

Arquitetura de Superfícies:
Do processo aparente à aparência do processo

Samuel Diogo Cabral Jarimba
Orientador: Professor Doutor Arquiteto Eliseu Manuel Vieira Gonçalves
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura. FAUP. 2017

Aqui deixo o meu agradecimento a todos aqueles que direta ou indiretamente nutriram de qualidades insubstituíveis o percurso realizado ao longo destes anos, não só a nível académico mas também pessoal. A sua exigência, incentivo e motivação foram, e continuarão a ser, essenciais para o cumprimento dos meus objetivos.

Concretamente um Muito Obrigado: - À minha família, pais e irmão, pelo incansável apoio; - Aos meus amigos, pela amizade demonstrada e por partilharem comigo esta inesquecível experiência; - Ao Andrés, ao Luís e a todos os elementos do gabinete que, além de grandes profissionais e apaixonados pela disciplina, demonstraram um grande sentido de humildade e carinho, considerando-os por isso, mais do que colegas, verdadeiros amigos; - A todos os professores pelo acompanhamento e disponibilidade demonstrada ao longo deste processo, e em especial ao Professor Doutor Arquiteto Eliseu Gonçalves pelas diretrizes proporcionadas no decorrer desta dissertação.

RESUMO

Palavras-chave

- Arquitetura;
- Arranha-céus;
- Imagem;
- Superficialidade;
- Sociedade do espetáculo;
- Metodologia projetual;
- Abu Dhabi.

A participação no projeto de uma torre residencial a ser construída em Abu Dhabi, aquando do meu intercâmbio realizado na Argentina, revelou-se um ponto de partida para a presente dissertação; despoletando um conjunto de questões fundamentais à análise do processo metodológico arquitetónico contemporâneo que, neste momento e ao longo do meu percurso profissional, pretendo realizar.

Por um lado, envolto num contexto de globalização, revela-se pertinente refletir sobre a tipologia arranha-céus como modelo arquitetónico, que se enraíza como novo paradigma universal. O qual, através da mera escala e complexidade, se manifesta capaz de anular o reportório clássico da arquitetura e assim colocar, desde outra perspetiva toda uma envolvente, seja ela física ou abstrata. Por outro lado, a breve experiência projetual, em contexto profissional, permitiu expor uma realidade onde a crescente propagação e consequente domínio da imagem tem o poder de influenciar fortemente, a metodologia do projeto, invadindo e cunhando de modo notável a esfera do arquiteto.

Uma condição que nos remete para uma possível conjuntura, onde a arquitetura se encontra dependente da imagem, onde os arquitetos assumem o processo de estetização como consequência necessária - **aparência do processo**. O que, por sua vez, nos pode encaminhar para uma realidade de cenários simulados e descontextualizados, moldados por novos critérios de superficialidade que descuidam por completo do esforço projetual de identificação das carências e valências do lugar. Um mundo subjugado pela aparência, pela primeira impressão, pela necessidade do efeito imediato que, consequentemente, provoca uma cultura de consumo irrefletido, de menor consciência crítica, sem espaço para discursos significativos. Um mundo, onde na arquitetura, se venera a forma pela forma, se utiliza a teoria como fachada intelectual, se vedetiza o arquiteto segundo o seu êxito comercial, se estetiza e homogeneiza o sentido de útil e, por conseguinte, se abandona uma dimensão social e política da disciplina, reduzindo-a à performance enquanto imagem do objeto arquitetónico - **processo aparente**.

Associando a análise ao processo projetual da Torre em Abu Dhabi, ao confronto da questão da tipologia arranha-céus com a da superficialidade na arquitetura, surge um conjunto de questões que nos expõem uma desconfortável incerteza quanto aos modos de produção arquitetónica. Desde logo, quais as consequências deste modelo e da hegemonia do sentido da visão, tanto na metodologia projetual arquitetónica, como na própria sociedade? Que valores arquitetónicos ‘de sempre’ - conceptuais - permanecerão? Até quando? Até onde?

ABSTRACT

Keywords

- Architecture;
- Skyscrapers;
- Image;
- Superficiality;
- Society of spectacle;
- Project methodology;
- Abu Dhabi.

I participated in a project which entailed the construction of a residential tower in Abu Dhabi, during my exchange in Argentina. This being the starting point of my dissertation; by proposing a set of fundamental questions to the analysis of the contemporary, methodological, architectural process that I intend to achieve throughout my professional career.

In terms of globalization it is pertinent to reflect on the typology of a skyscraper as an architectural model, which is considered to be the new universal paradigm. Accordingly, this typology through mere scale and complexity, manifests itself capable of overriding the classic repertoire of architecture and thus placing, from another perspective, a whole surrounding, whether physical or abstract. On the other hand, in a professional context the project gave me an insight as to the exposure of a reality where the increasing propagation and consequent mastery of the image has the power to strongly influence the project methodology, invading and notably sizing the architect's sphere.

A condition that refers to us as a possible conjuncture where architecture is dependent on the image, therefore architects assume the process of aesthetization as a necessary consequence - **process appearance**. This, in turn, can lead us to a reality of simulated and decontextualized scenarios, molded by new criteria of superficiality that completely neglects the design effort to identify the needs and valences of the place. A world dominated by appearance, first impression, necessity of immediate effect which, consequently, gives rise to a culture of unreflective consumption and less critical consciousness, without space for elaborate discussions. A world, which in architecture, form is venerated by form, theory is used as an intellectual facade. If the architect is blinded by his commercial success, a sense of usefulness is aesthetic and homogeneous, and therefore a social and political discipline dimension is abandoned, reducing it to the performance of the architectural object - **apparent process**.

Associating the analysis with the Tower's design process in Abu Dhabi, confronting the question of the skyscraper typology with that of superficiality in architecture, a set of issues arise that expose us to an uncomfortable uncertainty about the future. First of all, what are the consequences of this model and the hegemony of the sense of vision, both in architectural design methodology and in society itself? Which architectural values 'always' - conceptual - will remain? Until when? Until where?

ÍNDICE

CIRCUNSTÂNCIA - Introdução _____

Método e Objetivos _____

PARTE 1 - OARRANHA-CÉUS - Entre a técnica e a ideologia

1. EDIFÍCIOS EM ALTURA - Por um insaciável caos organizado _____

De um/Do princípio de Manhattan à generalidade - Origem _____

(Intro)missão Europeia - Resultados da interação teórico-prática de Corbusier _____

Consolidação do modelo desenraizado - Possibilidade contemporânea _____

2. ARQUITETURA DE SUPERFÍCIES - Hegemonia da visão _____

Propagação desmedida da imagem - Entre o Acréscimo de informação e o desgaste do sentido _____

Morte da imaginação Humana _____

Estetização e anulação de referências _____

Simulação do útil - Abstração e Despojamento _____

Sedução como último recurso - Vaziamento crítico _____

Critério do êxito - Perda de fundamentos _____

Crise disciplinar - Ampliação e posterior retraimento da disciplina _____

PARTE 2 - APROXIMAÇÃO EMPÍRICA - Uma questão metodológica de projeto

3. LABORATÓRIO - Condicionantes e um princípio de projeto _____

Torre Abu Dhabi - Particularidades de uma encomenda no contexto da globalização _____

Construção de noções fundamentais - Início - Reconhecimento de carências e valências _____

Sítio como instrumento operativo - Assimilação das condicionantes _____

Convocação de referências - Apropriação consciente dos referentes teóricos e práticos _____

Tradução do Programa _____

Procura pela síntese - Confronto de ideias. Núcleo Central vs Núcleo Subdividido _____

Tipologias - Ocupação vs Organização do espaço _____

Questão da Fachada - Honestidade arquitetônica vs Omissão _____

Proposta por uma 'ordem' - Indagação pela unidade da obra arquitetônica _____

POR UMA ARQUITETURA TOTAL - Considerações finais _____

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____

Lista de imagens _____

8

14

16

18

28

35

46

52

54

55

58

61

66

68

72

76

78

79

83

90

91

93

96

98

104

110

115



Empezar(...) es el instante de la elección: se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles; y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial. (...) Hasta el instante previo(...) tenemos a nuestra disposición el mundo - el que para cada uno de nosotros constituye el mundo - una suma de datos, de experiencias, de valores.

Italo Calvino,
in Seis propuestas para el próximo milenio.



CIRCUNSTÂNCIA

INTRODUÇÃO

Com a participação na fase inicial da concepção de um projeto para uma torre residencial a ser construída em Abu Dhabi^[1], encomendado por um cliente emiradense aquando da colaboração com o atelier Andrés Remy^[2], que se despoletam questões fundamentais à elaboração da presente dissertação.

No sentido em que, com esta colaboração, se revela pertinente, por um lado, a análise da tipologia arranha-céus como modelo arquitetónico. A qual, através da mera escala e complexidade, se manifesta capaz de anular o reportório clássico da arquitetura e assim colocar, desde outra perspetiva toda uma envolvente, seja ela física ou abstrata. Por outro lado, a breve experiência projetual, em contexto profissional, permitiu expor uma realidade onde a crescente propagação e consequente domínio da imagem tem o poder de influenciar fortemente, a metodologia do projeto, invadindo e cunhando de modo notável a esfera do arquiteto.

Relativamente a esta última questão - da ‘gravidade’ da imagem no processo arquitetónico - o Arq.º Neil Leach expõe o seguinte: -“O mundo do arquiteto transformou-se no mundo da imagem.”^[3]. Esta nota, em tom de advertência, remete-nos para uma conjuntura onde a arquitetura se encontra completamente dependente da imagem, onde os arquitetos assumem o processo de estetização como consequência necessária da profissão - **‘a aparência do processo’**.

Esta situação, de total dependência, pode nos encaminhar para uma realidade, não muito distante, de cenários simulados e descontextualizados; um mundo de ficções arquitetónicas moldadas por novos critérios de superficialidade que descuidam por completo do esforço projetual de identificação das carências e valências do lugar. Isto é, um mundo subjugado pela aparência, pela primeira impressão, pela necessidade do efeito imediato que, consequentemente, provoca uma cultura de consumo irrefletido, de menor consciência crítica, sem espaço para discursos significativos - **‘o processo aparente’**.

- 1 A oportunidade de colaborar com o atelier Andrés Remy surge após o intercâmbio realizado na Argentina, entre Agosto e Dezembro de 2015 pela Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires. Essa colaboração decorreu entre Fevereiro e Agosto de 2016. Durante esse período foi dada, a mim e a um outro colega da FAUP - Luís Moura, a responsabilidade de desenvolver o projeto de uma torre residencial.
- 2 Andrés Remy, arquiteto de nacionalidade Argentina, terminou a sua licenciatura pela Universidade de Buenos Aires em 2000. Entre 2000 e 2004 colaborou com o arquiteto Rafael Viñoly. Em 2004 fundou o seu próprio gabinete em Buenos Aires que desde então realizou diversos projetos no estrangeiro, nomeadamente Dubai, sul de França, Canadá, Azerbaijão e mais recentemente Abu Dhabi.
- 3 LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. Pág.24.

Deste modo, a arquitetura pode adquirir características análogas aos mecanismos de produção - componentes standardizados, processos padronizados, particularização das várias etapas, compressão do tempo de laboração - e apresentar, assim, uma rápida obsolescência simbólica na qual a ‘sedução’ surge como única estratégia arquitetónica atuante.

No atual contexto da globalização, a possibilidade de seduzir ‘gratuitamente’ aliada à já referida relevância da produção/propagação da imagem irão definir o fenómeno referido por David Howes de “colonização sensorial”^[4]. Capaz de idealizar a realidade e a cultura mediante a transformação de cenários humanos em metáforas de uma ordem e vida aparentemente ideais. Os efeitos deste fenómeno podem, por isso, dominar comportamentos individuais e influenciar o modo como nós, arquitetos, confrontamos o processo de observação, criação, e integração em cada projeto.

Assim, nesta condição supérflua da arquitetura venera-se a forma pela forma, utiliza-se a teoria como fachada intelectual, vedetiza-se o arquiteto segundo o seu êxito comercial, estetiza-se e homogeneiza-se um sentido do útil e, por conseguinte, abandona-se uma dimensão social e política da disciplina, reduzindo-a à performance do objeto arquitetónico, isto é, a uma ‘arquitetura de superfícies’, incapaz de responder às “exigências básicas”^[5].

De modo a se proporcionar uma reflexão mais aprofundada sobre o tema que se anuncia - ‘arquitetura de superfícies’ - corrobora-se a análise à tipologia de arranha-céus, uma vez que, pelas características intrínsecas, pode se apresentar como aproximação concreta ao problema.

Caraterísticas essas, relacionadas, por exemplo, com questões de proporção, composição, escala e pormenor que, ao surgirem como ferramentas sob o domínio da estética, funcionam despojadas do sentido original e contribuem apenas para uma ‘sedução’ que se sustenta no olhar e não da mente. Onde o processo projetual é reduzido a um jogo

4 O controle do comportamento e da vida individual através da imagem e dispositivos técnicos que vão para lá do sentido da visão, manipulando através dos cinco sentidos. Uma forma singular de ‘colonização’ é, por exemplo, o uso acrítico do ar condicionado, que permite construir um mesmo ‘estilo’ universal em qualquer lugar, independentemente do clima. HOWES, David referido em PALLASMAA, Juhani - *La Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitecctura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014. Pág.19.

5 O Arq.º Franco Purini observa que a arquitetura, dependente da imagem, abandona o seu papel primário, abraçando uma condição supérflua, incapaz de resolver “exigências básicas”, como a questão da habitação e o complexo crescimento da cidade e dos lugares coletivos. - PURINI, Franco – “*Tres caminos*”. In Revista Summa+, nº29. Buenos Aires, Fevereiro-Março 1998. Pág.67-69.

infundado de formas de ‘sedução’ vazias, aproximando a arquitetura de uma vertente “puramente artística”^[6], o que potencia sequencialmente um caráter vendável, mercantil e de autorreferencialidade no qual questões de ordem social, política e cultural se podem dissipar.

