chamamos à morte uma nova vida é porque parece uma coisa diferente da vida. Com pequenos mal-entendidos com a realidade construímos as crenças e as esperanças, e vivemos das côdeas a que chamamos bolos, como as crianças pobres que brincam a ser felizes.

Mas assim é toda a vida; assim, pelo menos, é aquele sistema de vida particular a que no geral se chama civilização. A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objecto torna-se realmente outro, porque tornámos outro. Manufacturamos realidades. A matéria-prima continua sendo a mesma, mas a forma, que a arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma. Uma mesa de pinho é pinho, mas também é mesa. Sentamo-nos à mesa e não ao pinho. Um amor é um instinto sexual, porém não amamos com o instinto sexual, mas com a pressuposição de outro sentimento. E essa pressuposição é, com efeito, já outro sentimento. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – ENCOLHER DE OMBROS, Whole, Livro do Desassossego (Segundo), pág. 325.) **NEW YORK MOVIE** [Documento icónico], óleo sobre tela, Edward Hopper, 1939.



outros mundos e estão, bem entendido, no seu pleno direito.”¹³

Esta análise bipolar à *própria realidade*, que podemos encontrar na análise e interpretação do espaço, para além de produzir estímulos (que, no caso do arquitecto o ajudam a definir as linhas projectuais), cruza-se, também com a plurivocidade^{xiix} da ideia de verdade, que

“é, para cada um de nós, ao mesmo tempo familiar e misteriosa (...). Tem a dificuldade da polissemia da palavra com que a exprimimos. Podemos facilmente formular uma série de frases em que o significado de cada uma, embora tenha algum parentesco com os demais, é todavia diferente (...).

Isto significa, à partida, que a ideia de verdade não é unívoca (...) mas plurívoca. Pensar sobre a verdade implica ter em conta a pluralidade de significados da palavra.”¹⁴

Assim, tal como acontece nos Significados metafóricos aos significantes (página 33), a escala de descrição de um pequeno espaço, de uma cidade ou de um simples elemento de composição em arquitectura (como uma janela), pode adquirir um conceito descritivo, que em extremo, narra todos os espaços da humanidade – num sentido mais poético do que científico, toda a humanidade em espaços. A adaptação da plurivocidade ao espaço arquitectónico, juntamente com os elementos que o escritor utiliza para os descrever e caracterizar (alguns já referidos acima), permite-nos ordenar as análises espaciais em perspectivas interiores (dentro/inside) ou exteriores (fora/outside).^{xx}

O espaço interior – *de dentro*, é considerado como o lugar vivencial^{xxi}. Narrado a partir de uma visão interna e íntima, apresenta o espaço maioritariamente associado com as premissas das emoções, derivadas muitas vezes, do conceito e das condicionantes de *liberdade* ^{xxii}. Perante a intervenção deste *sentimento psicológico*^{xxiii} na narração, é possível definir e organizar a obra do observador literário de três formas distintas. Ou seja, a casa, a rua, a cidade ou o país, adquirem um relato arquitectónico movido pelo olhar do *Bildungsroman*, do *Künstlerroman* ou do *Distópico*.

Dentro

Bildungsroman,
Künstlerroman,
Distopia.

Stephen Reckert afirma que a cidade “é o ponto de partida (...) do típico Bildungsroman, enquanto ambiente que protege e favorece o crescimento e a aprendizagem”¹⁵. Em literatura, Bildungsroman é um termo de origem alemã^{xxiv}, que traduzido à letra corresponderia a *romance (roman) educacional (bildungs)*. Corresponde a um género narrativo, em que a descrição distingue e evidencia os processos de aprendizagem e formação – ou seja, as vivências. Origem e resultado da concepção e forma de agir/reagir ao mundo, genericamente, e de forma particular, à casa, à rua, à cidade, ao país – dependendo do elemento descrito.

¹³ FIOLEAIS, C. – *Universo, Computadores e Tudo o resto*, pág.?.

¹⁴ COUTINHO, Jorge – *Filosofia do Conhecimento*, pág. ?.

¹⁵ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág.19.

Paralelamente ao Bildungsroman, introduz-se o Künstlerroman, género narrativo em que “a obra de arte, ou a figura de um artista aparece como elemento estruturador”¹⁶. Ou seja, a união entre a realidade e a ficção, ajudam não só a construir o espaço e a personagem, como também se demonstra a influência e a importância da significância do espaço – Social, Físico e/ou Psicológico – sobre a construção da mesma personalidade. Para Reckert, é na cidade que o Künstlerroman conquista o “estímulo da criatividade adquirida mediante um contacto intenso com pessoas e ideias muito mais variadas do que seria possível no meio acanhado que é uma vila ou aldeia de província.”¹⁷

De origem alemã, Künstlerroman, poderia ser traduzido como *romance do artista* (Künstle – artista e roman – romance) e apresenta-se numa “narrativa na qual os aspectos estéticos e técnicos fazem parte da trama, e as soluções ficcionais afetam outros aspectos da vida do artista.”¹⁸ Paralelamente com o Bildungsroman, importa destacar que ambos os conceitos não são unânimes quando se analisam investigações literárias^{xxv}, sendo que um e outro surgem de uma forma especial que procura evidenciar *uma literatura alemã*^{xxvi xxvii}.

Para que a análise ao espaço escrito de dentro se complete, há que introduzir a Distopia: “Ideia ou descrição de um país ou de uma sociedade imaginários em que tudo está organizado de uma forma opressiva, assustadora ou totalitária, por oposição à utopia.”¹⁹ Tal como explica Stephen Reckert, “não deixa de haver também ocasiões em que a própria cidade é ela mesma um meio acanhado, ou até uma selva urbana, uma distopia – o «monstrous ant-hill» londrino de Wordsworth, ou a «capitale infame» de Baudelaire – que oprime e reprime impondo como única salvação a fuga.”²⁰ Este conceito, aplica-se não só à cidade, mas ao espaço arquitectónico em geral ou em específico, repare-se, por exemplo, nas obras de Franz Kafka, *A Metamorfose* e *O Processo*, em que em ambos os casos, de formas aproximadamente distintas, a sala e a pensão se tornam o espaço opressor, assustador e totalitário, ou seja, distópico.

“Neste caso há duas alternativas. Se a fuga não é possível, a cidade torna-se uma prisão, como acontece na poesia de Cesário Verde. Se por outro lado for bem-sucedida, o antigo centro vivencial visto de fora poderá talvez ser redescoberto graças à relativa serenidade e objectividade que só o distanciamento permite: é o caso de um João Cabral de Melo Neto a reconstruir o Recife, na imaginação, da perspectiva da ausência em Barcelona ou Sevilha.”²¹

¹⁶ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de – *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*, pág. 40.

¹⁷ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág.19.

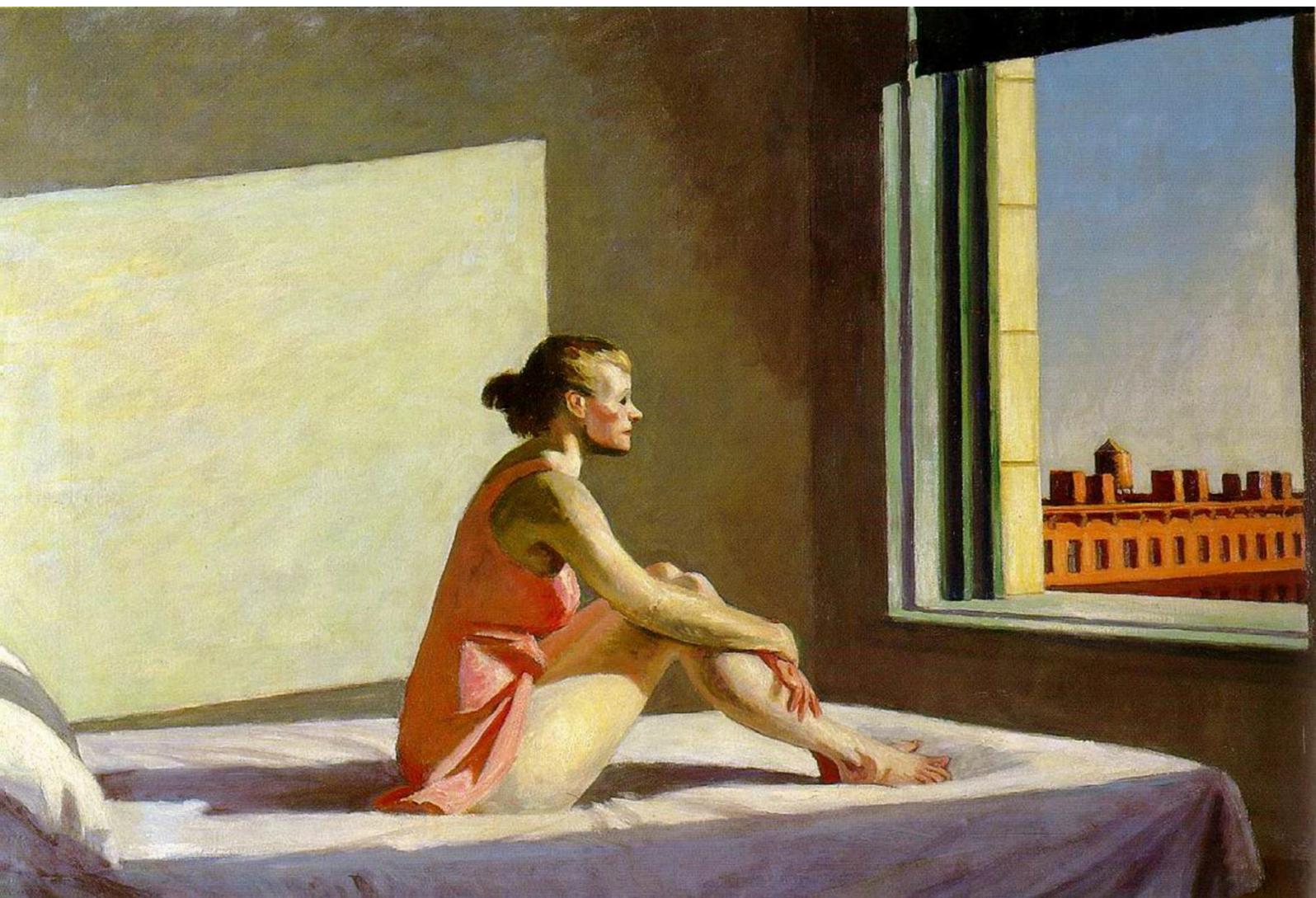
¹⁸ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de – *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*, pág. 40.

¹⁹ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

²⁰ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág.19.

²¹ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág.19.

Fig. 1.2.3 – {Fora: Distopia/Íman: Outra coisa que ofusca a visão possível dos factos fundamentais é o desenvolvimento da parte científica e material da civilização. O que esse desenvolvimento vale, já, porém, o explicou e condenou Matthew Arnold em uma frase de sabor eterno: «De que te serve um comboio que te transporta em um quarto de hora de Camberwell para Islington, se te transporta de uma vida reles e mesquinha em Camberwell para uma vida reles e mesquinha em Islington?» Frase esta, afinal, que não faz senão traduzir a velha sentença de que não trazemos de Roma senão o que para Roma levamos; ou seja, que quem é parvo o é com a própria cabeça e não com a paisagem que o rodeia. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Segundo), pág. 442.) **MORNING SUN** [Documento icónico], óleo sobre tela, Edward Hopper, 1952.



A fuga, não tem de recorrer necessariamente a uma mudança de país, repare-se mais uma vez, que na obra *A Metamorfose* é o elemento estrutural e psicológico da janela, ou da *morte*, que torna possível uma possível evasão, sendo que a verdadeira liberdade, apenas se construiu quando se “assistiu ao primeiro despontar da claridade, lá fora em frente à janela. Depois, a cabeça desceu, sem que ele quisesse, até ao chão, e das narinas saiu-lhe, fraco, o último sopro de vida.”²²

É perante o espaço prisional inicial que, inúmeras vezes, o autor ou a personagem da obra são consumidos por um olhar de uma suposta liberdade nem sempre possível. Denote-se que apenas pode ser considerada hipotética, pois quando se dá a fuga, a descrição passou a ser feita de Fora (não se enquadrando já no espaço interior) e fundada pelo elemento *memória*. Por outro lado, o novo espaço não significa *uma liberdade absoluta* no espaço físico, social ou psicológico.

“Qual é então esse incalculável sentimento que priva o espírito do sono necessário à sua vida? Um mundo que se pode explicar, mesmo com más razões, é um mundo familiar. Mas, pelo contrário, num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro. Tal exílio é sem recurso, visto que privado das recordações de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida.

Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.”²³

O sentimento do absurdo ou a liberdade em que o autor se encontra não ultrapassa uma nova prisão – a Memória: elemento provavelmente mais devastador. A exemplo, nas obras de Milan Kundera, a República Checa obtém a construção e desconstrução de um corpo em que foi possível a fuga. Mas adquire paralelamente uma memória – transportada pelo mesmo corpo – de um espaço em que a fuga é possivelmente impossível. Comprova-se assim que a fuga, a prisão e a distopia espacial não estão apenas associados a motivos políticos, enquadrando-se, entre outros, em motivos de afecto ou, vulgarmente denominado, de *raízes*.

Porém, e retomando a evasão, esta fuga pode criar novas possibilidades, oferecidas por exemplo, pela cidade ao típico *Künstlerroman*, sendo que a própria fuga ou o abandono do espaço natal em busca de um novo espaço estrangeiro aos nossos olhos e ao nosso corpo, acrescenta novas possibilidades de resposta para o *Bildungsroman*. Sobre estas possibilidades, importa destacar a realização *das viagens* na formação do arquitecto, pois irá consolidar conhecimentos e entendimentos espaciais, que são mais difíceis de absorver apenas pela visita dos seus elementos descritivos.

Assim, *Fugir*, quando possível, apresenta inevitavelmente a necessidade da viagem, sendo que a fuga impossível inicia, por vezes, a Utopia. Porém, na concepção do

Fora

Distopia,
Íman.

²² KAFKA, Franz – *A Metamorfose*, pág. 127.

²³ CAMUS, Albert – *O Mito de Sísifo*, pág.?

espaço a partir do exterior, a viagem congrega consigo outros elementos que devem ser analisados posteriormente à luz de outros recursos (não só uma visão exterior consolidada com uma vivência interior, mas também a relação com o tempo e o espaço-tempo). O espaço, visto de fora, constrói-se partindo de dois conceitos chave: o espaço como *Distopia* e o espaço como *Íman*.

O espaço distópico analisado exteriormente – ou de Fora – acompanha as premissas estudadas anteriormente com o espaço distópico de dentro, porém, é importante frisar que o escritor/arquitecto enquanto corpo físico, encontra-se ou sempre se encontrou no exterior do lugar exposto. Em ambos os casos, emigrante ou imigrante do espaço, constrói-se uma imagem idealizada e recriada que visa distinguir um dos dois caminhos possíveis: A Utopia com a vontade de voltar ou a Distopia e a vontade de transformação.

É num paradoxo entre distopia e utopia que se define o Íman. Se retomarmos as leis da Física sobre a composição de um íman, percebemos que a sua constituição é formada por duas partes ou polos, localizadas nas extremidades e normalmente denominadas por Norte e Sul, que se unem numa zona definida como neutra. Os pólos Norte e Sul criam à sua volta um espaço magnético, anulado apenas na linha neutra, e possuem duas características intrínsecas: por um lado, mesmo que o íman seja dividido em duas partes, elas continuam a funcionar como ímanes, gerando cada um deles um campo magnético Norte e um campo magnético Sul; por outro lado, os campos magnéticos apenas se atraem quando são opostos entre si, rejeitando-se quando são equivalentes^{xxviii}.

“Lugar comum da literatura moderna é o tema da Cidade como íman: Lisboa para o protagonista provinciano de *A Capital*, por exemplo; ou Paris, meta e Meca secular dos lisboetas de *A Cidade e as Serras*, igualmente provincianos no contexto de uma Europa cosmopolita. Nos séculos anteriores era mais comum o topos contrário, essencialmente clássico e renascentista, e com raízes na terceira Sátira de Juvenal e nas *Geórgicas*, da idealização do campo, contraposto à cidade como *exemplum vitandi*.”²⁴

Stephen Reckert constrói o íman a partir dos pólos magnéticos *Campo* e *Cidade*, porém, o paralelismo apresentado pode imanar outras áreas, a exemplo, a composição do íman pode ser feita através da Distopia e Utopia, do Espaço Público versus Espaço Privado, do Espaço Nacional com o Espaço Internacional – ou a *Eterna* dicotomia e antinomia: Paraíso/Inferno^{xxix}.

Porém, um elemento que não se apresenta de forma clara no texto de Reckert é a importante Lei de Coulomb na constituição de um íman. Se inicialmente, Lisboa ou Paris nas obras de Eça de Queirós, se tornam os campos de atracção relativamente às restantes cidades portuguesas (ou seja, um Pólo são essas cidades e o outro polo as restantes, atraindo-se por se constituírem forças distintas), num segundo

²⁴ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág.19.

momento, Reckert transforma a constituição do íman, pois torna os seus campos magnéticos Campo versus Cidade.

Por outro lado, apresenta-se de forma bastante subtil a divisão do íman. Como foi referido anteriormente, com a sua divisão o novo espaço transforma-se num novo íman, com duas forças opostas. Ou seja, quando se rompe a dicotomia Cidade versus Campo, em que por exemplo o habitante do Campo é transportado ou *foge* para a Cidade cria-se um novo íman na Cidade e um novo íman no Campo. É neste *novo íman* da cidade que mais tarde se executam projectos de arquitectura como o Serviço de Apoio Ambulatório Local^{xxx} ou a Reforma Urbana de Paris^{xxxi}.

“Uma tal escada, com os seus acessórios, nos bairros mais velhos e populosos de Paris, teria sido bastante má agora; mas, nessa época, era realmente horrorosa para pessoas que não tivessem os sentidos habituados e embotados. Cada moradia dentro do grande ninho imundo de um prédio alto – isto é, o quarto ou quartos atrás de cada porta que abria para a escada geral – despejava no respectivo patamar os detritos que não atirava pelas janelas. A incontrolável e inevitável massa de decomposição assim engendrada teria chegado para poluir o ar mesmo que a pobreza e a carência de tudo o não saturassem com as suas intangíveis impurezas; as duas fontes insalubres combinadas tornavam-no quase insuportável. O caminho passava através de uma tal atmosfera, por um íngreme poço de porcaria e infeção. Cedendo à sua própria perturbação mental e à agitação da sua companheira, que se tornava maior a cada instante, Mr. Jarvis Lorry parou duas vezes para descansar. Essas duas paragens foram feitas junto de uma grade lúgubre por onde qualquer lânguida porção de ar conservado incorrupto parecia escapar-se e todos os vapores corruptos e mofinos pareciam insinuar-se. Através dos varões enferrujados, apenas se colhiam vagos vislumbres do atravancamento de prédios da vizinhança; e nada ao alcance da vista, mais próximo ou mais longe do que as duas torres grandes de Notre-Dame, continha qualquer promessa de vida saudável ou de aspirações salubres.”²⁵

Partindo de Paris, importa também referir a importância da Linha neutra na constituição do íman. Lugar onde as forças se igualam e se anulam, tem sido estudada, por exemplo, sobre os limiares do espaço Privado e do espaço Público: onde começa e termina cada um deles. Na Distopia e na Utopia, a linha neutral pode ser definida como a Realidade. Ou seja, é importante considerar que o espaço é constituído por várias Linhas neutras de vários Ímanes, que se sobrepõem no espaço (atraíndo-se ou rejeitando-se). Lembrando que sempre que se divide um

²⁵ DICKENS, Charles – *História de duas Cidades*, pág. 46.

Fig. 1.2.4 – {Símbolo: As coisas são matéria para os meus sonhos; por isso aplico uma atenção distraidamente sobretenta a certos detalhes do exterior.

Para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem relevadas. Porque a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas. No sonho não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenómenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção, dando negro na chapa espiritual. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – MANEIRA DE BEM SENHOR NOS METAFÍSICOS (Segunda parte), Livro do Desassossego (Primeiro), págs. 119 e 120.) **A LIÇÃO DE ANATOMIA DO DR. NICOLAES TULP** [Documento icónico], óleo sobre tela, Rembrandt van Rijn, 1632.



íman, encontramos-nos perante dois ímanes no espaço e, possivelmente, um antigo íman na Memória.

Paralelamente ao problema da instabilização das várias Linhas neutras dos espaços físicos, sociais e psicológicos, soma-se a imensidão e diferenciação das escalas. Se de um lado, estamos perante uma aposta política no Desenvolvimento Local, numa outra face, deparamo-nos com a necessidade de projectar, enquanto arquitectos e seres humanos, para um Mundo Global.

“Os grandes problemas das nações tornaram-se transnacionais, continentais ou mesmo planetários (...).

À escala suprema, há a necessidade de reconhecer e sentir a Terra como nossa pátria comum, porquanto a humanidade tem nela a sua comunidade de origem, a sua comunidade de identidade e a sua comunidade de destino. (...)

Deste modo, há que regenerar a cidadania (localmente, regionalmente, nacionalmente) e ao mesmo tempo gerá-la à escala europeia e à escala planetária. A palavra cidadão é a palavra-chave, que se inscreve nas singularidades, mas ultrapassa os particularismos, que manifesta a liberdade e que brilha na comunidade, e isto para a nação, para a Europa, para o Mundo.”²⁶

Com as várias possibilidades de interpretação e com uma escala cada vez mais infinita e imensurável do, *ou de*, espaço que é apresentado, torna-se inevitável, questionar os graus de composição e de conhecimento na análise aos vários símbolos que eles próprios apresentam. Calvino regista n’*As Cidade Invisíveis*, que, com o *passar* do tempo, “(...) Marco ganhou prática da língua tártara e de muitos ideogramas de nações e dialectos de tribos. Os seus relatos eram agora os mais preciosos e minuciosos que o Grão Kan podia desejar (...)”, porém, Kublai não deixou de questionar, se “ – No dia em que conhecer todos os símbolos – perguntou a Marco, - conseguirei possuir o meu império, finalmente?

E o veneziano: - Sire, não acredites nisso: nesse dia serás tu mesmo símbolo entre os símbolos.”²⁷

É nos símbolos entre os símbolos que se concede uma linguagem à arquitectura. Exigindo ao arquitecto a composição, delineação e transformação de um Espaço, que “servirá como um lugar de encontro dos dois corpos do ser humano contemporâneo, o corpo que contem o fluxo dos electrões e o corpo primitivo sensível à natureza”²⁸. O Arquitecto, encontra-se Dentro e Fora deste espaço,

Símbolo

²⁶ MORIN, E. – *Da Incerteza Democrática à Ética Política*, in NAIR, S. e MORIN, E., *Uma Política de Civilização*, pág.?

²⁷ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 26.

²⁸ ITO, Toyo, - *Revista 2G*, 1997, pág.26.

atento, distópico e utópico, depara-se com uma linha neutra e “(...) o olhar de um homem procurando uma criação que resulta dessa demanda feita de disponibilidade, de atenção delicada ao mundo e mesmo até aos mais insignificantes objectos.”²⁹

“Quando tomei conhecimento do projecto idealidades – *confesso* – senti algum receio.

Lembrei-me de outras intervenções urbanas, apresentadas como animação, ou revitalização, ou animação cultural ou outros termos a que associo alguns desastres: profusão de mobiliário urbano, incluindo bancos, banquinhos e vasos de flores de desenho torturado, esculturas esburacadas para as crianças brincarem, pistas de *skate* nos sítios mais surpreendentes, luz eléctrica a mais (amarelo a sair das janelas e focos de projectores e as sombras correspondentes), concursos de *graffittis* arruinantes, espectáculos musicais por todos os cantos, invasões de esculturas, fontes e mais fontes – e muito mais.

Nenhum espaço vazio para nos receber, nenhuma pausa, multiplicação de objectos por entre o emaranhado de sinais de trânsito, semáforos, cartazes de publicidade, caixotes de lixo, máquinas de bebidas e tabaco.

Poderia ser a descrição de uma excitante cidade contemporânea, a universalização do fascínio de *New York*. Infelizmente é outra coisa. Sosseguei ao conhecer o teor do projecto.

As várias acções descritas anunciam um inteligente processo de «aprender a ver a cidade», e de a viver, uma participada construção de cidade, sem objectos e sem prescindir de autónoma (s) capacidade (s) de transformar. Uma aventura também.”³⁰

A aventura da transformação pode parecer irreal por vários motivos, alguns referidos anteriormente, mas principalmente pela sua sobreposição. Porém, na impossibilidade de acreditar que se pode modificar o espaço simplesmente por não dominarmos todos os pólos que nos atraem e repelem, Jorge Luís Borges simplifica o problema quando,

“A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide inclinei-me, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: Estou a modificar o Saara.

O facto era mínimo, mas essas palavras pouco engenhosas eram exatas e pensei que havia sido necessária toda a minha vida para

²⁹ MEISS, Pierre von – *De la cave au toit*, pág. 76.

³⁰ SIZA, Álvaro – *01 textos*, pág. 367.

que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas da minha estada no Egito.”³¹

Sobre esta forma de alteração do espaço, recordemos o que foi escrito anteriormente sobre realidade e verdade, conseqüentemente a plurivocidade de ambas. Repare-se também, que a noção de alteração de espaço, não se prende apenas ao espaço físico e social, mas principalmente, torna-se mais real e, de certo modo, preferivelmente verdadeiro no espaço psicológico. Porém, essas concepções encontram-se imensamente afastadas num lugar – o Tempo: distância longínqua que cria e desenvolve uma série de *difusionismos culturais*^{xxxiii} que influenciam, posteriormente, as variadas noções de espaço, e de vida, do quotidiano.

“Após a refeição, o cidadão americano põe-se a fumar, hábito dos índios americanos, queimando uma planta cultivada no Brasil, quer num cachimbo oriundo dos índios da Virgínia, quer num cigarro vindo do México. Se estiver habituado, pode fumar um charuto, que nos chegou das Antilhas passando por Espanha. Enquanto fuma, lê as notícias do dia impressas em caracteres inventados pelos antigos Semitas, sobre um material inventado na China, por um processo criado na Alemanha. Ao devorar as notícias dos problemas no estrangeiro, se for um bom cidadão conservador dará graças a um deus hebreu, numa língua indo-europeia, por ter feito dele um Americano puro.”³²

³¹ BORGES, Jorge Luís – *O Deserto*, pág.?

³² LINTON, Ralph – *De l’Homme*, pág. 358.

“Com o passar do tempo até os papéis já não são exactamente os mesmos de antes; certamente a acção que eles desenvolvem através de intrigas e golpes de cena conduz a um qualquer desenlace final, de que continua a aproximar-se até mesmo quando a meada parece enredar-se ainda mais e aumentarem os obstáculos. Quem chegar à praça em momentos sucessivos ouve que de acto para acto o diálogo se altera, mesmo que as vidas dos habitantes de Melânia sejam demasiado curtas para se poder dar por isso.”³³

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa, Tempo (do latim tempus) define-se como uma “Série ininterrupta e eterna de instantes; medida arbitrária da duração das coisas; (...) época (relativamente a certas circunstâncias da vida, ao estado das coisas, aos costumes, às opiniões); (...) a época determinada em que se realizou um fato ou existiu uma personagem; (...)”^{xxxiii}.

Nas narrativas, o tempo pode ser definido ou delimitado pela linguagem poética (“Diferentes divisões do verso segundo as sílabas e os acentos tônicos”) ou pela gramática (“Conjunto de inflexões do verbo que designam com relação à atualidade, a época da ação ou do estado”; “Tempos primitivos – conjunto de tempos verbais de que os outros se formam pela mudança das desinências.”). A gramática, por seu turno, classifica o verbo em três tempos (Presente, Passado e Futuro) e de cinco modos distintos (Indicativo, Conjuntivo, Imperativo, Condicional e Infinitivo) e posteriormente, num total de treze conjugações diferentes ^{xxxiv}. Com o auxílio da referida catalogação verbal, torna-se posteriormente exequível identificar os diferentes tempos da narrativa, ou seja, o tempo Cronológico^{xxxv}, Histórico^{xxxvi}, Psicológico^{xxxvii} e do Discurso^{xxxviii}.

Numa outra perspectiva, mais relevante na análise à arquitectura, Edward T. Hall, em *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo*, expõe um estudo sobre o Tempo, dividindo-o de duas formas distintas: como Cultura e enquanto Experiência. Em “Os Diferentes Tipos de Tempo” ^{xxxix}, afirma ser possível identificar até nove tempos diferenciados: Tempo Biológico, Tempo Individual, Tempo Físico, Tempo Metafísico, Microtempo, Sincronia, Tempo Sagrado, Metatempo.

“Por outras palavras, é possível demonstrar que ao nível profundo da cultura, tal como ao nível superficial da cultura manifesta, a maior parte daqueles que vivemos no mundo industrializado, utiliza e distingue entre seis e oito (dos nove) tipos de tempo que é possível identificar. Dispomos aí dos fundamentos de uma taxinomia popular. E as taxinomias populares têm mais a ensinar-nos do que geralmente se supõe: reflectem, sem dúvida, de modo mais verídico a maneira como as pessoas pensam e actuam a um nível implícito (primário) que

³³ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 83.

Fig. 1.2.5 – {Passado ou Memória: Disse Bernard Shaw que a única coisa que a História nos ensina é que a História nada nos ensina. Não é bem assim: aqui, como muitas vezes, Shaw sacrifica a frase à frase. O que verdadeiramente a História nos ensina é que ninguém aprende nada com a História. O mesmo homem que como historiador tiver apontado certas «leis» históricas, que induziu do seu estudo de factos, procederá frequentemente, se for estadista, em contrário do que ele mesmo estabeleceu como historiador. Assediado com a acusação de que, de teórico a prático, se contradisse, alegará a pressão das circunstâncias, introduzindo assim uma excepção ao que declarara ser lei natural, insusceptível portanto de a ela haver excepções. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – INTERVALO, Livro do Desassossego (Primeiro), págs. 190 e 191.) **MUSAS DANÇAM COM APOLO** [Documento icónico], Óleo sobre Madeira, Baldassare Peruzzi, 1514/23.



os sistemas de classificação avançados pelos filósofos e especialistas das ciências humanas.”³⁴

Porém, a literatura apresenta o espaço normalmente através da diacronia – “Carácter dos fenómenos ou factos, especialmente linguísticos, estudados do ponto de vista da sua evolução no tempo, por oposição a sincronia.”³⁵ Repare-se, e tal como defende Edward T. Hall, que existe uma espécie de imensidão de diferentes tempos, pois

“Nem tudo se adapta a uma simples descrição linear. É o caso do tempo. O erro mais grave em relação ao tempo é considerá-lo como uma realidade simples. Longe de ser uma constante imutável, como supunha Newton, o tempo é um agregado de conceitos, de fenómenos e de ritmos que recobrem uma muito ampla realidade. Por isso, pôr em ordem essa realidade representa uma «tarefa eriçada de dificuldades», de acordo com os termos do africanista E. E. Evans-Pritchard^{xl}. Ao nível de uma micro-análise, pode-se afirmar que existem tantos tipos de tempo diferentes como de seres humanos neste planeta. Mas nós, Ocidentais, consideramos o tempo como uma entidade única – concepção falsa, que não corresponde a nenhuma realidade.”³⁶

Assim, e seguindo o Signo da Cidade, Stephen Reckert divide *A Cidade no Tempo* através d’*A Cidade no passado e no futuro*, sendo que, no presente ensaio é adicionado também uma perspectiva do *espaço* ao tempo contemporâneo (através da valorização das taxonomias científicas), analisadas com base nas noções de tempo de Edward T. Hall (consideração das taxonomias *populares*). A presente consideração poderia desvalorizar o conteúdo científico da prova, porém, e retomando a definição apresentada acima pelo *Dicionário de Língua Portuguesa* para *Tempo*, repare-se que, se por um lado se apresenta uma delimitação no significado da palavra, “a época determinada”, numa outra perspectiva, deparamo-nos com uma definição aberta e vaga, “série ininterrupta e eterna de instantes”, baseada, por vezes, numa “medida arbitrária”.

O espaço do pretérito encontra-se, normalmente, como resposta a um presente que não corresponde às expectativas do escritor. Esta noção permite-nos criar uma catalogação mais específica, pois ao Passado, Presente e Futuro, é necessário somar um Presente virado para o Passado e um Presente com ânsia de Futuro. Quando Stephen Reckert não descreve um’*A Cidade no presente*, não deve ser reflectido como uma falha no documento, pelo contrário. Reckert apresenta o passado baseado em vários presentes e um futuro *sustentado*, similarmente, em diversos pretéritos, sendo que posteriormente o introduz e fundamenta no Espaço-Tempo. “Observando aquilo que as pessoas realmente fazem (em comparação com o que

Passado

ou
Memória

³⁴ HALL, Edward T. – *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo*, pág. 24.

³⁵ *Dicionário Língua Portuguesa*.

³⁶ HALL, Edward T. – *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo*, pág. 23.

escrevem e afirmam quando elaboram teorias), descobre-se rapidamente uma larga distância entre o tempo tal como é vivido e o tempo tal como é concebido.”³⁷

Repare-se que o Tempo Presente é um tempo relativo e dependente de escalas e factores de várias análises e comparações. Uma análoga referência, não menos importante, remete para as contemporaneidades das obras, a exemplo, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, escrito no século XVI, são contemporâneos a um *Memorial do Convento*, de José Saramago, no século XX. Porém, o *Memorial do Convento* não é contemporâneo ao primeiro em relação ao autor – para mim, autor da dissertação, ambos são contemporâneos. Esta premissa desenvolve influências e resultados que não podem, nem devem, ser desvalorizadas, principalmente, quando se examinam obras de arquitectura.^{xli}

Alberto Caeiro levantaria com a questão uma possível resposta, “O que é o presente? // É uma coisa relativa ao passado e ao futuro. // É uma coisa que existe em virtude de outras coisas existirem.”³⁸ Será assim, a utilização da construção das várias contemporaneidades, em e sobre épocas distintas, recorrendo às várias visões do passado, que normalmente se criam, ou pretendem criar, uma crítica, uma reflexão e até uma comparação com o presente. Com essa mensagem pretende-se questionar o que é desejável para o futuro, sendo que por vezes a mensagem deixa claras evidências de já não existirem soluções e em outros casos, ainda existem *portas abertas* para a reconstrução e requalificação desse passado. Antes de iniciar uma exposição das atitudes preferentemente comuns, torna-se importante esclarecer (dentro dos possíveis) o substantivo feminino/processo cognitivo denominado por Memória.

Referida anteriormente apenas como resultado de algo, a Memória necessita de alguma atenção por parte do tema em estudo. De origem grega Mnémon, foi representada pela mesma mitologia através da deusa Mnemósina, que juntamente com Zeus, germinou nove descendentes divinas que presidiram a Poesia Épica/Eloquência (Calíope), a História (Clio), Poesia Lírica (Érato), Música (Euterpe), Tragédia (Melpômene), Música Cerimonial Sacra (Polímnia), Dança (Terpsícore), Comédia (Tália) e Astronomia/Astrologia (Urânia). “Cada uma das deidades que presidiam às ciências, letras e artes liberais, na mitologia grega”³⁹, apelidadas assim por Musas – “poetas”⁴⁰, sendo o seu templo o Mouseíon, que originou Museu: “lugar consagrado às musas, museu, biblioteca, academia; Lugar destinado ao estudo das ciências e das artes; Lugar onde se reúnem curiosidades de qualquer espécie ou exemplares científicos, artísticos, etc; (Figurado) Coleção de coisas várias.”⁴¹ xlii

No Dicionário de Língua Portuguesa, a *mãe dos museus*, acumula novos significados quando se apresenta no plural, ou seja, não existe apenas uma abundância das acepções do singular, mas também uma adição de novos valores.

³⁷ HALL, Edward T. – *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo*, pág. 23.

³⁸ CAEIRO, Alberto, pág.?

³⁹ *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁴⁰ *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁴¹ *Dicionário de Língua Portuguesa*

Quando falamos em Memória, falamos numa “Faculdade pela qual o espírito conserva ideias ou imagens, ou as readquire sem grande esforço; Lembrança; (...) Recordação, presente (...)”^{42 xliii}. Porém, quando nos referimos a Memórias podemos nos encontrar perante um plural do que foi dito anteriormente ou face a um “Escrito narrativo em que se compilam fatos, anedotas, etc.” ou, até, uma “Autobiografia”.^{43 xliv}

“No meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra.”⁴⁴

Vários elementos (a exemplo: os espaços, os tempos, os sentimentos, as emoções, as vivências, ...) exercem influência sobre a memória humana e consequentemente criam a memorização, ou processo Mnésico. Este processo desenvolve-se por três estágios: Aquisição (Entrada de informação – input), Retenção/Armazenamento (processamento da informação) e Recordação/Activação (Saída da informação – output^{xlv}). Este método permite criar diversos tipos e classificações de memória. Aponto e sintetizo quatro subsistemas que evidenciam uma maior proximidade de influência/conexão com a arquitectura e a literatura: a Memória procedimental, a Memória declarativa, a Memória sensorial e a Memória a longo prazo; mesmo possuindo e transmitindo a noção de que não se devem considerar como sistemas isolados e as restantes também adquirem importância.

A primeira prende-se ao saber-fazer, conhecimento do funcionamento dos objectos^{xlvi}, divergente da memória do saber, memória de acontecimentos específicos e gerais – memória declarativa. Ambas adquirem um papel fundamental em literatura e arquitectura, pois enquanto a primeira se prende com saber utilizar e usar as ferramentas e os objectos próprios para a profissão – logo saber desenhar o conhecimento; a segunda auxilia-nos para uma aquisição de conhecimentos que se pretendem transmitir.

Adquirir uma concepção de memória sensorial é basilar para compreender e descodificar as conexões entre Literatura e Arquitectura. Esta(s) memória(s) prende(m)-se e adquire(m)-se através dos sentidos, dividindo-se posteriormente pelos estímulos/sentidos que as estimularam, ou seja, se o registo foi efectuado

⁴² *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁴³ *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁴⁴ Carlos Drummond de Andrade

Fig. 1.2.6 – {Sensações: O gosto varia com as épocas; porém, como as épocas têm de comum o serem vividas por homens, os vários gostos de várias épocas terão de comum o que têm de comum os homens em todas as épocas. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – AS TRÊS PORTAS DA CIDADE, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 204.) **FOLHAS CAÍDAS** [Escultura], Aço, Menashe Kadishman, 2001.



visualmente, provoca-se uma memória sensorial icónica, se foi utilizada a audição, resulta um processamento de memória ecóica, e assim através do olfacto, do tato, do paladar. Assim, a memória obtém um papel fulcral nos processos de constituição e construção do eu,

“Desde que uma cena tenha algum valor, desde que na altura houvesse suficiente emoção, o cérebro apreende imagens, sons, odores e sabores, num registo multimédia, e irá recuperá-los na altura própria. Com o tempo, a recordação poderá desvanecer-se. Com o tempo, e com a imaginação de um fabulista, o material será embelezado, baralhado e voltará a ser ordenado num romance ou num argumento cinematográfico. Passo a passo, aquilo que começou como imagens fílmicas não-verbais poderá mesmo transformar-se num relato verbal fragmentado, recordável tanto pelas palavras de uma narrativa como por elementos visuais e auditivos.

Consideramos agora a maravilha que é a recordação, e pensemos nos recursos de que o cérebro tem de dispor para a produzir. Além das imagens percetuais em vários domínios sensoriais, o cérebro tem de dispor de algum modo de armazenar algures os respetivos padrões, e tem de manter um caminho, algures, para recuperar os padrões, para que algures, de certo modo, a reprodução venha a funcionar. Quando isto acontece, e desde que também haja um eu em funcionamento, descobrimos que estamos no meio de uma recordação.

A capacidade que temos para manobrar o mundo complexo que nos rodeia depende desta possibilidade de aprender e de recordar, apenas reconhecemos pessoas e locais porque criamos registos da sua aparência e recuperamos parte desses registos na altura própria. A nossa capacidade para imaginar eventuais acontecimentos também depende da aprendizagem e da recordação, e é o fundamento do raciocínio e da navegação imaginária do futuro e, de uma forma mais geral, da criação de soluções inovadoras para um problema. Para entendermos como tudo isto acontece temos de desvendar no cérebro os segredos do “certo modo” e localizar os “algures”. Esse é um dos problemas mais complexos da neurociência contemporânea.”⁴⁵

Se numa primeira instância, a memória icónica (do grego eikón – imagem) nos parece ser o *armazém* primordial da arquitectura, e até da literatura, torna-se importante registar que o ser humano, com ou sem categoria de arquitecto ou escritor, não é indiferente à importância da inscrição das outras emoções. Sobre a memória gustativa, Juhani Pallasmaa^{xlvii} escreve na sua obra *The Eyes of the skin* –

Sensações

⁴⁵ DAMÁSIO, António – *O Livro da consciência. Uma arquitetura para a memória*, págs.168 e 169.