Numa breve análise à sua origem e sequente consolidação como tipologia, ainda no séc. XIX, em Chicago^[7], revelam-se características que anunciam, de certo modo, o fenómeno aqui exposto. Uma vez que, a consolidação da tipologia, deriva do vínculo com o setor terciário como resposta à progressiva demanda por comércio e serviços (programas com condicionantes projetuais semelhantes). Traduzindo-se assim, numa estrutura estandardizada, onde, na rentabilização do território geologicamente limitado, se recorre à mera multiplicação do lote, concedendo reduzida importância ao aspeto vivencial do edifício. Esta lógica projetual aproxima-se de um pensamento puramente funcional, à qual se aplica o princípio do Arq.º Louis Sullivan, onde a forma, livre de qualquer outra obrigação, nasce naturalmente da função: - “Form follows function”.^[8]

Deste modo, quando assimilada esta capacidade de concentração, a par da evolução tecnológica - artificialização dos interiores, redução da massa estrutural, aceleração da construção, o elevador, a eletricidade, o ar condicionado, o aço - consente-se paulatinamente a introdução do programa residencial na resposta à crescente densidade urbana, incitando, desde logo, movido por uma perspetiva consumista e acrítica, a testar os limites da aglomeração e do consumo desadequado.

Tal, anuncia e acarreta, uma fascinação pelo excesso que encontra em Coney Island e logo após, em Manhattan, as condições necessárias a criar palco laboratorial, onde é, segundo vários autores, desenvolvido pela primeira vez, de forma mais vincada. Por este motivo, integrado

6 “Una respuesta a la transformación de la arquitectura en una actividad “superflua” es buscada en una relación directa con el arte [...] la arquitectura es como las otras artes, vale decir, que habiendo pasado a ser “superflua”, ha conquistado la misma “inutilidad” del arte, que tiene como objetivo nada más que a sí misma, que es pura autorreferencialidad. Es así que el arquitecto se convierte en escultor, como Gehry o Eisenman.” - PURINI, Franco – “*Tres caminos*”. In Revista Summa+, n°29. Buenos Aires, Fevereiro-Março 1998. Pág.67-69.

7 A cidade usufruía de uma localização geográfica relevante, próxima à foz do Rio Illinois, o que facilitava a mercantilização. Tal, veio transformar a cidade no principal porto ferroviário, consolidando-a como capital financeira e comercial do país. Posteriormente, impossibilitada de se expandir na horizontal, dadas as condicionantes geográficas e com o trágico incêndio de 1871, surge a necessidade de simultaneamente reconstruir a cidade e solucionar a questão da área limitada. Desse modo, com os devidos progressos tecnológicos, surge uma nova tipologia arquitetónica.

8 SULLIVAN, Louis - “*The Tall Office Building Artistically Considered*”. In Lippincott’s Magazine. Filadélfia, Março 1896. Pág. 403-409.

na problemática desta dissertação e uma vez que não se pretende uma História do arranha-céus, considera-se pertinente iniciar a sua análise a partir de Manhattan. Mais ainda, Chicago e Manhattan apresentam situações geográficas semelhantes, o que abordar a cidade de Chicago, seria redundante e alargaria desnecessariamente o texto.

Aliado à propagação da imagem e às variadas revisões críticas do modelo, mais ou menos consequentes, esta tipologia, enraíza-se gradualmente na nossa “sociedade do espetáculo”^[9], como novo paradigma universal - símbolo último do êxito, do progresso e do apogeu tecnológico - induzindo, por esse motivo, à sua assimilação.

Neste sentido, se fortalece a ponte existente entre a análise à tipologia, o problema levantado e a experiência empírica, no sentido em que o próprio local - Abu Dhabi - surge como exemplo evidente das consequências dessa assimilação, do contexto original para uma circunstância totalmente divergente, onde a preexistência é colocada em surdina. Uma realidade urbana adaptada aos desejos de prazer do ‘neoconsumidor’, tendo como máximas o choque, a euforia e o exagero, estimuladas por via da imagem.

Posto isto, assistimos assim, a um momento de inflexão, um mundo “em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido”^[10], onde se denota progressivamente uma arquitetura em crise, de ícones, de superfícies e superficial, que nos coloca numa posição de meros espetadores, conformados a subscrever soluções predeterminadas onde aparentemente a possibilidade de participar na construção do mundo nos é retirada. Como resultado, a arquitetura como disciplina distancia-se cada vez mais da sociedade, considerada, pelos arquitetos, incapaz de apreciar os méritos da arquitetura, e que reciprocamente desconfia da idoneidade e efetividade da profissão.

Como tal, emerge daqui um conjunto de questões que nos expõem uma desconfortável incerteza quanto ao futuro. Quais as consequências deste modelo e da hegemonia do sentido da visão, tanto na metodologia projetual arquitetónica, como na própria sociedade? Que valores arquitetónicos ‘de sempre’ - conceptuais - permanecerão? Até quando? Até onde?

9 “All that once was directly lived has become mere representation.” Guy Debord observa uma sociedade, que, envolta numa situação consumista e capitalista, onde a imagem tem um grande papel, se torna acrítica, suplementando qualquer interação genuinamente humana. - DEBORD, Guy - *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Editora Afrodite, 1972.

10 BAUDRILLARD, Jean - *A implosão do sentido nos media, in Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. Pág.104.

Figura 1.

“O esquecimento da razão, a falta de razões, a ausência de uma ideia coerente capaz de a gerar e sustentar, faz com que a Arquitetura seja, por vezes, tantas vezes, monstruosa.”- Campo Baeza in *A Ideia Construída*.

GOYA, Francisco de - “*O sonho da razão produz monstros*” - 306x201mm. Madrid: Museu do Prado, 1799.



MÉTODO E OBJETIVOS

Estruturalmente o conteúdo da dissertação poderá ser interpretado sucintamente em duas partes; onde se intenta, num discurso contínuo e coerente, relacionar diversos apontamentos teóricos formados por autores de diferentes realidades, tanto contextuais, como disciplinares:

PARTE 1- Arranha-céus: entre a técnica e a ideologia.

- Origem e desenvolvimento da tipologia que prontamente se constitui modelo arquitetónico;

- Desenvolvimento da problemática imposta por tal modelo, que procura validação através da “colonização sensorial” - ‘arquitetura de superfícies’;

PARTE 2- Aproximação empírica: Uma questão metodológica de projeto

- Condicionantes do contexto - Abu Dhabi;

- Por um princípio de projeto - Torre Ad que despoleta toda a dissertação.

“Saber por dónde anduvieron los demás le enseña a uno a saber por dónde se anda”.^[11] Evocando as palavras do poeta Pedro Salinas, procura-se numa primeira parte, **observar e sintetizar** elementos que nos irão explicitar cronologicamente todo o desenvolvimento da tipologia torre, atendendo à sua influência na construção da nova “sociedade do espetáculo”.

Para tal, considera-se que a sua formulação derradeira se principia em Manhattan, onde de modo manifesto se anunciam os princípios de artificialidade, espetacularização e ‘sedução’ relevantes a este estudo. Uma interpretação arquitetónica da cidade e não histórica que, transversalmente pretende apreender os fundamentos que moldaram as decisões tomadas ante variados obstáculos, atendendo a questões de ordem social, económica e tecnológica e o modo como essas mesmas decisões transfiguraram o processo metodológico arquitetónico.

Posteriormente, consideram-se as várias formulações Modernas do arranha-céus, destacando a obra de Le Corbusier^[12], na possibilidade de compreender, desde uma outra perspetiva, de que modo o desenvolvimento técnico e tipológico se revela significativo na propagação e consolidação de um modelo que se demonstra, cada vez mais, desassociado de qualquer envolvente circunstancial. Essa alienação, de forma paradoxal, traduz-se numa versatilidade, aparentemente, necessária à assimilação global.

Em suma, trata-se de lograr uma relativa ordem sistemática dos processos intelectivos e certas intervenções que, de forma direta ou indireta, irão contribuir para a origem, desenvolvimento e atual circunstância do modelo arquitetónico em causa. Um processo nem sempre coerente, resultando muitas das vezes, em mutações arquitetónicas, fragmentos utópicos ou inclusive fenómenos irracionais. Contudo, é através destes elementos que nos será possível mapear as diferentes posições, de modo a instituir os fundamentos necessários a uma abordagem mais consciente do problema.

Subsequentemente pretende-se **analisar e aprofundar** as circunstâncias e consequências do resultado que advém deste fenómeno, focalizando-se no estado do arquiteto e do utilizador que são, aparentemente, na atual

11 Pedro salinas (1891-1951) poeta e escritor Espanhol.

12 Outras experiências modernas também significativas, como a de Mies Van der Rohe, aparecem com um caráter apenas referencial, na medida em que se considera mais oportuno, neste caso, a contribuição de Le Corbusier, uma vez que nos possibilita compreender a realidade Europeia, em contraponto com a Estadunidense e, simultaneamente interpretar as distintas “exportações” formuladas.

conjuntura, meros expetadores. Deste modo, a análise decorre atendendo a uma excessiva produção de imagens e o conseqüente resultado arquitetónico, ao qual se designará ‘arquiteturas de superfícies’.

Visto que, aliadas à sua crescente mediatização, demonstram uma carência de autenticidade, propiciada pela difusão, tematização e banalização, pela perda de fundamentos, pelos novos critérios de êxito e pela obsolescência crítica. Uma vez que não procuram formar e educar o gosto, mas sim, seduzi-lo, provocando um efeito narcótico que mitiga a nossa consciência social e política e contribui para o crescente isolamento da disciplina.

Numa segunda parte, paralelamente a uma sintética introdução à realidade urbana de Abu Dhabi, com a qual se pretende **deduzir** as conseqüências da transmutação acrítica a uma realidade cultural e social distinta, é convocado, como referente empírico, o processo da torre residencial realizada em colaboração com o atelier Andrés Remy. Projeto que, no fundo, despoleta todo o conteúdo da dissertação.

Sobre o envolvimento no projeto da torre pretende-se uma **reflexão** distanciada, entre o saber e o fazer, que não procura se posicionar no sentido de validação, mas sim de contributo pessoal no debate aos processos metodológicos arquitetónicos e subseqüente impacto numa conjuntura profissional, paulatinamente influenciada pela mediatização arquitetónica, onde a autenticidade se dissipa. Demonstrando um grupo de trabalho que intentou ser crítico, profundo e responsável na criação de sentido do real, reforçando a experiência social e cultural. Ou seja, proporcionar uma pedra de toque da realidade, com o intuito de constituir mecanismos capazes de fortalecer os nossos processos de observação, comparação e análise crítica.

Em suma, é nosso objetivo dar testemunho e refletir sobre os fatores que podem levar a condição arquitetónica a uma realidade estetizada. Tornando-se pertinente, uma vez que persiste a possibilidade de o cenário se estar a modificar numa direção que poderá não corresponder à mais desejada. Por esse motivo, interessa-me analisar o poder de transfiguração que a imagem possui na expressão e no sentido das obras, que gradualmente faz sentir os seus efeitos, alterando a direção dos acontecimentos, vontades e prioridades. Neste sentido, revela-se prioritário debater a possível repercussão na metodologia projetual contemporânea, com o intento de procurar mecanismos capazes de **fortalecer a nossa capacidade de observar, relacionar e analisar de forma crítica.**

His [the pedestrian's] elevation transfigures him into a voyeur. It puts him at a distance. It transforms the bewitching world by which one was 'possessed' into a text that lies before one's eyes. It allows one to read it, to be a solar Eye, looking down like a god. The exaltation of a scopic and gnostic drive: the fiction of knowledge is related to this lust to be a viewpoint and nothing more.

Michel de Certeau,
in *The Practice
of Everyday Life.*





1. EDIFÍCIOS EM ALTURA

POR UM INSACIÁVEL CAOS ORGANIZADO

Considerando a arquitetura, a materialização de um sistema de ideias, conhecimentos, técnicas e padrões de comportamento na interação com um certo contexto, associadas a uma certa comunidade e a um certo período, haverá alguma tipologia, através da qual se possibilite uma percepção e discussão sobre o atual estado das coisas?

Assumindo uma resposta afirmativa e observando uma sociedade que se diz cada vez mais plural, em constante mutação, onde a velocidade a que produzimos, partilhamos e recebemos é progressivamente maior e onde o excesso parece ser o único elemento coesivo no conjunto de todas estas ruturas impostas, o arranha-céus^[13], surge como a mais adequada analogia construída da atual conjuntura.^[14]

O arranha-céus traduz-se assim, num complexo organismo, capaz de sustentar inúmeras mutações, tanto físicas como simbólicas, onde a mera distância entre o centro e o invólucro permite que no interior se confronte com a instabilidade das necessidades programáticas. De forma independente proporciona-se no exterior uma aparente estabilidade, provocando uma estrutura e pensamento que se revêm numa arquitetura despudorada com a manifesta necessidade de crescer continuamente.

Assim, este tipo de arquitetura impõe um sentido de mutabilidade, de “liquefação”^[15] e, por isso, revela-se capaz de se adaptar e influenciar pensamentos, proporcionando modelos significativos na arquitetura aptos a transformar cidades, ensejo para novos mundos sociais. Nesse sentido, corresponde a uma “sociedade líquida”^[16] - termo utilizado por Zygmunt Bauman, onde afirma que se vive numa era marcada pela flexibilidade, pelo descompromisso, pela instabilidade, na medida em que as nossas relações, objetivos, gostos e necessidades alteram-se constantemente.