Architecture and the Senses, a propósito de uma visita à obra de Carlo Scarpa^{xlvi}, que “em presença de superfícies deliciosamente coloridas com situações de lustro e um alto polimento, pode-se suscitar uma apreciação inconsciente da língua.”⁴⁶

Este encontro com a boca, evidenciado e “degustado” quando afirma que “há muitos anos atrás, quando visitei a residência de James, em Carmel, Califórnia, projectada por Charles e Henry Green, e construída sobre áspera pedra, eu sentei-me compelido a ajoelhar-me e a tocar com a minha língua a maravilhosa soleira da porta de entrada”⁴⁷, transporta-nos para uma espécie de início da arquitectura, em que, segundo Juhani Pallasmaa, se encontra na cavidade da boca, abrigo passageiro do primeiro espaço projectado. *Inconscientemente*, penso na obra *Hansel e Gretel* dos Irmãos Grimm, com a humilde casa, construídas de doces, provocadora de desejo e apetite à boca, porém, numa primeira instância, o desejo, nada tem a ver com o tempo.

Provavelmente, quando Hansel e Gretel caminhavam perdidos pela floresta e se encontravam impacientes pela fome que habitava os seus estômagos, poderiam ter sido auxiliados pelo olfacto para encontrarem a casa de doces. Se nos afastarmos do conto de fadas, percebemos porém, que

“O olfacto é uma experiência espacial, e de algum modo, de maior intensidade do que a vista... Nós sempre quisemos desenhar um perfume, de facto só agora nos damos conta de que algumas de nossas ideias, como o asfalto quente, a chuva de verão ou o betão húmido começam a aparecer no mercado... A arquitectura tem a ver com os perfumes. Os perfumes têm um poderoso efeito emocional e espacial sobre toda a gente.”⁴⁸

Se analisarmos a obra *O Perfume, História de um Assassino*, de Patrick Süskind, compreendemos, de um ponto de vista extremo e impiedoso, a crueldade da personagem Jean-Baptiste Grenouille. Não possuindo qualquer odor no seu corpo, é recompensado, pelo dom de possuir uma memória olfactiva excepcional, fragância que nos irá descrever um espaço social de odores, crime e hipocrisia, vivida na cidade de Paris^{xlx} no século XVIII. Repare-se, a exemplo, o início da obra:

“No século XVIII viveu em França um homem que se inseriu entre os personagens mais geniais e abomináveis desta época que, porém, não escassou em personagens geniais e abomináveis. É a sua história que será contada nestas páginas. Chamava-se Jean-Baptiste Grenouille e se o seu nome, contrariamente aos de outros grandes facínoras de génio como, por exemplo, Sade, Saint-Just, Fouché, Bonaparte, etc., caiu hoje em dia no esquecimento, tal não se deve por certo a que Grenouille fosse menos arrogante, menos inimigo da

⁴⁶ PALLASMAA; Juhani – *The Eyes of the skin – Architecture and the Senses*, pág. 42.

⁴⁷ PALLASMAA; Juhani – *The Eyes of the skin – Architecture and the Senses*, pág. 42.

⁴⁸ Jacques Herzog – *Revista El Croquis*, n.º84, pág. 7.

Humanidade, menos imoral, em resumo, menos perverso do que os patifes mais famosos, mas ao facto de o seu génio e a sua única ambição se cingirem a um domínio que não deixava traços na História: ao reino fugaz dos odores.

Na época a que nos referimos dominava nas cidades um fedor dificilmente imaginável para o homem dos tempos modernos. As ruas tresandavam a lixo, os saguões tresandavam a urina, as escadas das casas tresandavam a madeira bolorenta e a caganitas de rato e as cozinhas a couve podre e a gordura de carneiro; as divisões mal arejadas tresandavam a mofo, os quartos de dormir tresandavam a reposteiros gordurosos, a colchas bafientas e ao cheiro acre dos bacios. As chaminés cuspiam fedor a enxofre, as fábricas de curtumes cuspiam o fedor dos seus banhos corrosivos e os matadouros o fedor a sangue coalhado. As pessoas tresandavam a suor e a roupa por lavar; as bocas tresandavam a dentes podres, os estômagos tresandavam a cebola e os corpos, ao perderem a juventude, tresandavam a queijo rançoso, leite azedo e tumores em evolução. Os rios tresandavam, as praças tresandavam, as igrejas tresandavam e o mesmo acontecia debaixo das pontes e nos palácios. O camponês cheirava tão mal como o padre, o operário como a mulher do mestre artesão, a nobreza tresandava em todas as suas camadas, o próprio rei cheirava tão mal como um animal selvagem e a rainha como uma cabra velha, quer de Verão quer de Inverno. Isto porque neste século XVIII a actividade destrutiva das bactérias ainda não encontrara fronteiras e não existia, assim, qualquer actividade humana, quer fosse construtiva ou destrutiva, qualquer manifestação da vida em germe ou em declínio, que estivesse isenta da companhia do fedor.

E era, naturalmente, em Paris, que o fedor atingia o índice mais elevado, na medida em que Paris era a maior cidade da França. E no seio da capital existia um lugar onde o fedor reinava de uma forma particularmente infernal, entre a Rua aux Fers e a Rua de la Ferronnerie, na realidade, o Cemitério dos Inocentes. Durante oitocentos anos, tinham-se transportado para lá os mortos do Hôtel-Dieu e os das paróquias vizinhas; durante oitocentos anos havia-se trazido até ali, dia após dia, em carroças, os cadáveres que eram atirados às dúzias para fundas valas; durante oitocentos anos, havia-se acumulado camadas sucessivas de ossos nas carneiras e ossuários. E foi só mais tarde, em vésperas da Revolução Francesa, quando algumas destas valas comuns se abateram perigosamente e o fedor deste cemitério a abarrotar desencadeou entre os habitantes das

margens do rio não apenas protestos mas verdadeiros motins, que acabaram por encerrá-lo e esvaziá-lo, tendo sido os milhões de ossos e crânios empurrados à pá na direcção das catacumbas de Montmartre e construído um mercado, em sua substituição, neste local.

Aqui, no sítio mais fedorento de todo o reino, nasceu Jean-Baptiste Grenouille, a 17 de Julho de 1738. Foi um dos dias mais quentes do ano. O calor pesava como chumbo sobre o cemitério, projectando nas ruelas vizinhas o seu bafo pestilento, onde se misturava o cheiro a melões apodrecidos e a trigo queimado. Quando começou com as dores de parto, a mãe de Grenouille encontrava-se de pé, atrás de uma banca, na Rua aux Fers, a escamar as carpas que acabava de estripar. Os peixes, supostamente pescados no Sena nessa mesma manhã, já cheiravam pior do que um cadáver. A mãe de Grenouille não distinguia, no entanto, entre o cheiro a peixe e o de um cadáver, na medida em que o seu olfacto era extraordinariamente insensível aos cheiros, e, além disso, a dor que lhe apunhalava o ventre eliminava toda a sensibilidade às sensações exteriores. Apenas desejava que a dor parasse; desejava pôr termo o mais rapidamente possível a este repugnante parto. Era o seu quinto. Todos os outros se haviam verificado atrás desta banca de peixe e sempre se tratara de nados-mortos, ou quase, porque a carne sanguinolenta que dela se escapava não se diferenciava grandemente das miudezas de peixe que juncavam o solo, e também não possuía, além disso, muito tempo de vida; à noite, tudo era varrido a trouxe-mouxe e levado nas carroças, em direcção ao cemitério ou ao rio. Era o que deveria passar-se, uma vez mais, naquele dia e a mãe de Grenouille, que ainda era jovem, vinte cinco anos feitos, que ainda era bonita, que conservava quase todos os dentes e tinha ainda os cabelos e que, independentemente da gota, da sífilis, e de uma leve tuberculose não sofria de qualquer doença grave, que esperava viver ainda muito tempo, talvez cinco ou dez anos, e talvez até mesmo casar um dia e ter verdadeiros filhos na qualidade de respeitável esposa de um artesão viúvo (por exemplo)... a mãe de Grenouille desejava que tudo já tivesse acabado. E quando as dores de parto se fixaram, agachou-se, deu à luz debaixo da sua banca de peixe tal como das vezes anteriores e cortou com uma faca de peixe o cordão umbilical do recém-nascido. Em seguida, porém, e devido ao calor e ao mau cheiro que ela não apercebia como tal mas como algo nsuportável e estonteante – um campo de lírios ou uma divisão demasiado pequena a transbordar de junquinhos –, desmaiou e caiu para o lado e rolou debaixo da

banca até ao meio da rua, onde ficou estirada com a faca na mão.

Gritos, correrias, a multidão de basbaques à roda e alguém que vai chamar a Polícia. A mulher mantém-se prostrada no chão com a faca na mão e volta lentamente a si.

Perguntam-lhe o que se passou.

- Nada.

E o que faz ali com a faca?

- Nada.

E de onde vem o sangue que lhe corre por baixo das saias?

- Dos peixes.

Ela levanta-se, atira a faca para o lado e afasta-se para se lavar.

Mas eis que, contra todas as expectativas, a coisa por baixo da banca de peixe põe-se a chorar. As pessoas acorrem, e, sob um enxame de moscas, no meio das tripas e cabeças cortadas de peixe, descobre-se e liberta-se o recém nascido. As autoridades entregam-no a uma ama e a mãe é presa. E dado que ela não hesita em confessar que certamente teria deixado morrer o fedelho como já fizera, aliás, com os outros quatro, abrem-lhe um processo, é condenada por vários infanticídios, e, algumas semanas mais tarde, cortam-lhe a cabeça na Praça de Grève.”⁴⁹

Assim, com a introdução do som que salva Jean-Baptiste Grenouille da morte, entramos na memória ecóica (do grego ekhó – significando repetição). Relativa à audição, “o som muda o espaço e torna a sua escala compreensível”⁵⁰, sendo que na arquitectura e no seu espaço, podemos encontrar “um som de intimidade ou monumentalidade, de rejeição ou convite, de hospitalidade ou hostilidade”⁵¹.

Contrariamente ou de forma complementar, na arquitectura, também podemos ouvir ou compreender o Silêncio. Tal como Sacha Guitry^l afirmou que “quando se acaba de ouvir um trecho de Mozart, o silêncio que se lhe segue ainda é dele”, se, por exemplo, penetrarmos n’*Os Vazios do Museu Judaico* de Berlim, do Arquitecto Daniel Libeskind^{li}, 2001, com as *Folhas Caídas* do artista Menashe Kadishman^{lii}, ingressamos no silêncio, rompido pelo grito do aço que se ergue pelo movimento de um caminhar *digno* aos nosso pés – “aquilo que nunca pode ser exibido quando

⁴⁹ SÜSKIND, Patrick – *O Perfume, História de um Assassino*, págs. 9, 10, 11 e 12.

⁵⁰ PALLASMAA; Juhani – *The Eyes of the skin – Architecture and the Senses*, pág. 31.

⁵¹ PALLASMAA; Juhani – *The Eyes of the skin – Architecture and the Senses*, pág. 31.

se trata da história judaica em Berlim: a humanidade reduzida às cinzas”⁵². Provavelmente mais do *que nunca poder ser exibido*, evidencia-se o que quase nunca pode ser ouvido, instigados, muitas vezes, a apreciar o silêncio e não o som. Eugénio de Andrade dirá no seu *Rosto Precário* que

“O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem. Também apaziguam, é certo, mas é tão raro! Por cada palavra que chega até nós, ainda quente das entranhas do ser, quanta baba nos escorre em cima a fingir de música suprema! A plenitude do silêncio só os orientais a conhecem.”⁵³

Se na memória encontramos a necessidade do silêncio, também é possível encontrarmos a reconciliação com o som, assim como a importância que ele obteve na nossa construção pessoal no passado e no presente, encontro obtido principalmente através do afastamento espacial. É importante destacar, como já foi referido através de uma lei da Física, que os opostos se atraem e não se invalidam necessariamente – *quem feio ama, bonito lhe parece!* Se retomarmos a memória visual (icónica), rapidamente induzimos que é, de todas, a memória fundamental e basilar para o arquitecto, para o escritor e para as suas obras. Óculo primordial para desenvolverem o seu trabalho, vejamos o inverso: a Cegueira ou a *fachada cega*.

Se em *Ensaio sobre a Cegueira*, José Saramago narra uma epidemia, e suas consequências, que Cega o mundo terreno e o mundo dos Céus, aproximando a sua obra mais de uma reflexão filosófica do que científica, nos contos populares *Mil e Uma Noites*, do Médio Oriente, a representação de um grande número de mendigos cegos exibem a consequência de uma realidade: o tracoma – doença infecciosa que afecta a região.

Alexandre Herculano, no romance *A Abóbada*, relata a edificação do Mosteiro da Batalha, mais precisamente, o papel do arquitecto Afonso Domingues^{liii}. Segundo a lenda, apesar das obras terem sido entregues a Huguet^{liv}, Afonso Domingues teria sido o único apto para a construção da abóbada da Casa do Capítulo do Convento, mesmo que, na altura, já se encontrasse cego (o título do primeiro dos cinco capítulos, denomina-se precisamente: *O Cego*). Actualmente, entende-se que a autoria da abóbada pertence a Huguet, porém, repare-se que provavelmente o objectivo de Alexandre Herculano seria evidenciar Afonso Domingues em relação a Huguet, “num momento de afirmação nacionalista da cultura portuguesa”⁵⁴, poderemos usar a metáfora de *um escritor cego, que cega o arquitecto*.

Torna-se impossível não mencionar o papel activo e participativo do arquitecto português Carlos Mourão Pereira na arquitectura contemporânea. Invisual, torna-se

⁵² LIBESKIND, Daniel – <http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/01-libeskind-Building.php>

⁵³ ANDRADE, Eugénio de – *Rosto Precário*, pág. ?

⁵⁴ <http://www.mosteirobatalha.pt/pt/index.php?s=white&pid=194>

exemplo não só na investigação, através de conferências, exposições e artigos (a exemplo, a sua tese de doutoramento: *A dimensão multi-sensorial da Arquitetura – Uma abordagem qualitativa ao espaço balnear marítimo centrada na invisibilidade*), como através das suas propostas arquitectónicas (por exemplo, o Projecto *River Space*, Schaffhausen, Suíça ou o Projecto *Outdoor room for sculpture exhibitions*, Munique, Alemanha)^{lv}.

Seguindo estas alusões nacionais, importa expor um “(...) cadáver representante de um Nome que teve alguma reputação gloriosa neste país, durante 40 anos de trabalho. // Chamo-me Camilo Castelo Branco e estou cego. (...)”⁵⁵. A carta, escrita em Maio de 1890 pelo primeiro escritor de profissão português, representaria o motivo do seu suicídio em Junho do mesmo ano. “Eu bem queria poupar-me ao suicídio; mas desde os 18 anos que pressenti a necessidade dessa evasiva, sem me lembrar que a cegueira seria o impulsor justificadíssimo da catástrofe.”⁵⁶ Assim, a ausência de novas memórias iconográficas levou o autor a sucumbir perante a morte, disparando sobre a têmpora direita – ironicamente, têmpora: do latim *tempora*, plural de *tempus*.

“O que é o tempo?

Não sei se, mesmo depois de 20 ou 30 séculos de meditação, já avançamos muito na questão do tempo. Eu diria que sempre sentimos esta antiga perplexidade, esta que Heráclito sentiu, mortalmente, naquele exemplo a que eu volto sempre: ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Porque é que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio? Em primeiro lugar, porque as águas do rio fluem. Em segundo lugar – e isto é algo que nos toca metafisicamente, que nos dá uma espécie de horror sagrado – porque nós mesmos somos também um rio, nós também somos flutuantes. O problema do tempo é este. É o problema da fugacidade: o tempo passa.”⁵⁷

Num panorama diferente, surge o escritor Jorge Luís Borges, que projectou e construiu uma biblioteca infinita, “O universo (a que outros chamam de Biblioteca)”⁵⁸. Mesmo já se encontrando invisual, afirmou que “Apesar de ter percorrido o mundo todo, tenho a impressão e nunca haver saído da biblioteca do meu pai.”⁵⁹ Diria que o livro se tornava o instrumento do homem, sendo que

“Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro. Os outros são extensões do seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões da sua vista; o telefone

⁵⁵ CASTELO BRANCO, Camilo – Carta a Eduardo de Machado, oftalmólogo, 21 de Maio de 1890, in LÓPEZ, Pablo Javier Pérez – *Suicidas, Antologia de escritores suicidas portugueses*, pág.43.

⁵⁶ CASTELO BRANCO, Camilo – Carta a Francisco Martins Sarmento, 12 de Outubro de 1887, in CABRAL, Alexandre – *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, pág. 622.

⁵⁷ BORGES, Jorge Luís – *Oral*, palestra em Buenos Aires, pág. 85.

⁵⁸ BORGES, Jorge Luís – *A Biblioteca de Babel*, in *Ficções*, pág. 67.

⁵⁹ Jornal “Zero Hora”, de Porto Alegre, edição de 15 de agosto de 1984

é extensão da sua voz; em seguida temos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.”⁶⁰

Com uma “extensa” memória icônica, Adolf Hitler, *o arquitecto da destruição*, quando visita a Opera Garnier (Paris, Junho de 1940), observa a inexistência de uma sala presente nos desenhos e nas plantas que a sua memória visual lhe tinha incutido. O mesmo dirigente questiona a beleza de Paris⁶¹, enquanto percorre as ruas de uma cidade caída e apavorada, e afirmará a Albert Speer que “Pensei muito se devia ou não destruir Paris. Mas quando Berlim estiver pronta, Paris será uma sombra. Então porque destruí-la?”⁶¹ Note-se a afinidade, tantas vezes existente, entre a sombra e a cegueira. Seria possível transformar Paris numa cidade Cega?

Se recorrermos ao mito russo, em plena Praça Vermelha, é a construção da Catedral de São Basílio (Moscovo 1555-61) que origina a cegueira do seu arquitecto, Postnik Yakovlev. Segundo a lenda, provocada pelo Czar Ivan IV, o Terrível, para precaver outra obra com a mesma beleza. Similarmente, o imperador Indiano Shah Jahan, que mandou erguer o mausoléu Taj Mahal (Angra, 1632 - 1653), memória e homenagem à sua esposa (Aryumand Banu Begam), viu-se envolvido pela aterradora lenda *popular*. O líder da ode ao amor, não só cegou o(s) arquitecto(s), como todos os artesãos que participaram na obra. Não saciado com a cegueira de mais de vinte mil homens, foram mutiladas, paralelamente, quarenta mil mãos – para que nunca mais se construísse uma obra idêntica.

Ingressamos então no tacto e na sua importância na nossa memória ainda apoiado pela visão, Henri Bergson diz que “Tudo o que a minha visão constata no espaço, o meu tacto verifica”⁶², se visitarmos as memórias de Simone Beauvoir, percebemos também que são as recordações que surgem da visão e do tato, que lhe permitem construir o seu tempo passado.

“Dos meus primeiros anos não consigo ter mais do que uma impressão confusa: qualquer coisa de vermelho, preto e quente. O apartamento era vermelho, e vermelhos eram também o tapete de lã, a sala de jantar Henrique II, a seda estampada que disfarçava as portas envidraçadas e as cortinas de veludo do escritório do meu pai. Os móveis desse antro sagrado eram de pereira escura. Ali encolhia-me no nicho cavado sob a escrivaninha e deixava ficar no escuro. Aquilo era sombrio e era quente e de novo o vermelho do tapete berrava aos meus olhos. Assim passei a minha primeira infância: olhava, apalpava, aprendia o mundo dentro daquele meu abrigo.”⁶³

Se retomarmos o conto de fadas de *Hansel e Gretel*, repare-se que após eles verem

⁶⁰ Borges, Oral – palestra em Buenos Aires, pág. 85.

⁶¹ Citações do Führer transcritas do documentário “Arquitetura da Destruição”.

⁶² BERGSON, Henri – *Matéria e Memória*, pág. 46.

⁶³ BEAUVOIR, Simone – *Memórias de Uma Menina Bem-Comportada*, págs. 9 e 10.

a casa dos doces, foram *possuídos* pela necessidade de tocar. Apalpar é uma experimentação fundamental para se entender, a exemplo, a textura de um material – pensemos que quando Hansel e Gretel descobriram a casa dos doces, ao toque, encontraram um material plástico que imitava doces. Numa espécie de continuação, entre o tato e as sensações térmicas, nos paralelismos entre a visão e o toque, o arquitecto Alvar Aalto afirma que

“Uma peça de mobiliário que forma uma parte da habitação diária de uma pessoa não deve causar excessivo brilho pelo reflexo da luz: a mesma peça, não deve ser desvantajosa em termos de som, absorção de som, etc. Uma peça que está no mais íntimo contacto com o homem, como uma cadeira o faz, não poderá ser construída de materiais que sejam excessivamente bons condutores de calor”⁶⁴

Repare-se que o rol de exemplos apresentado é muito escassa para o tema da memória, das memórias sensitivas e da sua importância na arquitectura, porém encontra-se já extenso comparativamente com o tema em estudo. Alongar-me com a memória sensitiva não é de todo desprovido de ingenuidade e candura, testemunha, pelo contrário, de que o corpo é um poderoso espaço de acumulação e de transmissão de algo. Como afirmou Borges, *nós mesmos somos também um rio*, sendo que as nossas opções não se decidem partindo de um livre arbítrio, ou seja, “Não tendemos para uma coisa por pensarmos que ela é boa, mas, pelo contrário, julgamo-la boa porque tendemos para ela.”⁶⁵

Sobre esta constatação, importa introduzir a memória a longo prazo, que nos auxilia pela duração e capacidade ilimitada de reter informação. Se por um lado, “Não há dúvida de que as razões inconscientes pelas quais se pratica um costume, se partilha uma crença, estão longe daquelas que se invocam para a justificar”⁶⁶, numa outra (ou complementar) perspectiva, quando o arquitecto ou o escritor *partilham* uma obra, está incutida na mesma toda uma série de informação e de memórias que eles próprios não dominam. Existe assim, uma construção pessoal e profissional que exerce uma influência consciente e inconscientemente, sendo que, essa biblioteca, arquitectónica ou literária, se encontra na memória a longo prazo – “A memória é assim como um álbum que nos restitui mais ou menos intactos os fragmentos da experiência”⁶⁷. Porém,

“Como todas as coisas do Universo, a memória sofre a degradação e a desintegração, o que se chama esquecimento. (...) A diminuição da memória é ininterrupta. A própria memória tende a tornar-se lacunar, incorrecta, enganadora. Além disso, como vimos, sofre profundamente o efeito das forças de recalçamento, que expulsam a recordação incómoda, e

⁶⁴ PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the skin – Architecture and the Senses*, pág. 49.

⁶⁵ ESPINOSA – *Ética, II*, pág. 9.

⁶⁶ Lévi-Strauss, 1958, p.25.

⁶⁷ PIRE, François – *Questions de Psychologie*, pág.?

das forças de transfiguração e mitologização, que legendarizam a recordação.”⁶⁸

Com a contribuição de Edgar Morin, podemos prosseguir sobre várias perspectivas entre a arquitectura e a literatura num tempo de passado. Repare-se e tal como refere Reckert, “(...) na realidade o centro perdido não era menos um tempo – o da juventude – do que um espaço.”⁶⁹ “De facto, a perda do centro vivencial é ela mesma, regra geral, uma metáfora da perda íntima e irrecuperável sofrida por quem lamenta, e causada pela «mudança» que o Tempo operou tanto nele como no tal centro.”⁷⁰ A afirmação prende-se não só a um contexto específico retratado para o ser individual que retoma as suas origens (o arquitecto *impedido* de uma nova arquitectura devido a uma experienciada no seu passado), como, de uma forma menos específica e mais geral, para o escriba que se idealiza e revê numa época anterior – mesmo não a tendo vivido de forma física (por exemplo, uma filiação actual ao Renascimento Italiano do século XVI).

“(...) explicitamente, pelo menos, é a idealização do passado a que tem a tradição literária mais rica, porque mais longa. Para a Antiguidade clássica a Idade do Ouro situa-se sempre no passado; e a Cristandade medieval, por seu lado, estava tão convencida da iminência do Juízo Final que considerava escusado interessar-se pela elaboração de grandes projectos ou conjecturas sobre o futuro, quando a verdadeira cidade futura só podia ser a Cidade Celeste.”⁷¹

Esta constatação apoia, similarmente, o passado pessoal ou à afirmação da vivência do caso particular. Em quase todos os casos, prendem-se por um sentimento elegíaco, melancólico, triste. Provavelmente por esse factor, o tempo atribuiu ao “poeta que faz elegias”⁷² o nome de elegíaco, ou seja, um “poema sobre assunto triste ou lutuoso”⁷³, atingido por vezes uma espécie de *jeremiada*, a saber, “lamentação longa e importuna”⁷⁴. A alimentação deste “fogo que arde sem se ver”, “ferida que dói, e não se sente”, “contentamento descontente” de uma “dor que desatina sem doer”⁷⁵, não é apenas sustentada pelo poeta, ou pelo arquitecto, ou pelo ser humano em geral. Se analisarmos, a exemplo, a Cidade de Coimbra, percebemos que é o conjunto dos factores e dos tempos que ali se geram que produzem o “querer estar preso por vontade”⁷⁶.

“O problema de Coimbra é, como se sabe, o do *sentimentalismo*.

⁶⁸ MORIN, Edgar – *As Grandes Questões do Nosso Tempo*, pág. 17.

⁶⁹ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 21.

⁷⁰ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 20.

⁷¹ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 20.

⁷² *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁷³ *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁷⁴ *Dicionário de Língua Portuguesa*

⁷⁵ CAMÕES, Luís Vaz de – excerto do poema *Amor é um fogo que arde sem se ver*, em *Sonetos*, pág. ?

⁷⁶ CAMÕES, Luís Vaz de – excerto do poema *Amor é um fogo que arde sem se ver*, em *Sonetos*, pág. ?

Fig. 1.2.7 – {Ruína: Visitei Novas Europas, e Constantinoplas outras acolheram a minha vinda / veleira / em Bósforos falsos.

Vinda veleira, parais-me? É como vos digo, assim mesmo. O vapor em que parti chegou barco de vela ao porto nulo[?]. Que isto é impossível, dizeis. Por isso me aconteceu.

Chegaram-nos, em outros vapores, notícias de guerras sonhadas em Índias impossíveis. E, ao ouvir falar dessas terras, tínhamos importunamente saudades da nossa, só, naturalmente, porque essa terra não era terra nenhuma.... (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – VIAGEM NUNCA FEITA, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 91.) **O VELHO E A MORTE** [Documento icónico], óleo sobre tela, Joseph Wright of Derby, 1774.



O *sentimentalismo* afecta a cultura e o quotidiano coimbrãos, carregando os lugares-comuns de uma circular vitalidade, mesmo quando a poética da cidade, a haver alguma, já há muito se deslocou das margens do Mondego. O *sentimentalismo* exalta o *sortilégio* de Coimbra, criando uma retórica paralisante, anti-pragmática. Afogando os sentidos em *mágoas*, o *sentimentalismo* só produz reticências e pontos de exclamação. Transformar o sentimento – coisa interior – em fachada de capa e batina, tende inevitavelmente para a caricatura.⁷⁷

Se por um lado, Jorge Figueira introduz que a alimentação de uma memória do passado, inexistente em tempo presente, pode transfigurar-se em algo risível, metamorfoseando-se em motivo de escárnio, numa outra perspectiva repare-se que, por vezes, o arquitecto ao sustentar com o seu trabalho esta afirmação não deixa de lhe atribuir uma nova identidade. Ainda em Coimbra, concebe-se uma Casa das Caldeiras ou um Museu da Ciência, ambas pelo arquitecto João Mendes Ribeiro, presas a uma *capa e batina* do passado, em que *o sentimento – coisa interior* – é desenhado para o futuro, evitando assim, a caricatura da arquitectura e da cidade.

Sendo raros os casos duma modificação do sentimento poético interior em motivo de desprezo íntimo, o tempo dita o afastamento, provocando a *ruína* – “(...) foi inutilmente que parti em viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e igual a si própria para melhor ser recordada, Zora estagnou, desfez-se e desapareceu. A Terra esqueceu-a.”⁷⁸ A estagnação reflete-se já perante uma dimensão filosófica, representada fisicamente, através do abandono e seu desmoronamento.

Ruína

De um modo geral, ensina-nos a literatura, que o *mau* deve encaminhar-se para a ruína e o *bom*, desditoso, vive em ruína; ou, por lapso da minha parte, quem nos educa assim é a arquitectura, ou a sociedade em geral. Se Brasília para os científicos se deveria encaminhar para uma ruína física, ela própria, já se tornou a ruína de um movimento. Se o centro de Coimbra vive em ruína física, com a denominação de Património Mundial da Humanidade pela UNESCO, a própria ruína é ela motivo de preservação. Poder-se-iam abordar vários exemplos e adoptar várias metodologias – se Lisboa se tornou uma ruína no terramoto de 1755, tornou-se uma oportunidade para a salubridade e organização da cidade: muito valorizada actualmente. Se o Convento de Mafra e a construção dos estádios do Euro 2004 simbolizam um importante momento nacional na arquitectura, emblemam consigo, o motivo para uma *falência económica no país* – o primeiro já retratado em *Memorial do Convento*, pelo Nobel José Saramago, o segundo, várias vezes mencionado nas novas redes de informação e comunicação.

Paralelamente, podem-se considerar exemplos de arquitectura em que o projecto de uma época é desenhado com base na reconstrução de uma ruína de uma outra época. Essa obra contemporânea no tempo mas desfasada no desenho

⁷⁷ FIGUEIRA, Jorge – *A Noite em Arquitectura*, pág. 149.

⁷⁸ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 20.

contemporâneo, origina posteriormente a dúvida do traçado original e daquilo que se pretende representar, sendo que o primitivo seria mesmo a representação da ruína. Neste desenho de projecto, é importante questionar se existe uma espécie de antecipação temporal para a obra, consagrada *sem que o autor deseje ser o mau* para uma índole de um futuro. Numa outra perspectiva, a construção de ruínas desencadeia a transformação de um sentimento romântico (interior) numa obra de arquitectura (exterior), subsistindo uma metáfora entre o modelo de aplicação da arquitectura, não *contemporâneo* à sua época, mas *contemporâneo* ao que era executado.

“Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é passado morto. Perde-se a vida interior, bem entendido, porque sem referência do passado morrem os afectos e os laços sentimentais. E a noção do tempo que relaciona as imagens do passado e que lhes dá a luz e o tom que as datam e as tornam significantes, também isso. Verdade, também isso se perde porque a memória, aprendi por mim, é indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido.”⁷⁹

Mencionado anteriormente, Reckert refere algumas cidades que, fazendo parte da literatura e do mundo terreno, desapareceram “por completo” no espaço – “se os nomes de cidade e províncias inteiras podem apagar-se juntamente com estas e com os povos que as construíram e as línguas que nelas se falavam, então toda a glória mundana não é mais do que vanglória.”⁸⁰ Uma espécie de caos e de destruição, que nos acompanha desde os Jardins da Babilónia e da Biblioteca de Alexandria até ao presente. Uma *Ruína* que se poderia apresentar com várias faces, conceitos e exemplos, principalmente a da sua mutação, tal como na química, “Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.”⁸¹

Perante uma ideia de fim, contrária ao eterno, *o finito versus o infinito*, importa retornar novamente para a memória do que foi dito anteriormente. A batalha entre o interior e o exterior. O desejo tinha sido excluído do tempo. A eternidade tinha sido excluída da arquitectura. Padre António Vieira, no século XVII, fala de ambas, e repare-se que retomamos novamente à boca, à memória, aos significados, às representações, ...

“A Eternidade e o desejo, são duas coisas parecidas, que ambas se retratam com a mesma figura. Os Egípcios nos seus Geroglíficos, e antes deles os Caldeus, para representar a Eternidade pintaram um O: porque a figura circular não tem princípio, nem fim; e isto é ser eterno. O desejo ainda teve melhor pintor, que é a natureza. Todos os que desejam, se o

⁷⁹ PIRES, José Cardoso – *De Profundis, Valsa Lenta*, pág. 25.

⁸⁰ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 21.

⁸¹ Antoine Lavoisier.

Fig. 1.2.8 – {Presente ou Contemporâneo: Não creio alto na felicidade dos animais, senão quando me apetece falar nela para moldura de um sentimento que a sua suposição salienta. Para se ser feliz é preciso saber-se que se é feliz. Não há felicidade em dormir sem sonhos, senão somente em se despertar sabendo que se dormiu sem sonhos. A felicidade está fora da felicidade.

Não há felicidade senão com conhecimento. Mas o conhecimento da felicidade é infeliz; porque conhecer-se feliz é conhecer-se passando pela felicidade, e tendo, logo já, que deixá-la atrás. Saber é matar, na felicidade como em tudo. Não saber, porém, é não existir.

Só o absoluto de Hegel, conseguiu, em páginas, ser duas coisas ao mesmo tempo. O não-ser e o ser não se fundem e confundem nas sensações e razões da vida: excluem-se, por uma síntese às avessas.

Que fazer? Isolar o momento como uma coisa e ser feliz agora, no momento em que se sente a felicidade, sem pensar senão no que se sente, excluindo o mais, excluindo tudo. Enjaular o pensamento na sensação, (...)

É esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã já não será esta, porque amanhã de manhã serei outro. Que crente serei amanhã? Não sei, porque era preciso estar já lá para o saber. Nem o Deus eterno em que hoje creio o saberá amanhã nem hoje, porque hoje sou eu e amanhã ele talvez já não tenha nunca existido. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Segundo), págs. 435 e 436.) **PAISAGEM CLÁSSICA** [Documento icónico], óleo sobre tela, Charles Sheeler, 1931.



afecto rompeu o silêncio e do coração passou à boca, o que pronunciam naturalmente é O.”⁸²

As várias sobreposições de *O*'s e o cruzamento entre elas, posteriormente, irão criar redes quase ilimitadas e, possivelmente, incontáveis. “...O melhor que possamos dizer é sempre parcial e incompleto; só multiplicando os pontos de vista que se limitam uns aos outros e construindo uma imagem compósita é que se pode abordar a verdadeira riqueza do mundo”.⁸³ Uma espécie de construir sobre o construído, mesmo quando não se possui uma clara concepção do cruzamento e da sobreposição do tempo ao espaço e dos tempos e espaços de todos *os outros*.

Presente
ou
Contemporâneo

“Durante a idade média e decorrente do elevado preço que o pergaminho atingia, assiste-se à sua re-utilização: escrever sobre pergaminhos já escritos. Após a sua lavagem e remoção de tintas através de pedra pomus, os pergaminhos poderiam ser de novo utilizados. Se esta re-utilização do material rasurou escritos que vinham da antiguidade, constituindo-se por vezes numa perda irreparável, permitiu também a inscrição de novos tempos sobre os antigos suportes. O palimpsesto, processo de rasura e re-escrita é assim uma metáfora sobre a sobreposição das inscrições e leva-nos a pensar nas camadas arqueológicas que se escondem ao nosso olhar e que apenas se revelam quando procedemos à escavação.

Também as cidades e as arquitecturas podem ser consideradas como grandes palimpsestos, suportes para reconstruções que ocultam usos, formas, técnicas do passado e que caíram no esquecimento. A utilização de capitéis ou colunas romanas em arquitecturas visigóticas, os processos de restauro de monumentos no século XIX, as manutenções de cadastro de propriedade sobreviventes aos novos traçados como em Barcelona, são alguns exemplos de palimpsesto arquitectónico.

Mas o que mais nos interessa é precisamente a forma como por vezes pequenas construções adicionadas a outras pré-existentes as actualizam, as tornam construções do seu tempo ou permitem, por fim, novos e actualizados usos e significados.”⁸⁴

Torna-se importante anotar que esta sobreposição de usos e significados ao espaço, pelos divergentes tempos dos utilizadores no *mesmo tempo*, permite sempre uma nova re-escrita. Essa comunhão entre as diferentes construções de tempo, sejam eles apresentados de forma Indicativa, Conjuntiva, Imperativa, Condicional e

⁸² VIEIRA, Padre António Vieira – *Sermões*, pág. ? .

⁸³ BOHR, Niels, retirado de COLLEYN, Jean-Paul – *Elementos de Antropologia Social e Cultural*, pág. 84.

⁸⁴ PROVIDÊNCIA, Paulo – *Palimpsestos e reciclagens: construir no construído*, excerto do texto apresentado na aula inaugural de Projecto V, Departamento de Arquitectura, FCTUC (2012/13).

Infinitiva, se definam como Cronológicos, Históricos, Psicológicos e do Discurso, e se ostentem os mais variados tempos Biológicos, individuais, Físicos, Metafísicos, Microtempos, Sincrónicos, Sagrados e Metatempos, não deve ser encarada como um complexo problema do qual não se pode retirar um certo *fascínio* e até um *genuíno deslumbre* social.

“Não há nada melhor que a Avenida Névsy, pelo menos em São Petersburgo; ela é tudo para esta cidade. Não há esplendor que não brilhe nesta artéria, beldade da nossa capital! Sei que nenhum dos seus habitantes pálidos e funcionários públicos trocará a Avenida Névsy por todos os bens do mundo! A Avenida Névsy arrebatava não só quem tenha vinte e cinco anos, excelente bigode e sobrecasaca espantosamente talhada, mas também todo aquele a quem já cresçam no queixo pêlos brancos e tenha um crânio liso como uma bandeja de prata. E as senhoras! Oh, e às senhoras a Avenida Névsy agrada ainda mais! De resto, a quem não agradará ela? Mal entramos na Avenida Névsy, cheira-nos a passeio.”⁸⁵

Numa outra posição, respostas arquitectónicas às complexas junções de tempo em tempos tardios ou precoces, criam, também elas, uma espécie de desilusão e de afastamento do tempo da realidade. A arquitectura, contrariamente à pintura ou à escultura, pela sua componente de necessitar de mais tempo para que seja construída, envolve-se num panorama correntemente e presentemente questionável.

“Quando na Peça *O Sonho*, de Strindberg a filha de Indra desce à Terra trazendo as suas dádivas, descobre que os que as recebem ficam desiludidos; a vara verde não tinha o verde certo. Por outras palavras, um objectivo desejado pode causar desapontamento, quando sobrevém no momento errado, em circunstâncias diferentes, ou quando se verificou uma mudança do gosto. A situação actual no que respeita ao planeamento urbanístico é semelhante. Enquanto os habitantes das novas cidades descobrem as suas deficiências, os subúrbios são vistos como dormitórios; os centros urbanos vêem-se despojados e o alastramento em direcção aos campos em volta prossegue.”⁸⁶

As problemáticas geradas pela noção de tempo aproximam-se das problemáticas geradas anteriormente no estudo da noção de espaço. Tal como foi referido relativamente ao espaço, a noção de tempo para um arquitecto é divergente da noção de tempo para um escritor. Porém, em ambos os casos, elas representam uma aproximação com respostas quase idênticas. Na arquitectura e na literatura, procura dar-se uma resposta a um tempo indeterminado e quase infinito.

⁸⁵ GÓGOL, Nikolai – *Contos de São Petersburgo*, pág.?

⁸⁶ ROSENAU, Helen – *A Cidade Ideal – Evolução Arquitectónica Na Europa*, pág. 175.

Fig. 1.2.9 – {Futuro ou Utopia: A vida faz de nós sempre aquilo que nós não queremos. Todos os destinos são absurdos – e saem todos certos no fim. Por isso o maior dos horrores é poder ver o nosso próprio futuro.

Sim... O futuro, bom ou mau, é sempre horrível porque é sempre disforme. Não se ajusta nunca à nossa personalidade...

A um, que se deleita sobretudo com a quietação, dá o destino, tantas vezes, as viagens como linha de vida; a outro, que só anseia as distâncias, prede-o a sorte eternamente aos quatros muros da sua casa e às sete ruas da sua vila. E no fim, olhando para trás, tudo é como devia ser, porque não podia ser de outra maneira. Só olhando para trás é que se encontra lógica nas coisas.