13 Os termos ‘arranha-céus’ e ‘torre’, são ao longo desta dissertação utilizados com o mesmo sentido. Entenda-se em ambos os casos a seguinte definição: “A multi-storey building constructed on a steel skeleton, provided with high-speed elevators and combining extraordinary height with ordinary room-spaces such as would be used in low buildings. The term originated in the United States in the late 1880’s, about 10 or 12 years after office buildings in New York had reached the height of 10 or 12 storeys or 75m.” FLEMING, John; HONOUR, Hugh; PEVSNER, Nikolaus - *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. Londres: Editora Penguin, 1999. Pág.531.

14 “[...] é a única arquitetura que pode sobreviver, mesmo explorar a agora global condição de tabula rasa.” KOOLHAAS, Rem - *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2010. Pág.26.

15 O Arq.º Rem Koolhaas fala de um processo de liquefação da arquitetura de grande escala, de modo a que os elementos programáticos possam reagir entre si para criar continuamente novos eventos. *Ibidem*, 2010. Pág.24.

16 BAUMAN, Zygmunt - *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001;

DE UM/DO PRINCÍPIO DE MANHATTAN À GENERALIDADE

ORIGEM

Figura 2.

Atraindo cerca de 20.000 visitantes semanalmente, esta metrópole do irracional – Coney Island – representa o incipiente urbanismo do fantástico, gerador de prazer. Todas estas instalações eram constantemente modificadas e substituídas para atender às contínuas evoluções tecnológicas e demandas por parte do público.

Pelo assinalável desejo de superação, de sair do trilho preestabelecido pelos hábitos inveterados e encontrar perspectivas inovadoras de forma a suplantar erros cegamente perpetuados pelo costume, revela-se pertinente considerar a sua legitimidade e explorar minuciosamente esta tipologia.

Como tal, esta amálgama edificada, que faseadamente se consolidou como modelo urbano entre 1900 e 1910^[17] em Manhattan, advém por um lado da correlação entre três pontos: -o conhecimento científico, sistemas produtivos industrializados e a conformação tipológica^[18] e por outro, não se trata apenas de uma consequência material, mas também económica, visto estar diretamente relacionado com os sectores de maior influência - a indústria e o comércio.

- 17 Para além das experiências de Chicago, poder-se-ia considerar uma fase primitiva do arranha-céus já em 1850-1870, época onde as características próprias da tipologia podem já ser assinaladas, contundo não se apresentam conjuntamente sob um único edifício. Exemplo disso o Edifício Jayne na Filadélfia por William L. Johnston (1849-52); o Edifício Harper Brothers em Nova York por James Bogardus (1854) ou Haughwout Store and Elevator em Nova York (1857) por John P. Gaynor e Elisha Otis. Por esse motivo, considera-se aqui o ponto inicial.
- 18 Há cem anos, uma geração de descobertas conceptuais e de tecnologias estruturantes desencadearam um Big Bang arquitetónico. ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág.18.



Rem Koolhaas, de forma a aprofundar este argumento e a expor os efeitos provenientes deste vínculo, propõe a análise repartida de três novidades urbanísticas: - “A reprodução do mundo, O anexar da torre e o quarteirão isolado”.^[19] Estas, apesar de serem características constituintes do plano urbano de Manhattan, os princípios que as procedem, tinham sido já ‘laboratorialmente’ ensaiados em Coney Island (*Figura 2*). Aqui, intensificava-se a experiência urbana por meio da artificialidade e da encenação do espetacular^[20], através do crescente número de entretenimentos cada vez mais altos e mais apelativos.

Associado a esta necessidade de consumo exponencial^[21] e ao facto da cidade não se poder expandir lateralmente, pela sua insularidade, tal como acontecera na cidade de Chicago, desenvolveu-se então, um novo estilo de vida metropolitana que paulatinamente se reflete numa hiperdensificação urbana, a qual Koolhaas posteriormente denomina “cultura de congestão”^[22].

REPRODUÇÃO DO MUNDO

Este tipo de densificação urbana apenas se tornou possível com a convergência de várias circunstâncias, das quais se considera que uma das mais marcantes e que vai ao encontro do conceito de “reprodução do mundo”, é a criação do primeiro sistema elevatório seguro, em 1853, por Elisha Otis. Isto porque, associado ao progresso tecnológico da estrutura em aço, permitiu a emancipação de todas as superfícies horizontais, no sentido em que “resgata os inúmeros andares que vinham flutuando no ar rarefeito da especulação”.^[23] Até então, todos os pisos acima do segundo andar eram considerados impróprios para o comércio, e acima do quinto, inabitáveis. Como conclui Montgomery Schuyler, em 1899: - “The elevator doubled the height of the office building and the steel frame doubled it again.”^[24]

19 KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.106.

20 Sinal primeiro de uma tentativa de ‘sedução’ através do sentido da visão.

21 Os edifícios comerciais em altura surgiram originalmente da pressão dos preços do solo, os preços do solo da pressão populacional e por sua vez, a pressão populacional da pressão externa. Como referido em FRAMPTON, Kenneth- *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 1998. Pág.52.

22 Tal fenómeno representa, desde logo, o anunciar de uma “sociedade líquida”. -“A ‘cultura de congestão’ propõe a conquista de cada quadra por uma estrutura única. Cada edifício tornar-se-á numa casa, um domínio privado[...]. Cada ‘casa’ representará um estilo de vida e uma ideologia diferentes.[...] Com a ‘tecnologia do fantástico’, será possível reproduzir todas as situações - da mais natural à mais artificial -, onde e sempre que se desejar.” - KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.151

23 *Ibidem* Pág.106.

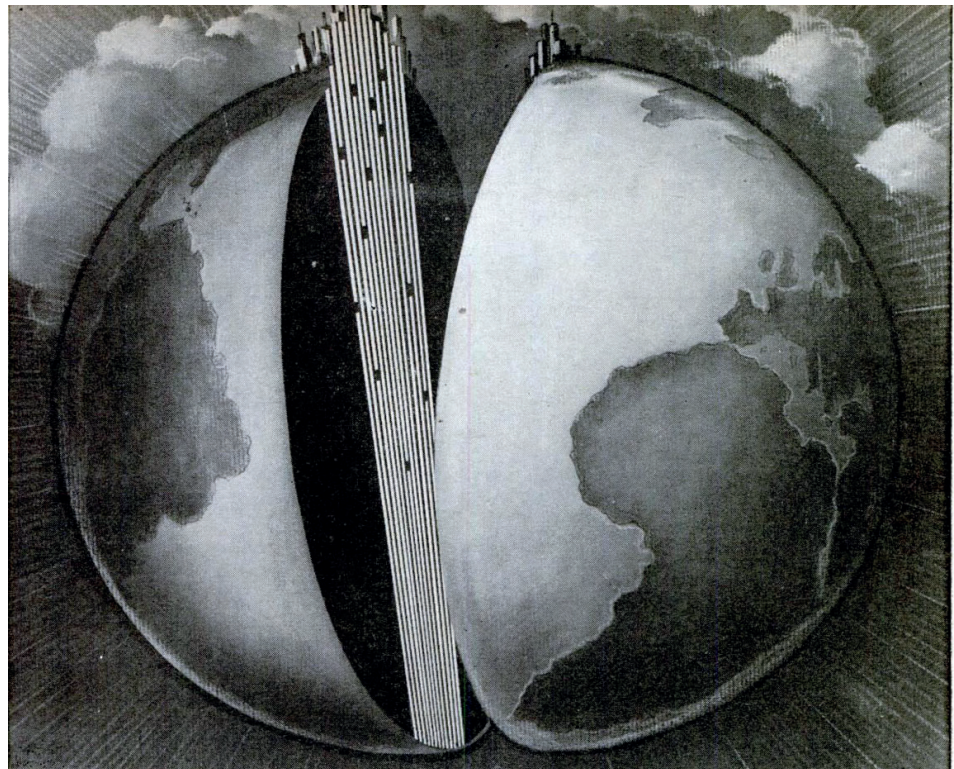
24 FRAMPTON, Kenneth- *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 1998. Pág.52.

Figura 3.

Primeiro dispositivo de segurança, inventado por Elisha Graves Otis, exibido na exposição de 1854, no Palácio de Cristal de Nova York. O criador testa publicamente a nova tecnologia, subvertendo uma situação aparentemente desfavorável. Surge assim, o anticlímax como desfecho. O *leitmotiv* do futuro desenvolvimento dos edifícios em altura, um acumular de possíveis desastres que nunca acontecem.

Figura 4.

Recorte do artigo por Frank Rowsome, "Vertical Railroads", in *Popular Science* - Janeiro, 1946. Analisando em êxtase, a transformação imposta por este sistema de transporte intrínseco às cidades contemporâneas; deslocando-se diariamente, apenas em Nova York, o suficiente para percorrer o equivalente a 13 vezes o diâmetro da Terra, transportando mais de 10.000.000 pessoa.



Mais ainda, aquando da revelação de tal mecanismo, despoletou-se um outro fenómeno igualmente relevante. Otis, numa demonstração algo teatral, apresenta-se ao público sob uma plataforma que se eleva através de um cabo. Já no cimo, esse mesmo elemento, que aparentemente o impede de voltar à superfície da terra, é cortado. Aí, ao contrário do que seria espectável, nada aconteceu graças a presilhas invisíveis de segurança e deste modo, introduziu-se na teatralidade urbana importada de Coney Island uma novidade - o anticlímax como desfecho, o não-acontecido como triunfo. (Figura 3) A partir deste instante, o elemento de surpresa e consequente choque incitado no público, apresenta um fator importante no planeamento de qualquer obra. Desde então, cada invenção passa a carregar um duplo sentido, o de triunfo coexistente com o espectro do seu possível malogro. “Este eventual desastre que nunca acontece, este suspense que acaba por ser quase tão mais importante que a própria invenção”.^[25]

Deste modo, tal ocorrência, revelou-se capaz de influenciar toda a metodologia projetual de Manhattan. Contudo, a questão centra-se na possível magnitude deste fenómeno na atualidade metodológica arquitetónica, fora dos limites da cidade, uma vez que as noções gerais de composição, proporção e detalhe serão alteradas de modo definitivo.

Esta nova possibilidade de expansão rumo ao alto, impôs um novo paradoxo metropolitano. Ao elevar-se, cada plataforma é progressivamente desvinculada das circunstâncias do nível térreo, e dada a sua liberdade programática perpétua, o seu interior revela-se fragmentado, contrastando com a unificação dos diferentes níveis num único invólucro.^[26] Como nos elucidada a ilustração, em modo de manifesto do Teorema de 1909(Figura 5): “O edifício torna-se numa estante onde se emprateleiram privacidades individuais.”^[27]

Contudo, é esta capacidade de emoldurar e preservar a coexistência e a individualidade de cada nível, tanto ideologicamente como espacialmente, que o torna no elemento apto a enunciar uma nova forma de ‘urbanismo

25 KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.44.

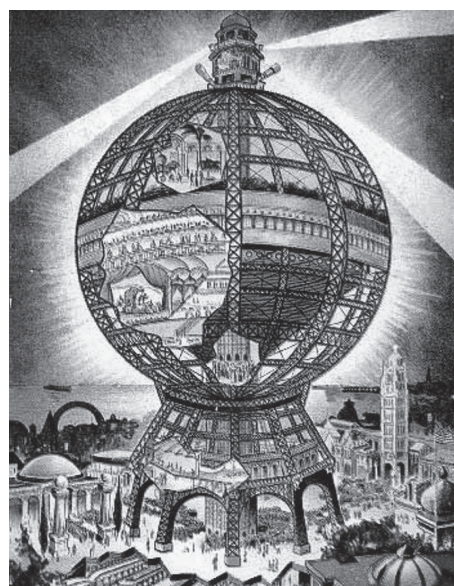
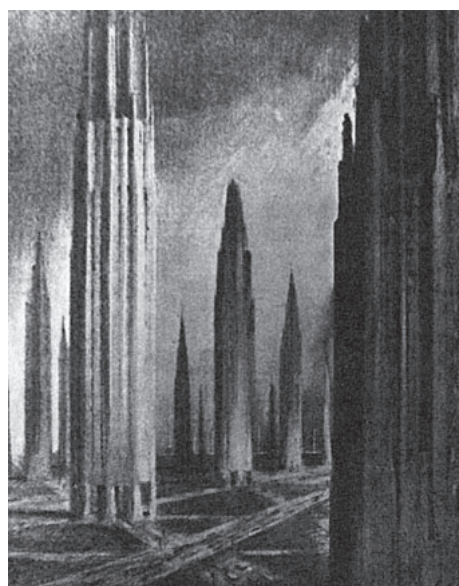
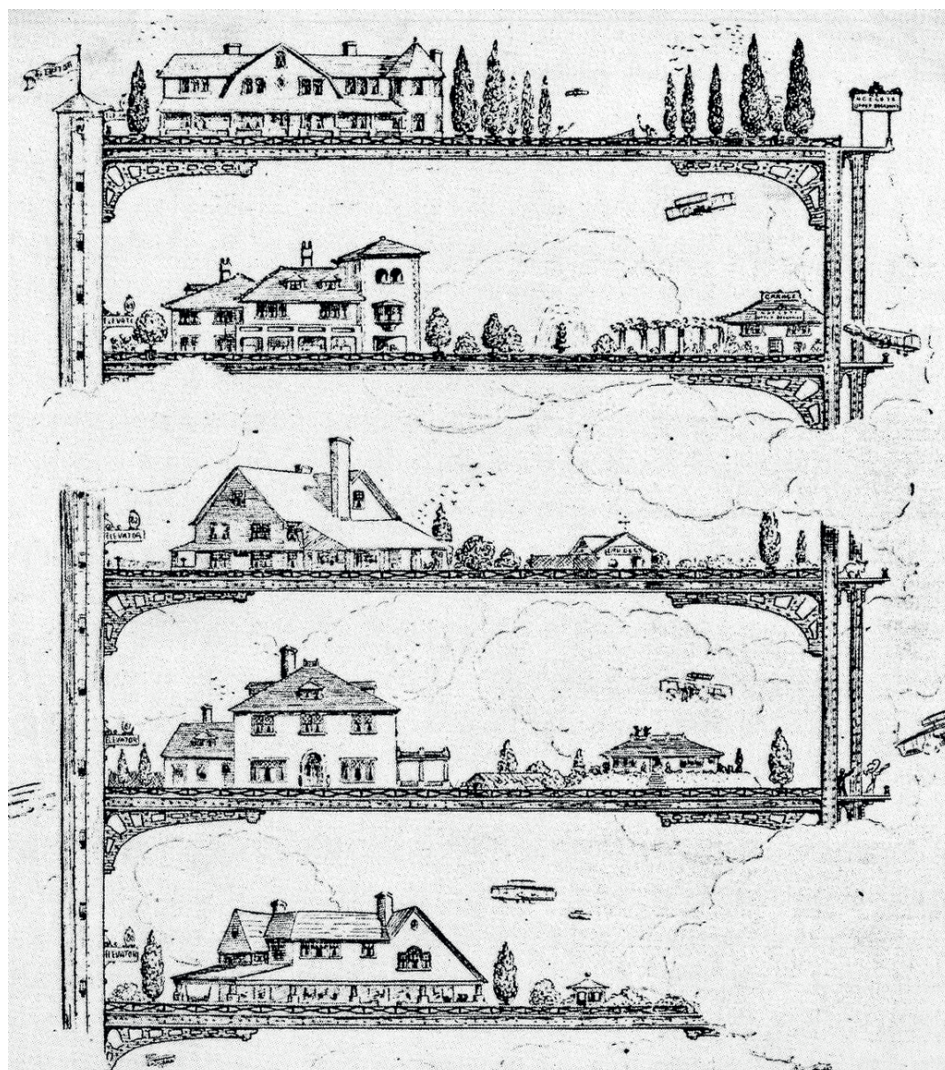
26 É também esta medida que permite que o modelo se renove constantemente. Como expõe o Arq.º Rem Koolhaas: - “Ela desenvolve estratégias para organizar tanto a sua independência como a sua interdependência dentro de uma entidade maior, numa simbiose que exacerba em vez de comprometer a especificidade.” KOOLHAAS, Rem - *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2010. Pág.23.

27 KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.107-109.

Figura 5.
Teorema de 1909. Céu como mecanismo utópico para a produção de quantidades ilimitadas de terrenos virgens no mesmo local metropolitano.

Figura 6.
A City of Needles- Hugh Ferriss, 1924.

Figura 7.
Segunda versão da Torre do Globo por Samuel Friede. A esfera como simulacro do mundo.



‘incognoscível’. No sentido em que, cada lote metropolitano acomoda, pelo menos em teoria, uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planeamento seja um ato de previsão bastante limitada.

Como tal, surge um conjunto variado de manifestações que se poderiam sintetizar morfologicamente, em dois modelos, a ‘**agulha**’ (*Figura 6*) e o ‘**globo**’ (*Figura 7*). Estes dois extremos do vocabulário formal de Manhattan, representam os arquétipos do arranha-céus.

Por um lado, a ‘agulha’ representa uma estrutura mais delgada, prolongada e com uma menor ocupação territorial. Hiperbolizando, é um edifício sem interior, de volume interno com a menor superfície externa. Por outro lado, o globo tem a capacidade de conter um mundo em si mesmo criando assim, uma relação entre pessoas, iconografias e simbolismos pelo mero fato de coexistirem no seu interior.

ANEXAR DA TORRE

Sequencialmente, do cruzamento destes dois conceitos formalizados, torna-se possível criar uma analogia, ainda que primitiva, da atual imagem do arranha-céus, no sentido em que este resulta da aliança entre a aptidão da ‘agulha’ para consumir pouca área e a capacidade de absorção do ‘globo’. Deste modo, a sua união realiza-se na perspetiva de obter maiores lucros, tanto pela estratégia territorial que representa como pela imagem extravagante que vende. No começo de 1906, publicam-se em jornais nova-iorquinos anúncios que divulgam: - “A ground floor chance to share profits in the largest steel structure ever erected [...] the greatest amusement enterprise in the whole world [...] the best real estate venture.”^[28]

Contudo, numa fase embrionária, a justaposição destes dois modelos, denominada “anexar da torre”, produziu uma supressão dos múltiplos sentidos^[29] que se poderiam associar, até então, à ideia de ‘torre’. Apresentando-se então, como simples produto da mera multiplicação

28 “New York Herald”, 6 de Maio, 1906.

29 Para nomear os casos mais pertinentes - Observatório Latting (1853), que proporciona pela primeira vez uma perspetiva abrangente e reveladora das limitações territoriais de Manhattan - **Catalisadora de consciência**; Torre do Centenário em Filadélfia (1876) que procura no limite do real dar abertura à irracionalidade da Tecnologia do Fantástico - **Símbolo do progresso tecnológico**; Luna Park (1904) que no seu conjunto de torres revela a fonte do drama arquitetónico - **Designa zonas de prazer**; Torre Beacon da Dreamland (1905), semelhante a um farol, tinha a capacidade de iludir as embarcações - **Desestabilizador da Convenção**; Torre do Globo (1906) que revela o potencial da torre como **Universo contido em si mesmo**. KOOLHAAS, Rem - *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.117.

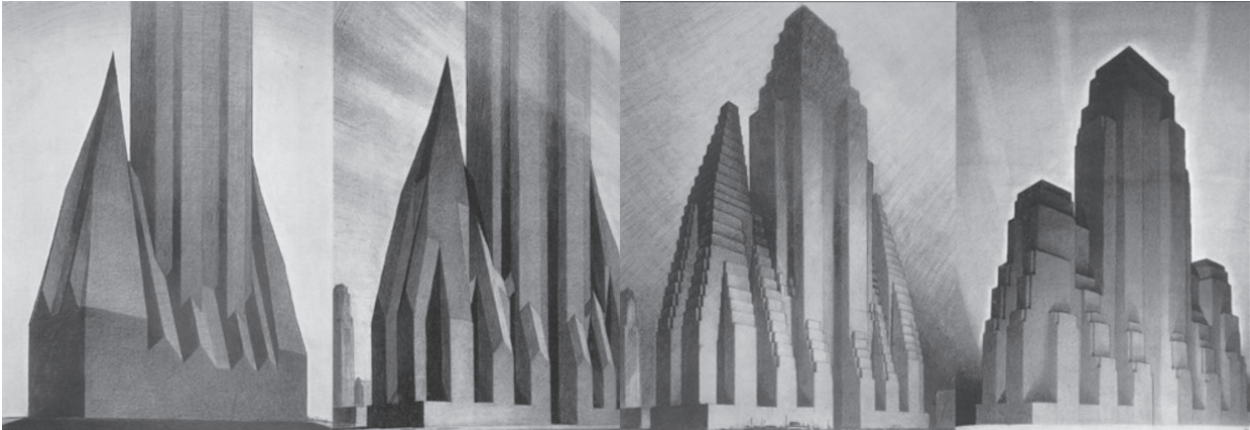


Figura 8.

Evolução a partir da forma bruta do invólucro do zoneamento de 1916. "It must be understood that the mass thus delineated is not an architect's design; it is simply a form which results from legal specifications. It is a shape which the Law puts into the architect's hands. He can add nothing to it; but he can vary it in detail as he wishes. It is a crude form which he has to model"; FERRIS, Hugh in *Metropolis of Tomorrow*.

'ilimitada' que procurava habilmente atrair toda a atenção metropolitana.^[30] Este desenvolvimento acelerado sem 'desenho', isto é, sem qualquer legislação urbanística, que apenas se pretende manter no encadeamento da reprodução territorial^[31] acarretava uma consequente deterioração, financeira e ambiental das áreas circundantes.

Por conseguinte, a solução passava por impor oportunamente novas normas de regulamentação de modo a potenciar e legitimar o desenvolvimento urbano, procurando regular o uso e ocupação do solo, nomeadamente a lei de zonamento de 1916(*Figura 8*):

Before acceptance of the Zoning principle an owner could without let or hindrance build on his own property to any height, and in any volume, that he desires. But with continually increasing dimensions, it was definitely affecting adjoining buildings, the neighbourhood and even the city as a whole. It became increasingly evident that the large project was a concern not only of an individual, but of the community, and that some form of restriction must be adopted.^[32]

A lei de zonamento de 1906 tomava portanto considerações de ordem prática, e sobre cada quarteirão, traçava um invólucro imaginário. Formulado não por arquitetos, mas sim por um grupo de especialistas

30 Em 1908, Ernest Flagg adiciona ao seu edifício Singer uma torre, que por si só, tornou-o de 1908 a 1913, no edifício mais famoso dos Estados Unidos. A altura passa aqui a ter uma relação direta com a reputação adquirida, o que despoleta a necessidade de construir os edifícios cada vez mais altos.

31 "In New York we must keep on building and must build upward. Practically we have reached the limit of altitude for the present type of buildings. Now we must develop something different - something larger." STARRETT, Theodore in "100 story"scraper" next- *New Yorker builder predicts much taller structures*". The Chicago Daily Tribune: Segunda-Feira, 14 de Maio, 1906.

32 FERRISS, Hugh - *The Metropolis of Tomorrow*. Nova York: Ives Washburn Publisher, 1929. Pág.72.

técnicos, que no conjunto destes limites invisíveis, criaram uma metrópole fantasmagórica do futuro, que tem como principal premissa, definir a fórmula que irá permitir o crescimento contínuo da cidade.

Extraído de um terreno limitado pela sua condição insular, o máximo proveito financeiro, sem uma perda correspondente de legibilidade, intimidade ou coesão. Para além disso, representava um novo equilíbrio entre controle e descontrole, dando à cidade a capacidade de ser simultaneamente ordenada e fluída, uma “metrópole do rígido caos”^[33].

Apesar da imposição de tal regulamento, que poderia ser considerado como uma tentativa de homogeneização urbana, persistia e acentuava-se o arranha-céus ‘autista’. Isto porque, uma vez que a relação com a cidade estava já predefinida, o processo projetual absorve um pensamento alheio à sua envolvente. Deste modo, a normativa imposta contribui para a conversão da cidade num ‘mosaico de fragmentos urbanos’ complementares, um arquipélago de quarteirões isolados, cada um na sua própria ilha, entregue fundamentalmente a si mesmos.

Assim, insatisfeito com um passado imperfeito de Manhattan, explícito na obra de alguns arquitetos, Hugh Ferriss^[34], procurou demonstrar a pertinência da solução, explorando e desenvolvendo a lei de zonamento de 1916, através de uma proposta teórica, denominada “mega vila”^[35]. Tal traduziu-se, muito sucintamente, numa primeira revelação das infinitas variações formais contidas no invólucro estabelecido pela lei - o futuro de Manhattan - com a particularidade de adicionar a lógica organizativa do Teorema de 1909, visando com isso, uma nova ordem de colossal, capaz de suprimir a congestão das ruas e absorvê-la na sua arquitetura.

33 KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.120.

34 Hugh Ferriss (1889 -1962) foi um ilustrador e arquiteto norte-americano. Estudou arquitetura na Universidade de Washington e logo iniciou a sua carreira, onde se especializou na criação de desenhos arquitetónicos para outros arquitetos, deixando de parte a projeção das suas próprias obras. A ilustração arquitetónica começou a fazer parte do processo de venda de um projeto, ou mais comumente, de publicação e promoção. Por esse motivo, os seus desenhos faziam frequentemente parte de espetáculos promocionais. Em 1916, aquando da aprovação da lei de zonamento pelo governo de Nova York, grande parte dos arquitetos consideravam-na pouco clara, na medida em que não entendiam exatamente as suas implicações exatas. Por esse motivo, em 1922, Harvey Wiley Corbett encomenda a Hugh Ferriss, a ilustração, passo-a-passo da lei do zonamento, de modo a explicitar as suas possibilidades arquitetónicas. Em 1929 volta a usá-las no seu livro *Metropolis of Tomorrow* de modo a corroborar a sua ideia de mega vila.

35 FERRISS, Hugh - *The Metropolis of Tomorrow*. Nova York: Ives Washburn Publisher, 1929. Pág.93.

Este episódio em particular assinala duas questões ainda vigentes no processo projetual contemporâneo.

Por um lado, Hugh Ferriss, é um dos primeiros a utilizar a imagem sugestiva^[36] como meio de ‘sedução’ visual, e assim ‘educar’, com as suas próprias intenções, o cliente e toda uma geração de arquitetos, demonstrando o real ‘poder’ da ‘ilustração’. Uma vez que, as suas imagens, em conjunto com outras propostas análogas^[37], foram capazes de influenciar alguns dos arranha-céus procedentes, como por exemplo, o *Downtown Athletic Club*, 1929-1931 (arquitetos Starrett & Van Vleck) e o *Rockefeller Center*, 1930-1939 (arquiteto Raymond Hood).

Figura 9.

Arquitetos de Manhattan encenam o skyline de Nova York, fantasiados com os seus próprios arranha-céus. NY Beaux Arts Bal, 1931. Da esquerda para a direita: A. Stewart Walker, como edifício *Fuller*; Leonard Schultze como o novo *Waldorf-Astoria*; Ely Jacques Kahn como edifício *Squibb*; William Van Alen como edifício *Chrysler*; Ralph Walker como *One Wall Street*; D.E. Ward como a Torre *Metropolitana*; Joseph H. Freedlander como Museu da Cidade de Nova York.

- 36 “Ele desenha em carvão, meio impreciso e impressionista que se baseia na aura sugestiva dos planos e na manipulação do que são, essencialmente manchas”. KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.140.
- 37 *Cidade das Torres* (1927), por Raymond Hood - Proposta que intenta solucionar a superpopulação de Nova York, estabelecendo uma proporção constante entre o volume do edifício e a área da rua. Assim, o aumento do seu volume seria permitido caso recuasse em igual proporção. Traduzindo-se numa visão estética, com o resultado final de uma cidade de agulhas isoladas; *Proposta de separação das torres* (1926) por Harvey Willey Corbett - Proposta análoga a de Raymond Hood, procura criar uma escala suburbana mais íntima, correlacionando a regularidade da retícula com um traçado pedonal mais liberto.