Mais valera uma árvore num campo novo que a sua sombra absolutamente amoral e antimetafísica... um dia de sol, uma hora de sesta, o verde das folhas – quanto tudo isto cura, quando o sentimos da índole interrogativa do homem! Sim, mais nos valera uma calma certa, um tronco rugoso na superfície da alma... qualquer coisa que obrigasse o tempo a não se deixar sentir.

Eu sou um excitado pela interrogação do futuro. Consulto tudo para saber o que serei, mas, afinal, a única coisa que colho de agradável é não saber ao certo se serei vivo por um mês[?]. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 181.) } **A ILHA DOS MORTOS** [Documento icónico], óleo sobre painel, Arnold Böcklin, 1886.



Recorrendo a um antigo ditado chinês, “Se planearmos para um ano, plantamos arroz. Se planearmos para dez anos, plantamos árvores. Se planearmos para cem anos, preparamos pessoas”. Em arquitectura e em literatura procura-se planejar para *cem anos* e para *um ano*, por esse motivo, é essencial apresentar a noção de tempo entre a literatura e a arquitectura no espaço do presente, mesmo sendo o presente constantemente passado, antecedendo e procurando dar uma resposta para um espaço do futuro.

“Segundo o sociólogo francês Boutinet, um projecto de arquitectura pode ser considerado como um tipo específico de “condutas de antecipação” (Boutinet, 1990) que visa determinar o futuro através da predisposição dos meios para um fim. O projecto existe só quando o futuro não é considerado como determinado logo; a ideia de projecto, coloca-se em oposição a uma concepção da realidade circunstancial ou anteriormente determinada, assentando na certeza de que é possível provocar alterações. O projecto é uma acção que requer, portanto, autonomia, ou seja, liberdade, não podendo ser sujeito a nenhum tipo de acção coerciva ou de força normativa (Savater, 1992). É, em suma, uma acção intelectual de antecipação de um futuro possível numa condição de autonomia do sujeito (Calvo, 1992). Diferentemente da acção técnica, que também visa o futuro mas que é caracterizada por uma “finalidade pré-determinada por um modelo ou um objectivo que lhe é interior” (Lisboa, 2005, p.41), a acção projectual da Arquitectura, enquanto instrumento de alteração e de inovação, representa um tipo de pensamento que, naturalmente, reside em zonas de elevada indefinição.”⁸⁷

A indefinição do tempo (no) presente projeta-se entre o real e o imaginário, supostamente, baseado numa ideia para o futuro. É então indissociável, não abordar a Utopia, a Viagem, o Real e o Imaginário. Sendo estes os temas que constituem a Cena III do Acto I desta dissertação, importa reter possíveis confusões existentes entre o imaginário e o real, que criam, normalmente, duas situações divergentes: um futuro em que se deseja o passado e um futuro em que se deseja o futuro. Não podemos tombar no insucesso crítico da primeira ou da segunda, pois o futuro, trata-se de um “tempo que há-de vir; O porvir; Destino; O resto da vida”⁸⁸ lvii, sendo ele próprio uma incógnita. O passado, muitas vezes, “(...) meta de uma viagem de regresso ao «centro»: um nostos. Assim, tal como a lembrança expressa do passado implicava a esperança de um futuro, os projectos deste tipo implicam a saudade de um passado que se deseja reconquistar.”⁸⁹

⁸⁷ GINOULHIAC, Marco – *A indefinição no ensino do projecto de Arquitectura. Para um mapa filosófico de compreensão*, in Joelho #4, pág. 237.

⁸⁸ *Dicionário da Língua Portuguesa*.

⁸⁹ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 22.

“No Ocidente, uma abundante produção literária, cinematográfica e televisiva sublinha o carácter ilusório das concepções relativas a estranhas culturas exóticas que surgem como dominadas pelas crenças e pela magia. Todavia, é duvidoso que os europeus ou os americanos tenham uma consciência muito mais clara das leis naturais e sociais que os governam. Embora as teorias «indígenas» não sejam nada científicas (e sabemos como as próprias verdades científicas são provisórias), mostram-se eficazes socialmente e, na perspectiva da antropologia, é isso que interessa.”⁹⁰

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.

– Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.

– A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco, – mas sim pela linha do arco que elas formam.

Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: – Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa.

Polo responde: – Sem pedras não há arco.”⁹¹

Apropriando-me de Calvino, o estudo das pedras é então fundamental para a construção das pontes. Pontes intermediárias, que mesmo sendo por vezes mais *dirigidas* para o passado, erigem um futuro. Prever um futuro poderia ser um erro, sendo que tal equívoco aqui não se justificaria, porém não se torna ambíguo falar sobre um futuro necessário aos olhos da arquitetura e da literatura na construção dessa ponte. Esse futuro necessário, “tempo futuro que se exprime com o presente do indicativo do auxiliar haver de (irei é futuro voluntário ou contingente; hei de ir é futuro obrigatório ou necessário)”, ou futuro obrigatório, “O mesmo que futuro necessário”, é retratado no Espaço-Tempo: conscientes que podemos conhecer o João, a Teresa e o Raimundo, mas (*ainda*) ignoramos o J. Pinto Fernandes.

“João amava Teresa que amava Raimundo
 Que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 Que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 Que não tinha entrado na história.”⁹²

⁹⁰ COLLEYN, Jean-Paul – *Elementos de Antropologia Social e Cultural*, Pág. 169

⁹¹ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 85.

⁹² Carlos Drummond de Andrade.

“Da minha conversa retirarás a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas a coisa de que pretendia avisar-te é outra: que todas as Berenices futuras já estão presentes neste instante, envolvidas uma dentro da outra, apertadas empilhadas inextricáveis.”⁹³

O Dicionário da Língua Portuguesa determina que o Espaço-Tempo se apresenta na Física como o “Meio a quatro dimensões, sendo a quarta necessária, segundo a teoria da relatividade, para determinar a posição de um fenómeno.”⁹⁴ O estudo do Espaço-Tempo pressupõe, de certa forma, que se questione não só o conceito de Espaço como o conceito de Tempo. Como foi possível anotar anteriormente, as noções e concepções de ambas são diversas e, por vezes, bastante díspares.

Stephen Reckert define *A Cidade no Espaço-Tempo* entre o *Real* e o *Imaginário*. Não se considera incorrecta esta abordagem, porém, devido à importância que ela tem sobre o campo da arquitectura e da Utopia, será desenvolvida posteriormente na Cena III deste Capítulo. Registemos apenas, a nota introdutório por ele apresentada, em que “Focar a Cidade da perspectiva do *presente* implica situá-lo num contexto simultaneamente espacial e temporal: o de um organismo vivo a funcionar no *continuum* espaço-tempo do seu sítio próprio e entre os seus próprios passado e futuro.”⁹⁵

Se de uma forma indirecta o Tempo se encontra presente biologicamente na determinação dos movimentos do Ser Humano, de uma forma directa, o Tempo foi introduzido através de artefactos no espaço físico, alterando assim, não só a circulação e as relações espaciais, como também os objectos físicos que são introduzidos no Espaço Social. Num início mais remoto, podemos recorrer não só ao plano visual, mas também ao som, a exemplo a torre de uma igreja quando *batia* as horas. Com a modernidade e com a consequente tecnologia, o sistema temporal foi então sobrepondo-se na importância da organização dos espaços, porém o próprio tempo continua indefinido mesmo que esteja a ocorrer no mesmo espaço.

“Imaginemos três pessoas à espera no cais de uma estação de caminho-de-ferro: um namorado com flores, o chefe da estação, um escritor que aguarda o oficial de justiça que vem confiscar-lhe os móveis. Para o namorado, o tempo parece excessivamente longo. Eterniza-se na proporção da impaciência e da exaltação. Para o escritor, pelo contrário, precipita-se e enche-se de medo. Para o chefe da estação, se estiver atento ao cronómetro, é regular e exacto. Todavia, qual é o tempo real? O do chefe da estação ou dos outros dois?”⁹⁶

⁹³ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 163.

⁹⁴ *Dicionário Língua Portuguesa*.

⁹⁵ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 23.

⁹⁶ FERRER, Olivier Salazar – *O Tempo, a percepção, o Espaço, a Memória*, pág.?

Esta premissa indefinida aplica-se também ao espaço. Retomando o exemplo acima, o lugar da estação de caminho-de-ferro não se apresenta da mesma forma para as três pessoas. Não querendo fantasiar sobre a biografia das personagens envolvidas, menciono aqui um excerto de *Cidade, Cultura e Globalização*, que nos introduz a visão da passagem do indivíduo plural para cidadão particular no tempo e, consequentemente, no espaço.

“Para o indivíduo particular, o lugar em que vive e o local de trabalho encontram-se, pela primeira vez, em oposição. O primeiro constitui o interior; o escritório é o seu complemento. O indivíduo que no seu escritório ajusta contas com a realidade exige que os seus interiores lhe mantenham as ilusões. Esta necessidade torna-se ainda mais premente porque ele não tenciona completar as reflexões que consagra aos seus negócios com reflexões sobre a sua função social. Na configuração do seu quadro de vida privada, o indivíduo reprime ambas as preocupações. Daí nasce a fantasmagoria dos interiores. Para o indivíduo particular, o interior representa o universo. Aí ele reúne o longínquo e o passado. A sua sala de estar é um camarote no teatro do mundo...”⁹⁷

O teatro do mundo despontou principalmente com a Teoria da Relatividade^{lviii}, desenvolvida por Albert Einstein^{lix} em 1905, vem *definir e esclarecer* esta relação entre Espaço e Tempo. De uma forma bastante simplista e precária, afirma que por um lado, ambos são relativos, pelo outro, eles se interligam. A Literatura e a Arquitectura não se encontram indiferentes à questão se analisarmos a exemplo “Alegria Breve” de Vergílio Ferreira, podemos anotar este dialogar entre o Tempo relativo e Espaço relativo, que em consonância se desenvolvem um dependendo do outro – tal como a personagem principal. Em Arquitectura, Fernando Távora quando expunha *Da Organização do Espaço*, ressaltava que

“Ao referirmos acima a organização do espaço a duas e três dimensões utilizamos o termo «convencionalmente», visto ser sabido que a quarta dimensão, tempo, não pode pôr-se à margem em qualquer dos casos, verdade hoje corrente mercê da teoria da relatividade com a sua noção de «espaço-tempo». Falar portanto em espaço organizado a duas e três dimensões significa tomar uma atitude convencional, útil para determinadas classificações, mas não correspondendo à realidade.”⁹⁸

Assim, torna-se imprescindível não falar em Movimento e em movimentos até então inaceitáveis. Com o campo das possibilidades em aberto as utopias ganham força, abordando inclusive o teletransporte como algo que poderá, num campo do

⁹⁷ FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, pág. 73.

⁹⁸ TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, pág. 11 e 12.

Fig. 1.2.10 – {Reflexão Científica/Reflexão Filosófica: Quanto mais avançamos na vida, mais nos convencemos de duas verdades que todavia se contradizem. A primeira é de que, perante a realidade da vida, soam pálidas todas as ficções da literatura e da arte. Dão, é certo, um prazer mais nobre que os da vida; porém são como os sonhos, em que sentimos sentimentos que na vida se não sentem, e se conjugam formas que na vida se não encontram; são contudo sonhos, de que se acorda, que não constituem memórias nem saudades, com que vivamos depois uma segunda vida.

A segunda é de que, sendo desejo de toda alma nobre o percorrer a vida por inteiro, ter experiências de todas as coisas, de todos os lugares e de todos os sentimentos vividos, e sendo isto possível, a vida só subjectivamente pode ser vivida por inteiro, só negada pode ser vivida na sua substância total.

Estas duas verdades são irredutíveis uma à outra. O sábio abster-se-à de as querer conjugar, e abster-se-à também de repudiar uma ou outra. Terá contudo que seguir uma, saudoso da que não segue; ou repudiar ambas, erguendo-se acima de si mesmo em um nirvana próprio. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Segundo), págs. 440 e 441.) **AUTO-RETRATO NUM GRUPO** [Documento icónico], óleo sobre tela, Almada Negreiros, 1925.



porvir, ser exequível. Apresento aqui, numa primeira instância, uma afinidade nem sempre patente entre a reflexão científica e a reflexão filosófica. Posteriormente despontará, num breve apontamento, a premissa *arquitectura-literatura*. Sendo inevitável não retomar o Espaço-Tempo ao longo da dissertação, é importante conter que “Muitas vezes, o desvio mais longo é o caminho mais curto para regressar a casa”⁹⁹.

Se regressarmos ao espaço, casa da arquitectura, desde logo compreendemos que o seu “vocabulário tridimensional que inclui o homem”¹⁰⁰ lhe permite transformar-se então numa “grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha.”¹⁰¹ Segundo Bruno Zevi^{lx}, a arquitectura torna-se um espaço quadridimensional ou tetradimensional, que utiliza como ferramentas instrumentos tridimensionais – indo de encontro à teoria da relatividade. Às medidas de comprimento, largura e altura, soma-se a dimensão tempo. Esta dimensão é atribuída partindo do movimento do homem, que permite justificar as variações do objecto arquitectónico ao longo do tempo, através de respostas mais concretas (a exemplo, os arquitectos meditam sobre a arquitectura ao longo da sua história), ou através de respostas mais abstractas (quando por vezes a poesia projecta uma possibilidade de análise para o espaço arquitectónico).

Reflexão
Científica

Reflexão
Filosófica

“Todo o desenvolvimento científico da Matemática, da Física, da Química e mesmo das Ciências Naturais, no século XX, tem a marca inconfundível das teorias de Einstein sobre o Universo. Toda a complexidade matemática destas teorias poderá talvez traduzir-se, em linguagem comum, num resumo simplista, dizendo que o conhecimento completo e total das relações entre tempo e espaço é tudo quanto se precisa para descrever apropriadamente o universo. A natureza dos mais diversos fenómenos físicos e químicos, e em particular a caracterização da matéria e da electricidade podem deduzir-se, por recurso a fórmulas relativamente simples, das relações entre tempo e espaço.

De acordo com a concepção do espaço e do tempo a que conduz a Teoria da Relatividade Restrita de Einstein é absolutamente impossível separar a medida do espaço da medida do tempo; a equivalência entre espaço e tempo é, de algum modo, o primeiro princípio da ciência do tempo. Dominado por esta equivalência, Bergson falava da *espacialização do tempo*; sob o mesmo domínio, Arzeliés, Čapek e Whitehead sentem que a fusão relativista do espaço e do tempo se opera claramente em favor do tempo, defendendo por isso, que se deve falar antes duma *temporalização* do espaço.

⁹⁹ KLUCKHOHN, Clyde – *Mirror of Man*, pág. 10.

¹⁰⁰ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág.17.

¹⁰¹ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág.17.

No primeiro caso a cronologia torna-se geometria; no segundo, é a geometria que se torna cronologia.”¹⁰²

No livro *The Seven Lamps of Architecture*, John Ruskin^{lxi} defende que a arquitectura e a literatura (principalmente a poesia), independentes e interdependentes, partilham o acto de nos auxiliarem a construir um presente, baseado num passado em que se recorda (o positivo) ou se esquece (o negativo).

Repare-se, a exemplo, no Poema *Como se desenha uma casa*, de Manuel António Pina:

“Primeiro abe-se a porta
por dentro sobre a tela imatura onde previamente
se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,
a mãe para sempre morta.
Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
como uma foto que se guarda na carteira,
iluminam-se no quintal as flores da macieira
e, no papel de parede, agitam-se as recordações.

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.
Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso.”¹⁰³

Se a arquitectura e a literatura recorrem ambas à memória como processo, um dos elementos que mais as distingue é, segundo a identificação de Ruskin, a disparidade ser apresentada nos materiais com que se expõem, ou seja, a Forma Final. Determinando futuramente o lugar onde se apresentam: no espaço do tempo a literatura e no tempo do espaço a arquitectura. Esta concepção irá transformar o resultado, ou seja, a sua construção é baseada pelos mesmos processos (principalmente: a Ideia elege o Material que constrói a Forma), mas a proporção e combinação dos elementos modifica o produto final.

Com a pretensão de se apresentarem de forma distintas, o resultado posteriormente irá influenciar os novos processos, ou seja, a Forma dá lugar à Ideia, que elege o Material, que desenha a nova forma. Porém, a Ideia não se encontra presente apenas no início do processo, ela mantém-se constante ao longo do tempo. Para além disso, o tempo (*primeiro* espaço da literatura) determinará que a obra literária

¹⁰² COSTA, A. M. Amorim da – *Temporalização do Espaço Versus Espacialização do Tempo*, in Revista da Universidade de Coimbra, pág. 259.

¹⁰³ PINA, Manuel António – *Como se desenha uma casa*, pág.?

praticamente não se assinale no espaço (forma da arquitectura), porém funcionará como uma protecção da arquitectura no espaço, para evitar o seu desaparecimento. O inverso acontece com a Arquitectura, com um frágil reconhecimento no tempo em que é apresentada, a sua forma no espaço irá perpetuar e proteger a literatura no tempo do futuro. Assim,

“(…) os elementos mais abstractos e especificamente menos funcionais, que integrando os elementos mais funcional-litúrgicos, estão longe de serem um invólucro, constituindo isso sim, como em toda a grande arquitectura e em toda a grande arte, a configuração do espaço e do tempo num lugar.”¹⁰⁴

A construção *destes* lugares envolve então vários processos cognitivos, em que “A Humanidade sempre viveu em função de uma radical convicção da sua própria imortalidade. Os homens sempre estiveram no tempo e fora dele, num lugar virtual. No sonho de si próprios.”¹⁰⁵ *Os sonhos* encontram-se principalmente com a literatura, pois eles perpetuam-se no tempo, delineando depois espaço. Se a arquitectura compõem o espaço no geral, terá que delinear fronteiras, que geram o espaço e que depois será transformado partindo da obra. Por outro lado, a literatura decompõem esse espaço através do tempo, rompendo as mesmas fronteiras, concebendo então um novo tempo e um novo lugar arquitectónico.

“As nossas ideias quotidianas e tradicionais acerca da realidade são ilusões que procuramos fundamentar durante grande parte das nossas vidas, mesmo correndo o considerável risco de tentar encaixar os factos na nossa definição de realidade em vez de fazer o contrário. Aquilo que de facto existe são várias perspectivas diferentes da realidade, algumas das quais contraditórias, mas todas resultantes da comunicação e não reflexos de verdades eternas e objectivas (...). Acreditar que a nossa própria perspectiva da realidade é a única realidade, é a mais perigosa das ilusões e torna-se ainda mais perigosa se estiver associada a um zelo missionário de iluminar o resto do mundo, quer o resto do mundo deseje ser iluminado ou não (...).”¹⁰⁶

Assim sendo, a literatura ao criar um tempo para o espaço, literário e físico, situa-se na base das memórias e das sensações, *despreocupada* de algum espaço. Contrariamente à arquitectura que se mostra mais *reticente e preocupada* perante a sua passagem no tempo. Em ambos os casos, “não podemos articular os nossos sentimentos sem uma linguagem que a tradição e a civilização nos oferece para a selecção dos símbolos”¹⁰⁷, sendo que

¹⁰⁴ PINHO, Arnaldo – Prefácio do livro *A Igreja de Santa Maria – Marco de Canaveses de Álvaro Siza*, pág. 9.

¹⁰⁵ LOURENÇO, Eduardo, in Entrevista à revista *Ler*, Verão 2015, n.º 138, pág. 37.

¹⁰⁶ WATZAWICK, P. – *A Realidade é Real?*, pág.?

¹⁰⁷ GOMBRICH, E.H.



Fig. 1.2.11 – {Reflexão Arquitectónica/Reflexão Literária: Muitos têm definido o homem, e em geral o têm definido em contraste com os animais. Por isso, nas definições do homem, é frequente o uso da frase «o homem é um animal...» e um adjectivo, ou «o homem é um animal que...» e diz-se o quê. «O homem é um animal doente», disse Rousseau, e em parte é verdade. «O homem é um animal racional», diz a Igreja, e em parte é verdade. «O homem é um animal que usa de ferramenta», diz Carlyle, e em parte é verdade. Mas estas definições, e outras como elas, são sempre imperfeitas e laterais. E a razão é muito simples: não é fácil distinguir o homem dos animais, não há critério seguro para distinguir o homem dos animais. As vidas humanas decorrem na mesma íntima inconsciência que as vidas dos animais. As mesmas leis profundas, que regem de fora os instintos dos animais, regem, também de fora, a inteligência do homem, que parece não ser mais que um instinto em formação, tão inconsciente como todo instinto, menos perfeito porque ainda não formado. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Segundo), pág. 447.) **NOITE** [Documento icónico], óleo sobre tela, Ferdinand Hodler, 1890.

“Isto é como a centralização e proteção desta influência sagrada, em que a Arquitectura deve ser considerada por nós como um pensamento mais sério. Podemos viver e idolatrar sem ela, mas não é possível recordar sem a mesma. Como é fria toda a história em todas as imagens inanimadas, em comparação com o que a nação escreve, e o incorrupto mármore sustenta! Quantas páginas de registro de poderio duvidoso não pouparíamos frequentemente, por algumas pedras deixadas umas sobre as outras! A ambição dos antigos construtores da Torre de Babel foi corretamente direccionada para este mundo: aqui, existem apenas dois fortes colonizadores do esquecimento do homem, Poesia e Arquitectura; e o último de alguma forma compreende o primeiro, sendo mais poderoso na realidade; é importante ter, não apenas o que os homens pensavam e sentiam, mas o que as suas mãos tocaram, o que as suas forças forjaram, o que os seus olhos viram, todos os dias das suas vidas.”¹⁰⁸

Com base nestas premissas, torna-se essencial questionar: qual a necessidade de ordenar esse (ou este) Espaço-Tempo? E no caso de ser necessário ordená-lo, como se poderá executar essa ordem? Italo Calvino organizou o Império d’*As Cidades Invisíveis*, cinquenta e cinco urbes, em nove capítulos. Mesmo sendo espaços urbanos não mapeados, não lhe foi indiferente a adição do tempo e dos movimentos, através da memória, do desejo, dos sinais, da subtilidade, das trocas, da visão, dos nomes, da morte, do céu, da continuidade e da ocultação. Jorge Luís Borges fez uma proposta para a organização d’*A biblioteca de Babel*, conjugando, também ele, o Espaço com o Tempo ou o Tempo com o Espaço.

“Acabo de escrever *infinita*. Não intercalei este adjectivo por um hábito retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Quem o julga limitado, postula que em lugares longínquos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Quem o imagina sem limites, esquece que os tem o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: *A biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, verificaria ao cabo do séculos que os mesmos volume se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem). A minha solidão alegra-se com esta elegante esperança^{lxii}.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ RUSKIN, John – *The Lamp of Memory*, pág.224.

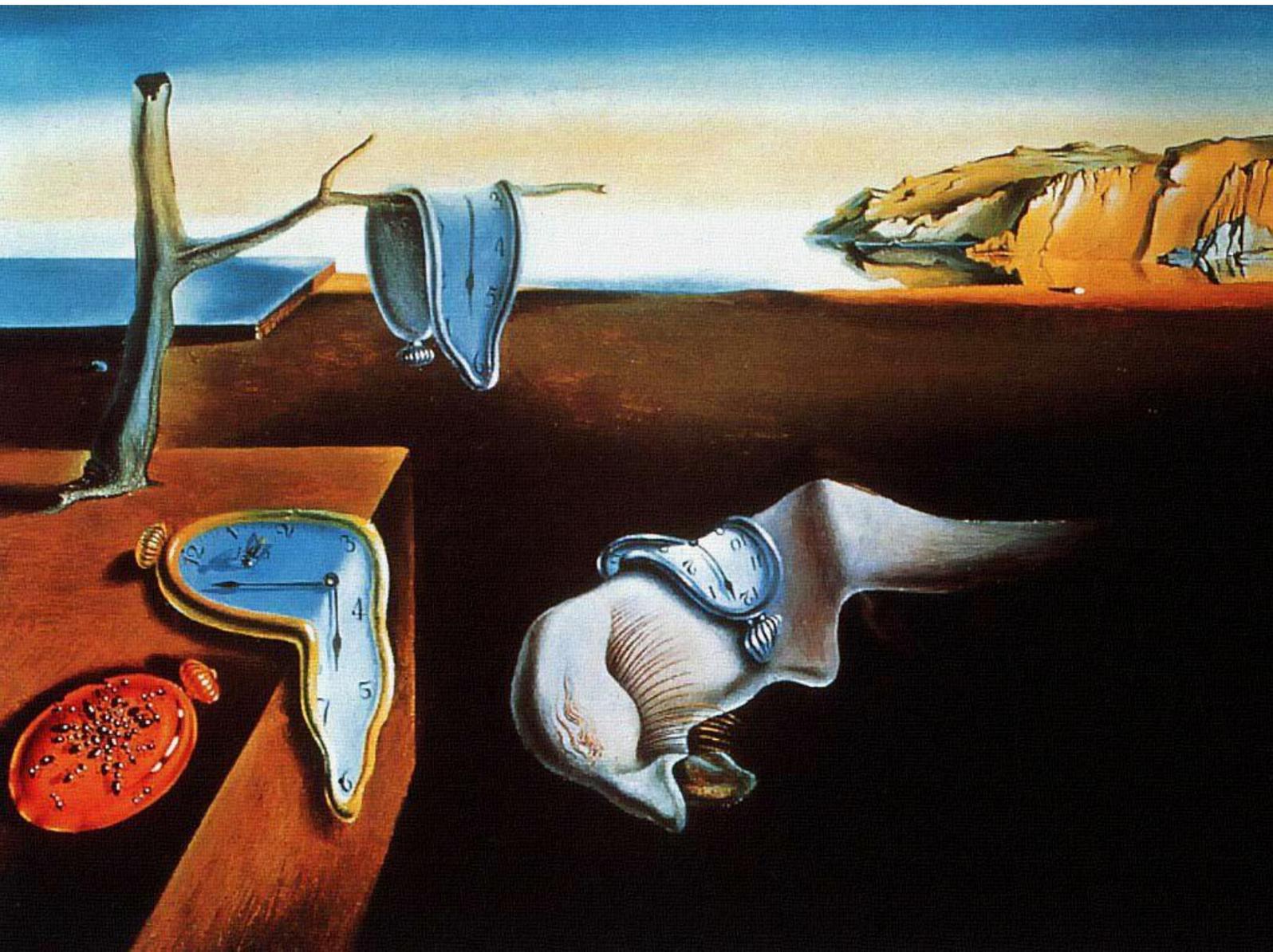
¹⁰⁹ BORGES, Jorge Luís – *Ficções*, págs. 76 e 77.

Fig. 1.2.12 – {Despontar: Se houvésemos de buscar um característico especial pelo qual distinguíssemos a nossa época, não seríamos simples hóspedes da verdade, se disséssemos que esse característico é a incapacidade de grandeza. Nunca houve no mundo, cremos, época tão apoucada e mesquinha. Somos incapazes de pensamento profundo, de emoção intensa, de acção coordenadamente superior. Somos os artificiais e os provincianos de nós mesmo. Nem se poderia descrever melhor o que está acontecendo, nas almas e no mundo, do que dando-lhe o nome de provincianização da Europa.

Que não seja essa a opinião que formamos de nós mesmos, não obsta a que seja verdade; nem é facto abstruso ou incompreensível que ninguém seja o juiz do próprio merecimento. Confundimos, porém, ao fazer este juízo, a quantidade e a qualidade, a singularidade e a superioridade, a actividade e a acção.

Como a extensão da educação e a agitação constante de problemas intelectuais produzem, digamos, dez homens de talento por cada um que havia antigamente, concluímos que somos superiores. Porém, por cada cinco homens de génio que antigamente houvesse, produzimos hoje nenhum. Como dez talentos não somam um génio, uma época de muitos talentos não é, nem vale, uma época de um génio só. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa), Livro do Desassossego (Segundo), pág. 452.)

A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA [Documento icónico], óleo sobre tela, Salvador Dalí, 1931.



“ – Por estes portos não seria capaz de traçar a rota no mapa nem fixar a data da abordagem. Por vezes basta-me um breve trecho que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar d luzes no nevoeiro, o diálogo de dois transeuntes que se encontram durante as suas deambulações, para pensar que partindo dali juntarei peça a peça a cidade perfeita, construída de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, por sinais que alguém manda sem saber quem os apanha. Se te disser que a cidade para que tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais dispersa ora mais densa, não acredites que possamos deixar de procura-la. Talvez enquanto falamos esteja a aflorar esparsa dentro dos confins do teu império; podes localizá-la, mas da maneira que eu disse. ”¹¹⁰

A obra *Scultura d'ombra*^{lxiii}, de Claudio Parmiggiani^{lxiv}, apresenta-se no início deste acto por me movimentar numa interrogação pela descontinuidade entre o tempo e o espaço aí representados. Numa espécie de antónimo ou sinónimo à obra de Calvino *As Cidades Invisíveis*, expõe-se, invocando o sonho como ideia e o cais de embarque como material. Se os sonhos são tempo e os cais espaço, são eles que nos permitem conhecer a cidade – ou seja, a forma. Porém, existem os segredos. Os segredos são então constituídos pelo Espaço e pelo Tempo e constituem-se eles próprios, o espaço e o tempo, em tempo e espaço, novamente, infinitamente.

Despontar

Se a esta finitude a arquitectura tem dado uma resposta mais concreta à nossa sobrevivência, através do espaço e ao longo do tempo, comparativamente com a literatura, numa outra perspectiva, essas respostas não se encontram ainda no campo da perfeição. Esta culminância reflecte-se e evidencia-se, como uma batalha para a literatura, questionando activamente o passado, o presente e o futuro. Se a arquitectura tem dado respostas mais palpáveis e reais, sólidas e visíveis, a literatura

“Como quem, vindo de países distantes fora de si,
chega finalmente aonde sempre esteve
e encontra tudo no seu lugar,
o passado no passado, o presente no presente,
assim chega o viajante à tardia idade
em que se confundem ele e o caminho.

Entra então pela primeira vez na sua casa
e deita-se pela primeira vez na sua cama.
Para trás ficaram portos, ilhas, lembranças,
cidades, estações do ano.
E come agora por fim um pão primeiro
sem o sabor de palavras estrangeiras na boca.”¹¹¹

¹¹⁰ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 165.

¹¹¹ PINA, Manuel António – Poema *O Regresso*, em *Como se desenha uma casa*, pág.?

Se a arquitectura nos salva do estrangeiro, reflectido na literatura, também determina uma certa estagnação, invocada e alterada igualmente pela ficção. A arquitectura e a literatura funcionam então como uma viagem pela (in)visibilidade, da que Grão Kan conclui que “Tudo é inútil, se o último local de desembarque tiver de ser a cidade infernal, e é lá no fundo que, numa espiral cada vez mais apertada, nos chupar a corrente.”¹¹²

Por momentos, identifico-me com esta predestinação: a literatura apresenta constantemente a arquitectura como um paraíso que no tempo presente não existe, pois vivemos numa espécie de corrente para o Inferno. Porém, essa corrente torna-se mais forte com uma grande variedade de científicos, alguns arquitectos, que culpam diretamente o arquitecto e a arquitectura, numa condição de “árvore, que enquanto é cortada observa, com tristeza, que o cabo do machado é de madeira”¹¹³.

“É frequente encontrar entre as correntes urbanísticas ligadas ao ideário pós-moderno uma opinião que tende a atribuir todos os males da cidade contemporânea à suposta condição anti-urbana da arquitectura moderna, como se as obras de arquitectura pelo simples facto de responderem aos critérios de forma característica da modernidade contivessem o gérmen de um pecado original, que inevitavelmente tivesse que acabar por destruir as qualidades específicas do urbano.

Para justificar esta opinião, encena-se um sumaríssimo juízo no qual não comparecem os exemplos genuínos da modernidade arquitectónica à escala urbana, e no seu lugar apenas se apresentam como vestígios de utilizações episódicas que não são mais do que toscas caricaturas ou tergiversações das propostas que os arquitectos e urbanistas modernos conceberam pensando numa cidade consentânea com as novas condições.

A inquisição anti-moderna não perde uma ocasião para apontar o seu dedo acusador aos grandes mestres da modernidade como culpados de qualquer desastre urbanístico ainda que, como sempre sucede, este tenha sido perpetrado transgredindo abertamente as regras que esses mestres definiram através das suas obras. Dito de outro modo, em vez de julgar a urbanidade da arquitectura de Mies com base no bairro de Lafayette Park de Detroit ou do centro direcional do federal Center de Chicago (...) ajuíza-se a partir das realizações mais desagradáveis dos seus piores epígonos. É evidente que por esse mesmo método se consegue desacreditar qualquer modelo urbano por mais sólido que ele seja.”¹¹⁴

¹¹² CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 166.

¹¹³ *Provérbio árabe*.

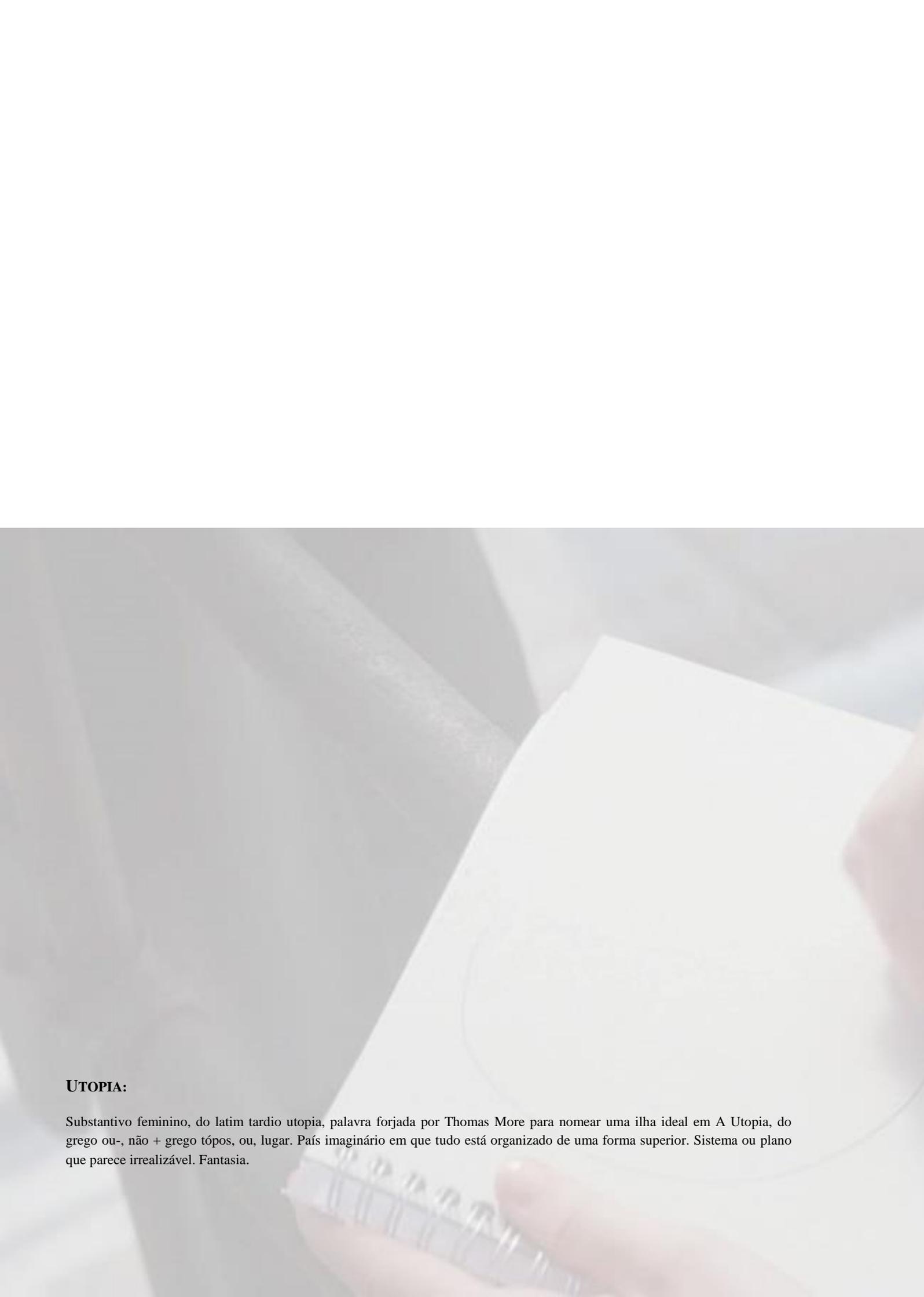
¹¹⁴ ARÍS, Carlos Martí – *La ciudad de la arquitectura moderna*, págs. 73 e 74.

Confio, pelo meu estudo pessoal ao espaço (arquitectura) e ao tempo (literatura), que todos os dedos inquisidores terminam com a abolição da inquisição, tal como o lápis-azul^{lxv} culminou com a revolução do 25 de Abril de 1974^{lxvi}. Esta referência figurativa é utilizada para se perceber que o próprio arquitecto e a própria arquitectura possuem a responsabilidade de se despontarem. Por um lado, através da abolição das *instituições* que os *queimam* nos pátios das Cidades (que ironicamente é o lugar comum, construído e estudado do arquitecto), por outro lado, por meio mais *popular* e *plural*^{lxvii}, através da abolição dos materiais que os censuram (sendo esse material o lápis, a ironia tornou-se em sarcasmo).

Dentro dos possíveis, de uma forma mais concreta e menos alegórica, o arquitecto deve possuir a incumbência de transformar, através da sua obra, o Espaço e o Tempo em Espaço-Tempo: afirmando junto *do inferno dos vivos* uma *verdadeira* Arquitectura.

“O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não o sofreremos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar.”¹¹⁵

¹¹⁵ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, pág. 166.

A hand is holding a spiral-bound notebook. The page is mostly blank but has a very faint, light-colored sketch of a landscape or a large oval shape. The background is a soft, out-of-focus grey.

UTOPIA:

Substantivo feminino, do latim tardio *utopia*, palavra forjada por Thomas More para nomear uma ilha ideal em *A Utopia*, do grego *ou-*, não + grego *tópos*, ou, lugar. País imaginário em que tudo está organizado de uma forma superior. Sistema ou plano que parece irrealizável. Fantasia.

CENA III

UTOPIA

“Onde quer que estejam, estarão em sua casa”¹

¹ More, Thomas – *Utopia*, pág. 61.

ARQUITECTURA & LITERATURA
FERNANDO TÁVORA NO PAÍS DO DESASSOSSEGO



“Com efeito, este Rafael, pois é esse o seu nome, e Hitlodeu o seu apelido, conhece bastante bem o latim e muito bem o grego, que estudou com maior cuidado, uma vez que se dedicou ao estudo da filosofia e acha que nada de importante existe em latim neste domínio, a não ser alguns trechos de Séneca e de Cícero. Deixou aos irmãos a herança que lhe cabia no seu país, Portugal, e desejoso de ver o mundo, juntou-se a Américo Vespúcioⁱ nas três últimas das suas quatro viagens, cuja narrativa encontramos hoje em muitos livros. Acompanhou-o sempre, excepto no final, já que não regressou com ele. Américo autorizou-o, a seu pedido, a fazer parte desses vinte e quatro que, no final da sua última expedição, foram deixados numa praça forte. Ficou aí por vocação, pois prefere correr Mundo a saber onde será enterrado. Gosta de repetir os ditados: «O cadáver insepulto tem por mortalha o céu» e «Onde quer há caminho para Deus». Opinião que lhe teria custado caro, não fora Deus protegê-lo.”¹

Numa primeira instância, o Dicionário de Língua Portuguesa define Viagem como “O acto de transportar-se de um ponto a outro distante; Percurso efetuado”². Conjuntamente, simboliza uma “Relação escrita dos acontecimentos ocorridos numa viagem e das impressões que ela causou”³ⁱⁱ. Em arquitectura, a terceira definição, como consequência dos primeiros sentidos apresentados, tem originado uma porção desmedida de publicações, não só sobre a importância da realização dos diários de Viagem, como a promoção e promulgação das mesmas.

Com notas e desenhos dos autores ou citados por outrem, através de publicações individuais ou colectivas, o transporte de informação entre dois pontos vem comprovar a importância da composição de uma biblioteca (ou conhecimento) na constituição do outro – enquanto profissional análogo ou dissemelhante. Ou seja, induz-se ao conhecimento de uma viagem que pode não se concretizar no espaço real mas que produz ciência e saber.

Immanuel Kant, com as suas publicações, transformou a filosofia e a “ciência” através de premissas universais, porém, enquanto filósofo, no espaço métrico definido pelo sistema universal, presumivelmenteⁱⁱⁱ nunca ultrapassou o espaço de oito quilómetros quadrados onde viveu. Assim, torna-se relevante perceber a importância da realização do, comumente conhecido *diário de Viagem*, questionando o que é a *viagem*, como se realiza e qual a sua importância para a arquitectura e literatura.