Por outro lado, surge a questão de relação entre a fachada e o seu conteúdo. A correlação que até então existia entre o exterior e o interior, é colocada em causa pois revela-se ilógico uma superfície cada vez menor transparecer uma atividade interna cada vez mais diversificada e mutável. Assim, provoca uma espécie de ‘lobotomia’, independentizando o exterior do interior. “Dessa maneira, o ‘monólito’ poupa ao mundo externo as agonias das mudanças contínuas que grassam dentro dele.”^[38]

Como tal, no seguimento deste último ponto, a ‘lobotomia’ descrita, induz na cidade ‘misteriosa’, a necessidade de não perder o seu ‘lugar’ destacado, por razões práticas e económicas. Ditando assim, uma das mais sonantes características não só do arranha-céus contemporâneo, mas possivelmente, de grande parte da arquitetura contemporânea. Isto é, o paradoxo de ser o mais persuasivo possível em consonância com o máximo rendimento a ser gerado, enquanto abriga simultaneamente inúmeras atividades.

Neste sentido, a fotografia dos ‘construtores de Manhattan’^[39], (*Figura 9*) fantasiados com os seus próprios arranha-céus, parece exteriorizar estes dois pontos - a ‘lobotomia’ e a ‘sedução’. Na medida em que o interior se mantém oculto e desassociado do exterior; e, por esse motivo se evidencia a relevância que a fachada, com os seus traços distintos, possui num ‘desfile’ onde a base, provocada pela lei de zonamento, se revela igual para todos. A diferença encontra-se apenas no cume que se molda e anexa. Isto, associado à própria frase divulgada pela imprensa, semanas antes da festa: -“A fantasia é o tom, a originalidade será premiada.”^[40], parece sintetizar um dos principais problemas, com o qual, a arquitetura contemporânea lida diariamente. Isto é, uma ‘lobotomia’, que poderá causar a estratificação dos elementos arquitetónicos e nos levar a uma ‘sedução’ gratuita do cliente, através do peculiar, mas de modo superficial, efêmero.

38 KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.216.

39 “São os guardiões do vazio, os habitantes do nível acima da troposfera, encarregados de impor limite à excessiva ambição de nossos construtores, cujas obras se elevam cada vez mais às estrelas”. “*Fête Moderne*” *Ibidem*. Pág.154.

40 *Architectural Forum*, 1931.*Ibidem*. Pág.155.

(INTRO)MISSÃO EUROPEIA

RESULTADOS DA INTERAÇÃO TEÓRICO-PRÁTICA DE CORBUSIER

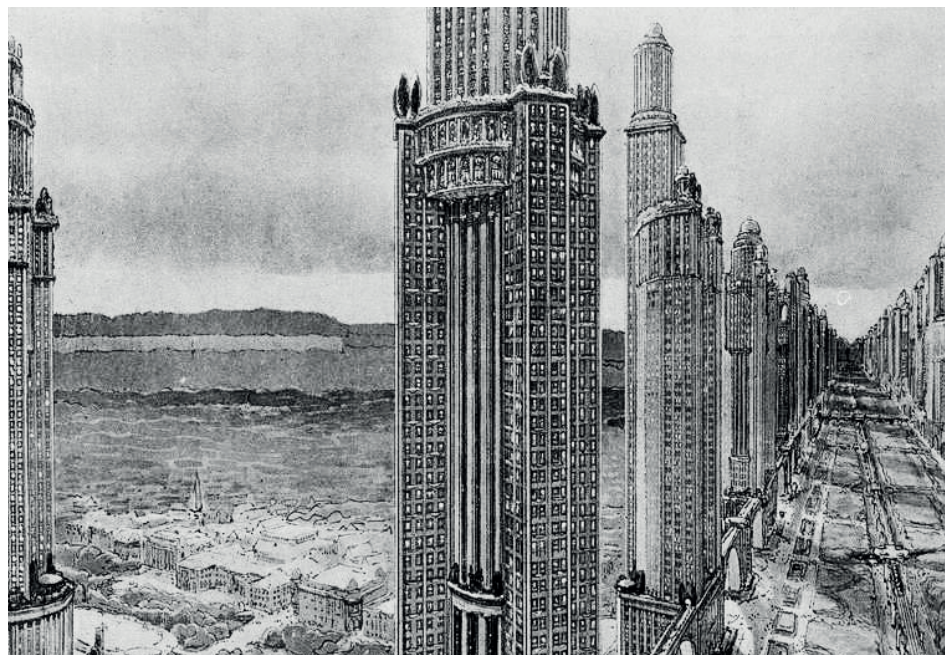
Este procedimento criativo e cognitivo, baseado na contínua elaboração de protótipos submetidos a um processo essencialmente empírico, qualificou o arranha-céus como novo paradigma arquitetônico, na medida em que, como observam Iñaki Abalos e Juan Herreros, se tornou: - “[...] lugar puro de reflexão arquitetônica, laboratório em el que individualizar y desde el que extrapolar los nuevos principios de la ciudad industrial y sus tipos edificatorios.”^[41] Por este motivo surgiu, em vários arquitetos europeus, um irrefutável interesse pela análise e reflexão deste modelo urbano, dos quais se revela pertinente destacar Le Corbusier.^[42]

Comparativamente aos Estados Unidos, no âmbito da conjuntura europeia, o arranha-céus era ainda interpretado como um acontecimento embrionário, não totalmente desenvolvido. Sendo que, apenas nos anos 20, se começou a desenvolver teoricamente os primeiros projetos a terem como modelo impulsor o arranha-céus. Exemplo disso o projeto *Les*

41 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág.18.

42 “[...] can admire the prodigious work, which is still in process of birth, accomplished by the people of America. Humbly I take off my hat. Night or day, at each step in New York – a fairy catastrophe – i find pretexts for reflection, for mental construction, for dreams of extraordinary, cheering, happy tomorrows near at hand. There is hope in the world.” CORBUSIER, Le - *When the Cathedrals were white*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 21 de Maio, 1964. Introdução, Pág. 20.

Figura 10.
Les Maison tours-
Auguste Perret, 1922.



Maisons Tours, de 1922 (*Figura 10*), do Arq.º Auguste Perret, que de certo modo, ultrapassava o pensamento coetâneo norte americano, pois planeava o arranha-céus como centro de negócios em si mesmo, e não como objeto no centro de negócios. Esta subversão, permitiu a independência dos edifícios entre si, livres da contiguidade submetida pelo traçado e pelo parcelamento de propriedades, características vigentes em Manhattan.

Como tal, paralelamente a esta ordem de ideias, Le Corbusier, dividido entre a reverência e a aversão a Manhattan,^[43] tenta ‘reivindicá-la’, no sentido em que se revela necessário, para formar e constituir as suas ideias, comprovar a sua originalidade.

Por esse motivo, a partir de 1920, Le Corbusier dá começo à difícil tarefa de projetar uma nova cidade, como resposta ao arranha-céus, uma ‘Anti-Manhattan’. Impondo com esse intuito, a sua própria ordem formal, potencializando a civilização da máquina e simultaneamente, fazendo desacreditar o ‘Manhattanismo’. Daí a expressão: “Os arranha-céus de Manhattan são os índios de Le Corbusier”^[44], pois aparentemente tenta compreender outra realidade, no entanto fá-lo desde o seu ponto de vista, da sua própria cultura urbana.

E assim, como sugere Kenneth Frampton, influenciado conjuntamente pela conceção Estadunidense apreendida e pela imagem de Bruno Taut, da *The City Crown (Figura 11)*^[45], surge a Cidade Contemporânea para três milhões de habitantes.^[46] Manifesto máximo daquela que Iñaki Ábalos e Juan Herreros consideram ser o contributo urbano de Le Corbusier: - “[...] concentrar y simultáneamente expandir; destruir el espesor de la trama histórica mediante la concentración puntual.”^[47]

43 “Our innovation right from the start (1919) was to oppose the purely formal and romantic conceptions of American sky-scrapers (with their pyramidal forms and needle-like terminations). Debarking at New York in 1935, we said to the American journalists: “The skyscrapers are too small and there are too many of them [...] The Skyscraper is not a plume rising from the face of the city it has been made that, and wrongly. The plume was a poison to the city. The skyscraper is an instrument. A magnificent instrument for the concentration of population, for getting rid of congestion, for classification, for internal efficiency. A prodigious means of improving the conditions of work, a creator of economics and, though that, a dispenser of wealth. The skyscraper as plume, multiplied over the area of Manhattan, has disregarded experience.” CORBUSIER e JEANNERET, Pierre - *Oeuvre complète*. Volume 3, 1934-1938; Birkhauser 2006. Pág.51.

44 KOOLHAAS, Rem - *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.300

45 TAUT, Bruno - *Die Stadtkrone*. Berlim: 1ª edição, 1919.

46 Frampton, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1998. Pág.156.

47 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág.20.

Tal, revelou-se um meio altamente eficaz, na medida em que estabeleceu uma nova organização social e económica capaz de sintetizar demandas do pensamento urbanístico coetâneo até então incompatíveis^[48] - a inclusão plena da natureza na cidade, a incorporação do trabalho no centro urbano associado a melhores meios de circulação e o descongestionamento urbano em paralelo com o aumento da densidade populacional, como exigia a lógica comercial e industrial.^[49] Sequencialmente aliando instrumentos tradicionais- técnica, matemática e geometria- ao processo industrial dá-se origem ao *arranha-céus cruciforme* [1920-1930] (*Figura 12*), que se apresenta como peça fundamental desta ‘engrenagem’ urbana e, simultaneamente, como elemento comum de experimentação. Na essência, o desenho isotrópico da sua planta questionava a organização da cidade americana e, conseqüentemente, o edifício objetificado.

Para Le Corbusier, trata-se apenas de um resultado irracional da multiplicação do loteamento, movido por questões fora do âmbito arquitetónico. “[...] the notable thing about american skyscrapers today is their height. It is a question of footage, of quantity, with architecture, character, the architectural miracle, completely disregarded.”^[50]

Assim sendo, através do arranha-céus cruciforme procuraram-se estabelecer fundamentos que irão ser considerados não só na organização interna de todas as tipologias constituintes da cidade, isto é, desde a habitação unifamiliar ao arranha-céus, mas também, na organização espacial urbana.

Nomeadamente, a estrutura reticular, os sistemas de transporte vertical, o fecho em vidro e a cobertura praticável que antecipam, já em 1920, a

48 A transformação dá-se no sentido de posicionar os edifícios a uma grande distância, uns dos outros, deixando no espaço vazio, em contraste, imensos parques que permite empurrar para longe as ruas cheias de ruído e de uma circulação mais rápida. CORBUSIER, Le - *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006. Pág.33.

49 “I shall ask my readers to imagine they are walking in this new city, and have begun to acclimatize themselves to its untraditional advantages. You are under the shade of trees, vast lawns spread all around you. The air is clear and pure; there is hardly any noise. What, you cannot see where the buildings are? Look through the charmingly disappeared arabesques of branches out into the sky towards those widely-spaced crystal towers which soar higher than any pinnacle on earth. These translucent prisms that seem to float in the air without anchorage to the ground - flashing in summer sunshine, softly gleaming under grey winter skies, magically glittering at nightfall - are huge blocks of offices. Well, you have seen that the streets of the new City have nothing in common with those appalling nightmares, the down-town streets of New York” - Le Corbusier, Plan Voisin, 1925.

50 CORBUSIER, Le - *When the Cathedrals were white*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1964. Pág.59.

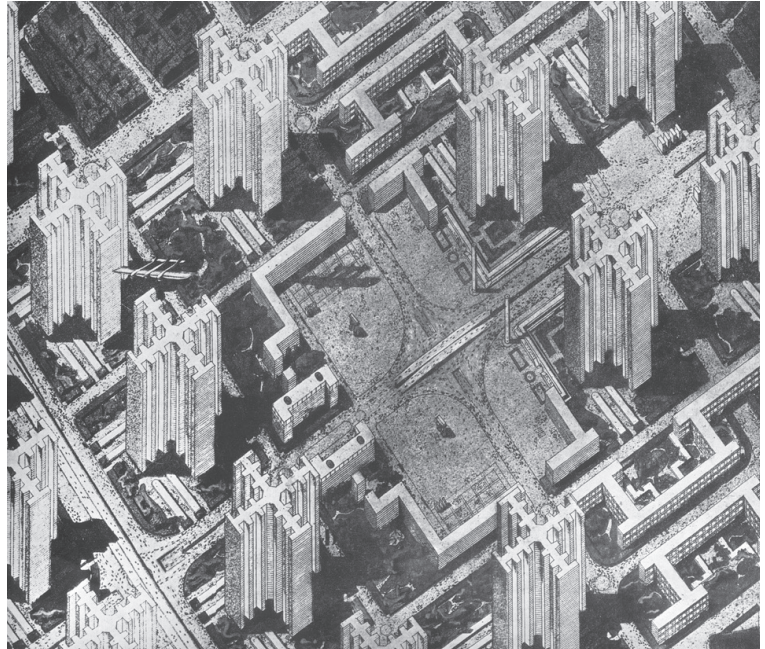
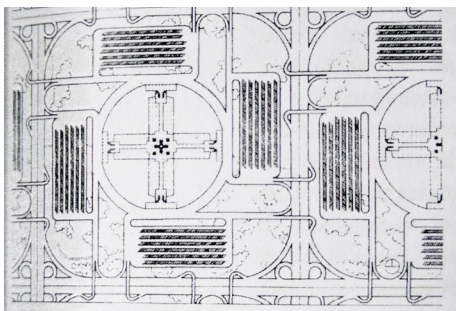
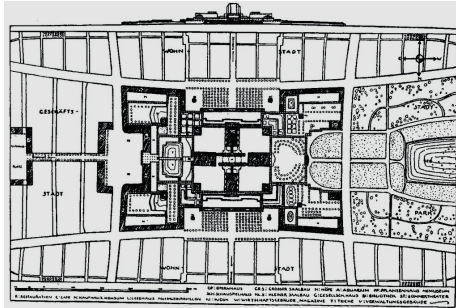


Figura 11.
The city Crown- Bruno Taut. Implantação e corte, 1919.

Figura 12.
Arranha-céus cruciforme - Le Corbusier. Implantação, 1920-1930.

Figura 13.
Plano Voisin, Paris- Le Corbusier, 1925.

teoria projetual em redor dos cinco pontos^[51]. Por essa razão, este modelo é considerado o paradigma onde tudo se revela, o lugar onde as técnicas se tornam símbolo, segregando princípios e regras gerais. Por conseguinte, estas medidas estabeleceram um processo ‘Nietzschiano’, na medida em que provocaram uma insularidade e, simultaneamente, uma elevação e contemplação do infinito designado por “ver lejos”, explicitado da seguinte forma por Iñaki Ábalos e Juan Herreros:

[...] ‘ver lejos’ es el contraste propiciado obsesivamente por el rascacielos cruciforme: se trata de compensar la concentración con el espectáculo de un vacío extenso en el que prolongar la mirada y del que recibir la luz. Sólo a través de la extrapolación de las potencias del rascacielos puede darse forma a esta paradójica interacción entre masa e individuo. Ésta es, en su formulación más abstracta, la máquina de habitar de Le Corbusier inventa, extensible a todos los órdenes de la vida urbana[...]^[52]

Como tal, o *arranha-céus cruciforme* continuou a ser um recurso analógico e académico que se sintetizou em projetos como o *Plan Voisin*

51 Publicado pela primeira vez em 1926 na revista L’Esprit Nouveau: 1- Planta livre (estrutura independente). 2- Fachada livre; 3- Construção em pilotis (livre circulação no piso térreo); 4- Cobertura ajardinada; 5- Aberturas horizontais (relação desimpedida com a paisagem).

52 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 23.

(Paris -1925) (*Figura 13*), uma promessa ilimitada, mas que, como qualquer outra provocação, deve ser tomada com precaução.

Assim, na procura pelo sentido da cidade, do seu devido lugar em harmonia com a envolvente, surgiu o *arranha-céus cartesiano* [1930-1938], que continuou com o esforço de dotar de coerência técnica e instrumental o novo programa mas que, contrariamente à anterior proposta, fê-lo através da adequação aos estímulos topográficos e aos ciclos biológicos marcados pelo Sol,^[53] eliminando o protagonismo de uma repetitiva e desprendida isotropia e assimilando uma nova configuração.

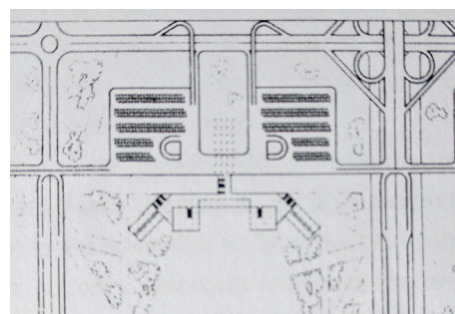
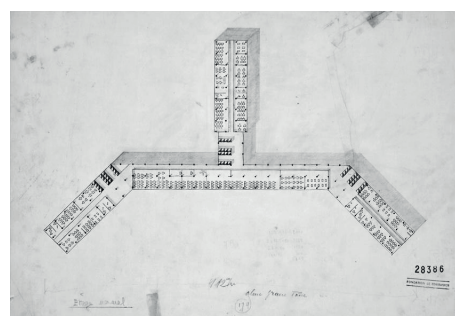
Assim, a anterior ideia “ver lejos” converteu-se no ‘olho que vê’, traduzindo-se numa proposta de implantação refletida, um confronto explícito regido por um eixo concreto - azimute solar- um ‘olhar’ direcionado que encontra na maquete do arranha-céus cartesiano, através da abertura no plano da fachada, uma aproximação materializada (*Figura 14*).

53 “The essence of the cruciform plan (with 2 axes) does not adopt itself to the essence of the path of the sun, which has only one axis. As a result, a new form was introduced. With this everything became more alive, more harmonious, more true, more supple, more diverse, more architectural” - CORBUSIER e JEANNERET, Pierre - *Oeuvre complète*, volume 3, 1934-1938; Birkhauser 2006. Pág.152.

Figura 14.
Maquete do Arranha-céus cartesiano realizada por Le Corbusier, 1937.

Figura 15.
Arranha-céus cartesiano, planta - Sem localização, Le Corbusier, 1930-1938.

Figura 16.
Arranha-céus cartesiano, implantação - Sem localização, Le Corbusier, 1930-1938.



Em conjunto com o sistema de proporções áureas que Le Corbusier vinha a ensaiar nas *Villas Stein* (1926-28) e *Savoie* (1928), provocou a necessidade de analisar integralmente a métrica convencional e a sua mecânica repetitiva, revelando assim, um novo método de trabalho que se cristalizou posteriormente no *Modulor* por meio do *arranha-céus lenticular* [1938-1950] (*Figura 17*). O que contribuiu para um estudo mais aprofundado não só através das ciências exatas - Matemática, Geometria e Econometria - mas também através das ciências naturais e antropológicas, corroborando a sua relação com a cidade e a topografia.

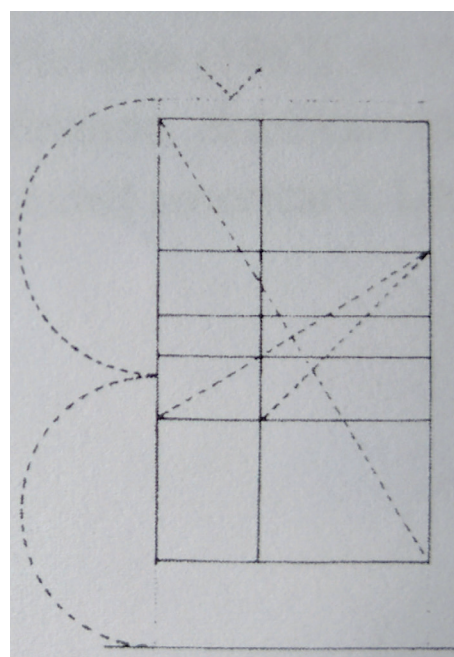
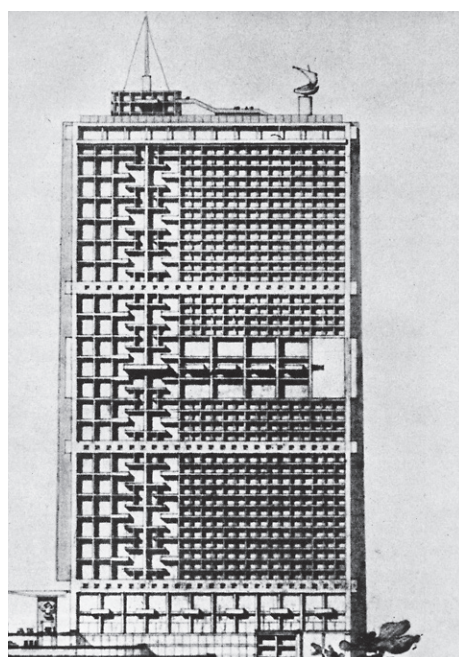
The form of the skyscraper is no longer accidental as in America, it is a true biology finely adjusted to contain its calculated organs.^[54]

Em suma, compreende-se no exercício projetual de Le Corbusier, anteriormente exposto, a intenção de, atendendo às circunstâncias climáticas, moldar o edifício em dialética com uma organização urbana, contrapondo um método projetual fundamentado sobretudo por lógicas especulativas do âmbito financeiro e condicionantes programáticas inerente aos serviços terciários. Esta ‘ordem’, por detrás do pensamento de Le

54 CORBUSIER e JEANNERET, Pierre - *Oeuvre complète*, volume 4, 1938-1946; Birkhauser 2006. Pág.153.

Figura 17.
Arranha-céus lenticular,
Quartier de la Marine,
Argel, 1938.

Figura 18.
Traçado áureo regulador
da Fachada.



Corbusier, motiva o desenvolvimento de instrumentos capazes de converter a intrínseca condição técnica do arranha-céus em criação tipológica, e por isso, atento às necessidades do próprio Homem, como utilizador do espaço e não exclusivamente como fonte de rendimento.^[55]

Sinteticamente, dá-se o desencadeamento do processo do seguinte modo. Com o *arranha-céus cruciforme*, cremos que Le Corbusier critica essencialmente a organização urbana realizada na cidade americana e não a tipologia arranha-céus. Como o próprio refere: - “The skyscraper is an [...] instrument for the concentration of population, for getting rid of congestion, for classification, for internal efficiency.[...]. The skyscraper as plume, multiplied over the area of Manhattan, has disregarded experience.”^[56] Por esse motivo, consideramos que, com esta primeira experiência arquitetónica, Le Corbusier evidenciou, acima de tudo, a possibilidade que o arranha-céus proporcionava, ao gerar grandes áreas livres. Ainda assim, o arranha-céus continuava a ser um modelo relativamente universal, dada pela sua possível reprodução territorial. Com o *arranha-céus cartesiano*, o edifício ganha uma direção, deixando de ser completamente transmutável. “El eje heliotérmico habrá orientado el prisma, haciendo olvidar su isomorfismo en favor de una abierta frontalidad.”^[57] Deste modo, introduz-se a questão da escala e proporção, que encontrará no *arranha-céus lenticular*, a criação de recursos compositivos, tais como o *brise-soleil*, que procuraram substituir a indiferença proporcional, tanto dos primeiros exemplos criados por Le Corbusier, como dos existentes na cidade americana. Esta será, segundo Iñaki Ábalos e Juan Herreros, o acontecimento que vincará a tipologia como modelo arquitetónico pertinente:

[...]el pan de verre habrá debido substituir el ideal del muro neutralizante por el brise-soleil, al ser enfrentado a las leyes de la naturaleza; éste, finalmente, resolverá el acuerdo de cuantos estímulos habían activado la conformación tipológica del rascacielos, su cristalización como modelo urbano.^[58]

55 De referir por exemplo, o *brise-soleil* - dispositivo arquitetónico capaz de controlar a exposição solar e de, simultaneamente, complexificar a intenção compositiva. Um elemento aqui sistematizado que representa todo um modo de operar e que vem realçar a importância do alçado como vínculo de duas realidades distintas, o interior e o exterior. Sendo que, deste modo, procura criar uma lógica total, contrariamente ao que se observou no modelo Americano.

56 CORBUSIER e JEANNERET, Pierre - *Oeuvre complète*. Volume 3, 1934-1938; Birkhauser 2006. Pág.51.

57 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 35.

58 *Ibidem*.

Esta revisão crítica da cidade e, particularmente do arranha-céus americano, logra a tipologia como novo paradigma universal. Contudo, reconhecendo o influente contributo de Le Corbusier, este quando confrontado pela volúvel condição dos processos de transformação social e evolução tecnológica, revelou-se limitado e conseqüentemente inadequado.

Deste modo, num período de pós-guerra, associado a um momento de otimismo tecnológico e de crescimento ilimitado, surgiram novas conformações, adaptadas aos progressos técnicos, respondendo com um melhor desempenho à proporção, à climatização artificial, à hermeticidade, à anemometria e à escala. O que suscitou um momento de transição constituído, essencialmente por duas formulações de arranha-céus. Por um lado homogêneo e repetitivo, replicando uma perspectiva industrial e económica e por outro, uma manifestação pontual integradora das funções urbanas, constituindo-se como cidade autossuficiente.

O primeiro aqui enunciado representou o esquematismo topológico da cidade moderna. Acreditava-se que, através do conhecimento da disposição urbana seria possível otimizar a organização de funções^[59], aumentar a sua eficiência e alcançar uma equidade social. Esta ordem urbana, expressa no conceito de *zoning*^[60] revelará conseqüentemente um desequilíbrio no sistema urbano, dado pela saturação do centro terciário e conseqüente descentralização do comércio e da área residencial.

Assim, Jane Jacobs, no seu livro *The death and the life of great American cities* (1961)^[61], dá conta deste processo de degradação, assinalando os efeitos positivos da densidade, estratificação, mobilidade e superposição de usos que, no final dos anos setenta, se passa a entender, urbanisticamente e comercialmente, como uma disposição adequada à densidade da vida urbana.

Desta forma, como sugere Iñaki Abalos e Juan Herreros, se consolidou o segundo modelo anunciado que, associando a propostas como a de

59 (Habitação, trabalho, recreação e mobilidade) CIAM 4 funções carta de Atenas.

60 CIAM- Os padrões de organização do trabalho parecem ter sido referenciais para a formulação de princípios para uma cidade ideal, que atendesse às necessidades de todos". Era a fé no progresso e no poder total das técnicas. Assim, *zoning* trata-se de estabelecer uma estrutura de espaços distintos com funções claramente definidas. Carta de Atenas - manifesto urbanístico.

61 "Frontally attacked the principles and objectives of modernist, orthodox city planning and rebuilding in the post-war U.S.. Jacobs traces the roots of orthodox city planning, contending that all modernist conceptions lacked a clear understanding of how cities really work." JACOBS, Jane - *The death and the life of great American cities*. Nova Iorque: Random House, 1961. Pág.20.