Retomando a primeira definição apresentada pelo Dicionário de Língua Portuguesa, torna-se essencial aclarar dois pontos indispensáveis para a existência da viagem e que estruturam o presente texto. O primeiro ponto é denominado por “Limites”, referindo-se à constituição das *linhas* ou *fronteiras* que delimitam e permitem a constituição dos vários lugares (ou pontos). O segundo tópico expõe o “Movimento”, partindo de premissas científicas, arquitectónicas e literárias.

**Limites e
Fronteiras**

¹ MORE, Thomas – *Utopia*, págs. 8 e 9.

² *Dicionário de Língua Portuguesa*.

³ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

(Imagem da pág. 210)

Fig. 1.3.1 – {Limites & Fronteiras: Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo rítmico com a distância exposta, para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – A VIAGEM NA CABEÇA, Livro do Desassossego (Segundo), pág. 302.) **VIANDANTE SOBRE UM MAR DE NÉVOA** [Documento Icónico], óleo sobre tela, Caspar David Friedrich, 1818.

Repare-se que a viagem apenas se torna possível através da constituição e da utilização destes elementos. O seu resultado ficando exposto torna-se produto de análise, sendo necessário desvincular a dicotomia existente entre o que é Real e o que é Imaginário: podendo ocorrer, de forma díspar e em ambos os casos, numa (nova) viagem que nos direciona para a concepção da Utopia ou do Real. A título de exemplo, e de forma a expor e esclarecer algumas questões pertinentes que funcionam como ponto de partida e de síntese do tema a abordar, apresento um

“Esquema preliminar proposto no início dos trabalhos do Seminário sobre «A Viagem e as Viagens» orientado por Y. K. Centeno na Universidade Nova de Lisboa:

- 1 O Signo da Viagem
 - 1.1 A Viagem como significado (metonímia)
 - 1.2 A Viagem como significante (metáfora)
- 2 Onde?
 - 2.1 De Dentro
 - 2.1.1 Do encerro (no Eu; num papel social e/ou profissional)
 - 2.1.2 De centro vivencial (lar; Pátria)
- 3 Para onde?
 - 3.1 Para fora
 - 3.1.1 Para o aberto (o Outro; libertação física ou mental)
 - 3.1.2 Para o Desconhecido (desterro, guerra, exploração, emigração)
 - 3.1.3 Para um país ideal (escapismo: «Pasárgadas»)
 - 3.2 Para dentro
 - 3.2.1 Para o Eu
 - 3.2.2 Para o Centro (a Capital, a Metrópole; Megas e Paris)
 - 3.3 Para o ponto de partida
 - 3.3.1 Para a Unidade primordial (Via mística; «drug trips»)
 - 3.3.2 Para o centro vivencial (regresso ao lar ou à Pátria; *nóstos*)
 - 3.3.3 Para ir e voltar (a viagem em si é meta)
- 4 Por onde?
 - 4.1 Pelo espaço-tempo (viagens físicas reais ou imaginadas)
 - 4.1.1 Por mar (a Viagem arquetípica do Ocidente)
 - 4.1.2 Por terra (a Viagem arquetípica do Oriente)
 - 4.1.3 Pelo ar (antigamente só imaginária ou xamanística)
 - 4.2 Pelo tempo (viagens mentais)
 - 4.2.1 Pelo passado (a meditação histórica ou mítica; Arcádias)
 - 4.2.2 Pelo futuro (a meditação científica ou profética; Utopias)
 - 4.2.3 Pela vida (peregrinação da alma; *Bildung*)
- 5 Para quê?
 - 5.1 Para buscar
 - 5.1.1 O Eu
 - 5.1.2 O Outro

- 5.1.4 A Salvação
- 5.1.5 Uma Terra de Promissão (eventualmente o ponto de partida)
- 5.1.6 Um troféu simbólico (maças de ouro, Graal, etc.)
- 5.1.7 A fama, o poder, a riqueza
- 5.2 Para aprender
- 5.3 Para cumprir uma promessa, um dever, um rito iniciático
- 5.4 Para fugir
- 5.5 Para não se sentir parado
- 6 Por quê?
- 6.1 Por ambição
- 6.2 Por curiosidade (científica; religiosa; turística; exotismo)
- 6.3 Por obrigação (ordens dos deuses; do rei; serviço militar, etc.)
- 6.4 Por medo
- 6.5 Por aborrecimento
- 7 Feita por quem?
- 7.1 Pelo autor
- 7.2 Por personagens
 - 7.2.1 Históricas (ou consideradas como tais)
 - 7.2.2 Míticas ou folclóricas
 - 7.2.3 Inventadas
- 8 Vista por quem?
- 8.1 Pelo autor
- 8.2 Por personagens
 - 8.2.1 O(s) próprias(s) viajante(s), à parte do autor
 - 8.2.2 Encontradas no percurso
 - 8.2.3 Observadores externos (deuses, videntes, historiadores *ex post facto*)⁴

Numa primeira fase, podemos clarificar desta sinopse três pilares elementares que servem como fundo estrutural para a constituição da viagem, que denominaremos por: *viagem intelectual* (tempo), *viagem física* (espaço) e *viagem físico-intelectual* (espaço-tempo). A viagem intelectual apresenta-se sob o domínio do cérebro e da memória, requerendo um movimento mental, permitindo assim, que seja executada para um passado, um presente ou um futuro. É uma espécie de viajar no tempo, que *permite regressar* ao que se ultrapassou, reconstruir o actual e/ou imaginar o que advém: retratada pelo espaço, pelo tempo ou pelo espaço-tempo.

A viagem intelectual parte sempre do Eu e das fronteiras por ele definidas, introduzidas então sobre o Outro, opondo-se à viagem física em que as fronteiras são definidas pela sociedade (de uma forma genérica). A viagem Física requer a deslocação do corpo no espaço, podendo ser inserida nela a viagem intelectual: antes, durante e/ou depois. Neste caso, encontramos-nos perante a viagem físico-intelectual, sendo que já não estamos perante Deslocação, mas Movimento.

⁴ RECKERT, Stephen; CENTENO, Y. K. – *A Viagem <entre o real e o imaginário>*, págs. 17 a 19.

A viagem físico-intelectual só existe quando se afirmam ambos os casos, sendo inevitável a existência de um limite ou fronteira nos três casos. Os limites criam os lugares. Contrapondo-se à viagem física mas auxiliando algumas das viagens físico-intelectuais, a viagem intelectual recorre por vezes ao infinito. Para auxiliar a clarificação do finito *versus* infinito (já referido anteriormente), apresento um excerto de um *Sermão* de Padre António Vieira, que explica e introduz através da *imensidade* de Deus a fragilidade e a importância da organização do espaço através dos *limítrofes*.

“Considerai a imensidade de Deus, e vereis até onde chega e se estende o significado desta pequena, ou desta grande palavra: *In útero*. Imensidade é uma extensão sem limite, cujo centro está em toda a parte, e a circunferência em nenhuma parte: *Cujus centrum est ubique, circumferentia nusquam*. Ponde o centro da imensidade na terra, ponde-o no Sol, ponde-o no Céu Empíreo, está bem posto. Buscai agora a circunferência deste centro, e em nenhuma parte a achareis. Por quê? A razão é, porque sendo a terra tão grande, e o Sol cento e sessenta vezes maior que a terra, e sendo o Céu muitos milhões de vezes maior que o Sol, e o Empíreo, com excesso incomparável maior que os outros Céus, todas essas grandezas têm medida e limite, a imensidade não. Deus, por sua imensidade, como bem declarou S. Gregório Nanzianzeno, está dentro do mundo e fora do mundo: *Deus in universo est, et extra universum*.

Mas se fora do mundo não há lugar, porque não há nada, onde está Deus fora do mundo? Está onde estava antes de criar esse mundo. Se Deus não estivesse neste espaço onde hoje está o mundo, não o pudera criar: e como Deus fora do mundo pode criar infinitos mundo, também está em todos esses espaços infinitos, a que chamamos imaginários. E porque outrossim os espaços imaginários que nós podemos imaginar, mas não podemos compreender, não têm limite, por isso o centro da imensidade, que se pode pôr dentro ou fora do mundo, nem dentro, nem fora do mundo pode ter circunferência. Comparai-me o mar com o Dilúvio. O mar tem praias, porque tem limite; o Dilúvio, porque era mar sem limite, não tinha praias: *Omnia pontus erat, deerant quoque littora ponto*. Assim a imensidade de Deus (quanto a comparação o sofre). Está a imensidade de Deus no mundo, e fora do mundo, está em todo o lugar, e onde não há lugar: está dentro, sem se encerrar, e está fora, sem sair, porque sempre está em si mesmo: O sensível e o imaginário, o existente e o possível, o finito e o infinito, tudo enche, tudo inunda, por tudo se estende: e até onde? Até onde não há onde: sem termo, sem limite, sem horizonte, sem fim, e por isso incapaz de circunferência: *Circumferentia nusquam*.⁵

⁵ VIEIRA, Padre António – *Sermões*, pág.?

A comparação entre o mar e o dilúvio como exemplo entre a existência ou carência de uma fronteira no espaço, delimitando assim o próprio espaço, é essencial para aclarar a importância e as consequências da sua falta. Numa perspectiva simplista, não se torna despropositado a introdução da circunferência como alegoria da delimitação pela sua importância histórica e simbólica adquirida ao longo do tempo. Porém, a sua introdução no texto apresenta a inclusão de algo mais *sólido e concreto*, necessário para a sustentação da vida humana: a Geometria.

“Não é sem sentido que se faz remontar a origem da geometria – a medida do espaço – ao desejo dos antigos povos do Egipto de poderem reconstituir os limites exactos dos seus campos depois das cheias do Nilo. Na sua base se encontra, pois, o postulado fundamental da existência de sólidos invariáveis, postulado este que facilmente somos levados a esquecer, tão natural e familiar nos é, sabendo embora que a imobilidade a que se refere é apenas relativa, já que a imobilidade absoluta é pura aparência.

Na origem da geometria está pois, a própria noção de *corpo sólido*, inseparável da própria noção de espaço. Para que se possa localizar os objectos no espaço, é necessário antes de mais, que eles permaneçam, ainda que grosseiramente, idênticos a si mesmos. A geometria só é possível porque existem corpos diversos cujas dimensões permanecem invariáveis na inter-relação de uns com os outros.”⁶

Porém, o *corpo sólido* desenvolve-se partindo de premissas *frágeis*. Partindo de Georg Simmel^{iv}, “existe uma constante interdependência entre a construção do fundamento (o inteligível) e a consequente participação do particular (o sensível).”⁷ Assim, a análise da forma deve ser feita não eliminando e invalidando o significado do seu conteúdo. Ledrut^v define a impossibilidade de distinção entre conteúdo e forma, existindo uma “mediação entre o sensível e o inteligível”⁸ que só pode ser gerada “integrando a própria matéria”⁹. Simmel propõem que na construção da forma se definam os limites, sendo que estes se estruturam partindo de quatro condições: a Exclusividade, a Divisão, a Reunião e a Efetivação.

De um ponto de vista concreto e na mesma instância abstracto, o trabalho do arquitecto desenvolve-se sobre os limites, ou seja, a criação do corpo sólido e da forma desenha-se para se desenvolverem fronteiras. Só assim se pode conceber a diferenciação visual e espacial, por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre o interior e o exterior. Esta noção não se apresenta apenas de um ponto de vista geral, mas também específico. A exemplo, quando se concebe o desenho de uma rua com uma zona para o peão e outra para o automóvel, a diferenciação arquitectónica é ela própria um limite para ambos os utilizadores.

⁶ COSTA, A. M. Amorim da – *Temporalização do Espaço Versus Espacialização do Tempo*, págs. 259 e 260.

⁷ CARMO, Renato Miguel do – *Contributos para Uma Sociologia do Espaço-Tempo*, pág. 12.

⁸ CARMO, Renato Miguel do – *Contributos para Uma Sociologia do Espaço-Tempo*, pág. 6.

⁹ CARMO, Renato Miguel do – *Contributos para Uma Sociologia do Espaço-Tempo*, pág. 6.

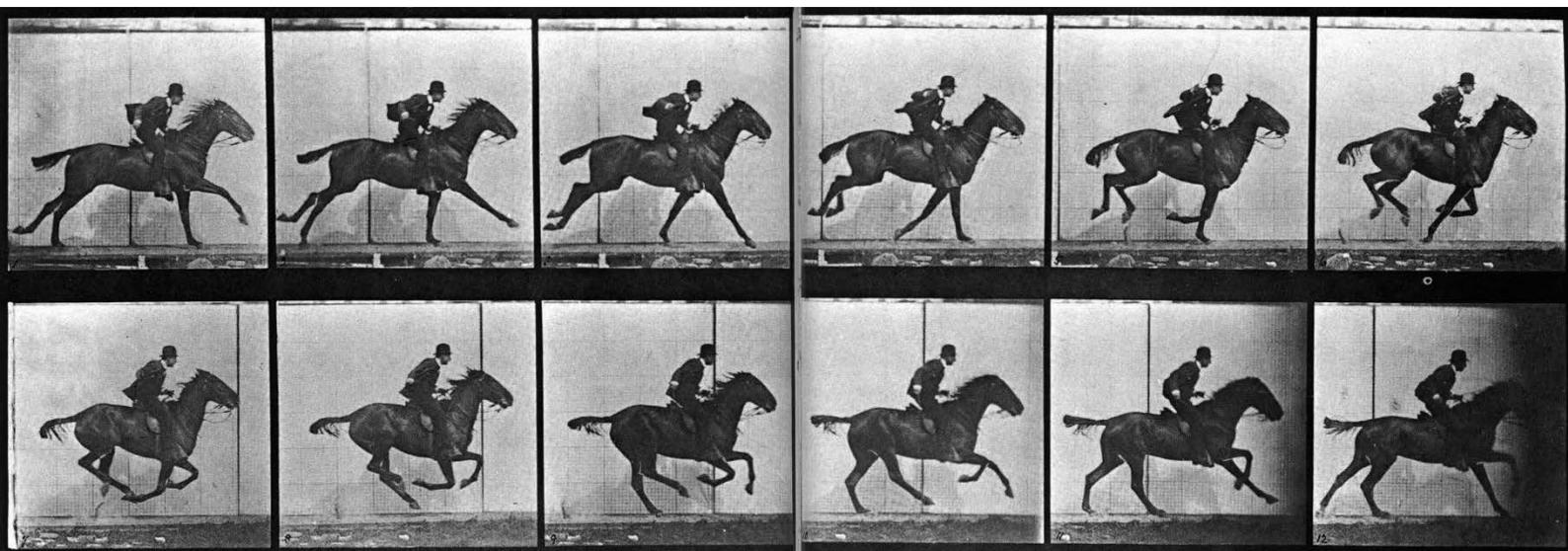


Fig. 1.3.2 – {Movimento ou Deslocação: Sábio é quem monotoniza a existência, pois então cada pequeno incidente tem um privilégio de maravilha. O caçador de leões não tem aventura para além do terceiro leão. Para o meu cozinheiro monótono uma cena de bofetadas na rua tem sempre qualquer coisa de apocalipse modesto. Quem nunca saiu de Lisboa viaja ao infinito no carro até Benfica, e, se um dia vai a Sintra, sente que viajou até Marte. O viajante que percorreu toda a terra não encontra, de cinco mil milhas em diante, novidade, porque encontra só coisas novas; outra vez a novidade, a velhice do eterno novo, mas o conceito abstracto de novidade ficou no mar com a segunda delas. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 342.) MUYBRIDGE HORSE GALLOP [Documento icónico], sequência de fotografias, Eadweard Muybridge, 1904.

Esta distinção deve não só responder ao programa do pretérito a que o arquitecto se propõe, distinguindo as várias funções, como também possuir a noção que existirá na solução um movimento e transporte de matéria entre os dois espaços – patente ao longo do tempo. Num exemplo hipotético, quando se projecta na planta de uma habitação a parede divisória que pode separar o quarto de dormir da sala de estar (sendo que nos espaços projectados se induz à especificidade da função) é importante possuir a noção de que o utilizador transportará sempre informação entre os dois espaços. Uma alteração de movimento e/ou de transporte, gerará uma nova exclusividade na habitação, criando novas funções ou identidades ao espaço. No mesmo exemplo, a sala anteriormente concebida para zona de estar social num contexto familiar privado, poderá transformar-se num outro quarto de dormir sobre um contexto de arrendamento.

Como afirma Simmel, a forma é um jogo baseado na interacção, e a interacção é o adquirir e transmitir conhecimento durante *a viagem*. “A forma surge da acção recíproca, ou melhor, de uma agregação entre múltiplas acções recíprocas. (...) A agregação resulta ela própria de um processo de reconhecimento recíproco, a partir do qual se constrói uma representação e uma prática comum que faça sentido”¹⁰. Numa articulação com o *fazer sentido* e *construção de representação*, apresentam-se as problemáticas da escala que manipulam e definem a forma. Se

“Em arquitectura dizemos: ‘a escala de um monumento... este edifício não está à escala’. A escala de uma casota para cães é o cão, o que significa dizer que ela deverá ser proporcionada a partir do animal que irá albergar no seu interior. Uma casota para um cão onde um burro conseguiria entrar e deitar-se não estaria à escala.

Este princípio, que à primeira vista parece absolutamente natural e simples, é contudo um dos que mais revela as diferenças entre as diversas escolas de arquitectura (do nosso tempo)”¹¹

Ou seja, se por um lado a arquitectura humana deve ser executada tendo como medida o ser humano, numa outra posição, ela tende sempre a ser representada como evidência de *grandeza*. Segundo Viollet-Le-Duc^{vi}, a origem desse problema surge nas escolas de arquitectura porém, as escolas de arquitectura são a representação da sociedade. Nas academias é discutido e apresentado o conhecimento porém, deslocado dos problemas apresentados pela comunidade, ou seja, uma espécie de tradução do problema.

Se retomarmos os ensaios feitos pela Antropologia percebemos por exemplo, que existem tribos que projectam os seus edifícios o mais próximo da terra possível, ou seja, contrariamente às restantes sociedades, existe uma relação sensorial com a forma e escala do edifício em que este não deve ser projectado em altura. Podemos retirar daqui que, genericamente, existe uma noção de significados e significantes atribuídos à forma e à forma no espaço, não se projectando apenas no eixo do Z's (como nas tribos referidas e nas sociedades em geral). Em outras ocasiões,

¹⁰ REMY, Jean – *La forme et l'auto-organisation du social. La méthodologie implicite de G. Simmel*, pág. 5

¹¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel – *Échelle*, in *Dictionnaire Raisoné de l'architecture française du XI^e au XVI^e*, 10 volume, pág. 143.

existe uma valorização de um eixo em detrimento de outro. Assim, viajando para dentro de valorizações distintas, importa perceber como se deve desenvolver essa afeição perante um apego comum, que de certa forma, determina a fronteira patente na exclusividade desse espaço.

“Encontrar o tom certo neste balanço entre o objecto e a cidade, encontrar o tom de cada operação, é uma das tarefas e exigências mais importantes, do meu ponto de vista, para um arquitecto. Pergunto-me muitas vezes porque é que uma casa está obrigada a fazer parte constituinte desse tecido? E por isso a minha obsessão com as proporções, que constitui para mim um dos factores essenciais no encontro do tom certo de cada intervenção.”¹²

Álvaro Siza Vieira não nos introduz apenas a importância da escala (proporção) como assessor de uma resposta na concepção do objecto, apresenta-nos também a irreversibilidade e a continuidade. Se por um lado a cidade é irreversível, por outro, ela ensina-nos a sua continuidade. Esta aplicação torna-se válida em qualquer lugar, ou seja, em qualquer limite definido.

“E destas duas características do espaço – continuidade e irreversibilidade – uma consequência da outra, na medida em que ao falar de continuidade física pressupomos dimensões e entre estas pressupomos o tempo, resulta ainda que a organização do espaço como actividade pertencente a todos os homens e não apenas a alguns, o mesmo é que dizer que a organização do espaço é obra de participação de todos os homens, em graus diferentes de intensidade e até de responsabilidade, mas, de qualquer modo, obra de que nenhum homem pode eximir-se.

Não bastaria o seu corpo, forma em movimento, para tornar cada homem elemento organizador do espaço? E quantas há, das suas mil actividades, quer físicas, quer intelectuais ou emocionais, que não se revestem de forma? (...) é assim o espaço organizado, tão contínuo nas suas dimensões físicas como no processo da sua organização.”¹³

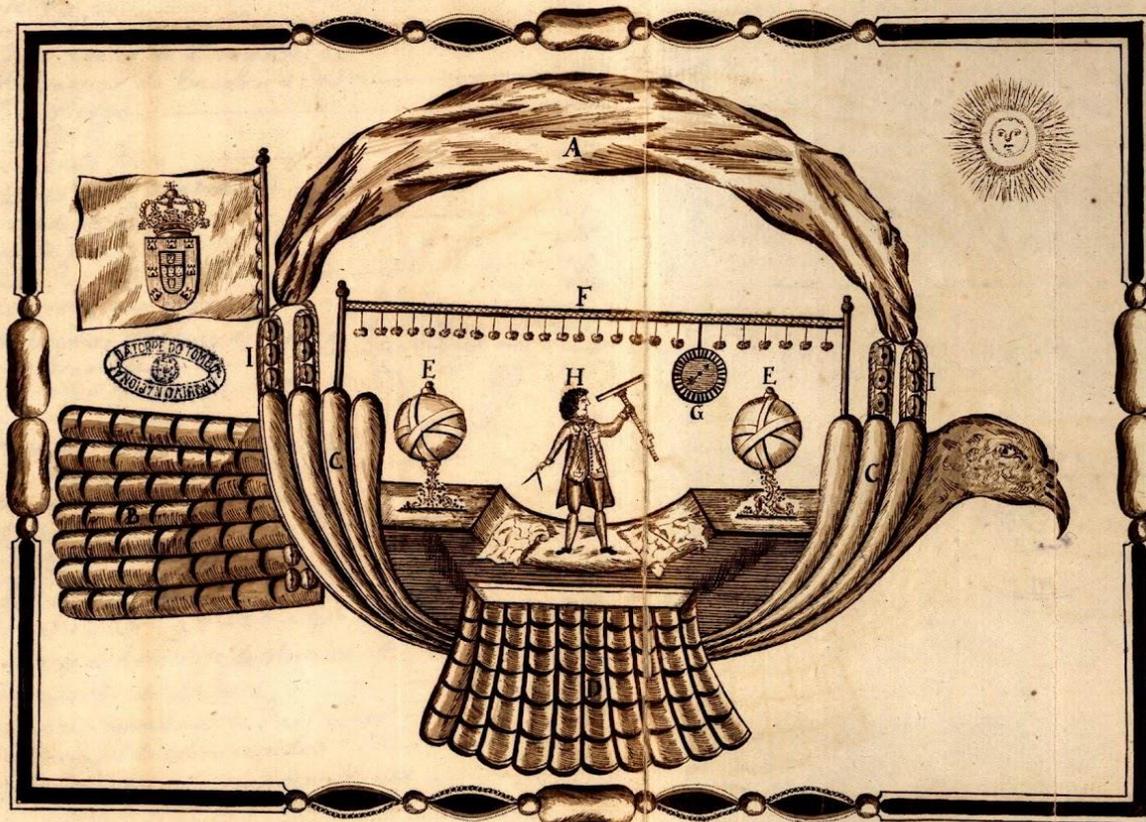
O trabalho do arquitecto é assim concebido como a definição de limites e a continuidade entre eles. Ou seja, possuindo a noção que existem várias *viagens* que são feitas entre esses espaços e que esses itinerários também organizam e definem o espaço. Se os muros de uma habitação separam e delimitam o espaço privado do espaço público, os próprios muros são os limites que permitem a viagem entre os

¹² SIZA, Álvaro – *El Croquis*, n.º68/69, pág.17.

¹³ TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, pág. 19 e 20.

Fig. 1.3.3 – {Homo Sapiens = Homo Viator: Um homem pode, se tiver a verdadeira sabedoria, gozar o espectáculo inteiro do mundo numa cadeira, sem saber ler, sem falar com alguém, só com o uso dos sentidos e a alma não saber ser triste.

Monotonizar a existência, para que ela não seja monótona. Tornar anódino o quotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distração. No meio do meu trabalho de todos os dias, baço, igual e inútil, surgem-me visões de fuga, vestígios sonhados de ilhas longínquas, festas em áreas de parques de outras eras, outras paisagens, outros sentimentos, outro eu. Mas reconheço, entre dois lançamentos, que se tivesse tudo, nada disso seria meu. Mais vale, na verdade, o patrão Vasques que os Reis de Sonho; mais vale, na verdade, o escritório da Rua dos Douradores do que as grandes áreas dos parques impossíveis. Tendo o patrão Vasques, posso gozar o sonho dos Reis de Sonho; tendo o escritório da Rua dos Douradores, posso gozar a visão interior das paisagens que não existem. Mas se tivesse os Reis de Sonho, que me ficaria para sonhar? Se tivesse as paisagens impossíveis, que me restaria de impossível? (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), págs. 342 e 343.) **PASSAROLA** [Documento icónico], iconografia, Bartolomeu de Gusmão (e Joaquim Francisco de Sá Almeida e Meneses), 1784.



dois espaços distintos. O trajecto gerado quando se trespassa essa fronteira, influencia não só o espaço privado, pelo conhecimento que o dono transporta do exterior para o interior, como produz efeitos ao espaço público, através do entendimento e das relações que o utilizador transporta para o espaço exterior e daquilo que é permitido trazer do interior para o exterior. Existe aqui, uma grande influência dos elementos arquitectónicos na constituição e desenho da forma para o exterior, do ponto de vista visual, a exemplo, as aberturas – janelas, portas, ...; as dimensões – muros, fachada, ...; os materiais utilizados – naturais, artificiais, ...; entre outros.

“Muitas vezes, questionado por questões construtivas ou formais, Távora dizia-lhes que fossem à janela porque aí, na cidade, encontrariam, pela positiva ou pela negativa, a resposta adequada. Mas, não fosse ele a apontar o lugar da solução, ninguém o descortinava e eu pensei: de facto, para ver o mundo da nossa janela é indispensável ter visto o mundo.”¹⁴

Se Alexandre Alves Costa apresenta a viagem visual permitida através da *janela*, no mesmo seguimento, define a necessidade de saber recolher informação – só assim, a viagem se concretiza. *Dirigir-nos à janela* não se define como uma viagem se ela não nos trazer conhecimento, sendo que apenas nesse caso nos encontramos perante uma viagem: “Toda a viagem é aprendizagem, seja qual for o seu propósito consciente. Quem não aprendeu não viajou: deslocou-se apenas. *Homo sapiens = Homo Viator* (porque *fahren = erfahren*).”¹⁵

Homo Sapiens
=
Homo Viator

É através da distância (*fahren*) que conseguimos aprender (*erfahren*), ou seja, com o devido afastamento que torna possível perceber e analisar a importância e a melhor definição para o local. Essa separação está na base de muitas conclusões e construções literárias, assim como, na possibilidade do arquitecto compreender o valor que a obra e a envolvente (Lugar) possuem sobre os utilizadores – veja-se a exemplo, a Reconstrução dos Armazéns do Chiado pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira.

“Um dia compreendi a importância que teve para mim o Campo Alegre: o sítio, o cheiro, a vista, as árvores. Foi a fragância quem me recebeu primeiro, facilitando-me no vaivém da ondulação distinguir as plantas e a terra que as recolhe. Lembro-me das pessoas que passavam por mim, das caras que faziam e do mundo a que recolhiam no desaparecer do virar da rua. Eram histórias banais que elas contavam, ninharias de quem sofre para substituir e se preocupa no dar os bons-dias e as boas-noites.”¹⁶

Repare-se neste excerto a importância que a viagem física e intelectual possui, quando se revisita o espaço do passado e, de certa forma, na reconciliação e

¹⁴ COSTA, Alexandre Alves – *A viagem – à memória de Fernando Távora*, Exposição FCTUC.

¹⁵ RECKERT, Stephen – *A viagem <entre o real e o imaginário>*, pág. 20.

¹⁶ RÚBEN, A. – *O Mundo à Minha Procura*, pág. 13.

entendimento existente apenas através do afastamento necessário, concebendo-se então um novo espaço e um novo tempo. Se esta percepção de troca e acumulação de conhecimento não for reconhecida, podemos encontrar-nos numa nova posição, que nos remete para a *Indiferença* ou para o *Caos*.

“Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade. Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria. Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria. Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado. Misael não queria escândalo. Podia dar urna surra, um tiro, urna facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa. Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bom Sucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontra-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.”¹⁷

Estando presente apenas o deslocar e não o mover, a falta de aprendizagem (por Misael e Maria Elvira) e de transporte de saber entre os espaços (do Estácio para Rocha, da Rocha para Catete, ...), tornam as fronteiras seriamente frágeis, colocando em causa não só o corpo sólido, como toda a estrutura da forma.

O destaque para a importância da Viagem na construção dos múltiplos pontos, na composição e limitação dos vários lugares e dos vários movimentos, prende-se com um produto que é resultado e influência do quotidiano e também do saber empírico. “Tudo tem importância na organização do espaço – as formas em si, a relação entre elas, o espaço que as limita – e esta verdade que resulta de o espaço ser contínuo anda muito esquecida.”¹⁸

Declarar e explicar a existência de todos os limites, intelectuais ou físicos, transformaria o tema aqui abordado bastante desmedido. Porém, importa perceber que todos os marcos são necessários para a concretização da expedição, capacitando-se apenas, através da existência de fronteiras – que só se tornam possíveis e pertinentes com jornadas assíduas de transposição das mesmas.

¹⁷ BANDEIRA, Manuel – *Tragédia Brasileira*, pág.?

¹⁸ TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, pág. 18.

“Viajar! Perder países!
 Ser outro constantemente,
 Por a alma não ter raízes
 De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
 Ir em frente, ir a seguir
 A ausência de ter um fim,
 E da ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
 Mas faço-o sem ter de meu
 Mais que o sonho da passagem.
 O resto é só terra e céu.”¹⁹

Hugo Zemelman^{vii} propõe uma discussão entre “Sujeito e Sentido” para perceber a construção e importância do conhecimento no Ser Humano, partindo de questões como: “De onde pensamos? Para que conhecemos? Como estamos, existencialmente, no conhecimento que construímos? Será que o conhecimento nos enriqueceu enquanto sujeitos?”²⁰. Entreabrindo a porta (linha de fronteira que se movimenta) para o Acto II, Fernando Távora convidaria o público, com exemplos concretos e particulares, para uma viagem dentro de várias viagens, dentro da arquitectura, dentro dele próprio: entre o Real e o Imaginário.

“Gostava que a apresentação dos meus projectos, a sua própria documentação gráfica, levasse o público a colocar uma questão: porque é que este arquitecto projecta casas como a de Briteiros ou a de Cerveira, e também uma arquitectura como a ampliação da Assembleia da República em Lisboa?”²¹

¹⁹ PESSOA, Fernando – *Poesias*, pág.?.

²⁰ ZEMELMAN, Hugo – *Sujeito e sentido: considerações sobre a vinculação do sujeito ao conhecimento que constrói*, in *Conhecimento Prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências*, org. Boaventura de Sousa Santos, pág. 435.

²¹ TÁVORA, Fernando – *Casabella*, n.º 678, pág. 14.

“ – Pois bem, caro Rafael, descreva-nos esta ilha, por favor. Trate de não omitir nada. Dê-nos um quadro completo das culturas, dos rios, das cidades, dos homens, dos costumes, das instituições e das leis, enfim, de tudo que em sua opinião devamos conhecer. E saiba que desejamos conhecer tudo o que ignoramos.”²²

Num primeiro momento, poder-se-ia definir o Real como pertencente à Arquitectura e o Imaginário referente à Literatura. Assim definidos e devido à antinomia entre real e imaginário, poder-se-ia descibilizar a presente dissertação, porém, e pela mesma razão, tornam-se complementares, sendo que um depende da existência do outro e numa perspectiva generalista e sintética representam o *tempo presente*. Partindo de uma visão sinóptica, o Real pertence aquilo que se apresenta no agora e o Imaginário o elemento que através do presente reproduz premissas do passado ou princípios que deverão ser representados e validados para o futuro (podendo se basear no real). Executam qualidades de espaço-tempo, complementares e escaços, em que o real se projecta com base no espaço através do tempo e o imaginário se representa com base no tempo através do espaço.

“Uma distinção nítida entre cidades literárias reais e imaginadas seria descabida, porque a realidade objectiva daquelas nem sempre coincide com o que significam subjectivamente para o autor que as emprega como pano de fundo, personagem, ou meio ambiente que molda as suas personagens (e a ele próprio).”²³

Stephen Reckert apresenta-nos as viagens e referências pessoais dos escritores como motivos que originam a invalidação do texto literário perante a veracidade concreta dos lugares. Porém, numa outra posição, Italo Calvino em *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*, coloca a literatura entre o real, o imaginário e a possibilidade do imaginário criar novas realidades.

“Ler é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas inconcebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos(...)

Ou talvez algo que não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível... Ler é ir de encontro com algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será...”²⁴

A própria arquitectura se transmite no *que está para ser*, entre o real e o imaginário. Ou seja, quando somos educados a desenhar plantas, cortes e alçados, estamos

²² MORE, Thomas – *Utopia*, pág. 41.

²³ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 23.

²⁴ CALVINO, Italo – *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*, pág. 78.

Fig. 1.3.4 – {Real: Para o sonhador integral, a Natureza é apenas o sonho que mais atentamente pode ser estudado – o sonho que dura o bastante para lhe descobrirmos regras, leis, que talvez cada outro sonhe nosso. Ou o modo dos nossos sonhos íntimos tenha, tivéssemos nós tempo e faculdades, para essa ciência da /sombra/.

A Natureza não é mais real; é mais vivida que os sonhos. A Realidade é o sonho que as almas sonham em comum. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – ÉCLOGA DE PEDRO, Livro do Desassossego (Primeiro), págs. 179 e 180.) **NOITE ESTRELADA** [Documento icônico], óleo sobre tela, Vincent van Gogh, 1889.



perante uma polidez que nos permite conceber o espaço através do desenho e daquilo que nós imaginamos, representado através do esquiço. Numa outra perspectiva, são as viagens comparativas entre os espaços reais já construídos e os desenhos dos seus autores/arquitectos (espaços ainda imaginados), que nos permitem estimular o cérebro para a aquisição de qualidades que nos auxiliam na concepção dos nossos próprios esboços.

Na mesma perspectiva, Bruno Zevi auxilia-nos na comprovação da existência de *várias idades do espaço*^{viii} definindo quatro elementos fundamentais para analisar a arquitectura no tempo: *As conjecturas sociais*, *As conjecturas intelectuais*, *As conjecturas técnicas* e *O mundo figurativo e estético*. Tendo como base a arquitectura e a literatura, o Real e o Imaginário, importa destacar o segundo ponto baseado nos *fundamentos incertos ou opiniões*^{ix} dos intelectuais, “que se distinguem das anteriores por incluírem não só o que são a colectividade e o indivíduo, mas também o que querem ser, o mundo dos seus sonhos, dos mitos sociais, das aspirações e das crenças”²⁵. O real cria-se, partindo de vários elementos, de que fazem parte a arquitectura, a literatura, e todas as demais artes, por existência ou sucumbência, capacitando e conciliando-se com

“(…) o conjunto das concepções e interpretações da arte e o vocabulário figurativo que, em todas as épocas, forma a língua donde os poetas extraem palavras e frases para exprimir, em linguagem individual, as suas criações. Para valorizar o gosto e os meios expressivos colaboram todas as artes: a forma da imaginação poética, os temas da invenção cromática, os modos do sentimento plástico, as predilecções das sequências musicais, as modas do mobiliário e do vestir.”²⁶

Bruno Zevi definiria que os quatro “factores, não mecanicamente analisados mas no conjunto das suas relações variáveis, apresentam a cena sobre a qual nasce a arquitectura”²⁷. De forma natural ou dissimulada, a literatura insere-se nas analogias constantes e inconstantes, que definem e auxiliam a germinação desse tempo histórico e da sua arquitectura, do tempo do provir que realmente adveio ou, contrariamente, que nunca apareceu.

Torna-se importante recapitular e sintetizar que, para traduzir o Real e o Imaginário em Arquitectura e Literatura, é importante perceber *as origens* da obra e do seu criador, os Significados e os Significantes; o Espaço, o Tempo e o Espaço-Tempo, assim como as possíveis Viagens interpretativas ou executadas. Através destas premissas, torna-se possível conceber, perceber e fundamentar um entendimento sobre as concepções da realidade e do imaginário.

Para abordar a arquitectura do real é necessário recorrer a arquitectos e a historiadores da arquitectura. A arquitectura do real torna-se a concepção do que é verídico, sem sobreposições de ímanes ou de viagens, sem influências e trocas de

Real

²⁵ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág. 45.

²⁶ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág. 46.

²⁷ ZEVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág. 46.

matéria. Ou seja, a arquitectura do real, enquanto Arte, não existe.

Ela é uma descrição puramente espacial e material, isolada do ser humano, apenas com o propósito de a conceber e entender tecnicamente. Um exemplo que nos poderá assistir nesta observação, remete-nos para o uso da fotografia no espaço contemporâneo como elemento de transmissão de conhecimentos arquitectónicos. Porém, tornou-se uma prática recorrente o uso de imagens isentas de pessoas, espaços de viver sem vida, lugares sem *arquitectura* e sem os objectivos dos seus *arquitectos*.

“Numa entrevista a Siza, Bernardo Pinto de Almeida conta como numa determinada altura Távora lhe teria dito que para ele *a arquitectura começava quando uma senhora muda uma cadeira de lugar na sala*. Perante este comentário, Siza, que momentos antes se havia escusado a dar uma definição sintética de arquitectura, comentou:

Essa é uma resposta poética, muito interessante; e é assim. Agora, a arquitectura começa quando há muito sentido na forma como se muda a cadeira. E, no exemplo da cadeira, depende da escolha da cadeira, da sua colocação no espaço, da sua abertura a diferentes usos, mas isso implica imediatamente o próprio espaço. Para mim a arquitectura é um tema de espaço e de relacionamento, de infundável relacionamento. A arquitectura define-se pelas relações que estabelece, algumas involuntárias. Como, quando a senhora pega numa cadeira – e estou de acordo que sim, que aí começa arquitectura – mas na concretização, na consolidação de uma ideia ligada à consciência e à acção, no sentido de que tudo está relacionado e de que tudo tem um centro – o braço da senhora ou outra forma de presença qualquer.”²⁸

O próprio ensino da arquitectura debate-se com os problemas gerados nos relacionamentos com as demais áreas. Não se invalida a importância da materialização em arquitectura nem a sua importância na formação do arquitecto. Porém, também não se deve conceber afastada da *cultura* envolvente, pois poderá originar “problemas de natureza profunda”²⁹.

“É óbvio que uma poesia é algo mais do que um grupo de versos belos; quando a apreciamos, estudamos o seu contexto, o conjunto, e, ainda que depois se proceda à análise dos versos isoladamente, esta análise é feita em função e em nome desse conjunto. Quem quiser iniciar-se no estudo da arquitectura deve, antes de mais, compreender que uma planta pode ser abstractamente bela no papel, quatro fachadas podem parecer

²⁸ SIZA, Álvaro, retirado de RODRIGUES, José Miguel – *O mundo Ordenado e acessível das formas da arquitectura*, pág. 202, in UPORTO, *Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto*, n.º 9, pág. 31.

²⁹ CARNEIRO, Luís Soares – *A arquitectura ensina-se?*, in Joelho #3, pág. 123.

Fig. 1.3.5 – {Clássico: Volvo lentos os passos, mais rápidos do que julgo, ao portão para onde subirei de novo para casa. Mas não entro; hesito; sigo para adiante. A Praça da Figueira, bocejando venderes de várias cores, cobre-me esfregueando-se o horizonte de ambulante. Avanço lentamente, morto, e a minha visão já não é minha, já não é nada: é só a do animal humano que herdou, sem querer, a cultura grega, a ordem romana, a moral cristã e todas as mais ilusões que formam a civilização em que me sinto.

Onde estarão os vivos? (SOARES, Bernarndo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 411.) **PARIS, TEMPO DE CHUVA** [Documento icónico], óleo sobre tela, Gustave Caillebotte, 1877.



bem estudadas pelo equilíbrio dos cheios e dos vazios, dos relevos e das reentrâncias, o volume do conjunto pode ser mesmo proporcionado, e no entanto o edifício ser arquitecturalmente pobre.”³⁰

Como podemos conceber partindo deste excerto de *Saber ver a Arquitectura*, torna-se claro que a aplicação de uma “regra espacial científica”, quando se projecta um edifício, descorada das suas relações do Lugar, Ímanes e Viagens, pode resultar no referido “espaço pobre”. Numa outra posição, a arquitectura não pode ser traduzida no seu todo como igual e inalterável: uma “planta livre” em Portugal adquire uma simbologia diferente de uma “planta livre” em outra região do Planeta.

Este problema subsiste pela existência de uma série de “(...) conceitos que herdámos dos textos, sem os discutir, e que aplicámos como se a realidade fosse homogénea nos diferentes países.”³¹ Sendo assim, torna-se importante, por um lado, conceber a criação da arquitectura (e da literatura) do ponto de vista do Eu para os Eu’s, e num segundo momento, regressar às fontes primárias que a construíram.

“A leitura de um clássico deve dar-nos qualquer surpresa em relação à imagem que tínhamos dele. Por isso nunca será suficiente recomendar a leitura directa de textos originais evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários e interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer compreender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais que este; aliás, fazem tudo parecer crer o contrário. Há uma inversão de valores muito difundida pela qual a introdução, o aparato crítico e a bibliografia são usados como mediários que pretendam saber mais que ele. Podemos concluir que:

‘Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma vaga de discursos críticos sobre si, mas que continuamente se livra deles.’”³²

Para conceber e entender os espaços *Clássicos* da arquitectura, é necessário estudar as suas plantas, cortes e alçados, mas, torna-se fundamental percorrer fisicamente (e intelectualmente) os mesmos, para que se possa obter uma relação mais profunda com o lugar, com a obra e com a obra nesse lugar. Já estando deslocado do tempo da sua concepção e do tempo da proposição inicial, o espaço, integrado, permitirá ao visitante criar novas propostas: imaginárias ou reais, para o passado, o presente ou para o futuro. Porém, sempre secundárias à primeira.

Clássico

Regressando a Bruno Zévi, para “Tornarmo-nos senhores do espaço, saber «Vê-lo», constitui a chave que nos permitirá a compreensão dos edifícios.”³³ Caminhando para lá do que afirma Calvino, a concepção do lugar descrito pelo escritor obriga, a

³⁰ ZÉVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág. 18.

³¹ ZEMELMAN, Hugo – *Sujeito e sentido...* pág. 440.

³² CALVINO, Italo – *Porquê ler os clássicos?*, pág. 10.

³³ ZÉVI, Bruno – *Saber Ver a Arquitectura*, pág. 18.

exemplo, que para descrever *a Paris* de Baudelaire implica e significa visitar a mesma, através não só da obra original, como das concepções do tempo em que ela foi executada. Construindo uma *nova* obra para o futuro,

“O homem procura formar, de um modo mais ao menos apropriado, uma imagem simples e clara do mundo; ele ultrapassa o universo da sua vivência, porque se esforça, em certa medida, por substituí-lo por essa imagem. É o que faz o pintor, o poeta, o filósofo especulativo ou o cientista, cada um à sua maneira.”³⁴

Assim, falar da literatura do real implica falar na posição do escritor, debatidas aqui, principalmente a partir das mudanças geradas no século XIX. As alterações sociais aí decorrentes permitiram que se concebessem escritos e escritores instigados, principalmente, pelos problemas sociais e existenciais do Homem e do meio onde ele se movia. Produzindo obras com uma maior *objectividade*, apresentam-se alguns exemplos, como Baudelaire^x, Walt Whitman^{xi}, Konstantinos Kaváfis^{xii}, Fernando Pessoa^{xiii}, James Joyce^{xiv}, Umberto Saba^{xv}, Italo Svevo^{xvi}, Carlos Drummond de Andrade^{xvii}, João Cabral^{xviii}, Andre Gide^{xix}, Thomas Stearns Eliot^{xx}, entre outros.

Importa referir que na mudança patente na forma da literatura do século XIX até aos dias actuais, ainda existem resquícios da obra *Elements of Criticism* de Henry Home^{xxi} de 1762. Colocando em causa a Teoria mimética, capacitou, de certa forma o sujeito criador – arquitecto, poeta, pintor – adicionando-lhe uma *segunda visão* patente para além daquela que é apresentada na sua obra (o objeto). Assim, criam-se condições para uma reinvenção e uma total liberdade na criação da realidade, partindo principalmente do interior (muitas vezes “obscuro”) do autor.

Conjuntamente com outras movimentações e afirmações de novos sistemas de informação e formação, provoca-se no campo social um questionamento sobre o papel e a importância daquilo que é afirmado pelo investigador e pelo crítico, contraposto com o que afirma o criador da obra. T. S. Eliot, em *Criticar o crítico*, é bastante claro nessa abordagem, apresentando uma relevância para as abordagens do próprio autor em detrimento do trabalho executado pelo crítico.

“Estou, admito, muito mais interessado naquilo que os outros poetas têm escrito sobre a poesia do que naquilo que os críticos que não são poetas têm dito acerca dela. Sugeri também que é impossível separar a crítica ‘literária’ da crítica com outras bases, e que os juízos sociais, religiosos e morais não podem ser totalmente excluídos. Que podem, e que o mérito literário pode ser avaliado em completo isolamento, é a ilusão daqueles que acreditam que o mérito literário por si só pode justificar a publicação de um livro, que podia de outro modo ser condenado por razões morais. Todavia, aquilo que obtemos mais próximo da crítica literária pura é a crítica de artistas que escrevem

³⁴ EINSTEIN, Albert – *Ideas and Opinions*, pág. ?.

acerca da sua própria arte; (...) Noutros tipos de crítica, o historiador, o filósofo, o moralista, o sociólogo, o gramático podem desempenhar um grande papel; mas na medida em que a crítica literária é puramente literária, creio que a crítica de artistas que escrevem acerca da sua própria arte é de maior intensidade e tem mais autoridade, embora a área de competência do artista possa ser muito mais limitada. Sinto que eu próprio falei com autoridade (se a expressão não sugere arrogância) unicamente acerca daqueles autores – poetas e muito poucos prosadores – que me influenciaram; que sobre os poetas de cuja obra não gosto, os meus pontos de vista podem – para não dizer mais – ser altamente discutíveis.”³⁵

Perante a construção crítica *altamente discutível*, é necessário mencionar dois dos vários escritores que preferentemente têm motivado obra sobre o domínio da arquitectura do real, seja através da mesma ou de semelhantes áreas que a influenciam, como por exemplo a Antropologia. Primeiro “com Baudelaire, Paris torna-se, pela primeira vez, um objecto da poesia lírica”³⁶:

“A Paris dos seus poemas é uma cidade submersa, mais submarina do que sub errânea. Os elementos tectónicos da cidade – a sua formação topográfica, o velho e abandonado leito do Sena – deixaram, sem dúvida, os seus traços na sua poesia. Mas a questão decisiva em Baudelaire é o substrato social, moderno, do «idílio mortal».”³⁷

Hausmann^{xxii}, num segundo momento, transformaria “os parisienses em estranhos na sua própria cidade. Estes perdem o sentimento de pertença. Começam a tomar consciência do carácter inumano da grande cidade.”³⁸ Actualmente concebe-se que esse não seria o propósito das suas obras porém, e numa perspectiva de ligação perante o que foi anotado anteriormente, apresenta-se um excerto sobre o problema da Arquitectura Integrada, onde podemos identificar o crítico, o escritor e o arquitecto; as várias obras, as inquietas relações e as múltiplas reações sociais.

“Ocorrem aqui as considerações da perplexa heroína de Christine Rochefort, a primeira protagonista de romance habitante-nata dos grandes bairros da capital francesa, perdida entre os blocos «funcionais, arejados, estandardizados», qualquer coisa de magnífico e de extraordinário como se não encontraria noutro lugar – a quem ocorre esta imagem terrível: «*Je suis sûre que les déserts, ce n'est rien à coté (...)* Era a cidade, a verdadeira cidade do Futuro. Quilómetros e quilómetros de casas, casas, casas, (...) E céu, uma imensidade. E sol. Cheias de sol as casas, trespassadas pelo sol que até sai

³⁵ ELIOT, T.S. – *Criticar o Crítico*, pág. 246.

³⁶ FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, pág.74.

³⁷ FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, págs.74 e 75.

³⁸ FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, pág.76.

do outro lado. E espaços verdes imensos, limpos, soberbos, tapetes de relva sempre com um letreiro ‘Respeitai e fazei respeitar os relvados e as árvores’. Assim, mesmo as pessoas haviam com certeza, de estar a progredir como a arquitectura!...»

A adolescente de *Les petits enfants du siècle*^{xxiii} sente toda a contradição de que a arquitectura é espelho, como os envidraçados que a encadeiam: apaixonada por um jovem imigrante italiano, trabalhador da construção civil como tantos outros calabreses ou sicilianos que se espalham nos estaleiros dos «grandes ensembles» do Mercado Comum, não pode deixar de pensar que «é ele quem faz ‘aquilo’, ele que nasceu nos montes. Na terra de Guido havia sempre sol mas não havia trabalho. E um dia, dizia ele, não haverá lá – colinas sequer. (Com o bulldozer, não há problemas; basta chegar e no dia seguinte já não se reconhece o sítio!) – Mas és tu mesmo, Guido, que fazes estas casas? Tu que nasceste nos montes?»

Neste universo geometrizado, pautado, organizado até ao limite, pode acontecer «que ninguém fala a ninguém, as pessoas fechadas na sua crosta, não olhando para parte nenhuma». E quando falava com uma amiga militante que se espantava que ela não achasse bela a presente cidade do Futuro, e lhe perguntava, então o que queres? Encontra esta resposta: «– desordem e trevas. Mas queres que as pessoas andem sujas, cheias de pulgas? A tuberculose? – Eu não sei o que quero.»

O romance de Christine Rochefort só poderia ter sido escrito após se ter vivido por dentro os imensos bairros novos de Paris e compreende-se que tenha levantado, dado a importância do ambiente no comportamento das personagens, uma grande celeuma extra-literária. Mas não obsta, que a opinião dos especialistas que recentemente se têm debruçado sobre o problema – desde os sociólogos a psiquiatras monitores do desenvolvimento comunitário, etc. – deixe de corroborar com dados metodicamente estabelecidos a experiência da despersonalização e aridez que a escritora testemunha.

Para voltar ao tema inicial, e videnciar o contraste entre as duas atitudes culturais poder-me-ia aventurar agora a afirmar que nos novos *quartiers* de Roma, Milão ou Bolonha, onde a cultura arquitectónica tomou desde a libertação um rumo diferente, esta constatação de um ambiente sem raízes pelos próprios homens que o habitam seria talvez impensável. É esta preocupação que também entre nós agora se partilha, sucedendo-se numerosas

experiências, frequentemente dissonantes, e não desprovidas, por seu turno, de contradições profundas.”³⁹

Da mesma forma, podemos subentender que a concepção da arquitectura e da literatura provoca um resultado muito dissonante entre a teoria, aquilo a que se propõem, e a prática, onde se concebe. Depois de se idealizarem, tornando-se real, apresentam-se com um desajuste social, justificado muito vezes, através das formas que ocupam o espaço da construção, adaptadas a uma crítica que, posteriormente influência os destinatários a quem se propõem.

“Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.
Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,
sorrindo com ironia e doçura no fundo
de um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.
- Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram seu inocente jeito de durar contra
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.

Digamos que descobrimos amoras, a corrente oculta
do gosto, o entusiasmo do mundo.
Descobrimos corpos de gente que se protege e sorve, e o
silêncio
admirável das fontes –
pensamentos nas pedras de alguma coisa celeste
como fogo exemplar.
Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas
um pouco inclinadas para nós como estreitas e erguidas flores
tenebrosas, e temos memória
e absorvente melancolia
e atenção às portas sobre a extinção dos dias altos.

Estas são as casas. E se vamos morrer nós mesmos,
espantamo-nos um pouco, e muito, com tais arquitectos
que não viram as torrentes infindáveis
das rosas, ou as águas permanentes,
ou um sinal de eternidade espalhado nos corações
rápidos.
- Que fizeram estes arquitectos destas casas, eles que
vagabundearam
pelos muitos sentidos dos meses,
dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,
para que se faça uma ordem, uma duração,
uma beleza contra a força divina?

³⁹ PORTAS, Nuno – *Arquitectura(s) – História e Crítica, Ensino e Profissão*, págs. 27 e 28.

Alguém trouxera cavalos, descendo os caminhos da montanha.
 Alguém viera do mar.
 Alguém chegara do estrangeiro, coberto de pó.
 Alguém lera livros, poemas, profecias, mandamentos,
 inspirações.
 - Estas casas serão destruídas.
 Como um girassol, elaborado para a bebedeira, insistente
 no seu casamento solar, assim
 se esgotará cada casa, esbulhada de um fogo,
 vergando a demorada cabeça para os rios misteriosos
 da terra
 onde os próprios arquitectos se desfazem com suas mãos
 múltiplas, as caras ardendo nas velozes
 iluminações.

Falemos de casas. É verão, outono,
 nome profuso entre as paisagens inclinadas
 Traziam o sal, os construtores
 da alma, comportavam em si
 restituidores deslumbramentos em presença da suspensão
 de animais e estrelas,
 imaginavam bem a pureza com homens e mulheres
 ao lado uns dos outros, sorrindo enigmaticamente,
 tocando uns nos outros –
 comovidos, difíceis, dadivosos,
 ardendo devagar.

Só um instante em cada primavera se encontravam
 com o junquilha original,
 arrefeciam o resto do ano, eram breves os mestres
 da inspiração.
 - E as casas levantavam-se
 sobre as águas ao comprido do céu.
 Mas casas, arquitectos, encantadas trocas de carne
 doce e obsessiva - tudo isso
 está longe da canção que era preciso escrever.

- E de tudo os espelhos são a invenção mais impura.

Falemos de casas, da morte. Casas são rosas
 Para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a esperança
 Nos abandona para sempre.
 Casas são rios diurnos, nocturnos rios
 Celestes que fulguram lentamente
 Até uma baía fria – que talvez não exista,
 como uma secreta eternidade.

Fig. 1.3.6 – {Imaginário: Mas, enfim, também há universo na Rua dos Douradores. Também aqui Deus concede que não falte o enigma de viver. E por isso, se são pobres, como a paisagem de carroças e caixotes, os sonhos que consigo extrair de entre as rodas e as tábuas, ainda assim são para mim o que tenho, e o que posso ter.

Alhures, sem dúvida, é que os poentes são. Mas até deste quarto andar sobre a cidade se pode pensar no infinito. Um infinito com armazéns em baixo, é certo, mas com estrelas ao fim... é o que me ocorre, neste acabar de tarde, à janela alta, na insatisfação do burguês que não sou e na tristeza do poeta que nunca poderei ser. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 568.) **INTERIOR (A VIOLAÇÃO)** [Documento icónico], óleo sobre tela, Edgar Degas, 1868/1869.



Falemos de casas como quem fala da sua alma,
 Entre um incêndio,
 Junto ao modelo das searas,
 na aprendizagem da paciência de vê-las erguer
 e morrer com um pouco, um pouco
 de beleza.”⁴⁰

No poema de Herberto Helder, articula-se a problemática da conjugação do real com o imaginário que o Ser Humano concebe, ou seja, a construção do espaço social resultante de um corpo físico e material com um outro, espiritual e imaterial. Neste segundo corpo, dependente e independente do primeiro, procria a comunhão de dois factores que abundantemente se tornam relevantes para as conclusões que posteriormente se adquirem: a Memória (abordada anteriormente) e a Imaginação.

Recorrendo à Memória, o espaço construído altera-se “(...) com o tempo, um princípio de entropia corrói a recordação, que fica como que roída pela traça, lacunar, se desfia e, *in extremis*, quando a queremos reconstituir passados tantos anos, só nos restam bocados incertos...”⁴¹. A reconstrução, a partir de fragmentos, permite-nos reconstruir e imaginar o espaço de uma forma diferente daquele que existia com exactidão. De uma forma genérica, o presente é sempre uma insatisfação e uma submissão com o real, que em extremo, provoca que o “corpo imaterial” se transforme num “cadáver”. Assim, é importante alimentar a imaginação e fugir, quando possível, do seu radicalismo, através de alguma subordinação, que mantém e alimenta o descontentamento e o desprazer, mas que provoca a criação de um imaginário articulado com o real.

“Deste discurso se segue uma conclusão tão certa, como ignorada; e é, que os homens não amam aquilo que cuidam que amam. Por quê? Ou porque o que amam não é o que cuidam; ou porque amam o que verdadeiramente não há. Quem estima vidros, cuidando que são diamantes, diamantes estima e não vidros; quem ama defeitos, cuidando que são perfeições, perfeições ama, e não defeitos. Cuidais que amais diamantes de firmeza, e amais vidros de fragilidade: cuidais que amais perfeições Angélicas, e amais imperfeições humanas. Logo os homens não amam o que cuidam que amam. Donde também se segue, que amam o que verdadeiramente não há; porque amam as coisas, não como são, senão como as imaginam, e o que se imagina, e não é, não o há no mundo.”⁴²

A inexistência origina o Imaginário e, por vezes, a Utopia. Desenvolvidas no documento seguinte, importa, num primeiro momento introduzi-las e procurar

Imaginário

⁴⁰ HELDER, Herberto – *A Colher na Boca*, págs. 13, 14 e 15.

⁴¹ MORIN, E – *As Grandes Questões do Nosso Tempo*, pág. 17.

⁴² VIEIRA, Padre António – *Sermões*, pág. ?.

determinadas diferenciações que evidenciam o imaginário, provocador do utópico. A Utopia é um resultado da Imaginação, porém, a Imaginação pode conceber resultados divergentes dos frutos “utópicos”. Ou seja, o produto irreal catalogado aqui como imaginário, concerne-se a uma proposição em que os seus desmembramentos e ramificações se enquadram, por vezes, na Utopia. Contudo, é possível serem enquadrados com múltiplos diversos e distintos, a exemplo, a Distopia. Assim, o seu resultado no campo do real pode ser distinto ou igual ao objectivo a que se propõem, precedente e procedente de um “conhecimento” ambivalente e ambíguo. A sua noção e a sua constituição resultam, tal como no Íman, por polos positivos e negativos, que se refletem posteriormente na forma de conceber a realidade e de a transportar para as obras.

Ao longo do século XIX e XX, foram realizadas algumas investigações que nos permitem compreender a utilização da linguagem enquanto elemento estruturador do real. Destaque para Ludwig Wittgenstein^{xxiv} e Hans-Georg Gadamer^{xxv}, que apresentaram hipóteses não só sobre a composição da realidade partindo da opinião e invocação do Eu, como também as possíveis combinações e “jogos” que nos poderão levar à compreensão do mundo.

“As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições; depois vê o mundo a direito. Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio.”⁴³

Falar em imaginário questiona, de certa forma, os paradigmas científicos e a ciência, principalmente por se tornar claro a existência de uma ausência e deficiência na objectividade. A falta de objectividade provoca o sigilo pelo receio da falha, pelo temor de originar um problema maior e pela advertência/punição que daí pode decorrer. Ou seja, “Todas as formas de objectividade procuram combater algum aspecto do «eu», não apenas como subjectivo, mas como perigosamente subjectivo (...). A objectividade nasce do medo que certas facetas do «eu» ameacem perigosamente o conhecimento.”⁴⁴ Esta tentativa de supressão do eu, desenvolve

“Um paradigma que pressupõe uma única forma de conhecimento válido, o conhecimento científico, cuja validade reside na objectividade de que decorre a separação entre teoria e prática, entre ciência e ética; um paradigma que tende a reduzir o universo dos observáveis ao universo dos quantificáveis e o

⁴³ WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, pág. ?.

⁴⁴ DASTON, Lorrain – *As imagens da objectividade: a fotografia e o mapa*, in GIL, Fernando – *A Ciência Tal Qual Se Faz*, pág. ?.

Fig. 1.3.7 – {Sonho: Desde que possamos considerar este mundo uma ilusão e um fantasma, poderemos considerar tudo que nos acontece como um sonho, coisa que fingiu ser porque dormíamos.

E então nasce em nós uma indiferença subtil e profunda para com todos os desaires e desastres da vida. Os que morrem viraram uma esquina, e por isso os deixámos de ver; os que sofrem passam perante nós, se sentimos, como um pesadelo, se pensamos, como um devaneio ingrato. E o nosso próprio sofrimento não será mais que esse nada. Neste mundo dormimos sobre o lado esquerdo, e ouvimos nos sonhos a existência opressa do coração.

Mais nada... um pouco de sol, um pouco de brisa, umas árvores que emolduram a distância, o desejo de ser feliz, a mágoa de os dias passarem, a ciência sempre incerta e a verdade sempre por descobrir. Mais nada, mais nada... sim, mais nada... (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 592.) **O NOVO ROMANCE** [Documento icónico], aguarela e guache sobre papel, Winslow Homer, 1877.



rigor do conhecimento ao rigor matemático do conhecimento.⁴⁵

Afastando-se visivelmente das lógicas matemáticas e assumindo muitos *eus*^{xxvi}, o imaginário constitui um dos temas declaradamente mais questionáveis. Importa reter que, o imaginário, nas suas apresentações públicas enquanto observador do real, pode não sugerir ou propor algo novo, consistindo por exemplo numa constatação do observador entre a sua emoção real e a delirante. De forma díspar, o utópico indica sempre qualquer facto ou objecto original e mais perfeito e completo em relação ao real. Porém, *o que é melhor* desenvolve uma nova questão, também ela (ou ainda mais) nitidamente dúbia e contestável.

Relativamente à aplicação prática perante a sociedade, comprova-se a importância do paradoxo e das convergências criadas pela ciência (sentimento do real) e pela emoção (premissa do imaginário). Do mesmo modo, Kant constatou a impossibilidade do alcance do conhecimento do total e, de certa forma, a explicação para o descontentamento patente consecutivamente entre o sujeito e a sociedade onde se insere. Resultando num Imaginário Isolado – pertencente ao eu: individual e particular.

“A sociabilidade insociável dos homens (...) [constitui] a sua tendência para entrarem em sociedade, tendência que, no entanto, está unida a uma resistência universal que ameaça dissolver constantemente a sociedade. (...) O homem tem uma inclinação para entrar em sociedade, porque em semelhante estado se sente mais como homem, isto é, sente o desenvolvimento das suas disposições naturais. Mas tem também uma grande propensão a isolar-se, porque depara em si com a propriedade insocial de querer dispor de tudo ao seu gosto (...).⁴⁶

Desenvolver o imaginário de um ponto de vista individual e particular, se possível, isolaria as premissas sociais, por isso, Joseph Beuys^{xxvii} apresentar-nos-ia a necessidade de “construir um mundo autenticamente diferente, onde a ideia de arte tenha uma função especial que esteja relacionada com o conjunto da sociedade⁴⁷. A transportação do ser individual para o ser colectivo não invalida o privado, pretende-se e consente-se que o particular acrescente novos elementos ao colectivo e que o global reconheça as suas possibilidades, mesmo que indefiníveis.

Os imaginários, literário e arquitectónico, habitam neste espaço indefinido, ou seja, o arquitecto e o escritor procuram através da sua obra construir um novo espaço real que se adapta ao ser individual e ao ser colectivo, ao Eu e aos Eus. Um imaginário entre a Memória e o Esquecimento, entre o Sono e o Sonho, entre a Distopia e a Utopia – Imagens e Representações. Quando realizadas, acrescentam

Sonho

⁴⁵ SANTOS, Boaventura de Sousa – *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, pág. ?.

⁴⁶ KANT, I. – *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*, pág. ?

⁴⁷ BEUYS, Joseph – *Cada Homem um Artista*, pág. 209.

novos imaginários, novas possibilidades e novas interpretações: ao Ser Social e ao Ser Individual.

“A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de protecção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens.”⁴⁸

⁴⁸ BACHELARD, Gaston – *La Poétique de L'Espace*, pág. 25.

“As duas refeições iniciam-se com alguma leitura moral, curta, para não enfastiar. Quando esta acaba, os mais velhos encetam conversas a que não faltam a alegria e a boa disposição, não ocupando a refeição com discursos intermináveis; ouvem mesmo os mais novos e incitam-nos a tomar a palavra, a fim de conhecerem o carácter e a inteligência de cada um, que se revelam ao sabor da liberdade favorecida pela refeição.”⁴⁹

Do “latim tardio”⁵⁰, Utopia é uma “palavra forjada por Thomas More para nomear uma ilha ideal”⁵¹, correspondente a uma “ideia ou descrição de um país ou de uma sociedade imaginários em que tudo está organizado de uma forma superior e perfeita, Sistema ou plano que parece irrealizável (fantasia, quimera, sonho)”⁵². Paralelamente com Utopia e Imaginário, importa introduzir a Ficção^{xxviii}, “Invenção fabulosa ou engenhosa”⁵³ recorrentemente utilizada pela literatura e pelo cinema como uma “criação de carácter artístico, baseada na imaginação, mesmo se idealizada a partir de dados reais.”⁵⁴. Contemporaneamente, é comum encontrá-la com uma união e um destaque arquitectónico através da Ficção científica: “Criação de carácter artístico, baseada na imaginação dos progressos científicos e tecnológicos”⁵⁵.

Numa *nova* concepção actual em que tudo pode ser considerado literatura (as letras das músicas, os contos orais, as palavras, os argumentos cinematográficos, as peças jornalísticas), possibilita-se uma maior complexidade, não só no estudo entre literatura e arquitectura como também na concepção do imaginário Utópico Literário/Arquitectónico. Liminarmente, a Utopia poderia ser reduzida ao livro de Thomas More, onde a ilha, com o mesmo nome, nos introduz um conjunto de elementos e de dados relevantes para análise. Porém, a palavra Utopia ultrapassa o seu propósito primitivo, tornando-se o espaço de um novo sentido para a ficção: um Significado e um Significante que englobam várias acepções.

Com um novo campo de visão, a literatura divulga a mitologia e as várias criações utópicas. Procura-se o infinito da perfeição, da riqueza, da abundância e da sabedoria, criam-se imaginários, não só para quem o escreve, como para quem o recebe e transmite. O irreal baralha-se com o real. De uma forma geral, os espaços irrealis, mitológicos, utópicos, imaginários, entre outros, encerram neles a concepção da necessidade ou da desnecessidade.

“Em busca de novas provações, e no preciso momento em que desesperava já de as descobrir, ocorreu-me a ideia de me atirar à literatura utópica, de consultar as suas *obras-primas*, de me impregnar nelas, de nelas me faltar. Para minha grande satisfação, encontrei aí com que saciar o meu desejo de

⁴⁹ MORE, Thomas – *Utopia*, págs. 60 e 61.

⁵⁰ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

⁵¹ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

⁵² *Dicionário de Língua Portuguesa*.

⁵³ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

⁵⁴ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

⁵⁵ *Dicionário de Língua Portuguesa*.

penitência, o meu apetite de mortificação. Passar uns meses a recensear os sonhos de um futuro melhor, de uma sociedade «ideal», a consumir ilegitimidades, que bênção da sorte! Apresso-me a acrescentar que esta literatura repugnante é rica em ensinamentos, e que, frequentando-a, não perderemos por completo o nosso tempo. Nela distinguimos antes do mais o papel (fecundo ou funesto, como se quiser) que desempenha, na génese dos acontecimentos, não a felicidade, mas a ideia de felicidade, ideia que explica porque é que, sendo a idade do ferro coextensiva à história, todas as épocas e cada uma delas se dedicaram a divagar sobre a idade do ouro. Ponhamos termo às divagações que tais: o resultado será uma estagnação total. Só agimos sobre o fascínio do impossível: é o mesmo que dizer que uma sociedade incapaz de dar à luz uma utopia e de se lhe entregar se encontra ameaçada de esclerose e de ruína. A sabedoria, que nada pode fascinar, recomenda a felicidade dada, existente; o homem recusa-a, e só essa recusa faz dele um animal histórico, quero eu dizer um amador da felicidade imaginada.”⁵⁶

Nesta concepção do Imaginário e do Utópico, de felicidades imaginadas, procriam-se várias ideias e adaptam-se a novas realidades. A exemplo, a referência visual do Castelo de Neuschwanstein, construído na Alemanha, influenciará e construirá uma nova ideia: a base para um mundo contado às crianças, através da Walt Disney^{xxix}. A arquitectura transforma-se numa fecundante forma de ver o mundo, tal como acontece nas lendas populares, que criam um universo difundido das barreiras iniciais do objecto arquitectónico.

Agregam-se, através de simbologias, a sociedade que as envolvem, justificando-o em parte e alimentando a sua duração no tempo, mesmo que este já não se encontre apto para as novas circunstâncias sociais. Cria-se então o monumento e promulga-se a conservação e o restauro do mesmo. Repare-se, que por ser uma lenda, ela própria pode ser construída sobre uma falsidade ou uma visão distinta da realidade. Com uma base de exemplos infundáveis, retomemos *Os Lusíadas*. Com um olhar não apenas sobre o poema, mas em todos os novos objectos e movimentos que ele transporta – tais como *A ponte Pedro e Inês*^{xxx} em Coimbra e as consequências que este amor eterno poderia desencadear em Portugal na altura em que ele não foi consumado. Repare-se que,

“O resultado de todas as tentativas dialécticas da razão pura não só confirma (...) que todos os nossos raciocínios que pretendem levar-nos para além do campo da experiência possível são ilusórios e destituídos de fundamento, mas também nos esclarece (...) que a razão humana tem um pendor natural para transpor essa fronteira (...).”⁵⁷

⁵⁶ CIORAN, Emil M. – *Histoire et Utopie*, pág. 147.

⁵⁷ KANT, Emmanuel - *Crítica da Razão Pura*, pág. ?.



Fig. 1.3.8 – {Cinema: A experiência directa é o subterfúgio, ou o esconderijo, daqueles que são desprovidos de imaginação.

Lendo os riscos que correu o caçador de tigres, tenho quanto aos riscos [que] valem a pena ter, salvo o mesmo risco, que tanto não valem a pena ter que passam.

Os homens de acção são os escravos involuntários dos homens de entendimento. As coisas não valem senão na interpretação delas. Uns, pois, criam coisas para que os outros, transmudando-as em significação, as tornem vivas. /Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido/. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 466.) **FRIENDS** [Série], Publicidade, David Crane Marta Kauffman, 1994-2004.

Actualmente, a Ficção Científica, principalmente através do Cinema, vem libertar e construir estes e novos espaços de satisfação humana e de transposição de fronteiras de forma mais veloz e (d)eficiente no imaginário de cada um. Por um lado, a duração temporal de um filme aproxima-se dos 120 minutos no tempo universal coordenado, por outro, o próprio filme constrói o espaço visual. Estes dois factores basilares permitem que o usuário adquira a concepção de um mundo fantástico em pouco tempo, de forma fácil e acessível (comparado com a leitura de um livro e adaptado às exigências temporais actuais). Recorrendo para tal, ao subterfúgio da visão (economizando um esforço mental individual, carecido quando se procede à leitura do livro).

O poder da utilização das componentes da visão como estruturador e transmissor de uma ideia já foram várias vezes demonstradas no decurso da História da Humanidade, um exemplo negativo disso encontra-se na construção de uma irrealidade publicitada pela propaganda nazi na Alemanha antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Em Portugal, o Lápis Azul^{xxxix} da PIDE^{xxxix} censurou várias obras, a exemplo, uma notícia jornalística que dava conta de uma *caixinha mágica* que agora apresentava as imagens com cores. Repare-se que o motivo para a não aprovação da novidade é porque ela própria iria demonstrar à sociedade a escassez tecnológica e social em que vivia, criando novos imaginários que poderiam colocar em causa o sistema político da época.

Contemporâneamente, apresenta-se uma ideia de que tudo é fugaz e visual, obtendo assim um poder social muito mais eficiente e rápido comparado com outros recursos utilizados. Por esse motivo, mais do que demonstrar e criar o futuro, a imagem auxilia a estruturação do presente. Quando em 1994, os Estados Unidos da América assistiam ao primeiro episódio da série *Friends*^{xxxix}, assistiam também através da série à possibilidade de uma mudança que estava a ocorrer nesse preciso momento em Nova Iorque: o combate à criminalidade que tinha atingido o seu auge em 1990 e a possibilidade de ser uma cidade segura e *percorrível*^{xxxix}. Em *Friends* começavam-se a apresentar os resultados desse combate e a eliminar o medo instaurado nas pessoas, resultante do que tinham experienciado socialmente. O encontro com a realidade era apresentado através das divergentes personagens, que traziam consigo o passado da cidade e que se encontravam aptas para algo que se apresentava como novo e melhor.

De uma forma sintetizada, os irmãos Ross e Mónica Geller representavam os habitantes que tinham crescido nos parâmetros estabelecidos socialmente como normais, ou seja, na periferia da cidade. Rachel Green seria a personagem que advém de famílias abastadas economicamente e sem preocupações pelo futuro. Joey Tribbiani, proveniente de famílias italianas, luta pelo sonho americano da representação e através do humor e da inocência, ajuda a combater uma possível nova descriminalização social, devido ao combate e apresentação das Mafias Italianas que se apresentavam no seu auge (o apogeu representativo deste movimento na arte cinematográfica encontra-se por exemplo nos filmes *O Padrinho*^{xxxv} ou na série *Sopranos*^{xxxvi}).

Porém é nas personagens de Phoebe Buffay e de Chandler Bing, que se evidencia o passado social e a vontade de transformar: não importa o que aconteceu no passado,

deseja-se um futuro melhor. Phoebe representa a distopia familiar e o caos social das ruas: sendo que a sua adolescência tinha sido entre sem-abrigos, prostitutas e consumidores de drogas. Chandler representava a família modernista: a mãe escrevia livros para adultos e o pai era um transsexual que actuava em Las Vegas.

Nestes pequenos detalhes, o próprio *passé-partout*, que antigamente era colocado sobre o móvel da sala com uma imagem familiar, pousa agora sobre o óculo da porta como sinal de que a cidade e o exterior são personagens íntimas e seguras para o nosso viver. Assim, numa globalização do Eu e uma individualização dos Eus, com a Quarta, a Sexta e a Sétima Arte, percebemos a importância que as imagens cinematográficas e televisivas dirigem na construção e desconstrução de Utopias e Imaginários.

A personagem cinematográfica do Indiana Jones^{xxxvii} criou no espectador a vontade do eterno explorador das relíquias arqueológicas. Tal como Edgar Rice Burroughs^{xxxviii} quando descreveria as suas cidades exóticas, como por exemplo Korsar, Cathné, Athne e Ashaia, que se tornaram populares através das várias adaptações da personagem do Tarzan^{xxxix} (no cinema, nos desenhos animados, em Banda Desenhada, ...). Estes movimentos evidenciam a vontade de descobrir, assim como relatam ficcionalmente a importância do ouro na construção da Europa, nas invasões à Índia e principalmente nas expedições espanholas na América do Sul. Recontam não só uma imagem da História Mundial, mas também se adaptam a uma nova literatura que utiliza os mitos e as histórias sociais já existentes.

Alguns exemplos advêm do sul da América, que apresentava adágios de um El Dorado, que tal como o nome indica, se baseava no ouro, ouro infinito. Provavelmente, uma má interpretação, que transformou o ritual de uma tribo que vestia um elemento do grupo coberto de ouro e que a tradução transformou o ser em cidade e espaço. Muito próximo deste mito, encontra-se Quivira, porém numa escala superior: já não existe uma cidade, mas uma região com sete cidades – tudo era ouro. O Ouro e os exploradores espanhóis, que depois adaptariam o Robin dos Bosques, Inglês, a novas personagens, a exemplo, o Zorro. Proveniente do México, surge Aztlan, que originou o povo Asteca, apresentando relatos de duas frentes, por um lado, o paraíso, por outro, uma política ditatorial. Constantemente, o urbano utópico literário é apresentado pelas lutas entre o bem e o mal, o amor e o desamor, o correcto e o incorrecto, uma espécie de urbanismo mitológico que influenciou desde sempre uma nova e divergente espécie de urbanistas:

“No entanto existiram grandes urbanistas, mas não usaram o lápis, manejavam o pensamento: Balzac, Fourier, Considérant, Proudhon,... Na aurora do maquinismo, há já cem anos, o primeiro respirou em Paris a mefítica maceração dos séculos acumulados numa cuba apertada entre as suas muralhas: a cidade. Os outros dilataram os pulmões com o sopro vindo do mar da imaginação; sentiram, pensaram, formularam, e isto originou uma profecia sobre a qual se abateu a vaga dos hábitos e interesses imediatos. Tudo foi descoberto. Outros vieram, pensando por seu turno, a partir de outras premissas, e fazendo também profecias, mas foram submersos pela onda dos hábitos

Fig. 1.3.9 – {Velocidade: Para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios expressos. Basta-me um carro eléctrico e a espantosa faculdade de abstracção que tenho e cultivo.

Num carro eléctrico em marcha eu sei, por uma atitude constante e instantânea de análise, separar a ideia de carro da ideia de velocidade, separá-las de todo, até serem coisas-reais diversas. Depois, posso sentir-me seguindo não dentro do carro mas dentro da mera-Velocidade dele. E, cansado, se acaso quero o delírio da velocidade enorme, posso transportar a ideia para o Puro imitar da Velocidade e a meu bom prazer aumentá-la ou diminuí-la, alarga-la para além de todas as velocidades possíveis de veículos comboios.

Correr riscos reais, além de me apavorar, não é por medo que eu sinto excessivamente – perturba-me a perfeita atenção às minhas sensações, o que me incomoda e me despersonaliza.

Nunca vou para onde há risco. Tenho medo a tédio dos perigos. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – PAISAGEM DE CHUVA, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 228.) **O DESPERTAR DA CIDADE** [Documento icónico], óleo sobre tela, Umberto Boccioni, 1910.



e dos interesses. E assim por diante... Esforço das gerações umas após outras. Um acontecimento formidável projectava os seus cumes para o céu, lançava as suas vagas enormes em direcção aos horizontes; algo de verdadeiramente sério, profundo, íntimo e geral se passava: a civilização maquinista nascera. Frutos amargos: as grandes guerras modernas, essas destruidoras da quietude, essas galés de aventuras que extirpam e desenraízam, originam escombros, criam os dramas de amanhã, fazem apelo ao génio dos homens para que a vida se não extinga nesses tão curtos prazos que, por vezes, podem ser propostos às sociedades e que bastam para se morrer de fome, de frio, de desespero.”⁵⁸

A utopia apresenta-se inerente ao espaço e ao tempo e o escritor não é indiferente à sua representação nas obras produzidas. Cientificamente, por um lado, o espaço é limitado mas pretende-se que ele seja megalómano ou se expanda, por outro, o tempo é permanente e estável. Nada se altera, o que significa, que quando se fala em utopia, fala-se na inexistência de movimento, elemento que estabelece a existência de Espaço e Tempo. Provavelmente por esse motivo e pela introdução da velocidade na sociedade, a utopia no século XIX sofre uma alteração conceitual. Assim, a Utopia passa a ser não o espaço, não o tempo, mas a sua relação: a velocidade e o movimento. O espaço evidencia consequências próprias dessa mudança, tal como a noção de tempo.

Velocidade

Sobre esta nova concepção utópica, a sociedade alterou-se e desejou alterar-se. Os artistas plásticos deram os primeiros passos, os escritores apresentam os primeiros argumentos e os engenheiros, libertos do espaço e do tempo, conceberam e projectaram esta nova utopia. O arquitecto chegou mais tarde, provavelmente, permanecia preso essencialmente ao espaço, tendo como certo que o tempo é inalterável e que o resultado do espaço-tempo não deveria ter a importância que lhe fora concebida. A desconsideração glorificou o inesperado.