Louis Kahn para a cidade de Filadélfia (1956-57), anuncia a inversão conceptual dos arranha-céus onde a estratificação será consequência da correlação entre os sistemas viários e a edificação.^[62] Traduzindo-se assim, numa estrutura unitária com uma lógica espacial complexa, que aloja um programa diverso organizado por um sistema de transporte vertical, com vida contínua e repercussão na distribuição da centralidade na cidade. *(Figura 19)*^[63]

Comparativamente ao paradigma nova-iorquino, que se encontrava como refere Koolhaas, numa fase de “Manhattanismo desaprendido”^[64], apresenta algumas diferenças. Aqui, o impacto dos meios de comunicação, progressivamente ativos e retóricos, sobrepõem-se às formas construídas, cada vez mais abstratas e carentes de conteúdo iconográfico.^[65] Distanciando-se de uma complexa *mega vila*. Manhattan já não sustenta uma quantidade infinita de atividades imprevisíveis sobrepostas num mesmo lugar; ela retorna à clareza e à previsibilidade da monovalência^[66] *(Figura 20)*.

As diferenças consistem no corte estratificado, no contato com o exterior contrário ao prisma hermético, na forma cilíndrica em lugar do comum paralelepípedo, nas varandas profundas em comparação com o plano de vidro e no uso de betão e não de metal, resultando numa coloração clara quando comparada com a tonalidade escura obtida pelo reflexo dos vidros.

Questionando na prática, a insipidez do arranha-céus moderno e abrindo o caminho a uma reflexão maturada da vida contemporânea, auxiliado pela organização programática do corte.^[67]

62 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 223.

63 Os primeiros exemplos concretizados, ilustrativos dos princípios inerentes a este segundo modelo e que desenvolvem a aplicação entre estrutura e conformação tipológica, incorporando escritórios, teatro, áreas residenciais, desportivas e comerciais, são John Hancock Center de SOM, em Chicago (1968) e as Marina Towers do arquiteto Bertrand Goldberg, em Chicago (1960-1967) *(Figura 19)*.

64 Onde os edifícios se representam novamente como uma simples extrusão do terreno, Refere-se aos edifícios X, Y e Z, um acréscimo ao Rockefeller Center no pós-guerra (aparente triunfo da Modernidade). KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.326.

65 FRAMPTON, Kenneth- *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili 1998, pág.224;225.

66 Dissolução da densidade poética de Manhattan. Com a sua amnésia, Manhattan já não sustenta uma quantidade infinita de atividades imprevisíveis sobrepostas num mesmo lugar; ela retorna à clareza e à previsibilidade da monovalência. KOOLHAAS, Rem – *Nova York delirante*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.327.

67 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 224.

Figura 19.

Maquete Marina Towers, Chicago- à esquerda Arq.º Bertrand Goldberg, 1960-1967. Edifícios mistos de escritórios, área residencial e estacionamentos, reforçando o conceito de arranha-céus como elemento complexo, produto da justaposição, estreitamente vinculada à topografia urbana.

Figura 20.

Edifícios X, Y e Z - um acréscimo ao Rockefeller Center no pós-guerra- Arq.º Wallace Harrison, 1960-1970. O *Manhattanismo* desaprendido.



Este último, manifestará a diferente natureza espacial dos edifícios mistos e colocará sobre uma nova perspectiva o problema de ‘abrigar’ a diversidade e a justaposição vertical de usos numa solução unitária. O que determinará a sua importância na organização de funções, fundamentada na relação entre altura e privacidade^[68].

Si la ciudad histórica se reconoce a través de su planta, el recurso a la tercera dimensión hará de la sección el elemento característico y esencial en la organización de las nuevas ciudades verticales.^[69]

Como se verifica, o edifício deixou de se restringir por uma planimetria bidimensional, reforçando a sua incongruência com o traçado urbano convencional e desse modo, revelando uma capacidade pela proliferação de centralidades. Concretizando-se posteriormente em atuações mistas de alta densidade, que definem uma tipologia sem qualquer hierarquia, não coesiva: multicêntrica e sem estrutura formal explícita, que determina o modelo urbano associado às cidades de economia terciária.

Assim, ao longo dos anos oitenta, coincidindo com a sua potencialização como tipologia comercial, é alcançado um modelo que dispõe das ferramentas necessárias a uma globalização da economia e do território que nos direciona a uma progressiva “atomização urbana”^[70].

Aqui se anuncia, na nossa opinião, um dos primeiros indícios que potenciam a consolidação do modelo desenraizado, na medida em que esta “atomização” implica uma contínua fragmentação do conceito tradicional de espaço público (continuum de ruas, praças, espaços de lazer, recreação e contemplação), suprimindo a sua utilização e como tal, a circulação pedonal, transformando-se num lugar sem qualidade destinado exclusivamente à mobilidade viária.^[71]

68 Desse modo, os primeiros pisos serão de caráter maioritariamente circulatório e público, a área residencial desloca-se do solo, desfrutando do seu domínio sobre o território urbano e a cobertura volta a ganhar um uso, de caráter mais privado, de ócio, com equipamentos desportivos e espaços comunitários.

69 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 225.

70 Uma disseminação da ideia de centralidade, provocando um modelo que se constitui ferramenta da globalização, da economia e do território urbano, agora praticamente indiferente à especialidade e entidade da cidade herdada, tradicional e moderna. *Ibidem*. Pág. 230.

71 “Ya no la planta de la ciudad sino la sección del rascacielos pasa a ser el elemento configurador. Las ligaduras verticales y horizontales sustituyen al espacio público tradicional: éste se estratifica para atender a los distintos niveles y usos, pero fundamentalmente queda interiorizado, engullido como una pieza más del mecanismo comercial y espacial de las estructuras mixtas”. ABALOS, Iñaki e

Contudo, não só o espaço público exterior perde qualidades essenciais, mas também o interior, no sentido em que, submetido aos interesses comerciais, se torna seletivo, acolhendo discriminadamente o seu público.^[72]

Neste sentido, uma vez que esse mesmo público representa apenas uma parte da população, a noção atual deste acaba por ser limitada, e por esse motivo, surge como mero ‘simulacro’^[73] de um todo, originando uma perceção geral de que a sociedade é, de fato, um elemento coeso, sem grandes particularidades, o que resulta numa solução *standard*, indiferente ao contexto.

Um conceito melhor explícito através da analogia à fábula de Jorge Luis Borges- “*Del rigor en la ciencia*”^[74]. Aqui, expõe-se uma sociedade na qual se criam sucessivamente simulações do real (“mapas”), e como consequência o seu significado corrompe-se, ao ponto de se tornar indiscernível da simulação. Tal contribui para o formular de um novo contexto social e produtivo, que em virtude do triunfo comercial sobre este modelo de arranha-céus, provoca a desintegração das características urbanas e antropológicas que o transformam (“vestígios do real”), associando portanto à construção em altura um sentido banal, onde se procura um igualitarismo disfarçado pela coesão consumista.

É agora o mapa que precede o território - precessão dos simulacros - é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios sobrevivem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real.^[75]

HERREROS, Juan - *Técnica y arquitetura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 264.

72 Exemplo disso, a forma como é tratado o átrio nos edifícios Peachtree Center, Atlanta: (1973) e Marriott Marquis, Atlanta: (1983), do arquiteto John Portman.

73 Terminologia de Jean Baudrillard. BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

74 “*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas*”.BORGES, Jorge Luis - *Del rigor en la ciencia*, 1946.

75 BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. Pág. 8.

Mais ainda, associado a esta circunstância, onde a mobilidade é maioritariamente viária, corrobora-se uma forma de visualizar e assimilar o edifício à distância, e por isso, como mero objeto. Isto é, o edifício reduz-se a uma mera entidade visual, uma vez que o utilizador se encontra afastado dos elementos arquitetónicos que irão realmente provocar as relações e ações que constituem a nossa vivência espacial. Acreditando que a arquitetura, como sugere o Arq.º Pallasmaa, se traduz num conjunto de elementos que nos “convidam” e “prometem”^[76] - O chão convida-nos a levantar, estabilizar e atuar; a porta convida-nos a entrar e a passar; a janela a ver para fora e perceber uma relação entre interior e exterior.

Como tal, num cenário onde os avanços tecnológicos permitem desassociar a ‘pele’ exterior, do programa, a fachada traduz-se num ornamento contemporâneo^[77], onde se abandona qualquer ‘sinceridade construtiva’ e utilizamo-la como mera ferramenta semiótica. Neste sentido, um exemplo ilustrativo do anteriormente anunciado é a proposta para o *Hotel Arlanda*, em Estocolmo, projetada pelo estúdio BIG.**(Figura 22)**, Aqui, através da tecnologia digital, produz-se um complexo padrão que se constitui unicamente como ornamento.^[78]

O projeto situa-se numa área relativamente plana e desocupada, e por esse motivo, é planeado segundo essa circunstância de modo a que sejam perceptíveis as suas enigmáticas fachadas. Como tal, associado à sua escala, projetam-se na fachada retratos da família real Sueca **(Figura 21)** apenas visíveis à distancia, como tentativa de incutir uma réstia de entidade simbólica.

76 PALLASMAA, Juhani - *La imagen corpórea - Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2014. Pág. 158.

77 Ao longo da História, a questão do ornamento tem provocado variadíssimas perspetivas. Desde logo, Leon Battista Alberti (1404-1472) entende o ornamento como complemento à arquitetura, uma adição contingente à beleza arquitetónica; Augustus W.Pugin (1812-1852) propõe que o ornamento deverá constituir uma função associada ao material usado. Gottfried Semper (1803-1879) considera que o ornamento se traduz na necessidade embrionária de se proteger. Assim, os elementos naturais que anteriormente seriam usados dão lugar a materiais sintéticos que reproduzem essa mesma natureza. Adolf Loos (1870-1933) por sua vez, bane o uso de qualquer ornamento, considerando-o uma perda de tempo, energia e recursos. Desde então, de maneira a ultrapassar esta redução a uma aparente soberania da funcionalidade, começa-se a considerar a semiologia como parte da disciplina, originando conceitos como simbolismo e significado, assim como superficialidade, banalidade e ironia.

78 Usa-se o termo ornamento, ainda que o próprio arquiteto se distancie desse termo, pelas suas conotações e associações históricas. Por sua vez, utiliza conceitos como “facelift”, “cosmetic variation”, “catchy head piece”, “royal face treatment” e “eye catching appendage”. INGELS, Bjarke - “*Video Interviews - 2015 New York Conference Interviews*”. Por Chris Bentley - Grand Hyatt, Nova York, 27 Outubro 2015.

Este conceito deriva da primeira impressão dos arquitetos, na chegada a Estocolmo, na medida em que é, ainda no aeroporto, ao visualizar os cartazes de boas-vindas, que se inspiram. Assim, do mesmo modo que nestes se apresentam variadas pessoas ilustres de Estocolmo, recebendo hospitaleiramente os passageiros, as fachadas do projeto do Hotel Arlanda pretendem, de modo figurativo, saudar aqueles que se aproximam. A própria base que é aqui projetada atua como uma espécie de pedestal, que eleva o prisma triangular, expondo-o destacadamente perante a cidade. Em suma, às características arquitetônicas sobrepõem-se medidas publicitárias, transformando o edifício num autêntico sinal urbano. Mais do que um hotel, uma imagem.^[79] Esta superficialidade que aqui se manifesta revela uma nova condição da arquitetura, onde, para o arquiteto ‘mais bem-sucedido’, o êxito, a medida de avaliação que parece ser mais significativa atualmente, já não se encontra no âmbito da disciplina.^[80] Mais ainda, esta lógica projetual, parece evidenciar uma repartição metodológica dos elementos que constituem a

Figura 21.
Imagem digital do *Hotel Arlanda*. Estocolmo, Suécia: estúdio BIG, 2007.

Figura 22.
Maquete do *Hotel Arlanda*. Estocolmo, Suécia: estúdio BIG, 2007.

79 Esta hibridez, entre o edifício e o cartaz publicitário tinha sido já explorada por Venturi e Scott Brown em VENTURI, Robert; BROWN, Denis Scott - *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

80 “Es que el espectáculo, el showroom y el museo concurren en un mismo punto para dar cabida a la comunicación de masas, la seducción y la autenticidad, respectivamente. Este fenómeno demanda una nueva clase de actores profesionales, capaces de conjurar simultáneamente los secretos de la difusión, del deseo y de lo verdadero. El éxito emerge como la más importante medida con que la sociedad evalúa estas tres condiciones, invirtiendo su tradicional relación: ahora es verdadero aquello que alcanza la máxima difusión que da el éxito.” DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modos de producción de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A., 2008. Pág. 221.

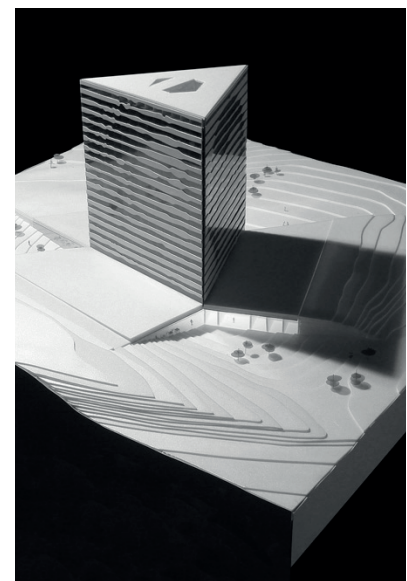




Figura 23.

Torre *Liberdad Park*. Buenos Aires: Grupo Urgell-Penedo-Urgell, 1989; Torre em Almagro. Buenos Aires; *Le Parc*. Buenos Aires: Arq.º Mario Roberto Álvarez e Associados, 1994; Torres *Quartier*. Buenos Aires: Camps & Tiscornia Arquitectos, 1998.

obra arquitetônica. Neste caso, a fachada ganha independência projetual, no sentido em que poderia ser elaborada por um outro arquiteto. O que, à partida, se traduz numa fachada puramente decorativa, provocando uma arquitetura ‘desequilibrada’, onde na tríade vitruviana se dá, de forma desadequada, maior destaque a um dos três pontos - *venustas, firmitas, utilitas*.