“O desenvolvimento das forças de produção arruinou os símbolos das aspirações do século anterior, muito antes de ruírem os monumentos que as representavam. No século XIX, este desenvolvimento emancipou as formas de construção da tutela da arte, tal como, no século XVI, as ciências se libertaram da filosofia. A arquitectura abre caminho como construção de engenharia. Com a fotografia segue-se a reprodução da natureza. As criações da fantasia tornam-se práticas, colocando as artes gráficas ao serviço da publicidade. A literatura sujeita-se à fragmentação com o romance-folhetim. Todos estes produtos estão prestes a aparecer no mercado como mercadorias. Mas hesitam no limiar. Desta época datam as galerias, os interiores,

⁵⁸ LE CORBUSIER – *Maneira de Pensar o Urbanismo*, págs. 14 e 15.

as salas de exposições e os panoramas. São os resíduos de um mundo de sonho.”⁵⁹

Porém, a arquitetura, mesmo que concebida por engenheiros, continuou a possuir um papel fulcral nas análises literárias sobre as utopias. Sendo que, não só a literatura utópica influencia o pensamento do arquiteto e daquilo que ele pretende para a sua obra, como o escritor encontra na arquitectura uma base para uma nova construção. Como explica Reckert “(...) é apenas ideal e simbólica; e é sem dúvida à confusão do imaginário com o real que se deve o malogro de tantas idealizações teóricas (...)”⁶⁰

Francoise Choay^{xl} no livro *O Urbanismo, utopias e realidades*, procura estabelecer lógicas entre a utopia e a realidade na cidade. Choay utiliza não só os urbanistas e os arquitectos como modeladores e criadores dos planos que moldam a cidade, mas também escritores, filósofos, antropólogos, entre outros, demonstrando que todas as reflexões e pensamentos constroem a cidade. Compreende-se o papel que a urbe possui sobre as divergentes obras e de que forma a cidade e a sociedade reagem a elas, estabelecendo um diálogo. Como afirma Octavio Paz^{xli}: “alguns querem mudar o mundo // outros lê-lo// nós queremos falar com ele.”⁶¹

“No plano secular estas teorias e tentativas entroncam evidentemente com as da Utopia político-filosófica, para cujo enquadramento arquitectónico-urbanístico não têm faltado sugestões, receitas e até exigências apaixonadamente autoritárias, quer da parte dos próprios autores – Tomás Moro descreve minuciosamente a topografia urbana da sua Utopia –, quer de messiânicos arquitectos e urbanistas profissionais modernos (cf. Respectivamente Munford, 325, e McClung, cap. 3). Seria inútil querermos seguir o caminho que arranca da Platonópolis de Plotino para chegar à *ville radieuse* de Le Corbusier, passando pela *Città del Sole* de Campanella, mas afastando-se cada vez mais do signo literário.”⁶²

Mesmo questionando a utilidade, valerá a pena mencionar alguns exemplos que se fundamentam em manifestações utópicas. É então impossível não falar no Flâneur de Walter Benjamin^{xlii} e a Utopia de conceber a cidade como um todo. Em Baudelaire e na sua solidão e multidão, já presentes nas obras de Engels^{xliii} e Poe^{xliv}. Haussmann e a utopia da destruição. Foucault^{xlv} e a construção dos discursos, Certeau^{xlvi} e a vigilância invisível. Ledoux e Boullée^{xlvii}.

Repare-se também, que os materiais empregues tornam-se fundamentais para a ideia que se pretende construir. A exemplo, a utilização do vidro para substituir a parede de tijolo não é apenas uma mudança no desenho das plantas e na concepção do espaço: projecta uma mudança social mais profunda do que se imagina. Bruno Taut^{xlviii} transformaria utopicamente a Arquitectura Alpina, em poemas, desenhos e

⁵⁹ FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, pág. 77.

⁶⁰ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 23.

⁶¹ ARÍS, Carlos Martí – *La cymbra y el arco*, pág. 21.

⁶² RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, pág. 23.

Fig. 1.3.10 – {*Ditadura & Cegueira*: O ruído do dia humano aumenta de repente, como um som de sineta de chamada. Estala adentro da casa o fecho suave da primeira porta que se abre para o universo. Oiço chinelos num corredor absurdo que conduz até meu coração. E num gesto brusco, como quem enfim se matasse, arrojando sobre o corpo duro as roupas profundas da cama que me abriga. Despertei. O som da chuva esbate-se para mais alto no exterior indefinido. Sinto-me mais feliz. Cumpri uma coisa que ignoro.

Ergo-me, vou à janela, abro as portas com uma decisão de muita coragem abstracta. Surge um dia de chuva clara que me afoga os olhos e, luz baça. Abro as próprias janelas de vidro. O ar fresco humedece-me a pele quente. Chove, sim, mas ainda que seja o mesmo, é afinal tão menos! Quero refrescar-me, viver, e inclino o pescoço à vida, à causa de Deus, estendendo-o pela janela fora como numa guilhotina. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 305.)
METRÓPOLIS [Filme], frame, Fritz Lang, 1927.



anotações, sendo que a *Casa de Cristal*^{xlix} iria acompanhá-lo desde então, influenciando *O Construtor do Mundo*^l e *A Decomposição das Cidades*^{li}. “Em *A Arquitetura de Vidro* (1914), de Scheerbart, o vidro ainda faz parte do domínio da utopia.”⁶³

A transformação completa da parede em janela transfigura, o que anteriormente era espaço de fuga e de liberdade, numa completa fuga e liberdade. Porém, para existir fuga e liberdade, deve existir prisão, sendo que o Ser encontra-se completamente exposto e a janela, antigo sinónimo de liberdade, transforma-se na nova prisão. O que anteriormente era o imaginário Utópico, transformar-se-ia em realidade Distópica.

Em Utopia de Thomas More, esta distopia já teria sido apresentada como ideal utópico, dirigindo-se para um lugar ainda mais longínquo, pois não existiam “nem cabarés, nem tabernas, nem locais mal-afamados; não há ocasiões para o deboche, nem refúgios, nem lugares para encontros, sempre exposto aos olhos de todos, cada um é obrigado a praticar o seu ofício ou a ocupar o seu tempo livre de forma irrepreensível”⁶⁴

Seguindo algumas linhas filosóficas, a utopia poderá ser explicada através daquilo que Kant definiria como sociabilidade insociável, ou seja, o momento em que o Homem procura através da sua arte reconstruir e propor uma imagem que se adapta melhor ao mundo e de certa forma ao Eu. Partindo deste pressuposto, poderemos também explicar as várias Utopias que foram utilizadas em Políticas Ditatoriais. O Utópico (normalmente o ditador) não apresenta a sua ideia de forma *racional* e comunicável, mas recorrendo ao uso da Força e do poder que possui/lhe é atribuído. Como referiu Callon^{lii}, “A sociologia é o movimento pelo qual os actores constituem e instituem as diferenças, as fronteiras, entre o que é social e o que não o é, entre o que é imaginário e o que é real: o traçado destas fronteiras é aberto e nenhum consenso, salvo em caso de dominação total, é realizável.”⁶⁵

Em estados ditatoriais, são as grandes metrópoles e as colossais megalópoles que essencialmente constroem esse imaginário. Nesta construção, a cidade subjugava inúmeras vezes o campo, porém, retoma-se constantemente os melhores elementos que o campo possui e transportam-se para a cidade. Um exemplo disso, são os constantes debates na necessidade de criação de espaços verdes na cidade. Entretanto, se pensamos que não valerá a pena falar em megalomania em Arquitetura, pois a utopia de construir cidades megalómanas parecia ter sucumbido na história da humanidade, a China, a exemplo, actualmente, transporta-nos para um novo imaginário com a criação de Jing-Jin-Ji^{liii}.

Retomando a literatura de ficção científica, o escritor Júlio Verne^{liv} é um utópico engenheiro ficcionista. As suas obras representam não só a descoberta de novos espaços, mas também como chegar lá. Engenharia e Arte, colocada ao sabor da literatura, do leitor e da imaginação. Verne apresenta por exemplo a viagem à Lua, adaptada posteriormente ao cinema por George Méliès^{lv}, as cidades futuristas de *O Doutor Ox*^{lvi}, *As Índias Negras*^{lvii}, *Os Quinhentos Milhões da Begun*^{lviii}, *A*

⁶³ FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, pág. 68.

⁶⁴ MORE, Thomas – *Utopia*, pág. 62.

⁶⁵ CALLON, M – pág. 30 (pragmática)

Espantosa Aventura da Missão Barsac^{lix}... De todas as suas obras, especifico a *Viagem ao centro da Terra*^{lx}, pois apresenta um paralelismo com o mito da cidade de Agartha. Porém, enquanto na *viagem* não existe nenhuma colectividade humana, na cidade, criada a partir da lenda budista, existe todo um reino que para se aceder, teria que se encontrar a respectiva porta de acesso na Antártica.

Na mesma construção budista, em 1933, James Hilton^{lxi} escreve o *Horizonte Perdido*^{lxii}: lugar espacialmente indefinido, mas que se encontrava limitado à Cordilheira dos Himalaias. Na perspectiva desta cidade, denominada por Shangri-La ou Sham-Bha-La, posteriormente a casa do Rei do Mundo, de Saint-Yves D'Alveydre ou René Guénon, a modernidade não existia e a terra era virgem. Continha uma biblioteca onde se encerrava toda a sabedoria do Mundo. Porém, antes da existência destas três obras literárias, o mito já teria sido criado, sendo que o explorador português António Andrade^{lxiii}, no século XVI, foi em busca da urbe descaminhada das cartografias: deparando-se com o Tibet.

Conclusivamente, concebe-se que a noção mitológica das obras não se afasta da cultura e da sociabilidade local, patente de uma forma geral, na forma e relação de estar e viver dos cidadãos locais com o espaço. Assim, as novas ou divergentes culturas explicam e motivam novas e divergentes utopias, como explica Reckert:

“Renascentistas de origem, por outro lado, é o motivo já referido das exóticas cidades orientais ou ameríndias, também idealizadas, como *exempla imitandi*: motivo esse possibilitado pelas viagens de descobrimento e relacionado, na medida em que implicava uma crítica da sociedade contemporânea, com o género mais amplo da Utopia literária. Um remoto eco desta tradição, transformada em puro escapismo hedonista, ainda se encontra na luminosa cidade de jacinto e ouro de «L'Invitation au voyage» ou na evocação por Manuel Bandeira do *luxe et volupté* de uma Pasárgada fantástica e libertina.”⁶⁶

A postura social na procura de um espaço melhor é visível em quase toda a literatura. Na literatura Inglesa destaca-se a exemplo Camelot: Cidade do Graal. Germinada antes do despontar de uma Inglaterra, o Rei Artur, sem data e lugar de nascimento, alimenta o fascínio do reino perfeito, através da justiça e do funcionamento irrepreensível. Daqui, parte também a Ilha do Brasil, ou *Hy Breasil* (no idioma/mitologia celta) – ilha que se encontrava junto ao Reino Unido e que se moveu pelo atlântico (tal como a *Jangada de Pedra*^{lxiv} de José Saramago) e que estagnou no Brasil (tal como os *Cadernos de Lanzarote*^{lxv}). Repare-se na concepção científica ocorrida em 1930 que concebe a formação dos continentes através da deformação da Pangeia^{lxvi}. Retomando a *ilha do Brasil*, a mitologia torna esse espaço um lugar sobrenatural durante a Idade Média e a ciência atribuiu-lhe uma posição natural através das Expansões Marítimas e dos Descobrimentos Portugueses no século XVI.

Um outro paralelismo na ordem temporal, mas divergente no campo da sua reutilização e adaptação, remete-nos ao espaço onde tudo era alimento,

⁶⁶ RECKERT, Stephen – *O Signo da Cidade*, págs. 19 e 20.

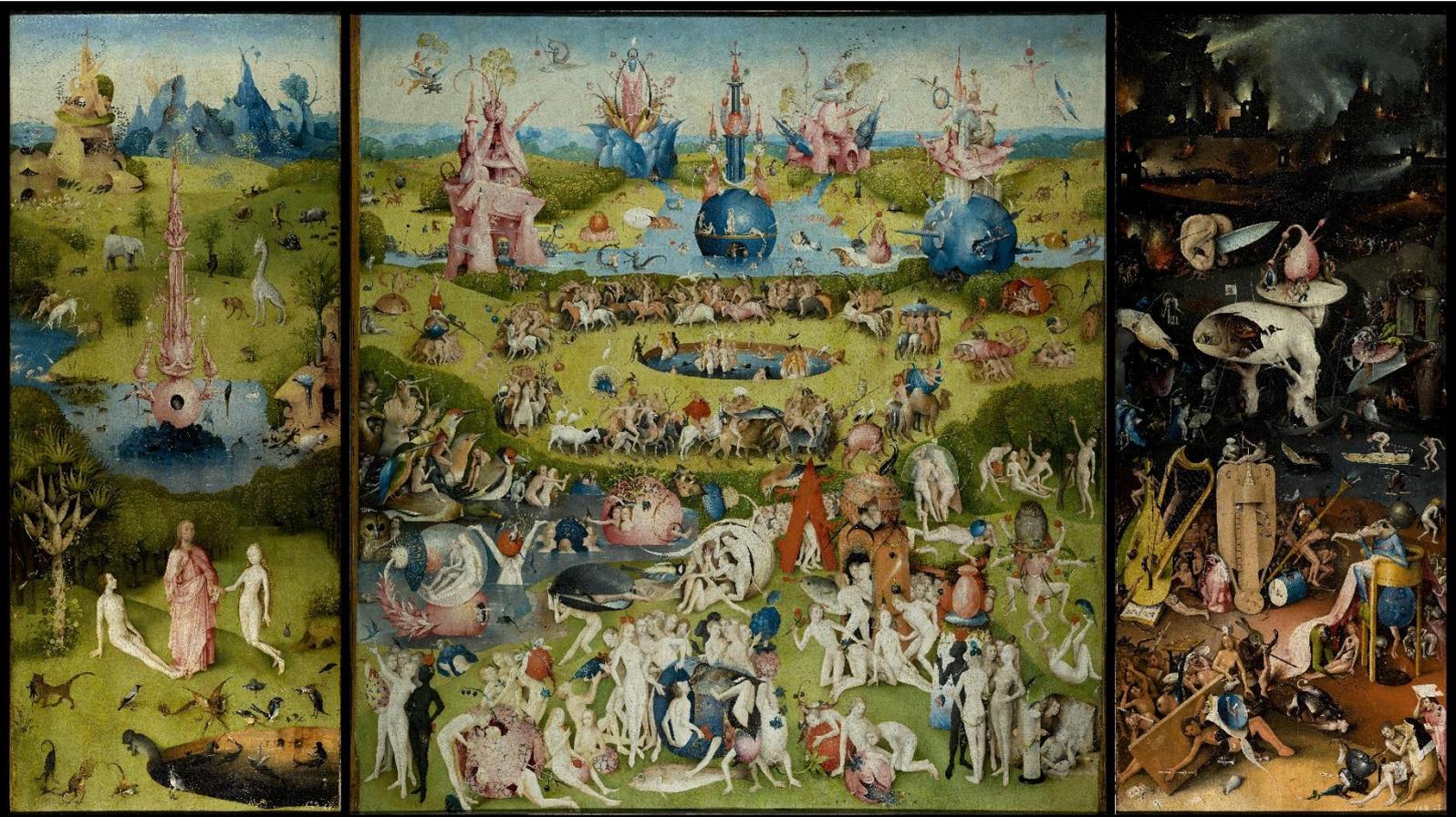


Fig. 1.3.11 – {Cidades & Lugares: Um poente é um fenómeno intelectual. (GUEDES, Vicente (Fernando Pessoa) – PAISAGEM DE CHUVA, Livro do Desassossego (Primeiro), pág. 228.)} **O JARDIM DAS DELICIAS** [Documento icónico], Tríptico, óleo sobre madeira, Hieronymus Bosch, 1504.

denominado por *Cokaigne/Cocanha* (onde se destaca a cidade de Bengodi). De influência árabe, ironicamente tão próximo de *cocaína*, referencia o céu e o paraíso e *alimentou* os estômagos vazios da Europa Medieval. Repare-se que, no campo temporal e espacial, Cocanha cruza-se com Hansel e Gretel, que refletem a pobreza extrema, as guerras persistentes e a fome que povoava a Europa. É importante referir que, a ironia utilizada acima entre cocaína e espaços utópicos não é desterrada de propósito. Colectivamente, num espaço socialmente empírico contemporâneo, a expressão “viajar para Nárnia” é utilizada frequentemente pelos consumidores de estupefacientes – como a Cocaína. E Nárnia, é também uma idealização do paraíso.

Assim, concebem-se numerosas cidades e lugares que acompanham os múltiplos e divergentes imaginários utópicos, construídos sobre o Tempo Presente em que se reside e evidenciando o Futuro que se solicita. Sudarsoma, a cidade dos sete muros, baseada num conto tradicional tibetano. Nubicuculia, a cidade dos pássaros (Aristofane^{lxxvii}, Gli Uccelli). Sugheria, uma cidade que se encontra à margem. A Cidade de Deus, de Santo Agostinho^{lxxviii}: Celeste, Pura, soberba e absoluta, contrariando a Cidade da Perdição ou a cidade do Inferno de Dante^{lxxix}. As cidades do deserto em Mil e Uma Noites. Nubia, a cidade inundada de pedras preciosas. Amaurote, a capital da Utopia. A Cidade Satírica de Swift^{lxxx} n’A Viagem de Gulliver e a cidade falaciosa ou da metamorfose, n’As aventuras de Pinóquio.

Cidades e
Lugares

Parthenion, a cidade bordel das *virgens* do século XVIII, contrapondo-se a Samarah, a cidade sensual, e à conservadora Euphonia: a cidade do amor reprimido. Reprimido, Casanova^{lxxxi} escreveria Poliarcopoli, cidade gémea. Em Abdias de Stifter^{lxxxii}, a cidade é deserta. X, a desconectada. Macondo, a cidade do esquecimento dos Cem Anos de Solidão de Gabriel Garcia Márquez^{lxxxiii}. As duas cidades de Metropolis. Responsável a de Erewhon e a socialmente paradoxal exposta no filme excepcional de Fritz Lang^{lxxxiv}. A segunda, possivelmente influenciada pela Mecanopolis – a cidade desumana de Miguel de Unamuno^{lxxxv} que nos conduz a pensarmos legitimamente na solidão.

A cidade possessiva de Longjumeau (Léon Bloy^{lxxxvi}) e as virtuosas de Aleofane e Broolyi (Godfrey Sweven^{lxxxvii}). Pérola, a cidade dos sonhos, de Alfred Kubin^{lxxxviii}, e Winesburg, a cidade do desencanto, de Sherwood Anderson^{lxxxix}. A Mahagonny de Bertolt Brecht^{lxxx}. Güllen: a cidade do Karma e da vingança, de Friedrich Dürrenmatt^{lxxxii}, tal como As Minas Tirith, de O senhor dos Anéis de Tolkien^{lxxxii}.

Haggard descreveria com Allan Quatermain^{lxxxiii} as cidades dos mitos perdidos: Milosis, a bélica, e Kôr, da eterna juventude. Vondervotteimittis, a cidade pontual de Allan Poe em O Diabo no Campanário. As já referidas Invisíveis de Italo Calvino^{lxxxiv} e a cidade metafísica de Jorge Luís Borges^{lxxxv} (através da Biblioteca de Babel ou da Cidade dos Imortais em L’Aleph). Em a Odisseia, Ismaro torna-se a cidade do regresso. Socialmente, Jerusalém a prometida e Roma a eterna. A América a Terra dos Sonhos e do eterno Sonho Americano.

Depois, ainda existem as filhas das Utopias ou as cidades dos filósofos. A já referida cidade do Sol de Campanella^{lxxxvi}, Christianopolis de Andrea^{lxxxvii},

Bensalem de Bacon^{lxxxviii}, Harmonia de Fourier^{lxxxix}, Nova Harmonia de Owen^{xc}, Icaria de Cabet^{xcii}, Victoria de Buckingham^{xciii}, a Cidade Cooperativa de Peck^{xciii}, entre outras. Existem, inclusive, cidades para os suicídios (Stevenson e Escamez).

A literatura concebe assim a cidade real para a utopia, mas irreal para a arquitectura. A arquitectura procura alguns conceitos de cidade ideal nestas criações, porém, apresentam-se como ilusórias para a literatura. Um dos elementos que desenvolve esta relação instável encontra-se no próprio conceito de cidade Utópica, que dificilmente se separa da cidade Fantástica. Todavia, provavelmente a maior diferença entre elas, mesmo sendo uma linha bastante fugaz, é que a cidade Utópica determina o que é melhor, não deixando margens para sentimentos divergentes daqueles, contrariamente à cidade fantástica, que se apresenta como uma cidade a visitar, descobrir, disfrutar.

Sobre o descobrir e visitar, é importante mencionarmos a importante alteração ocorrida na noção de *percorrer*. Tal facto conduz-nos para Le Corbusier, que na Introdução ao seu livro *Maneira de Pensar o Urbanismo*, inicia o texto anunciando “Uma ruptura brutal, única nos anais da história, (...) A causa dessa ruptura, o explosivo, é a intervenção súbita – numa vida ritmada até então pelo passo do cavalo – da velocidade na produção e no transporte das pessoas e das coisas.”⁶⁷ Le Corbusier evidencia assim a introdução da velocidade na transformação da cidade e da aldeia. Porém, qual a velocidade da literatura nesta transformação? E qual a transformação utópica arquitectónica? Que utopias se transformaram ou germinaram socialmente?

Para se alcançar esta *nova forma de visão* do espaço que nos envolve e que nos influencia naquilo que desejamos e propomos, é necessário desmembrar novamente o conceito de Utopia. Assim, de forma geral, utopia não se determina pelo espaço do Ponto A, nem do Ponto B, nem o segmento de recta que leva o Eu de A a B. Utopia não é o Tempo em que se insere o utilizador (Eu), o Ponto A, o Ponto B ou o segmento de recta AB. Utopia, passa a ser o movimento que o Eu faz do Ponto A ao Ponto B, independente e dependente do segmento. Esta alteração na concepção do noção de Utopia, provocou algumas obras (como a criação infundável de estradas e vias de acesso automóvel, aeroportos, ...) e incitou ao debate sobre a sua necessidade no quotidiano e como se inserem nas cidades já estabelecidas.

Porém, no *pensamento da arquitectura*, provoca a desvalorização do Espaço: do Ponto A, do Ponto B e do respectivo segmento que os liga, procriando uma ruptura com o conceito de Lugar. Pretende-se assim uma *nova* arquitectura que seja fugaz para o utilizador. Projecta-se para um Eu que está constantemente e só de passagem: tornando-se evidente que a arquitectura, tal como a vida, também ela é fugaz. A arquitectura que deve e deveria responder para muito tempo e para muitas pessoas, necessita fazê-lo agora de forma quase efémera, porém e ao mesmo tempo, num formato permanente – diria a literatura: tudo é transitório.

Mark Augé^{xciv} escreveria em *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*, uma observação científica que nos transporta entre este tudo e

⁶⁷ LE CORBUSIER – *Maneira de pensar o Urbanismo*, pág. 7.

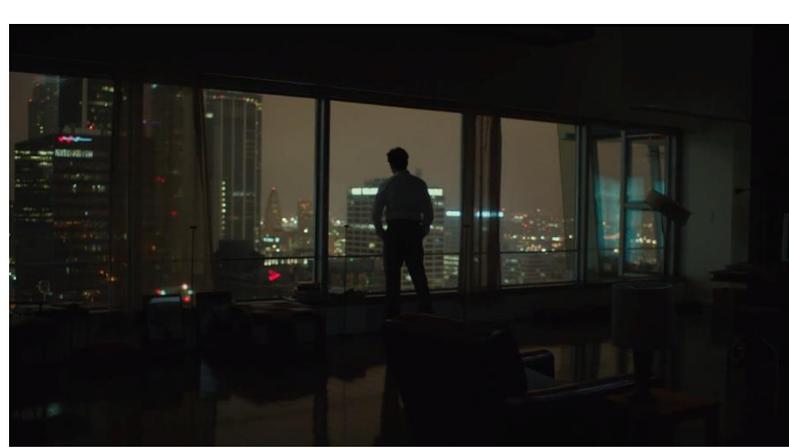


Fig. 1.3.12/13/14 – {Solidão: Floresce alto na solidão nocturna um candeeiro incógnito por trás de uma janela. Tudo mais na cidade que vejo, está escuro, salvo onde reflexos frouxos da luz das ruas sobem vagamente e fazem aqui e ali pairar um luar inverso, muito pálido. Na negrura da noite, a própria casaria destaca pouco, entre si, as suas diversas cores, ou tons de cores: só diferenças vagas, dir-se-ia abstractas, irregularizam o conjunto atropelado.

Um fio invisível me liga ao dono anónimo do candeeiro. Não é a comum circunstância de estarmos ambos acordados: não há nisso uma reciprocidade possível, pois, estando eu à janela no escuro, ele nunca poderia ver-me. É outra coisa, minha só, que se prende um pouco com a sensação de isolamento, que participa da noite e do silêncio, que escolhe aquele candeeiro para ponto de apoio porque é o único ponto de apoio que há. Parece que é por ele estar aceso que a noite é tão escura. Parece que é por eu estar desperto, sonhando na treva, que ele está alumando.

Tudo o que existe existe talvez porque outra coisa existe. Nada é, tudo coexiste: talvez assim seja certo. Sinto que eu não existiria nesta hora – que não existiria, ao menos, do modo em que estou existindo, com esta consciência presente de mim, que por ser consciência e presente é neste momento inteiramente eu – se aquele candeeiro não estivesse aceso além, algures, farol não indicando nada num falso privilégio de altura.

Sinto isto porque não sinto nada. Penso isto porque isto é nada. Nada, nada, parte da noite e do silêncio e do que com eles eu sou de nulo, de negativo, de intervalar, espaço entre mim e mim, coisa esquecimento de qualquer deus... (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 581.) [12] **LOST IN TRANSLATION** [Filme], frame, Sofia Coppola, 2003; [13] **HER** [Filme], frame, Spike Jonze, 2013; [14] **INTO THE WILD** [Filme], frame, Sean Penn, 2007.

nada, entre o real e o imaginário. Questiona assim a importância do preconceito estabelecido anteriormente de Lugar, questionável agora com a introdução do movimento enquanto elemento significativo, convocando-nos para uma crítica à própria realidade, que anteriormente era apenas uma Utopia. Porém, a utilização de *Não-Lugares* como título da obra e como classificação desses espaços não é de todo inocente, repare-se que a palavra *Utopia* deriva da combinação grega de *Não* + *Lugares*. Augé, ao utilizar a origem lexical da palavra, possuía a noção de que empregar *Utopia* em vez de *Não-Lugares* poderia, por um lado, colocar em causa a aceitação do produto enquanto científico (devido aos conceitos e preconceitos que a própria palavra transporta no consciente e inconsciente social) e, por outro lado, iniciar um conflito com os admiradores desta “utopia” e, principalmente, com as ciências tecnológicas. Um exercício simpático a realizar, é a permutação da palavra Utopia por Não lugares ao longo da obra referida, para podermos alcançar algo mais do que aquilo que realmente é exposto. Apresenta-se, na realidade, um debate sobre o resultado de um movimento utópico e social, com base nas alterações de Deslocação, que provocam consequentemente o isolamento.

É com o tema da Solidão que Augé conclui a sua obra: “Haverá então lugar, no futuro, há talvez já lugar hoje, apesar da contradição aparente dos termos, para uma etnologia da solidão.”⁶⁸ Ou seja, os não-lugares ou os novos lugares apenas constroem um cidadão mais só contrariando os conceitos que anteriormente se encontravam estabelecidos. Assim, a Utopia apresenta-se como o desejável e o não desejável. Desejável do ponto de vista da evolução pois “O progresso é apenas a materialização de utopias”⁶⁹, e indesejável do ponto de vista da inexistência de comunicação entre os seres – “Uma época feliz é totalmente impossível porque os homens só querem desejá-la, mas não a querem ter de forma alguma e, quando chegam os dias felizes, todo o indivíduo aprende formalmente a pedir aos céus a perturbação e a miséria.”⁷⁰

Solidão

É este pedido de miséria e perturbação que muitas vezes é retratado como o resultado da solidão. A exemplo, apresento o imaginário Utópico que se transforma numa imagem distópica apresentada nos filmes *Lost in Translation* (2003), de Sofia Coppola^{xcv}, e *Her* (2013), de Spike Jonze^{xcvi}. No primeiro caso, Bob, a personagem principal, vive num ideal social utópico em que a língua divergente o transporta para a solidão, transformando o espaço em algo distópico. Porém, dez anos passados, Spike entende no seu filme, que os idiomas não são nem devem ser encarados como o problema da criação do espaço distópico. Assim, Theodore, personagem principal do filme *Her*, habita a solidão urbana, tal como todos os humanos – encarado como habitual e acolhido com normalidade e passividade. Spike desenvolve cinematograficamente a construção de um espaço, em que cada Eu é um Eu isolado, conectado por fibras invisíveis, em que provavelmente a própria cidade não é mais do que uma rede invisível.

A construção e a desconstrução da Torre de Babel, que a bíblia apresentava na

⁶⁸ AUGÉ, Marc – *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, pág. 125.

⁶⁹ WILDE, Oscar – *Der Sozialismus und die Seele des Menschen* [Socialismo e da alma do homem]

⁷⁰ Nietzsche

desestabilização social e na formação das várias línguas, criando conseqüentemente as diversas populações, contrapõem-se hoje, à utilização de idiomas cada vez mais comuns, a exemplo, a utilização constante do Inglês ou do Espanhol. Esta aplicação desenvolve-se devido às forças patentes na Globalização e na Utopia de conceber para o Mundo. Assim, em 2009, a UNESCO publicou um relatório/atlas evidenciando que das cerca de 6000 línguas existentes no Mundo, 2500 iriam desaparecer brevemente: transportando consigo grande parte do seu Património Material e Imaterial.

“... Quando se cansarem do Perténom e de Notre Dame,
Pois bem, voltem-se para as lanternas, «Fujiyama»,
Hiroshige, Harunobu, Bashō, Buson –

...

E o papel em branco também.
Escolham *tanka* ou *haikai*,
Como quiserem.

...

Mas não contem comigo para me pavonear em vossa
companhia.

...

Poderão... tentar levar-me para a Via da Iluminação
instantânea,
Mas terei que me escusar.

...

Para dizer a verdade,
O vosso *Ja-pon, Ja-pon, Ja-pon, Ja-pon, Ja-pon*
É barulhento de mais.”⁷¹

A fuga da cidade como elemento estruturador da felicidade, influenciaria Christopher McCandless^{xcvii} a abandonar a urbe americana e a procurar a natureza. A viagem, foi posteriormente retratada no filme e no livro *Into the Wild*, concebendo e questionando o que é a realidade e qual o desempenho do imaginário na sua construção. Na mesma viagem, o viajante encontra-se só, concluindo que “A felicidade só é real, quando compartilhada”.

O escritor e o arquitecto, habitualmente, concebem a sua obra nesse espaço de solidão e nem sempre se agregam a um movimento social comum. Mesmo sós, apreendem e alimentam respostas para movimentos sociais, sendo que na existência de uma crise sociológica, despoleta-se rapidamente a vontade da Utopia. E o que desencadeia uma tensão social é a paradoxalidade linguística de uma solidão comum, ou seja, uma crise económica revela-se não quando um Eu despoleta uma crise financeira, mas quando existe uma população em grande escala que se encontra solitária com a mesma fragilidade económica. O mesmo se

⁷¹ KōTARō, Takamura, in RECKERT, Stephen – *Para Além das Neblinas de Novembro – Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, pág. 21.

depreende com as restantes questões sociais e temporais. Em resposta, “Cada época, com efeito, não sonha apenas com a seguinte, mas procura, no seu sonho, arrancar-se ao sono.”⁷²

Concluindo, a utopia percorre o desenho do arquiteto: faz parte do seu pensamento e da sua formação. É um sonho construído com base numa (so)ci(e)dade melhor, mais clara, mais limpa e mais igualitária. O arquitecto acredita e pretende transformar a sua obra num ícone real, exposto aos vários olhares e ao serviço de cada um. O escritor/poeta utiliza a sua obra para colocar o leitor sobre o pensamento desta. Não a ilustra nem a torna real, pretende-se que ela se construa na mente do utilizador e que depois se torne real, dependendo deste.

Em arquitetura a obra apresenta-se exteriormente e depois evidencia-se interiormente. Em literatura inicia-se interiormente e depois reflete-se exteriormente. Em ambos os casos só se evidencia a sua utopia e o seu objetivo, se o utilizador o permitir ou a ele se dedicar. Em arquitetura, a cidade de Brasília é um expoente máximo que revela após a sua conclusão arquitectónica uma certa inadaptabilidade dos seus utilizadores/habitantes: não permitindo que ela correspondesse aos seus planos teóricos originais, pois a teoria não se identificava completamente com o interior dos utilizadores. Em literatura, a obra “Utopia” não permitiu igualmente que a Inglaterra do século XVI sucumbisse para uma sociedade igualitária e fértil.

Em ambos os casos, torna-se necessário acrescentar as várias concepções de Espaço e Tempo, para que socialmente lhe sejam atribuídos significados e significantes. Segundo “Friedrich Engels: «A superestrutura influencia a base.» Neste caso, as razões sociológicas e ideológicas actuam como agentes mais poderosos que as considerações puramente materialistas.”⁷³ De forma a sintetizar como as concepções utópicas podem exercer algum poder no espaço concreto da arquitectura, Jorge Figueira, no artigo *Laranja Mecânica*, explica a arquitectura do McCormick Tribune Campus Center “de Koolhaas: como puro efeito do que está a acontecer, ocupando todos os lados.”⁷⁴

“Mas é à cultura popular que temos de recorrer para compreendermos o essencial: o Campus Center é revestido em todos os seus espaços por uma espécie de indumentária *glam rock*, um guarda roupa vistoso acrescentado com o brilho da maquilhagem, referências *cyborg* e um clima livremente «Prada». Um mundo «completo» onde todos os sentidos são estimulados, onde tudo é *sexy*.

Podemos recorrer a *Laranja Mecânica*, o filme de Stanley Kubrick de 1971 que reproduz uma Londres do futuro altamente estilizada, como um microcosmos excêntrico, um mundo tardio de «sexo e violência». No filme parece haver uma relação de complementaridade entre a elaboração gráfica dos cenários e

⁷² FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, pág. 77.

⁷³ *Correspondência de Karl Marx e Friedrich Engels*, pág. 18.

⁷⁴ Figueira, Jorge – *A Noite em Arquitectura*, pág. 79.

dos personagens e uma total arbitrariedade moral. Uma existência planar de cor e formas sumptuosas é também o lugar da violência dos futuristas *hooligans*, e das distopias governamentais. Como se houvesse uma correspondência.

Os «droogs», no original do livro de Anthony Burgess, falam uma linguagem própria – com base no russo... – e habitam um mundo onde as referências históricas são fetiches, meros instrumentos descarnados, como é o caso de Beethoven para Alex DeLarge, a personagem principal.

Apesar das preocupações «contextuais» que Koolhaas sugere no edifício do Campus Center, a sua arquitectura permanece num plano de ambiguidade entre ser o reflexo de um mundo pulverizado ou ser a sua reconstrução «moral». Em «Laranja Mecânica», a estética substitui qualquer transcendência: o mal está nos dois lados, no poder e no contra-poder, nos «marginais» e no Estado.”⁷⁵

Classificando a habitual realidade, as cidades imaginárias surgem essencialmente na literatura como concepções filosóficas, como manifestos políticos, como visões de um futuro baseado em factos presentes (habitualmente através da crítica depreciativa e/ou negativa da actualidade feita pelo escritor). Se Atlântida de Platão não venceu no campo do forjamento linguístico como Utopia de Thomas More, repare-se que é simplesmente porque Platão afunda a própria criação, enquanto More a alimenta, deixando em aberto uma possível discussão social. Se recorrermos à Utopia, ou Arcadia, percebemos que a sociedade que a habita não é perfeita, ou aquilo que contemporaneamente se define como perfeita: admitindo a escravidão, a submissão da mulher ao homem, a inexistência de privacidade. Porém, contrapõem-se com a tolerância presente socialmente e com a flexibilidade do próprio autor da obra, ao afirmar que poderá estar errado em algumas teorias ideais. Edgar Morin afirma que

“(...) a teoria está *aberta* ao universo do que conta: extraindo dele confirmações, e se surgem dados que o contradizem, procede-se a verificações e revisões (...) Uma *teoria* que se encerra ao real se converte em *doutrina*. A doutrina é a teoria que afirma que a sua verdade está definitivamente provada, e refuta todos os desmentidos do real (...) os seus axiomas convertem-se então em *dogmas*.”⁷⁶

Assim, os documentos textuais e arquitectónicos devem possuir uma influência no utilizador do ponto de vista da análise e da utilização do espaço. O comentário que se desenvolve daqui, deve, por sua vez, despoletar em debate: com ambições estéticas e éticas. Segundo Jacques Rancière

⁷⁵ Figueira, Jorge – *A noite em Arquitectura*, págs. 78 e 79.

⁷⁶ MORIN, Edgar – *Para salir del siglo XX*, pág. 70.

“São os textos de Jean-François Lyotard que melhor exprimem o modo como «a estética» se tornou, nos últimos vinte anos, o lugar por excelência onde a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto. A reinterpretação da análise kantiana do sublime trouxe para a arte um conceito que Kant situara para lá da arte, transformando esta última numa testemunha do confronto com o inapresentável que desampara o pensamento – e, pela mesma ordem de razões, numa testemunha contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo do pensamento.”⁷⁷

O que importa reter das utopias, e da utopia individual, é a flexibilidade e a abertura ao novo que, como foi já referido, Thomas More evidencia no seu livro. Assim, deve-se apresentar a utopia como discussão, não a circunscrevendo ao excesso. Não podemos nem devemos eliminá-la, mas sim, discutir e avaliar os seus princípios. Ou seja, não precisamos de nos tornar em atlânticos que invadem a Grécia ou a Casa daquilo em que acreditamos, ou procriar uma obsessão, como é representada no filme *A Barriga do Arquitecto*, concebendo a realidade como antagonismo entre Razão e Emoção. Este conflito ou batalha germina a solidão, o afogamento ou a morte. Excessivamente, representa uma cegueira que apenas considera a sua concepção utópica como algo ideal.

“Esta mesma cegueira de olhos abertos divide-se em três espécies de cegueira ou, falando medicamente, em cegueira da primeira, da segunda, e da terceira espécie. A primeira é de cegos, que vêem e não vêem juntamente; a segunda de cegos que vêem uma coisa por outra; a terceira de cegos que vendo o demais, só a sua cegueira não vêem.”⁷⁸

⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques – *Estética e Política, a partilha do sensível*, pág. 10.

⁷⁸ VIEIRA, Padre António – *Sermões*, pág. ?.

“Como no entanto o via cansado pela longa narrativa e não sabia se admitia a contradição – pois me lembrava que havia culpado as pessoas que temem parecer pouco preparadas se não encontram alguma coisa a criticar nas ideias dos outros –, limitei-me a louvar as leis dos Utópicos e a exposição que delas nos havia feito e, tomando-o pelo braço, conduzi-o à sala de jantar. Disse-lhe no entanto que encontraríamos ocasião para reflectir mais maduramente nestes problemas e conversar mais longamente.”⁷⁹

As viagens feitas entre o real e o imaginário como construção de utopias e distopias permitem conceber um novo espaço sociológico com o objectivo de que a *casa* não se restrinja ao espaço concebido apenas como familiar, onde descansamos e nos alimentamos. Introduce-se uma casa, uma cidade e um planeta, que concebe a interligação entre os seres, para que as fronteiras, visíveis ou invisíveis, deixem de existir utopicamente, ou seja, permeáveis no espaço do real. Por esse motivo, início este capítulo com a frase de Thomas More, desejando que independentemente do local onde o corpo se encontra, se sinta na sua casa.

“No conjunto, as inúmeras formas ou imagens de que somos portadores, constituem um código de leitura do real que permite, não apreendê-lo na sua realidade ou materialidade própria, mas atribuir e perceber em cada um dos seus objectos reais um certo significado que para nós se reveste ou que lhe imputamos.

O conhecimento nunca é o reflexo do real, mas sempre uma tradução e reconstrução, o mesmo é dizer contendo o risco de erro. O conhecimento dos factos é sempre tributário da interpretação. Conhecer e pensar não é chegar a uma verdade certa, é dialogar com a incerteza.”⁸⁰

Aprender a ler plantas e a conceber uma escrita científica do que elas são na realidade é engenharia, ciência pura, descrevendo a equação que por vezes não se sabe resolver. O que está para lá de uma planta simétrica, das aberturas e da dimensão das paredes, é um campo em aberto, onde entra a viagem para a viagem, para a imaginação e para a utopia – espaço abstracto onde se concebe a arquitectura – local onde vivem os seres humanos: diálogo com a ambiguidade e a incerteza.

Esse local, depende de vários factores, porém, é essa urbe que me cativa compreender, enquanto eterno estudante de arquitectura. É ela que me concebe as bases para a projecção de novos espaços que se poderão tornar reais. Só acontecem, se souber também retornar à escrita científica da arquitectura, ou seja, plantas, cortes e alçados. Não se entenda isto como um voltar atrás, mas como um ciclo, como uma dependência. A invalidação da escrita científica provocará uma alucinação arquitectónica, a invalidação dos factores que geram essa escrita provocará uma invalidação no objecto enquanto elemento de arquitectura. Complexo? Não, bastante simples.

⁷⁹ MORE, Thomas – *Utopia*, pág. 111.

⁸⁰ CARVALHO, J. Eduardo – *Metodologia do Trabalho Científico*, pág. ?

“Partiu da ideia apontada na primeira visita, porque considera que não se projeta somando bocados de informação, e que esta serve, se aplicada a uma ideia, para a corrigir e a definir. E que a ideia está no «sítio», mais do que na cabeça de cada um, para quem soube ver, e por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar; outros olhares se irão sobrepondo, e o que nasce simples e linear se vai tornando complexo e próximo do real – verdadeiramente simples.”⁸¹

O sítio e o lugar são assim concepções que se encontram em constante evolução e paradoxalmente em preservação. Os conceitos e preconceitos estabelecidos, transportam consigo um valor que se torna impossível conceber na sua totalidade, existindo paralelamente um espaço em branco e indefinido que permite que novos significados e significantes lhe sejam atribuídos. As utopias concretizadas e por concretizar são reveladoras desses movimentos sociais.

Se retomarmos Platão quando ergueu na filosofia a Atlântida, a cidade submersa, a ilha ou o continente que conquistava todo o espaço físico envolvente, determinamos que esse domínio se tornara impossível quando se tratava de dominar o espaço grego. Afinal era o espaço onde vivia Platão, o espaço da filosofia e o espaço onde morava a mitologia dos deuses, ou seja, a casa da própria Atlântida. Esta tentativa de invasão, levou a que os deuses afundassem aquela que seria a maior potência do século XCVII a. C.^{xcviii} A Utopia transforma-se assim num peso insuportável para Atlas e para os Humanos. Conclusão que advém do que foi já redigido anteriormente, pois inevitavelmente, a utopia transforma-se num regime tutorial, proposto pelo ser individual para a colectividade ou alimentada pela colectividade numa expectativa de sociabilidade melhor onde o Eu individual não habita.

“as luzes todas acesas e ninguém dentro de casa
(ouvido num transporte público)
luzes todas apagadas
-e se alguém está no escuro e súbito reluz lá dentro,
alguém fremente?”⁸²

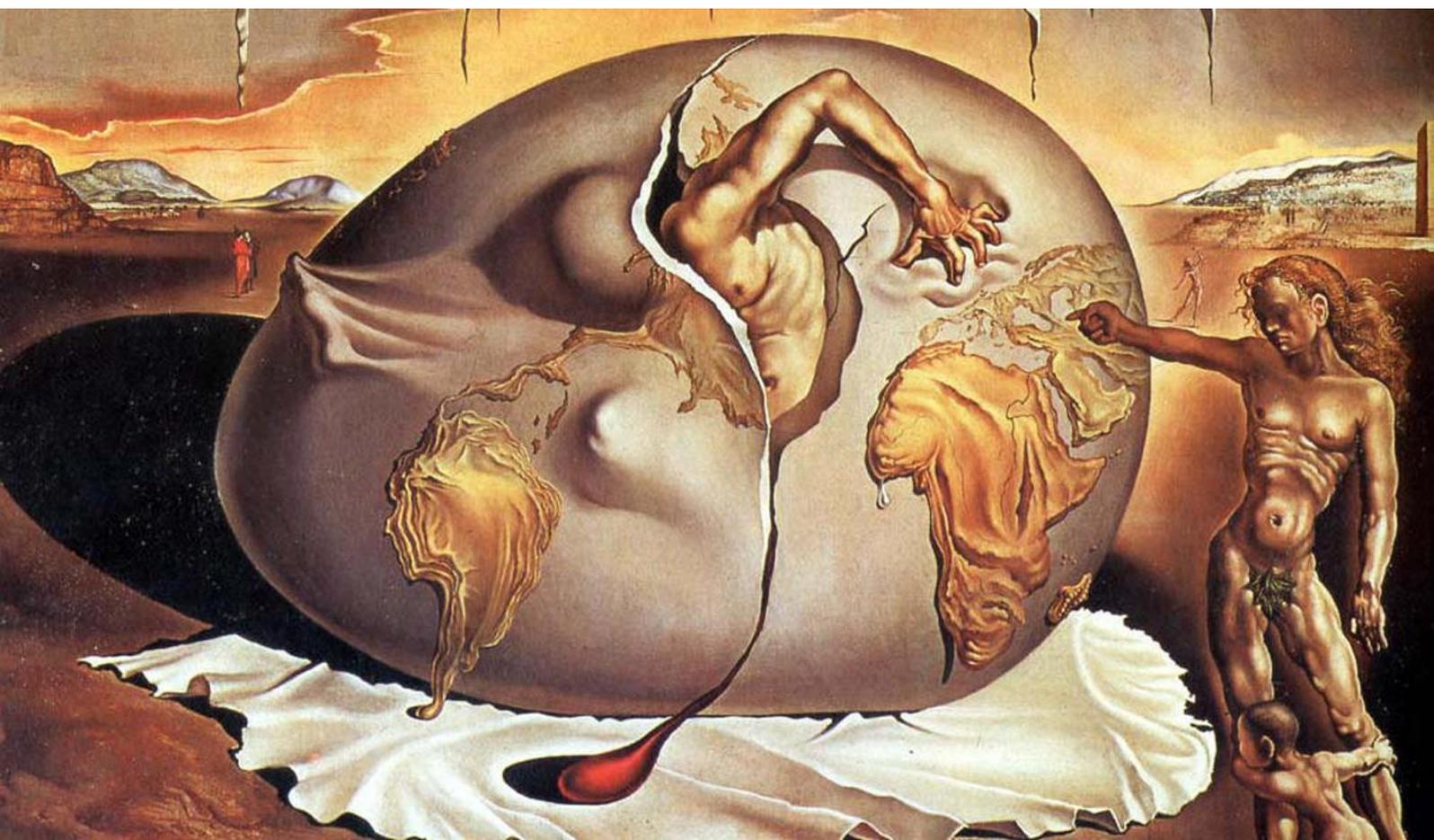
O combate com o fremente é realizado através daquilo que se considera melhor e preferencialmente correcto, sendo que maioritariamente, essa lógica apresenta-se temporal à própria sociedade e pressupõem a sua inércia. O resultado de uma inércia prevê, por sua vez, uma imobilidade e inactividade, ou seja, a estagnação, resultando assim na prisão, paralisção e espontaneamente na morte^{xcix}. Na sobreposição da lógica de tempo sobre espaço, retoma-se a existência paradoxal entre finito e infinito.

Habitar no infinito transporta consigo a indefinição espacial de onde moramos, desejando-se assim, o finito. Porém, possuindo a noção que residimos num espaço finito, percebemos que nos encontramos numa prisão – cobiçamos então, a fuga

⁸¹ SIZA, in *Muro*, pág. 17.

⁸² HELDER, Herberto – *Servidões*, pág. 25.

Fig. 1.3.15 – {Labirinto: Sim, passaremos todos, passaremos tudo. Nada ficará do que usou sentimentos e luvas, do que falou da morte e da política local. Como é a mesma luz que ilumina as faces dos santos e as polainas dos transeuntes, assim será a mesma falta de luz que deixará no escuro o nada que ficar de uns terem sido santos e os outros usadores de polainas. No vasto redemoinho, como o das folhas secas, em que jaz indolentemente o mundo inteiro, tanto faz os reinos como os vestidos das costureiras, e as tranças das crianças louras vão no mesmo giro mortal que os ceptros que figuraram impérios. Tudo é nada, e no átrio do Invisível, cuja porta aberta mostra apenas, defronte, uma porta fechada, bailam, servas desse vento que as remexe sem mãos, todas as coisas, pequenas e grandes, que formaram, para nós e em nós, o sistema sentido do universo. Tudo é sombra e pó mexido, nem há voz senão a do som que faz o que [o] vento ergue e arrasta, nem silêncio senão do que o vento deixa. Uns, folhas leves, menos presas de terra por mais leves, vão altas do rodopio do átrio e caem mais longe que o círculo dos pesados. Outros, invisíveis quase, pó igual, diferente só se o víssemos de perto, faz a cama a si mesmo no redemoinho. Outros ainda, miniaturas de troncos, são arrastados à roda e cessam aqui e ali. Um dia, no fim do conhecimento das coisas, abrir-se-á a porta do fundo, e tudo o que fomos – lixo de estrelas e de almas – será varrido para fora de casa, para que o que há recomece. (SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) – Livro do Desassossego (Segundo), pág. 477.) **CRIANÇA GEOPOLÍTICA OBSERVANDO O NASCIMENTO DO HOMEM NOVO** [Documento icónico], óleo sobre tela, Salvador Dalí, 1943.



para o infinito. Este ciclo, já retratado anteriormente, explica de forma prática o desejo inconsciente de quando percorremos na cidade uma rua na qual não contemplamos o seu fim, procurarmos uma nova rua por onde possamos deambular. No oposto, quando nos deparamos com um beco, voltamos atrás, procurando uma saída possível.

O espaço transforma-se assim num labirinto, por um lado ele alimenta a ideia de que é possível sair e encontrar uma saída, numa outra perspectiva, o espaço é condicional, procriando a ideia de estabilidade. No início deste subcapítulo apresenta-se uma imagem do filme *Inception*, de Christopher Nolan^c, em que Cobb sugere à aluna de arquitectura que construa esse mesmo labirinto, ou seja, um espaço onde é possível sair, mas também onde é possível ficar: um espaço onde os divergentes Seres Humanos podem perpetuar.

Labirinto

Neste filme, Nolan pretende demonstrar a ambiguidade existente entre o que é real e o que é imaginário, apresentando lógicas de construção dos sonhos e explicando, paralelamente, a lógica de construção das cidades. A jovem arquitecta Ariadne é treinada por Cobb para projectar o espaço dos sonhos e das utopias, pois a sua memória e o seu subconsciente estabelecia a impossibilidade da resposta ao novo. Esta impossibilidade surge da sua mente que se encontra num espaço prisional do passado, não lhe permitindo a construção da sua utopia devido às suas recordações. Ou seja, segundo Nolan, Cobb necessitaria de uma espécie de limpeza mental (intelectual e espiritual) para que pudesse exercer um processo criativo racional e praticável.

Neste asseio, retoma-se a memória e questiona-se novamente a realidade. Encontro onde é possível perceber, que a memória nos transporta habilmente para o passado e para as origens, sendo que esse caminho nos introduzirá novos significados e significantes, novos espaços, tempos e um novo espaço-tempo. Construindo então, novas viagens, novos Imaginários e novas Utopias. Este retomar ao início da dissertação, provocará num primeiro momento a ideia de ciclo, ou seja, um círculo que nos transporta à repetição.

O círculo determina assim a morte e estagnação da tese. Porém, retomando o início, novos elementos seriam acrescentados ou descredibilizados constantemente, ou seja, não nos encontramos perante um movimento num círculo ou numa elipse geométrica, mas perante uma espiral. Esta espiral que aqui exponho, pretende ajudar a explicar a repetição de algumas lógicas sociais e o seu desenvolvimento, porém, não se possui a noção completa de qual a forma que possui nem qual o seu movimento/direcção.

“Procurei, contudo, estabelecer alguns marcos históricos e conceptuais, de modo a reformular certos problemas que tornam irremediavelmente ininteligíveis noções que fazem passar a priori conceptuais por determinações históricas e periodizações temporais por determinações conceptuais. Na linha da frente figura, obviamente, a noção de modernidade, hoje subjacente a todas as miscelâneas que arrastam Hölderlin ou Cézane, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp para a grande amálgama

onde se mistura a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a idade das massas e o irracionalismo romântico, a interdição de representar e as técnicas de reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa.”⁸³

Concluir este primeiro Acto com a Utopia, é de certa forma a demonstração da vontade de perceber o passado e de construir o futuro. O arquitecto visionário é aquele que normalmente lê nas plantas da cidade e da arquitectura uma perspectiva de continuidade. Transformando as simbologias das cartas dos tratados e dos debates de arquitectura em projectos, com leituras que deliberam problemas e determinam soluções. Interpretando assim nos desenhos *das borras do café*, que a própria arquitectura tomou, o que lhe advém ou pode advir.

No fundo, o debate e a interpretação do futuro, vale pelo que vale. Vale por não valer nada, porque o futuro é uma incógnita, e vale por valer tudo, porque o futuro é aquilo que se espera projectar.

“Mas, afinal, o que tinha ganho nesta deslocação? O que alcançara com a viagem?

Nada, não-de dizer. Nada, era verdade, a não ser uma sedutora mulher, que – por muito inverosímil que isto pareça – o tornou o mais feliz dos homens!

Em rigor, não se faria por menos ainda a volta ao mundo?”⁸⁴

⁸³ RANCIÈRE, Jacques – *Estética e Política, a partilha do Sensível*, pág. 11.

⁸⁴ VERNE, Júlio – *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, pág. 255.

ⁱ Criacionismo: Teoria ou sistema que sustenta terem sido as espécies animais e vegetais criadas de forma distinta, permanecendo invariáveis. Sistema oposto ao transformismo. Fixismo. No sentido metafísico e cosmológico, a palavra criacionismo designa a concepção segundo a qual Deus produziu o Mundo do nada. No sentido psicológico, aplica-se à doutrina, adotada pela Igreja Católica, que afirma ser a alma de cada pessoa criada por Deus e infundida no corpo, seja no momento da concepção, seja no estado embrionário do corpo. – (Dicionário de Língua Portuguesa).

ⁱⁱ Naturalismo: Caráter do que é natural ou do que é produzido pela natureza. Em Filosofia: Doutrina que defende em a totalidade do real como obra da natureza e nega a existência do transcendente e do sobrenatural. Em Artes: Tendência artística que defende a representação objetiva do real sem idealizações, estilizações ou deformações. – (Dicionário de Língua Portuguesa).

ⁱⁱⁱ Evolucionismo: Doutrina filosófica ou científica, baseada na ideia da evolução e, mais particularmente, conjunto das teorias explicativas do mecanismo da evolução (lamarckismo, darwinismo, mutacionismo). – (Dicionário de Língua Portuguesa).

^{iv} Apresentar Deus como o Grande Arquitecto é uma forma de generalizar e sintetizar a questão, repare-se que as religiões encontram-se normalmente entre animistas, totemistas, reveladas, naturais, místicas, proféticas, sendo que cada uma delas (por vezes em comunhão com outras) se define com as suas características.

^v A Razão é o elemento principal destas ciências, contraposto com a Fé.

^{vi} Recorro essencialmente à Igreja Católica, por possuir um maior conhecimento sobre esta e por os recursos de informação serem mais facilmente adquiridos no “espaço” onde a presente dissertação foi desenvolvida.

^{vii} Erasmo de Roterdão: teólogo e humanista (1466 – 1536).

^{viii} “O homem a-religiosos no estado puro é um fenómeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. A maioria dos “sem-religião” ainda se comporta religiosamente, se bem que não esteja consciente deste facto. Não se trata apenas do conjunto das “superstições” ou dos “tabus” do homem moderno, que têm todos uma estrutura e uma origem mágico-religiosa. Mas o homem moderno que se sente e se pretende a-religioso, dispõe ainda de toda uma mitologia camuflada e de numerosos ritualismos desgradados. Conforme mencionámos, os festejos que acompanham o Ano Novo ou a instalação de uma casa nova apresentam, sob forma laicizada, a estrutura de um ritual de renovação. Verifica-se o mesmo fenómeno por ocasião das festas e dos divertimentos que acompanham um casamento ou o nascimento de uma criança, ou a obtenção de um novo emprego ou de uma subida na escala social, etc.

(...) A grande maioria dos “sem-religião” não está, propriamente falando, liberta dos comportamentos religiosos, das teologias e das mitologias. Eles estão por vezes atulhados de todo um amontoado mágico-religioso, mas degradado até à caricatura, e por esta razão dificilmente reconhecível. (...) Não nos referimos apenas às inúmeras “pequenas religiões” que pululam em todas as cidades modernas, às igrejas, às seitas e às escolas pseudo-ocultas, neo-espiritualistas ou ditas herméticas, porque todos estes fenómenos ainda pertencem à esfera da religiosidade (...) reconhecemo-los igualmente em movimentos que se proclamam francamente laicos, até mesmo anti-religiosos. Assim, por exemplo, no nudismo ou nos movimentos a favor da liberdade sexual absoluta, ideologias onde é possível decifrar os vestígios da “Nostalgia do Paraíso”, está presente o desejo de reintegrar o estado edénico do antes da queda, quando o pecado não existia e não havia ruptura entre os prazeres do corpo e da consciência.” ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o profano*, Livros do Brasil, Lisboa, 1983.

^{ix} Poderiam ser muitos os exemplos e paralelismos com outras religiões ou mitologias, a título de curiosidade apresento um excerto sobre a constituição/desenho da cidade Muçulmana: “A organização da cidade muçulmana inspira-se no alcorão, conjunto das revelações de Deus, e na *Sunna*, ou tradições do Profeta. O quadro mental do muçulmano forma-se a partir do ensino do Livro Sagrado aos jovens, desde a infância, e da obediência aos mandamentos e deveres religiosos codificados na *Shari’a*, ou Lei islâmica, aplicada pelos *qâdis* (juizes) e respeitada pelos chefes políticos.” António Dias Farinha – “O Imaginário da Cidade Muçulmana”, in *O Imaginário da Cidade*, pág. 60.

^x Corbusier escreveu que “O arquitecto ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do espírito”. Le Corbusier, *Por uma arquitectura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1973, pág. 3.

^{xi} “na depuração e no despojamento da boa arquitectura moderna, há justamente um ponto de encontro com o mundo espiritual, na medida em que esse despojamento (que nada tem a ver com a neutralidade) permite um enquadramento propício ao encontro com Deus, proporcionado não apenas pelos elementos constitutivos do templo cristão, mas também pela natureza das linhas abstractas, e o tratamento da luz e da cor que induzem uma abertura ao mistério.” PINHO, Arnaldo, prefácio do livro *A Igreja de Santa Maria – Marco de Canaveses* de Álvaro Siza, p. 9.

^{xii} “«Temos de saber viver com o nosso tempo» é, de resto, uma outra das expressões favoritas de Dupont. Não aprecia nena as pessoas arcaicas, nem as que já não se interessam por nada a pretexto

de que tudo está a ir por água abaixo e já não há nem debate político, nem grandes questões de sociedade, nem sindicatos, nem escola, nem cultura. (...) Os Dupont mantêm-se ao corrente das suas diferentes evoluções no espaço de Paris e da sua periferia («Bom dia, sou eu, chego dentro de dez minutos», «Queres que passe pela padaria?», «Já está, já estou em Paris, está a chover»). A vida de ambos foi-se assim enchendo progressivamente de legendas: comentam o quotidiano em voz *off*.” AUGÉ, Marc – *Para Que Vivemos?*, 90 Graus editora, Lisboa, pág.16.

^{xiii} A Revolução Industrial deu-se a partir da segunda metade do século XVIII até finais da primeira metade do século XIX e proporcionou grandes evoluções científicas e sociais, criando também confluências e inadaptabilidades entre a *evolução* e a *estabilidade*.

^{xiv} Perante a dificuldade do arquitecto e das premissas que constituíam na época o desenho da arquitectura, por exemplo, na relação com o ferro e o vidro (os materiais de construção principais da época), levou a que a engenharia, consequentemente o engenheiro, ocupassem o papel fundamental do desenvolvimento da construção e desenho.

^{xv} Note-se que as três premissas apresentadas, também podem ser confrontadas numa metáfora com a organização temporal do Homem, sendo o criacionismo, naturalismo e o evolucionismo o tempo passado, presente e futuro, respectivamente.

^{xvi} “Metade da população mundial acha que as metáforas das suas tradições religiosas são fatos. A outra metade afirma que não são fatos de forma alguma. O resultado é que temos indivíduos que se consideram fiéis porque aceitam as metáforas como fatos, e outros que se julgam ateus porque acham que as metáforas religiosas são mentiras.” Joseph Campbell, *Tu és Isso: Transformando a Metáfora Religiosa*.

^{xvii} Nota da autora: Pierre Von Meiss no seu livro *De la forme au Lieu*, defende que a palavra é um limite à arquitectura, porque ela nunca conseguirá exprimir o que é de facto esta arte de fazer edifícios. A palavra pode servir para ponderar e aprender o discurso da arquitectura no entanto ela nunca conseguirá ser tão rica como a própria arquitectura. Desta forma ele diz: «As obras construídas dos grandes arquitectos são sempre mais generosas que os seus escritos. Pois a arquitectura é silêncio, luz e matéria; silêncio portanto.», p.215.”

^{xviii} A literatura e a escrita não surgem na mesma altura, sendo que a própria escrita nem sempre é considerada como literatura e que a literatura que não foi escrita torna-se masi complexa de estudar (Ver René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*).

^{xix} É importante anotar que não se encontra apenas em paredes, mas em frisos, frontões, colunas, mosaicos, entre outros.

^{xx} Hieróglifo: (francês hiéroglyphe) Nome dado aos caracteres da escrita dos antigos egípcios. Escrita ilegível. Coisa enigmática ou difícil de decifrar. Dicionário de Língua Portuguesa.

^{xxi} -grafia: elemento de composição. Exprime a noção de escrita (ex.: ortografia), de registo (ex.: tomografia) ou de estudo (ex.: etnografia).

^{xxii} “Por exemplo, veja gráfico, de graphikós, “referente à escrita”, de graphé, “escrita”. Na Grécia usava-se o grapheion, instrumento para escrever, que deixou como descendente o gráfiion, hoje em desuso pela substituição de stylus, pelo Latim, que inclusive acabou sendo usado para designar a maneira de uma pessoa escrever.”

^{xxiii} Stephen Reckert inicia o artigo afirmando ser um “ideograma (mais propriamente etimograma)”, traduzindo o termo etymograph como sugestão feita em comunicação pessoal por Arthur Cooper. Ao longo do artigo também utiliza a palavra *Character*. Pág. 9, 10 e 29. Para diferenças ver:

^{xxiv} “A título de exemplo, deixamos uma referência curiosa do facto, abordada no seu livro *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, já citado, onde refere que a nossa experiência sensorial do mundo origina muitas vezes no interior da boca sensações, e que, são um voltar às origens orais. Segundo o autor, pode-se constatar que a mais arcaica origem do espaço arquitectónico é a cavidade da boca, a qual passa sempre por ser o “abrigo”, ainda que passageiro, de tudo o que colocamos nela.” Lucinda Maria Bem-Haja Ferreira, em *Sentir a Arquitectura*, (referindo-se à obra de Juhani Pallasmaa), Pág. 48.

^{xxv} Torna-se importante referir a título de exemplo, as medidas relacionadas com o corpo (polegar,...).

^{xxvi} Note-se que a introdução aqui da palavra *conceito* é propositada. Conceito é diferente de significado. (latim conceptus, -a, -um, participio passado de concipio, -ere, tomar juntamente, reunir, conter, absorver, receber, recolher, conceber, perceber). Substantivo masculino, considerada como sede das concepções; faculdade de conceber ou conhecer. Concepção – compreendida numa palavra que designa características e qualidades de uma classe de objectos, abstractos ou concretos. Opinião ou ideia, juízo que se faz de alguém ou de alguma coisa (ex.: não partilhamos o mesmo conceito de profissionalismo). Expressão sintética (síntese). Dito engenhoso (ditado, máxima, norma, preceito, sentença). Reputação de que algo ou alguém goza (ex.: a universidade alcançou um bom conceito; eram pessoas consideradas de mau conceito). Intuito ou desfecho moral de fábula, de conto ou de história semelhante (moralidade). Parte final e elucidativa de uma charada. Dicionário de Língua Portuguesa.

^{xxvii} “Adjectivo: Em que há beleza. Aprazível, deleitoso, ameno. Que é perfeito para o fim a que se destina. Que satisfaz cabalmente os nossos desejos ou prazeres. Escolhido, distinto. Nobre, generoso. Certo. Substantivo masculino: Ideal da beleza.” Dicionário de Língua Portuguesa.

^{xxviii} “Substantivo feminino: Ciência que trata do belo em geral e do sentimento que ele desperta em nós; beleza.” Dicionário de Língua Portuguesa.

^{xxix} “a boa arquitectura traz-nos verdadeira inspiração, uma sensação de profunda paz e reverência, um sentimento de imensa glória e dignidade das coisas.” HAMLIN, Talbot, *Arquitectura – Un Arte para Todos*, Ediciones Ave, Barcelona, 1948, p. 9.

^{xxx} Tomás de Aquino, frade (e filósofo) italiano (1225 – 1274).

^{xxxi} Por exemplo, na época referida, os balneários voltam a estar *na moda*, porém, não se projectam em centros de cidades nem com grandes aberturas para o exterior – procuram-se locais e espaços com fraca iluminação.

^{xxxii} Numa analogia com a emoção, R. António Damásio escreve: “Elas desempenham uma função na comunicação de significados a terceiros e podem ter também o papel de orientação cognitiva...”. DAMÁSIO, R. António, *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1998, p. 145.

^{xxxiii} “Claramente o sistema visual é persistente, inventivo, e por vezes muito perverso ao construir um mundo segundo o seu próprio entendimento” GOODMAN, Nelson, *Modo de fazer Mundos*, Edições Asa, Porto, 1995, p. 126.

^{xxxiv} “Acreditamos – e portanto esperamos – que, ao menos, o nosso trabalho procura apelar à vida, à energia, aos cinco sentidos. (...) interessa-nos mais o impacto directo físico e emocional, como o som de uma música ou o aroma de uma flor. A força dos nossos edifícios está no impacto imediato, visceral, que provocam no visitante. Para nós, isso é tudo o que importa em arquitectura. Queremos fazer edifícios que provoquem sensações, não que representem esta ou aquela ideia. (...) A nossa ambição é realizar um trabalho que seja básico, compreensível a toda a gente, que atravesse a mente, que vá directamente às sensações.” Entrevista a Herzog publicada na revista *El Croquis* n.º84, págs. 11 e 18.

^{xxxv} Um exemplo visível e directo desta constatação constrói-se a partir dos vários debates actuais sobre questões e modos de adaptação de obras literárias a obras cinematográficas.

^{xxxvi} Metonímia: Figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade.

^{xxxvii} Étimo vem do Grego *etymon*, “sentido verdadeiro”, de *eteos*, “verdade”.

^{xxxviii} Acto II- Cena I.

^{xxxix} *Peristilo e Preâmbulo – De Re Aedificatoria Libri Decem*.

^{xl} Século XVI: «Em cujo tempo sabemos ser a *Architectura* tão apagada, como então ainda era», Gaspar Barreiros, *Corografia*, 22.

^{xli} Século XVI «*Architecto* daquele templo, onde Salomão figurou», *Diálogos de Dom Frei Amador Arrais* (Coimbra, 1594), IV, 19. *Alquitete* é divergente popular; cf.: *Apost.*, I, p.50

^{xlii} “Substantivo masculino do latim *architectōre-*, «arquitecto». Século XVI: «...ante tomey por cautélla deste cometimento usar do modo que tem os *architectores*», *Déc.*, Prólogo, p. 3. Hoje está em desuso. (*Déc.* – As décadas de João de Barros, Diogo do Couto, etc. Na parte redigida pelo primeiro, utiliza-se: *Ásia* de João de Barros... *Primeira Década*. *Quarta Edição* revista e prefaciada por António Baião. Coimbra, 1932. Para as restantes três décadas utiliza-se a edição, bastante deficiente, da Agência Geral das Colónias.)” *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, José Pedro Machado, 1989, pág. 312.

^{xliii} Século XVI «Pelos próprias mãos de quem *architectou* o mundo, se dão aos lugares, que os merecimentos da vida podem requer na glória», P. Bartolomeu Guerreiro, *Gloriosa Coroa*, IV, 87, 736.

^{xliv} Século XVI: «He em todo (arte) *architetonica*; porque se estende a significar perfeitissimamente...», Filipe Nunes, *Arte da Pintura*, fl.42 vs.

^{xlv} A palavra não foi encontrada nos *Dicionários Léxicos Portugueses*, mas sim nos *Brasileiros*, porém ela existe no *Dicionário actual da Língua Portuguesa*.

^{xlvi} “Originou palavras como *parágrafo* (Hoje este se representa através de uma mudança de linha, indicando que o assunto seguinte varia de foco, mas originalmente o *parágrafo* era um sinal usado para marcar as diferentes partes de um coro da tragédia grega), do Latim *paragraphus* e do Grego *paragraphos*, “marca à margem de um texto para marcar uma mudança de sentido”, de *para-*, “ao lado”, mais *graphein*, “escrever”. Essas marcas eram importantes numa época em que o modo de falar era importante para destacar o grau de cultura de uma pessoa.”

^{xlvii} [elemento de composição culta, que traduz as ideias de «escrito, escrever; letra»; do grego *grámma*, atos (relacionado com o verbo *grápho*; vj *grafo-*), «letra, sinal gravado; letra (gravada em pedra, madeira casca; cera, posteriormente traça com caniço); no plural, as letras, o alfabeto; conjunto de caracteres escritos; carta, epístola (cf. O latim *literae*); inscrição; livro de contas; registo, lista (de nomes); papéis, documentos de qualquer espécie; livro, tratado; princípios, regras escritas; por extensão no plural, letras, ciência, cultura, instrução; nota de musica; algarismo; acento gráfico;

figura de matemática; no plural, traços de desenho ou de pintura; desenho, pintura; por confusão com o latim scripulum, suposto derivado do verbo scribere, grama, 24.^a parte da onça», pelo latim gramma].

^{xlviii} Existe também o diagrama, de diagramma, “figura geométrica, figura representada por linhas”, de diagraphin, “delinear, marcar com linhas”, de dia-, “através”, mais gramma. Programa, de programma, “informação pública escrita”, de prographein, “escrever para uso público”, de pro-, à frente”, mais graphein.

^{lix} “Século XIV: «côposerõ ende os sabeos ~ena gramatyca em latym este nome», versão galega da General Historia, 14, 25 (Lorenzo)” Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado, 1989.

^l Algumas fontes indicam uma possível derivação do grego: diphtera – tábua de escrita.

^{li} Atenção: “Literadura: s. vj. Literatura; Litera, s. vj. Letra; Letradura, s. do latim literatura, «caligrafia de cada um; alfabeto; gramática, filologia; ciência, erudição»; é, portanto, divergente de literatura. Século XV: «Ensandeces, Paulo, e a gram letradura te faz ensandecer», nos Inéd. Alc. (Collecção de Inéditos Portuguezes dos séculos XIV e XV, que ou farão compostos originalmente, ou traduzidos de várias línguas, por Monges Cistercienses deste Reino. Ordenada e copiada fielmente dos Manuscrittos do Mosteiro de Alcobça por Fr. Fortunato de S. Boaventura, monge do próprio Mosteiro. Coimbra, 1929., I, p. 119. Ver: Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado, 1989, páginas 430, 429 e 409.

^{lii} “é divergente culto de letradura (q. v.). Século XVIII, em Bluteau (vocabulário Portuguez e Latino... pelo Padre D. Rafael Blutau... Coimbra... Ano de 1712.). A divergente literatura no século XIV: «...Ousa a pregar a todolos poboos sê letradura nêhũa», c.t. por J. J. Nunes, na revista Lusitana, XXVII, p.47, s.v.” Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado, 1989, pág. 130.

^{liii} «o conjunto dos cidadãos que constituem uma cidade, um estado; cidade, estado; os direitos dos cidadãos, o direito de cidade» Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado, 1989, pág. 149.

^{liv} “O sentido político inicial foi retomado do latim, por via culta, no século XVI. Para a evolução do vocábulo em Português: Leite de Vasconcelos, na Portucale, IV, p.3; id., Etnografia Portuguesa, II, p. 296; Elucidário das Palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram... por Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo. 2.^a edição, 1865, e as anotações a este, Leite de Vasconcelos, na Revista Lusitana, XXVI, pp.137-138. Século XIII: «pobladores da cibidade de Bregança, áqueles que som...», cit. Por ELUC, s.v. Bemquerença II, p. 131, 2.^a edição; entre 1188-1230: «Isti sunt termini que parten entre castel bono et cibdat Rodrigo...», Leges, p. 745; em 1258: «Da herdade de cividade j. almude de castanhas secas», Inq., p. 347. Na Arqueologia usa-se a divergente cidade; século XIX; cf.: Apost., p. 311.” Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado, 1989, pág. 149.

^{lv} “... o francês ville é o latim vícula, diminutivo de vīcus, que se liga com o sânscrito vécas e o grego oikos (‘casa’), e cujo significado primitivo era ‘fileira de casas’ ou ‘bairro’.” Reckert, Stephen. Pág. 14.

^{lvi} A utilização aqui da pista chinesa deve-se ao facto da pertinência que ela suscita, principalmente na análise entre o tema: Arquitectura e Literatura.

^{lvii} Termo usado por Stephen Reckert em *O Signo da Cidade*.

^{lviii} ^{lviii} Coração: latim vulgar coratio, -onis, do latim cor, cordis. Em anatomia, órgão musculoso, centro do sistema de circulação do sangue; Parte exterior do corpo correspondente à zona do coração. De forma figurada: Conjunto de sentimentos; Centro da sensibilidade, da afeição, do amor; Objecto do afecto de alguém; Consciência ou memória; Conjunto de características morais ou psicológicas; Coragem, valor; Voz secreta; Parte mais interior de algo; Parte mais central ou mais importante de algo (ex.: coração da cidade); Cerne da árvore. No Brasil, Varanda ou sala de uma casa. Dicionário de Língua Portuguesa.

^{lix} Mente: latim mens, mentis, inteligência, alma. Parte do ser humano que lhe permite a actividade reflexiva, cognitiva e afectiva (entendimento, espírito, intelecto, pensamento); Armazenamento de experiências vividas (memória, lembrança); Disposição de espírito; Aquilo que se pretende fazer (intenção, intuito, pensamento, propósito, tenção); Maneira de compreender ou imaginar o mundo (imaginação, percepção). Dicionário de Língua Portuguesa.

^{lx} Entenda-se aqui o acto de respirar de uma forma figurada. Será também relevante consultar o significado de esbaforido, deprimido e ansioso, e estabelecer conexões entre os mesmos.

^{lxi} “Ai de nós, que sofremos dores sem conta! Todo o povo atingido pelo contágio, sem que nos venha à mente recurso algum, que nos possa valer! Fenecem os frutos da terra; as mães não podem resistir às dores do parto; e as vítimas de tanta desgraça atiram-se à região do deus das trevas. Privada desses mortos inúmeros, a cidade perece, e, sem piedade, sem uma só lágrima, jazem os corpos pelo chão, espalhando o contágio terrível; as esposas, as mães idosas, com seus cabelos brancos, nos degraus dos altares para onde correm de todo os pontos, soltam gemidos pungentes, implorando o fim de tanta

desventura. E à lamúria dolorosa se juntam os sons soturnos do péan. Dileta filha dourada de Júpiter, envia-nos, sorridente, o teu socorro!” Sófocles – *Édipo Rei*, pág. 8.

^{lxiii} “O coro fala de temas elevados, quando há a necessidade de uma linguagem baixa, um personagem (Corifeu) sai do coro para fazê-lo. Aristóteles considerou a importância da catarse para o público, assim, a peça deveria causar o horror e a piedade, para que os sentimentos fossem purificados. Ésquilo, Eurípedes e Sófocles são os principais escritores da tragédia grega, sendo Aristófanes o maior comediógrafo. No mundo ocidental moderno, William Shakespeare é o grande nome do teatro, tendo escrito, entre outras peças, Hamlet, Otelo e Macbeth. Na França, Racine e Molière prosseguiram com a tradição teatral.” Consulta Online - <http://literandoavida.blogspot.pt/2009/09/funcao-do-coro-na-tragedia-grega.html>.

^{lxiii} s. do it. Poesia, este do gr. Poíésis, «acto de fazer, de fabricar; criação, isto é, o mundo criado; criação legal por adopção; adopção; fabrico, confecção; acto de compor obras poéticas; a faculdade de compor obras poéticas, (...); a poesia; obra poética, poema, poesia; génio poético», pelo latim pōésis, «a poesia; obra poética; obra em verso». Século XVI: «...estavam a ponto representações devotas de figuras vivas, que alegraram os ouvintes com a sustância da boa poesia e com a graça da pronúncia», Arceb., VI, Cap. 13, Vol. III, p. 261.

^{lxiv} Heródoto, geógrafo e historiador grego (485 – 420 a. C.).

^{lxv} Do grego poiētes, o que faz o autor; pelo latim poeta. Desde Hesíodo e Píndaro significava o que faz versos. “On croit communément que le poète, aux yeux de Grecs, était «le créateur», et le poème «une création». Mais la réalité est un peu différente. Après un première époque, celle des aèdes, où les poètes étaient leurs propres interprètes, il en vint une autre où l’ái commença à distinguer l’auteur des vers et le chanteur ou acteur qui ne fait que les reproduire en public. On a dit alors mélôn poiētes, ou epôn poiētés, par opposition a rhapsodos ou hypocrités. Puis, par abreviation, poiētès, quand il était question d’odes ou de drames, a signifié l’auteur des vers, exactement comme quand, à la fin d’une pièce de théâtre, le public réclame aujourd’hui «l’auteur». Mais cette dualité s’est peu à peu effacée du souvenir. Le poète, n’ayant plus besoin d’un truchement, mais gardant toujours le même nom, a paru alors devoir son litre à quelque conception plus élevée : c’est entouré de cette auréole de noblesse que son nom nous apparaît aujourd’hui» Bréal, Essai de Sémantique, 157.

^{lxvi} Repare-se que inicialmente era apenas o mestre de obras, desenvolvendo para o conceito actual de arquitecto.

^{lxvii} Sobre essa importantíssima relação analógica em São Tomás de Aquino, conferir PAYOT. Le philosophe et l’architecte; sur quelques déterminations philosophiques de l’idée d’architecture, p.106 – 111.

^{lxviii} Conferir PAYOT. Le philosophe et l’architecte; sur quelques déterminations philosophiques de l’idée d’architecture, p.110, 111.

^{lxix} “Como é possível chamar a tanta coisa arquitectura? Deixar fazer tanta coisa sob a capa desse nome? Afinal o que nos apresentam é uma mistura de massa e argamassa, onde as pessoas vivem e parecem contentes por viver. Como é possível que tantos se conformem com respostas tão redutoras para os espaços onde tem que habitar a vida inteira?

Eu sempre soube que as questões me incomodavam desta forma por estar inserida neste curso. E, ao longo dele, estava a tentar aprender o verdadeiro significado da palavra Arquitectura.

Se, por um lado, me satisfazia a ideia de pensar poder conhecer o seu significado, por outro, revoltava-me o facto dos demais não fazerem qualquer esforço para o tentar perceber.

Fui pensando. Construindo mundos imaginários onde as pessoas pudessem ser felizes. Mesmo sabendo que tudo isto era uma utopia e que a felicidade suprema não existe.” Lucinda Maria Bem-Haja Ferreira, Sentir a Arquitectura, Prova Final de Licenciatura apresentado ao Departamento de Arquitectura da FCTUC sob a orientação do Arquitecto João Paulo Cardielos, Setembro de 1998, pág. 7.

^{lxx} Um paralelismo pertinente, é a utilização da expressão *Pedras vivas* e *Pedras Mortas*, pelo arquitecto Francisco Keil do Amaral, durante o Estado Novo em Portugal. Por *Pedra vivas*, consideravam-se os arquitectos que defendiam a instauração de uma arquitectura e ensino moderno em Portugal.

^{lxxi} “Porque o objecto estético não é um objecto material. A pedra de uma catedral está sujeita à erosão; mas aquilo de que a pedra é o meio, aquilo que essa particular poética da pedra e do espaço faz aparecer, não se extingue no desaparecimento da pedra.” PITA, António Pedro, Presença, Representação e Sentimento, in Revista Filosófica de Coimbra, vol. 4, nº7, Coimbra, 1995, p.154.

^{lxxii} Alberti: “A cidade é como uma casa grande e a casa, por sua vez, é como uma cidade pequena”. Pág.212.

^{lxxiii} Sobre este imaginário: “Villes-Femmes: Quelques Images Fondatrices de l’Imaginaire Urbain”, Claude-Gilbert Dubois, O Imaginário da Cidade, págs.33 – 46;

^{lxxiv} Representada, por exemplo, através da Antas como ventre feminino, mas também com as expressões *filho de Lisboa, Mãe Pátria*,...

^{lxxv} Normalmente associado ao conceito de prostituta.

- ^{lxxvi} Utilizando o conceito de “Virgem”, metáfora em segundo grau, pois deriva de “Virgem Maria”.
- ^{lxxvii} Normalmente inserido na metáfora de mulher enquanto mãe.
- ^{lxxviii} Paralelismos com a Caixa de Pandora, ou a Eva,...
- ^{lxxix} Corbusier defende na sua obra *Maneira de Pensar o Urbanismo*, que com a transformação criada na cidade a mulher poderá regressar ao *seu trabalho doméstico* e dedicar-se novamente à *educação dos filhos*.
- ^{lxxx} RECKERT, Stephen – O signo da Cidade, em *O Imaginário da Cidade*.
- ^{lxxxii} Ferdinand de Saussure, linguista e filósofo suíço (1857 – 1913).
- ^{lxxxiii} Por ser implícita, não se torna necessário o uso da partícula *como*.
- ^{lxxxiii} Repare-se que na metáfora a substituição é feita numa relação de similariedade/semelhança, na metonímia por uma relação de proximidade/vizinhança (por exemplo, a obra “Casa dos Bicos” em Lisboa é a utilização de uma metonímia).
- ^{lxxxiv} Repare-se que a utilização do termo *escolas de arquitectura* já é uma metonímia (por exemplo: escola do Porto, escola de Lisboa, escola de Chicago,...).
- ^{lxxxv} Joelho #4 – revista publicada no âmbito do Colóquio Internacional *Ensinar pelo Projecto* (Coimbra/Portugal).
- ^{lxxxvi} Gonçalo Canto Moniz, Arquitecto e Professor de Arquitectura (Portugal).
- ^{lxxxvii} Jorge Figueira, Arquitecto e Professor de Arquitectura (Portugal).
- ^{lxxxviii} “Um grande edifício deve começar com o incomensurável, logo submeter-se a meios mensuráveis quando se fala da etapa do desenho, e no final deve ser novamente incomensurável.” Louis Kahn, *Forma y Diseño*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
- ^{lxxxix} É importante referir que o desenho é um dos instrumentos mais usados, porém “Considero o desenho como um instrumento de trabalho muito especial; primeiro que tudo porque permite a comunicação rapidíssima e depois porque consente uma análise muito cuidadosa daquilo que existe tornando coisa perceptível os elementos altamente fugazes com uma densidade ou qualidade de uma atmosfera. Recordo um pequeno texto de Alvar Aalto, muito belo, no qual contava o facto de abandonar o projecto no momento em que tentava avançar, dedicando-se ao desenho. Próprio da liberdade dos desenhos podem vir ideias importantes, uma solução para o projecto. Logo, o desenho, além do valor de instrumento de comunicação e de análise, oferece a possibilidade de captar a atmosfera com uma função liberatória e desinibida de ideias preconcebidas, possibilitando imprevistas explorações. Isto não significa que deva por força ser um instrumento universal: pois pode existir um arquitecto que pensa e não desenha.” Entrevista a Álvaro Siza, in *Revista Domus* n°746, 1993, pág. 17.
- ^{xc} Mesmo que, do meu ponto de vista, a definição apresentada no dicionário seja insuficiente.
- ^{xci} Segundo o dicionário de Língua Portuguesa: “Aquilo que alguém planeia ou pretende fazer (cometimento, desígnio, empresa, intento, plano, tenção); Esboço de trabalho que se pretende realizar; em Construção – Plano gráfico e descritivo”).
- ^{xcii} Apresentação através de uma exposição geral.
- ^{xciii} Utilizado através de uma narração particular ou sinal de um geral.
- ^{xciv} Construção geral que engloba todos os homens.
- ^{xcv} Planos do Ser Humano.
- ^{xcvi} Na Prova Final de Lucinda Maria Bem-Haja Ferreira ela denomina estas três fases por Desejo, Prazer e Emoção: “Por Desejo, denomina-se o apetite inconsciente transformado na vontade de querer o real. É a etapa correspondente ao amadurecimento mental das coisas. É todo um processo que se passa no nosso íntimo, é matéria do não palpável, onde o pensamento e o imaginário trabalham. Neste capítulo iremos reflectir sobre o pensamento, a memória, a imaginação e a experiência. Fez-se coincidir o Prazer com a fase de projecto. Este é um período de grandes lutas interiores. Nesta fase do trabalho, propôs-se uma reflexão sobre o prazer que advém do acto de criação; conscientes que este último é um caminho para dar felicidade a quem tem que usufruir o espaço e assim, elegeu-se o desenho como meio para a fixação das ideias no papel para proceder à análise, à procura, à experimentação, à luta. A emoção é um dos resultados que se espera da arquitectura. A obra deveria ser capaz de fazer funcionar os nossos sentidos, provocar ou despertar emoções, que através da observação, quer pelo habitar. O edificado é um ser dialogante mudo. Não fala, interage com os indivíduos, emitindo estímulos que só os sentidos podem assimilar. O Desejo e o Prazer serão, porventura, condições para a Emoção.” Lucinda Maria Bem-Haja Ferreira, *Sentir a Arquitectura*, Prova Final de Licenciatura apresentado ao Departamento de Arquitectura da FCTUC sob a orientação do Arquitecto João Paulo Cardielos, Setembro de 1998, pág. 12.
- ^{xcvii} “A forma é um mistério que foge a definições, mas que faz melhor ao homem que à assistência social.” Catálogo de Alvar Aalto (1898 – 1976), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983, pág. 156.
- ^{xcviii} “Se é difícil descrever um quadro por palavras creio ser impossível fazê-lo para um espaço ou lugar; se com as palavras podemos evocar a qualidade de um espaço não podemos no entanto

percorrê-lo” Massimo Scolani, *Il Bello come Rinuncia*, in *Architettura del Bello, Architettura del Sublime: le Risposte del Disegno*, La Collana di Pietra N°7, S. F. Flaccovio, Editore Palermo, 1989, pág. 146.

^{xcix} Estudo apresentado no Acto I – Cena II da presente dissertação.

^c Estudo apresentado no Acto I – Cena III da presente dissertação.

^{ci} Torna-se importante referir que ao longo do século XIX existiram várias correntes linguísticas que se opunham à *importância* do estudo do léxico e do étimo.

^{cii} Gustave Courbet, pintor francês realista, (1816 – 1877).

^{ciii} Courbet, *L’Origine du Monde*, 1866, Museu d’Orsay (Paris/França).

^{civ} A título de curiosidade, repare-se que na última década forma bloqueadas algumas contas do *Facebook* (rede social) (como por exemplo na Suíça – conta do jornal *Tribune de Genève*/2012), pela utilização/publicação do quadro *A Origem do Mundo*. Também em Portugal (Braga - 2009), foi confiscado por parte da polícia, um livro sobre história de Arte que continha na capa a imagem do quadro.

^{cv} Courbet, *The Desperate Man (Self-Portrait)*, 1840, 45 cm x 55 cm; colecção privada.

^{cvi} “O que é preciso na arquitectura de hoje é tudo aquilo que é mais preciso na vida – integridade. Apenas, como está no ser humano, então a integridade é a qualidade mais profunda num edifício.” Extraído de PALLASMAA, JUHANI, *Polemics – The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, Academy Editions, London, 1969, pág. 51.

- ⁱ Carácter dos fenômenos ou factos estudados do ponto de vista da sua evolução no tempo (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ⁱⁱ Cidadão – Indivíduo no gozo dos direitos civis e políticos de um estado livre; habitante de cidade (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ⁱⁱⁱ Território – Área dependente de uma nação, província ou localidade; Termo; Jurisdição (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ^{iv} Pólis – Cidade independente cujo governo era exercido por cidadãos livres, na Antiguidade grega (Dicionário de Língua Portuguesa)
- ^v Cidade-Estado – Cidade que corresponde a um estado soberano; igual a Pólis (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ^{vi} Cidadania – Qualidade de Cidadão (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ^{vii} Cidadão – Indivíduo no gozo dos direitos civis e políticos de um estado livre; Habitante de cidade.
- ^{viii} Entendem-se como comportamentos basilares as formas e políticas adoptadas, através da obrigatoriedade ou da necessidade, para a construção e desenvolvimento de uma ideia, neste caso, de Cidade.
- ^{ix} Primeiro capítulo do livro *Da Organização do Espaço* de Fernando Távora, páginas 11 a 27.
- ^x Principalmente adquiridos pelos elementos sensoriais.
- ^{xi} Roland Barthes (1915 – 1980) – Escritor, Sociólogo, Crítico Literário, Semiólogo e Filósofo (França).
- ^{xii} Entenda-se *elemento arquitectónico* como podendo ser uma cidade, ou seja, seria correcto designar os elementos arquitectónicos, porém ao ser A Cidade (conjunto de elementos arquitectónicos), a personagem está a ser apresentada no singular, torna-se assim um elemento da arquitectura – constituída e construída por uma série de elementos arquitectónicos.
- ^{xiii} Sob o meu ponto de vista pessoal, defendo que em arquitectura nenhum Ser (em última análise, elemento) pode ser pensado e considerado como personagem figurante tal como acontece na literatura – seja o edifício (mesmo que privado) seja a concepção de um plano geral para uma cidade. No entanto, podemos considerar que existe uma classificação entre o proprietário do edifício e os que apenas o observam do exterior, ou os que habitam a cidade e os que apenas a visitam. Ou seja, Personagens principais e personagens secundárias, respectivamente, influenciando claramente o projecto do arquitecto.
- ^{xiv} Figurantes – do latim *figurans*, *-antis*, participio presente de *figuro*, *-are*, modelar, moldar, conceber, imaginar; No Cinema, Teatro, Televisão – Pessoa que participa com papel decorativo ou pouco importante, geralmente sem falas; De forma figurada – Pessoa cujo papel é insignificante ou meramente decorativo (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ^{xv} Edward Hall (1914 – 2009) – Antropólogo (EUA).
- ^{xvi} Nelson Goodman (1906 – 1998) – Filósofo (EUA).
- ^{xvii} Charles Dickens (1812 – 1870) – Escritor (Reino Unido).
- ^{xviii} Carlos Fiolhais (1956) – Físico (Portugal).
- ^{xix} A plurivocidade é um conceito que estuda e aceita a sua relação com a verdade como sendo oncológica (correspondência ou adequação), lógica (coerência), útil, consensual ou perspéctica.
- ^{xx} A utilização dos termos Dentro e Fora advêm do artigo de Stephen Reckert.
- ^{xxi} Não apresentamos aqui uma análise profunda à viagem interior do próprio ser humano, porém desenvolve-se o tema no Acto I Cena III. Ainda sobre este tema, pode ser interessante ler a obra “O Espaço Interior” de José Gil, 1994, Editorial Presença, ISBN: 9789722317504; Coleção: Biblioteca de Textos Universitários; Sinopse: “A criação poética envolve riscos vários: de destruição da língua, de viagens psíquicas à beira da loucura. Nenhuma destas experiências-limite seria possível sem a criação de um espaço interior. Analisando os diversos aspectos da poética de Pessoa, o autor aborda temas e questões que interessam as problemáticas estéticas de hoje.”
- ^{xxii} Liberdade: Direito de proceder conforme nos pareça, contanto que esse direito não vá contra o direito de outrem; Condição do homem ou da nação que goza de liberdade; Conjunto das ideias liberais ou dos direitos garantidos ao cidadão; de forma figurada: Ousadia; Franqueza; Licença; Desassombro; Demasiada familiaridade (Dicionário de Língua Portuguesa).
- ^{xxiii} Não se poderá considerar a liberdade como um sentimento psicológico literalmente, porém na análise de uma obra podemos considerar qual o sentimento que ela provoca.
- ^{xxiv} A obra que principia o termo de Bildungsroman remonta a Johann Wolfgang von Goethe, com “Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister”.
- ^{xxv} Não ser unânime
- ^{xxvi} Literatura alemã
- ^{xxvii} Optou-se pelo seu uso na presente dissertação, por serem empregados por Stephen Reckert em *O Signo da Cidade*, e principalmente, por ser uma tese sobre arquitectura em primeira instância e pela concepção dos conceitos esclarecer o objectivo do estudo – de uma forma geral e não particular.

^{xxviii} Primeira Lei de Coulomb.

^{xxix} Ver os Significados Metafóricos dos Significantes, pág. 117.

^{xxx} Normalmente denominado por SAAL, foi um projecto arquitectónico e político desenvolvido em Portugal entre 1974 e 1976.

^{xxxi} Desenvolvida por Georges-Eugène Haussmann entre 1852 e 1870

^{xxxii} O difusionismo cultural, de forma resumida, defende que a cultura propaga-se de forma circular e não em linha recta.

^{xxxiii} Tempo – Época determinada; Prazo, demora; Estação, quadra própria; Estado da atmosfera; Por extensão: Temporal, tormenta; Duração do serviço militar, judicial, docente, etc; Vagar, ocasião, oportunidade; na Música: Cada uma das divisões do compasso; na Esgrima: Instante preciso do movimento em que se deve efetuar uma das suas partes; na Geologia: Época correspondente à formação de uma determinada camada da crosta terrestre; na Mecânica: Quantidade do movimento de um corpo ou sistema de corpos medida pelo movimento de outro corpo (Dicionário da Língua Portuguesa).

^{xxxiv} Conjugações – Indicativo (exprime um facto real): Presente, Pretérito Perfeito, Pretérito Imperfeito, Pretérito Mais-que-perfeito composto e Futuro. Conjuntivo (exprime um desejo ou possibilidade): Presente, Pretérito Imperfeito e Futuro. Imperativo (exprime uma ordem): Imperativo. Condicional (exprime um facto dependente de uma condição): Condicional simples. Infinitivo (exprime uma ideia geral): Gerúndio, Particípio passado e Infinitivo.

^{xxxv} O Tempo Cronológico ou Tempo da História é determinado pela sucessão cronológica dos acontecimentos narrados.

^{xxxvi} O Tempo Histórico refere-se à época ou momento histórico em que a acção se desenrola.

^{xxxvii} O Tempo Psicológico é considerado subjectivo e é “descrito” pela personagem em consonância com o seu estado de espírito, resultando do que vive e/ou sente.

^{xxxviii} O Tempo do Discurso é o resultado da forma como o narrador elabora e trata o tempo na história, ou seja, pode descrever os acontecimentos por ordem linear; com alteração da ordem temporal (anacronia) – recorrendo à analepse (reco a acontecimentos passados) ou à prolepse (antecipação de acontecimentos futuros); ao ritmo dos acontecimentos (isocornia); a um ritmo diferente (anisocornia) – recorrendo ao resumo/sumário (condensação de acontecimentos), à elipse (omissão de acontecimentos) e à pausa (interrupção da história para dar lugar a descrições ou divagações).

^{xxxix} Edward T. Hall – *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo*, Primeiro Subcapítulo do primeiro capítulo, Página 23 à 37.

^{xl} Nota no livro: “E. E. Evans-Pritchard, *The Nuer*, 1940.

^{xli} Sobre este tema ver artigos e investigações de Antropologia Cultural e Visual.

^{xlii} “Do grego Mousíon, templo das Musas, pelo latim Museu. Era o nome da porção do palácio de Alexandria na qual Ptolomeu I havia reunido os mais célebres sábios e filósofos para lhes permitir entregar-se à cultura das ciências e das letras, e na qual estava colocada a célebre biblioteca que foi incendiada mais tarde (Larousse).” Nascentes, Antenor – Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, pág. 347

^{xliii} Definição completa: “Monumento comemorativo; Nome, fama (que sobrevive à pessoa ou ao fato); Dissertação literária ou científica; Anel (que se dá como lembrança); Nota diplomática; Memorial, renovoamento de pedido; Galicismo – Relatório; Informática – Dispositivo de um computador ou sistema informático que permite o registro, a conservação e a restituição dos dados.” (Dicionário de Língua Portuguesa).

^{xliv} Definição completa: “Informal – Cumprimentos” (Dicionário de Língua Portuguesa).

^{xlv} Segundo Aristóteles, na obra “Da Memória e da reminiscência”, no século IV a. C., este último estágio seria o da reminiscência (faculdade de evocar o passado) divergente de memória.

^{xlvi} Ver: Endel Tulving, *Memoria e Consciência*, 1985.

^{xlvii} Juhani Pallasmaa (1936) – Arquitecto (Finlândia).

^{xlviii} Carlo Scarpa (1906 – 1978) – Arquitecto (Itália).

^{xlix} Para além de Paris, a história também aborda cidades como Auvergne, Montpellier e Grasse.

^l Sacha Guitry (1885 – 1957) – Actor e Cineasta (Rússia/França).

^{li} Daniel Libeskind (1946) – Arquitecto (Polónia).

^{lii} O artista israelense Menashe Kadishman desenhou as esculturas de aço de “Shalechet” (Folhas caídas) que cobrem todo o piso de um dos cinco espaços vazios.

^{liii} Afonso Domingues (1330 – 1402) – Arquitecto (Portugal).

^{liiv} David Huguet (? – 1438) – Arquitecto (Irlanda).

^{lv} Sobre o tema, veja-se também o arquitecto brasileiro Alexander Pilis que desenvolve a teoria do paralaxe: <http://www.theblindarchitect.com/theblindarchitect/home.html>.

^{lvi} “Paris não é Linda?” – Citações do Führer transcritas do documentário “Arquitetura da Destruição”, 1991.

^{lvii} “Vindouros; Noivo; na Gramática – Tempo verbal que indica acção futura; Que há de ser; Futuro necessário; na Gramática – Tempo futuro que se exprime com o presente do indicativo do auxiliar

haver de (irei é futuro voluntário ou contingente; hei de ir é futuro obrigatório ou necessário); Futuro obrigatório: na Gramática – O mesmo que futuro necessário.”

^{lviii} Teoria da Relatividade, Albert Einstein, 1905.

^{lix} Albert Einstein (1879 – 1955) – Físico (Alemanha).

^{lx} Bruno Zevi (1918 – 2000) – Arquitecto (Itália).

^{lxi} John Ruskin (1819 – 1900) – Escritor (Reino Unido).

^{lxii} Nota de Jorge Luís Borges: “Letizia Álvarez de Toledo observou que esta vasta Biblioteca é inútil: rigorosamente, bastaria *um único volume*, de formato comum, impresso em corpo nove ou em corpo dez, que constasse de um número infinito de folhas infinitamente finas. (Cavalieri nos princípios do século XVII disse que todo o corpo sólido é a sobreposição de um número infinito de planos.) O manejo desse *vademecum* sedoso não seria cómodo: cada folha aparente desdobrar-se-ia noutras análogas; a inconcebível folha central não teria reverso.”

^{lxiii} Páginas 124 e 125.

^{lxiv} Claudio Parmiggiani (1943) – Artista Plástico (Itália).

^{lxv} O Lápis-Azul é um termo que simboliza a censura do Estado Novo (Portugal).

^{lxvi} A Revolução do 25 de Abril de 1974 (ou Revolução dos Cravos) foi um movimento social que pôs fim ao Estado Novo (Ditatorial).

^{lxvii} *Popular e plural*: Não se entenda aqui popular e plural nos significados normalmente atribuídos pela arquitectura.

ⁱ Nota de António Simões do Paço no livro *Utopia*: “As viagens de Américo Vespúcio tiveram lugar entre 1499 e 1504. More conhecia-as por relatos mais ou menos fantasistas, impressos em 11507 em Saint-Dié.”.

ⁱⁱ Definição completa: “(Informal) Estado alucinatório provocado pelo consumo de certas drogas; (Marinha) Navegação, travessia; Viagem de circum-navegação: Viagem marítima à roda do mundo.”

ⁱⁱⁱ Utiliza-se presumivelmente pois todos os estudos efetuados comprovam este dado.

^{iv} Georg Simmel (1858 – 1918) – Sociólogo (Alemanha).

^v Raymond Ledrut – Sociólogo (França).

^{vi} Eugène Viollet-Le-Duc (11814 – 1879) – Arquitecto (França).

^{vii} Hugo Zemelman (1931 – 2013) – Sociólogo (Chile).

^{viii} Título do Capítulo IV “As Várias idades do espaço” do livro do mesmo autor, “Saber Ver a Arquitectura”, págs. 45 a 96.

^{ix} Definição de Conjectura segundo o Dicionário de Língua Portuguesa.

^x Charles Baudelaire (1821 -1867) – Escritor (França).

^{xi} Walt Whitman (1819 – 1892) – Escritor (EUA).

^{xii} Konstantinos Kaváfis (1863 – 1933) – Escritor (Egipto).

^{xiii} Fernando Pessoa (1888 – 1935) – Escritor (Portugal).

^{xiv} James Joyce (1882 – 1941) – Escritor (Irlanda).

^{xv} Umberto Saba (1883 – 1957) – Escritor (Itália).

^{xvi} Italo Svevo foi o pseudónimo de Aron Hector (1861 – 1928) – Escritor (Itália).

^{xvii} Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) – Escritor (Brasil).

^{xviii} João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) – Escritor (Brasil).

^{xix} Andre Gide (1869 – 1951) – Escritor (França).

^{xx} Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965) – Escritor (EUA).

^{xxi} Henry Home (1696 – 1782) – Filósofo (Reino Unido).

^{xxii} Georges-Eugène Haussmann (1809 – 1891) – Político (França).

^{xxiii} Nota de Nuno Portas: A autora foi entrevistada para o *Jornal de Letras e Artes* por Urbano Tavares Rodrigues.

^{xxiv} Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) – Filósofo (Áustria).

^{xxv} Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) – Filósofo (Alemanha).

^{xxvi} “Será que o nós é plural de eu e o Vós plural de tu? Será que o nós é plural de eu e o Vós plural de tu?”

Será que o nós é o plural de eu e o vós é plural de tu? Em uma interação comunicativa quando o falante diz nós, faz por diversos motivos, como por exemplo: para minimização de sua pessoa, no caso do orador quando está discursando; ou para amplificar sua pessoa, no caso de uma autoridade ao fazer algum pronunciamento. Na segunda pessoa do plural acontece de forma semelhante à primeira. Mas o problema desses dois elementos, o nós e o vós, é que eles não fazem um plural perfeito. Como se pode ver, quando o orador diz nós, independente de estar atenuando sua pessoa, está também incluindo outras pessoas além dele nesse pronome. Dessa forma, Benveniste (1995) ao tratar desse assunto concluiu que o único elemento da categoria de pessoa que faz um plural perfeito é a de terceira pessoa ele pelo fato de ser uma não-pessoa. Além das duas formas de uso desses pronomes plurais acrescenta-se ainda o nós divisão de personalidade, de solidariedade e o nós associativo que pode ser: inclusivo, exclusivo, e genérico (CARVALHO, 2007).

Como se pode ver, o nós e o vós têm essa particularidade de incluir além do locutor também os ouvintes e, nesse sentido, são denominados inclusivos. Todavia, se observar exemplos como: Nós, o povo brasileiro, somos um povo ordeiro, ver-se-á que não são apenas inclusivos, mas também exclusivos, uma vez que, nesse exemplo, o nós não está incluindo apenas os participantes, mas outras pessoas além dos ouvintes. Lyons (1979), ao analisar esse assunto afirma que na Língua Portuguesa e na Inglesa no caso do pronome nós, a distinção não causa preocupações, porque já é convencionalizada na própria língua. Porém, em muitas línguas essa distinção é feita sistematicamente nas frases e nas sentenças por meio do uso de recursos gramaticais. No caso do vós, o autor ainda mostra que no Inglês o pronome you e no Francês pronome vous podem ser singular ou plural. Como plural, podem ser inclusivos ou exclusivos.” Texto de Leandro Freitas Menezes, consulta online: <http://www.recantodasletras.com.br/gramatica/2871346>

^{xxvii} Joseph Beuys (1921 – 1986) – Artista (Alemanha).

^{xxviii} Ficção: “do latim fictio, -onis, ação de modelar, formação, criação, invenção, suposição, hipótese. Ato ou efeito de fingir. Fábula. Interpretação ou relato subjetivo de um fato ou de uma ideia. Na retórica: Suposição do orador para abrilhantar ou reforçar o discurso.” – Dicionário de Língua Portuguesa.

^{xxix} The Walt Disney Company – Empresa Cinematográfica fundada em 1923 (EUA) por Walter Elias Walt Disney (1901 – 1966).

^{xxx} Ponte Pedro e Inês (2006) – Ponte Pedonal (Coimbra), projectada pelo Engenheiro António Adão da Fonseca e pelo Arquitecto Cecil Balmond, integrada no programa Pólis.

^{xxxii} Lápis Azul – Termo associado à Censura em Portugal (principalmente da imprensa) pois o estado Novo Português utilizava um lápis de cor Azul para determina o que poderia ou não ser publicado.

^{xxxiii} PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) – Desempenhou funções em Portugal entre 1945 e 1969.

^{xxxiiii} Friends – Série Televisiva (1994 – 2004).

^{xxxv} A palavra “percorrível” encontra-se em Itálico pois não se encontra registada em nenhum dicionário de Língua Portuguesa, porém encontra-se bem formada e é habitualmente recomendável o seu uso.

^{xxxvi} O Padrinho (The Godfather) – Trilogia Cinematográfica (1972, 1974 e 1990) dirigida por Francis Ford Coppola e baseada no Livro de Mario Puzo.

^{xxxvii} Sopranos (The Sopranos) – Série Televisiva (1999 – 2007).

^{xxxviii} Indiana Jones – Personagem de Ficção.

^{xxxix} Edgar Rice Burroughs (1875 – 1950) – Escritor (EUA).

^{xl} Tarzan – Personagem de Ficção criada em 1912.

^{xli} Françoise Choay (1925) – Historiadora (França).

^{xlii} Octavio Paz (1914 – 1998) – Escritor (México).

^{xliii} “Durante treze anos, de 1927 até à data da sua morte em 1940, Portbou (Girona), durante a fuga das forças nazis-fascistas, Walter Benjamin, um dos pensadores judeu-alemão mais significativos do século XX, escreveu um livro-deriva extraordinário - num gênero dificilmente identificável – “Das Passagen- Werk”, “Paris capital du XIX siècle - Le Livre des Passages” de Walter Benjamin (Les Éditions du Cerf, Paris, 2007). Nesta obra-prima póstuma - plena de anotações dispersas e de citações múltiplas - re-trabalhou, de modo sagaz, a noção de indivíduo vinculando-o, assim, à emergência de um pré-requisito - o “flâneur” (especialmente impulsionado a buscar refúgio nas ruas, fazendo delas, então, um teatro a céu aberto no qual a vida possa ser (re) escrita). É verdade que Walter Benjamin tornou-se o seu próprio exemplo, observou o social e estético durante longas caminhadas por Paris. De facto, descreve- nos o “flâneur” como um produto da vida moderna e da Revolução Industrial, sem precedentes, um paralelo, por exemplo, com o advento do turismo. O exemplo esclarecedor que logo vem à nossa mente é o da sua proximidade a Baudelaire que permitiu a Walter Benjamin conceber a cidade, no seu todo, como um objeto alegórico. Não obstante hoje sabermos, contudo, que a impossibilidade de uma totalidade perceptível e pensável é, aqui, um destino da modernidade. “Flâneur” em português tem também o significado de “vagabundo”, “vadio”, “preguiçoso”. – Walter Benjamin na Bibliothèque Nationale de Paris.

^{xliiii} Friedrich Engels (1820 – 1895) – Filósofo (Alemanha).

^{xliiii} Edgar Allan Poe (1809 – 1846) – Escritor (EUA).

^{xliiii} Michel Foucault (1926 – 1984) – Filósofo (França).

^{xliiii} Michel de Certeau (1925 – 1986) – Historiador (França).

^{xliiii} Claude-Nicolas Ledoux (1736 – 1806) – Arquitecto (França); Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799) – Arquitecto (França).

^{xliiii} Bruno Taut (1880 – 1938) – Arquitecto (Alemanha).

^{xliiii} Casa de Cristal – Livro de Bruno Taut.

ⁱ O Construtor do Mundo – Livro de Bruno Taut.

ⁱⁱ A Decomposição das Cidades – Livro de Bruno Taut.

ⁱⁱⁱ Michel Callon (1945) – Sociólogo (França).

ⁱⁱⁱⁱ Apenas como apontamento esquemático e de síntese, apresento a peça jornalística “A China sonhou com uma “super-cidade” e Jing-Jin-Ji está a nascer” redigida por António Saraiva Lima, no Jornal português Público a 19 de Julho de 2015:

“Governo chinês está a investir forte para juntar Pequim, Tianjin e Hebei e criar um gigantesco centro urbano. Objectivos são evitar a sobrelotação da capital e criar um pólo económico suficientemente robusto para rivalizar com Xangai e Guangdong.

“Jing”, de Beijing, — nome, em mandarim, da capital da China, Pequim, — “Jin”, da abreviatura da cidade-municipalidade de Tianjin e “Ji”, do antigo nome da actual província chinesa de Hebei. Juntas, fazem Jing-Jin-Ji, a designação escolhida para a “super-cidade” que a China está a criar e que se espera ser digna desse nome em 2022, ano dos Jogos Olímpicos de Inverno, aos quais Pequim se candidatou a organizar.

O sonho de criar um “mega centro urbano” em volta de Pequim remonta aos anos de 1980, mas o plano apenas começou a ganhar corpo, efectivamente, no início do século XXI. Nos últimos anos, o projecto foi brutalmente aprofundado, pela mão do actual Presidente da República Popular da China, Xi Jinping, e pressupõe a integração, numa autêntica “megalópolis”, das municipalidades de Pequim e Tianjin e da província de Hebei.

Com o estatuto de país mais populoso do mundo e uma economia pujante, os projectos megalómanos da China já quase não causam surpresa. Mas o plano de Jing-Jin-Ji ultrapassa o rótulo de “expectável”, mesmo para os padrões chineses. Está em causa uma área total de cerca de 215 mil quilómetros quadrados (como comparação, Portugal Continental tem 92 mil), onde se calcula que já vivam perto de 110 milhões de pessoas e que engloba duas municipalidades e uma província.

A capital da China e a cidade portuária de Tianjin, já são, actualmente, importantes centros urbanos – daí o seu estatuto administrativo de “municipalidades” - e a sua junção numa só cidade seria, só por

si, um plano considerado “ambicioso”. Mas o Governo chinês quer ir mais longe e integrar, para além destas localidades, toda a província de Hebei, um território que é sete vezes maior do que Tianjin e Pequim juntas. Hebei circunda as duas cidades e é o elemento-chave para fazer de Jing-Jin-Ji um verdadeiro “monstro urbano”.

O projecto de Jing-Jin-Ji move-se segundo dois grandes objectivos, interligados e intimamente relacionados com a “ameaça” de sobrelotação de Pequim.

O primeiro é de natureza económica e assenta numa lógica de descentralização. Segundo o jornal norte-americano *The New York Times*, Xi Jinping deseja que Pequim seja o centro político, cultural e tecnológico, como um “farol” da civilização chinesa. Por outro lado, Tianjin seria o núcleo duro da produção e exploração industrial. Já Hebei, cujo caminho a percorrer, para se tornar numa área urbana efectiva, ainda é bastante significativo, receberia as indústrias consideradas menores, nomeadamente a têxtil. Tal divisão resultará, no plano visionário para a China, num pólo económico suficientemente pujante para rivalizar com as “cinturas económicas” de Cantão e Xangai.

O segundo objectivo do projecto da “super-cidade” é o da criação de um mecanismo efectivo de controlo da população que reside e trabalha em Pequim. Diz o *NYT* que foi estabelecido um limite máximo de 23 milhões de habitantes na capital (actualmente contam-se, segundo os números oficiais, cerca de 22) e para tal, o Governo anunciou a deslocação de hospitais, centros comerciais e escritórios da área envolvente da Cidade Proibida e da Praça Tiananmen para os subúrbios de Pequim. É previsto que, no futuro, Jing-Jin-Ji dê casa e trabalho a mais de 130 milhões de pessoas.

Uma outra medida, mais radical, é a construção de cidades inteiras em áreas onde antes só havia deserto. Acontece que muitos dos prédios destes aglomerados urbanos ainda não foram ocupados, pelo que algumas destas cidades fazem lembrar, segundo a descrição da agência Bloomberg, autênticos cenários “pós-apocalípticos”, dignos de um “filme de zombies”.

Cidades-dormitório

Para que a “mega-cidade” seja uma realidade, as autoridades da China estão a investir fortemente numa complexa rede de auto-estradas, de metro e de comboios de alta velocidade, que ligue todos os pontos de Jing-Jin-Ji e a transforme numa só região. Mas enquanto isso não passa de um projecto, para algumas cidades a realidade é bem dura. Apesar de muitos dos novos amontoados de prédios estarem desocupados, há locais que apenas são “cidades-fantasma” durante o dia, como Yanjiao.

Situada na província de Hebei, esta cidade beneficiou da construção em massa destes novos prédios, de 25 andares, e nela vivem, actualmente, cerca de 700 mil pessoas, um número dez vezes superior ao verificado em 2005. Mas o número reduzido de postos de trabalho e serviços, como hospitais ou escolas, fazem desta e de inúmeras outras cidades na área de Jing-Jin-Jin, autênticas cidades-dormitório, uma vez que as pessoas apenas conseguem arranjar trabalho em Pequim.

“Os serviços são maus”, admite ao *New York Times* Zheng Linyun, um dos milhares de residentes em Yanjiao que se desloca todos os dias para a capital, criticando o mau planeamento da sua cidade. “E vemos mais e mais pessoas a chegarem aqui”, lamenta.

Todas as manhãs, em Yanjiao, as filas de pessoas que esperam por um autocarro — os comboios de alta velocidade e a linha de metro ainda não chegaram ali — que as leve para a capital, dão a volta a quarteirões inteiros. Há mesmo um ritual comum a vários idosos que já estão reformados. Para que os seus filhos, trabalhadores, possam dormir mais umas horas, muitos destas pessoas vão para as filas, de madrugada, para lhes guardar lugar. Como normalmente o tempo de espera é de várias horas, quando os filhos chegam às improvisadas paragens de autocarro, os pais já estão perto de veículo, pronto a partir, e passam-lhes o lugar que estiveram a guardar.

Para além da falta de condições básicas, próprias de um crescimento rápido e brutal, e dos materiais baratos utilizados para a construção das infra-estruturas, localidades como Yanjiao carecem de espaços comunitários, como jardins, cinemas ou centros comerciais. Tal realidade faz com que, nos dias de descanso, as “cidades-zombie” fiquem estranhamente sobrelotadas.

Laboratório urbano

“A ‘super-cidade’ é a vanguarda da reforma económica”, diz um professor de uma universidade de Tianjin, citado pelo *The New York Times*, entusiasmado com o projecto. Mas ela também quer ser “amiga do ambiente”. Segundo o académico, Jing-Jin-Ji “reflecte a visão da necessidade de integração, inovação e protecção ambiental”. É intenção de Xi Jinping deslocar, para fora de Pequim, cerca de mil e duzentos negócios “causadores de poluição”, como os ligados à exploração de carvão e produção de aço.

Xi Jinping aposta forte na criação da “super-cidade” de Jing-Jin-Ji e parece disposto a tornar a região num autêntico “laboratório urbano” e num centro económico chinês tão importante como Xangai ou a província de Guangdong, a sul.

A semelhança da corrida à organização dos Jogos Olímpicos de 2008, que Pequim acabou por vencer, a China aposta forte nas Olimpíadas de Inverno de 2022. A candidatura da capital à organização deste importante evento desportivo – a eleição terá lugar no dia 31 de Julho de 2015 - pressupunha, desde logo, que o projecto de Jing-Jin-Ji estivesse em curso. Pequim está situada numa vasta zona plana, inadequada para a grande maioria das provas, e as montanhas mais próximas estão situadas em Zhangjiakou, precisamente na actual província de Hebei. Uma vitória da candidatura chinesa resultaria numa oportunidade única para mostrar Jing-Jin-Ji ao mundo.

Do projecto à existência real da “megalópolis” distam sete anos, se tudo correr como Pequim prevê. Jing-Jin-Ji está mais perto da realidade que do sonho.”

^{liv} Júlio Verne (1828 – 1905) – Escritor (França).

^{lv} George Méliès (1861 – 1938) – Ilusionista e Cineasta (França).

^{lvi} O Doutor Ox – Coleção de Histórias (1874) do escritor Francês Júlio Verne.

^{lvii} As Índias Negras – Romance (1877) do escritor Francês Júlio Verne.

^{lviii} Os Quinhentos Milhões da Begun – Romance (1879) do escritor Francês Júlio Verne.

^{lix} A Espantosa aventura da Missão Barsac – Livro de Ficção (1914) do escritor Francês Júlio Verne.

^{lx} Viagem ao centro da Terra – Livro de Ficção (1886) do escritor Francês Júlio Verne.

^{lxi} James Hilton (1900 – 1954) – Escritor (Reino Unido).

^{lxii} Horizonte Perdido – Romance (1933) do escritor Inglês James Hilton.

^{lxiii} António de Andrade (1581 – 1634) – Padre (Portugal).

^{lxiv} Jangada de Pedra – Romance (1986) do escritor Português José Saramago.

^{lxv} Cadernos de Lanzarote – Conjunto de Cinco Diários (1993 – 1995) do escritor Português José Saramago.

^{lxvi} Hipótese científica apresentada por Alfred Wegener (Alemanha, 1880 – 1930) que determina que há aproximadamente 200 milhões de anos existia apenas uma massa continental – Pangeia (do grego “toda a terra”) e um único oceano – Pantalassa.

^{lxvii} Aristófane (447 a. C. – 386 a. C.) – Dramaturgo (Grécia).

^{lxviii} Santo Agostinho ou Agostinho de Hipona (354 – 430) – Filósofo (Argélia).

^{lxix} Dante Alighieri (1265 – 1321) – Escritor (Itália).

^{lxx} Jonathan Swift (1667 – 1745) – Escritor (Irlanda).

^{lxxi} Giacomo Casanova (1725 – 1798) – Escritor (Itália).

^{lxxii} Adalbert Stifter (1805 – 1868) – Escritor (Áustria).

^{lxxiii} Gabriel García Márquez (1927 – 2014) – Escritor (Colômbia).

^{lxxiv} Fritz Lang (1890 – 1976) – Cineasta (Áustria).

^{lxxv} Miguel de Unamuno (1864 – 1936) – Escritor (Espanha).

^{lxxvi} Léon Bloy (1846 – 1917) – Escritor (França).

^{lxxvii} Godfrey Sweven: pseudónimo de John Macmillan Brown (1845 – 1935) – Escritor (Nova Zelândia).

^{lxxviii} Alfred Kubin (1877 – 1959) – Ilustrador e Escritor (Áustria).

^{lxxix} Sherwood Anderson (1876 – 1941) – Escritor (EUA).

^{lxxx} Bertolt Brecht (1898 – 1956) – Escritor (Alemanha).

^{lxxxi} Friedrich Dürrenmatt (1921 – 1990) – Escritor (Suíça).

^{lxxxii} John Ronald Reuel Tolkien (1892 – 1973) – Escritor (Reino Unido).

^{lxxxiii} Allan Quatermain – Personagem fictícia.

^{lxxxiv} Italo Calvino (1923 – 1985) – Escritor (Itália).

^{lxxxv} Jorge Luís Borges (1899 – 1986) – Escritor (Argentina).

^{lxxxvi} Tommaso Campanella (1568 -1639) – Filósofo (Itália).

^{lxxxvii} Johannes Valentinus Andreaë (1586 – 1654) – Teólogo (Alemanha).

^{lxxxviii} Francis Bacon (1561 – 1626) – Político e Filósofo (Reino Unido).

^{lxxxix} Charles Fourier (1772 – 1837) – Político (França).

^{xc} Robert Owen (1771 – 1858) – Político (Reino Unido).

^{xc} Étienne Cabet (1788 – 1856) – Filósofo (França).

^{xcii} Marcus Buckingham (1966) – Escritor (Reino Unido).

^{xciii} Morgan Scott Peck (1936 – 2005) – Escritor e Psicoterapeuta (EUA).

^{xciv} Mark Augé (1935) – Etnólogo e Antropólogo (França).

^{xcv} Sofia Coppola (1971) – Cineasta (EUA).

^{xcvi} Spike Jonze (1969) – Cineasta (EUA).

^{xcvii} Christopher McCandless (1968- 1992) – Viajante (EUA).

^{xcviii} Repare-se que a Atlântida, independentemente de ser geradora de numerosos debates maioritariamente científicos ou preferentemente prosaicos, na cronologia histórica encontra um paralelismo entre a sua concepção e a tentativa de fundação de uma cidade pelo imperador na mesma época.

^{xcix} Como foi referido em exemplo anterior com base em *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino.

^c Christopher Nolan (1970) – Cineasta (Reino Unido/EUA)