Como tal, parece que num mundo de constante produção e consumo, é nossa ambição, destacarmo-nos a qualquer custo. Em parte porque, como nos adverte Aldous Huxley: -“La idea de progreso está basada en la creencia que se puede ser arrogante con impunidad”.^[81]

Deste modo, persistem atualmente manifestações de ‘arrogância’, visíveis por toda a cidade, nas mais variadas configurações. Ao percorrer as ruas de Buenos Aires, por exemplo, inúmeros são os edifícios que ao estilo do edifício *Singer*^[82], constituem uma nova geografia noturna, procurando usar outros meios fora da disciplina como valorização do próprio edifício (*Figura 23*). Com a mesma premissa, também as outras disciplinas utilizam a arquitetura como meio de divulgação, corroborando um modelo que é global e progressivamente consolidado. Por exemplo, fenómenos como os *Fashion buildings* de Shinjuku, em Tóquio, são reflexo dos novos modos de produção e de propagação de informação, ao qual se associa a arquitetura (*Figura 24/25/26*). Neste caso, tratam-se de estruturas de menor escala, cuja organização programática complexa e o ciclo de vida curto, relacionado com

81 HUXLEY, Aldous - *El tiempo debe detenerse*. Buenos Aires: Sudamericana, 1945. Pág. 369.

82 Ernest Flagg- Edifício *Singer*, anteriormente referido, que procura, através do anexo da torre, se constituir “farol” no meio da cidade, atraindo toda a atenção para si.

a compressão espaciotemporal dos processos cíclicos da moda, dissipam as possíveis particularidades contextuais.

Las obras más singulares sostienen su posición en el paisaje durante el breve intervalo que media entre la curiosidad por el recién llegado y la fatiga por el déjà vu, y las imágenes más insólitas consiguen la atención del espectador en un escueto paréntesis que abre la sorpresa y cierra la familiaridad. En el universo cambiante de las tendencias estéticas, nada está tan próximo a la exclamación admirativa como el bostezo de aburrimiento, y en el planeta voluble del lifestyle y la moda, los ciclos de vigencia se acortan con la misma rapidez que se eleva el umbral de la novedad.^[83]

Tal, não só afeta a sua ‘longevidade’ mas também o significado cultural da disciplina da arquitetura, no sentido em que se revela banal ao introduzir iconografias completamente descontextualizadas e procurando, forçosamente, novas fontes de sentido. Assimilar a arquitetura aos processos efêmeros da moda, significa renovar-se constantemente. Como tal, o esgotamento do sentido obriga à sua substituição e por esse motivo se procura uma réstia de autenticidade, em temas que partilham uma “condição limite ou de fronteira”.^[84] Concretamente, denota-se nos edifícios de Shin Takamatsu, o uso da atração natural pela violência como forma de sedução (*Figura 24*).

Assim, após várias mutações, verifica-se agora, uma distinta ideia de arranha-céus, de periferia, de tipos, funções e espaço urbano, que resultam num ‘modelo’ aparentemente a-histórico e disfuncional, inerente aos novos métodos produtivos no auge das tecnologias de informação, onde se sobrepõe preconceitos estéticos ou arquitetónicos aos factores sociais e culturais, desbastando as polaridades urbanas tradicionais e agravando o hiato que separa a cultura arquitetónica do arquiteto, das preferências estéticas do leigo.

Nem a materialização da técnica, nem o arranha-céus como objeto-tipo, nem o centro terciário definido pelos cinco pontos de Le Corbusier e pela *Carta de Atenas* são já pertinentes, revelando-se incapazes de, como disciplina urbanística, dar resposta às mudanças topológicas. Pressupondo assim, num espaço urbano contemporâneo, caracterizado pela polarização em

83 FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis - “Obras de Consumo”. In Revista A.V., nº74. *Obras de Consumo*, 2000.

84 Fernando Diez assinala os seguintes tipos de fronteira: fronteira do tempo - a nostalgia do passado; fronteira da necessidade e do desejo - a pobreza; fronteira da vida - a violência, a doença e a morte; fronteira da previsibilidade - o azar e o acidente; fronteira do controlo humano - o natural. DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modo de producción de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A, 2008. Pág. 172- 213.

torno de “estímulos centrífugos” (a dissolução do subúrbio pelo território) e “estímulos centrípetos”^[85] (a estratificação pontual de alta densidade), uma ideia de cidade imersa num caos formal - “chaotic adventure”^[86], de aparente falta de autenticidade, desconectado de uma cultura, de um *locus*. Neste sentido, cremos, o Arq.º Rem Koolhaas, denuncia uma possível alteração nas cidades contemporâneas, que se demonstram homogeneizadas, alienadas de um contexto preexistente: -“The centre is no longer unique but universal, no longer a place but a condition. Practically immune to local variation”.^[87] Assim, momentaneamente, regressamos a uma Coney Island, mas no seu estado contemporâneo, globalizado.

Em suma, com a anterior análise à tipologia de arranha-céus, desde a sua origem a uma possibilidade contemporânea, tornou-se possível delinear três características significantes, entre a técnica e a ideologia. Assim, desde a sua criação, revelou-se uma estratégia económica, no sentido em que numa menor área e com menos recursos construtivos, foi capaz de abrigar um maior número de pessoas e atividades. Com o desenvolvimento projetual de Le Corbusier, evidenciou-se uma outra característica, na medida em que se explorou a separação de usos, a criação de grandes áreas livres e,

Figura 24.
Fashion buildings
Kirin Plaza. Osaka, Arq.º
Shin Takamatsu, 1987.

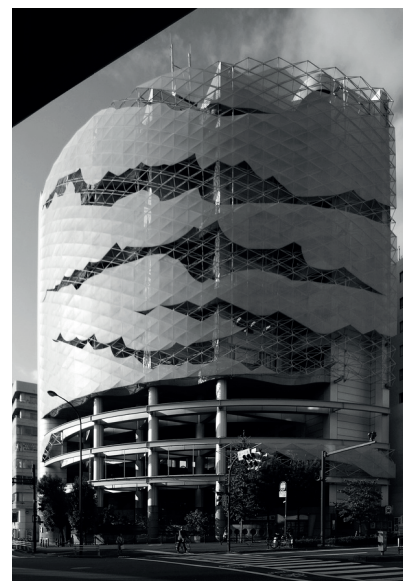
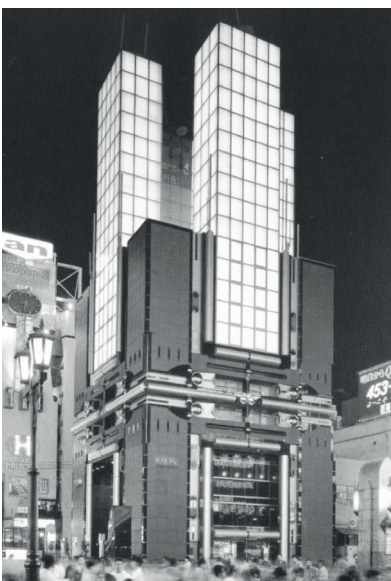
Figura 25.
Superdry Hall. Tóquio,
Arq.º Philippe Stark, 1989.

Figura 26.
Joule-A. Tóquio, Arq.º
Edward Suzuki, 1990.

85 ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992. Pág. 266.

86 KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL*: Jennifer Sigler, Outubro 1995, pág.19

87 *Ibidem*. Pág. 345.



consequentemente, uma outra proposta para a circulação viária e pedonal, consolidando o arranha-céus como elemento chave na reorganização urbana. Por fim, denotou-se uma característica intrínseca à tipologia, mas que se destaca com o último subcapítulo. Isto é, a sua possibilidade de projetar identidade e poder no espaço urbano.

Esta última capacidade descrita é, cremos, a que mais importa explorar, tendo em conta os modos de produção arquitetónica contemporâneos, numa condição de hegemonia da visão. No sentido em que, é com esta característica que o arranha-céus passa de “sinal” a “indício intencional” de poder e progresso,^[88] regressando, momentaneamente, a uma Coney Island, mas no seu estado contemporâneo, globalizado. Onde, a sua acrítica ‘exportação’, pode se revelar numa possível arquitetura objetificada, do espetáculo e da ‘sedução’, uma ‘arquitetura de superfície’.^[89] Neste sentido, o Arq.º Rem Koolhaas, coloca-nos perante um dilema. Uma vez que o edifício como ‘objeto’ significa uma descontextualização de uma possível identidade, quais as vantagens desta vacuidade, ou, por outras palavras, quais as desvantagens da identidade? Considerando que a noção de identidade procede do contexto, do físico, do real e, de certo modo, do passado revela-se aparentemente ilógico contribuir contemporaneamente para tal. Visto que o passado se estabilizou e que logo se irá tornar demasiado diminuto perante o crescimento humano.^[90]

Questionamo-nos assim, se existe e como se pode articular um projeto arquitetónico capaz de integrar os fenómenos evolutivos até aqui descritos, subvertendo uma superficialidade arquitetónica dada por um contexto onde, aparentemente, não há alternativa ao domínio do capitalismo global e subsequente hegemonia da visão. Neste sentido, qual o papel do arquiteto como intelectual, crítico e criador?

88 J. P. Bonta, sobre os modos de significação na arquitetura, apresenta-nos quatro tipos de indicadores. O **sinal**, o **indício**, o **indício intencional** e o **pseudo-sinal**. Todos eles representam um meio através do qual se percebe algo que não conhecemos, dependendo da experiência do intérprete e da matriz de possibilidades e restrições. Aqui o **sinal** representa um produto cultural, com um emissor reconhecido, do qual o recetor presume a intencionalidade. Isto é, com o progresso tecnológico e com a contínua propagação da imagem, o arranha-céus transformou-se, através de uma convenção social, num sinal de progresso e como tal, de poder, ainda que possa não corresponder à realidade. Contudo, tira-se proveito desse significado institucionalizado, como **indício intencional**, aproveitando a ‘imagem’ do arranha-céus como relação direta com o progresso e poder. BONTA, Juan Pablo - *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, S.A., 1977. Pág. 37-45.

89 Neste sentido, arquitetos como o Arq.º Helmut Jahn, entendem que a arquitetura se deve associar ao *marketing*, como nova autoridade cultural. “when people hire you to do new and different things, you can’t go around defending one kind and develop a philosophy around it. The only way to succeed in this area is to satisfy people who want something fresh and flamboyant for marketing.” JAHN, Helmut referido em MUSCHAMP, Herbert - *Hearts of the City*: Alfred A. Knopf, Nova York, 2009. Pág.6.

90 KOOLHAAS, Rem - *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2010. Pág.23.

Haverá uma ligação entre a predominância de espelhos na cidade genérica - será para celebrar o nada através da sua multiplicação ou um esforço desesperado para captar as suas essências em vias de evaporação?

Rem Koolhaas,
in *Cidade Genérica*.





2.ARQUITETURA DE SUPERFÍCIES

HEGEMONIA DA VISÃO

Como referem vários autores, a experiência Moderna e outras posteriores, fracassam de certo modo na criação de soluções aplicáveis a um contexto real. Como refere Oriol Bohigas: - “Es una arquitectura a veces genial, pero siempre desballestada, autónoma, insolidaria, incapaz de ofrecer soluciones viables a la arquitectura de segunda línea”.^[91]

Neste mesmo sentido, Juhani Pallasmaa, refere que a alienação manifesta tanto nos princípios urbanos de Manhattan, como no *zoning* e no planeamento da cidade Moderna, reflete-se na procura pela “*hygiene of the optical*”^[92]- consequência evidente de uma hegemonia da visão. Esta observação manifesta essencialmente uma inquietude que se baseia no seu progressivo predomínio em detrimento dos restantes sentidos, influenciando o modo como se **vive, constrói, ensina e critica** a arquitetura atualmente.^[93]

Deste modo, segundo as suas palavras, acredita-se numa arquitetura que incite todos os sentidos em simultâneo, de forma a acomodar e integrar o ser humano, reforçando a sua experiência do real:

Architecture has to address all the senses [...] Architecture articulates the experiences of being-in-the-world and strengthens our sense of reality and self; it does not make us inhabit worlds of mere fabrication and fantasy.^[94]

Como tal, ciente da atual conjuntura, surgem desde logo variadas questões, tais como: - Que reais consequências poderá eventualmente ter a hegemonia da visão? Estaremos de algum modo a suprimir a sabedoria corporal, a imaginação e a memória, contribuindo para uma progressiva experiência inumana?

A esta última pergunta, consideramos que a resposta será lamentavelmente positiva, no entanto, confiantes na possibilidade de um futuro otimista revela-se pertinente, indagar sobre a primeira questão.

91 Oriol Bohigas na Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, 1996. In DIEZ, Fernando - “*Polémicas en la era del star-system*” In Revista Summa+, nº17. Buenos Aires, 1996. Pág. 61-64.

92 Entende-se por *hygiene of the optical*, o modo como os arquitetos tendem por vezes a projetar segundo uma opção estética, ainda que tal corresponda a uma solução pouco funcional.

93 “The contemporary city is increasingly the city of the eye, detached from the body [...] The processes of planning have favoured the idealising and disembodied Cartesian eye of control and detachment”.- PALLASMAA, Juhani - *The eyes of the skin - Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley, 2005. Pág. 29.

94 PALLASMAA, Juhani - *The eyes of the skin - Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley, 2005. Pág. 11.

Com tal premissa, preconiza-se uma breve analogia à fotografia, mais precisamente através de uma pertinente aproximação aos termos formulados por Roland Barthes, “Studium” e “Punctum”^[95], através dos quais se revela possível anunciar certas circunstâncias procedentes do ‘domínio da visão’. Deste modo, a noção de “Studium”, traduz-se no instante inicial, no qual se exprime um interesse ou desinteresse pela fotografia, guiado pela consciência, pela ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem. Um gosto inconsequente no qual se deposita e desgasta a maioria da nossa observação crítica. Não significa exatamente o seu ‘estudo’, mas sim um breve momento que nos mobiliza, um quase desejo inconsciente que nos leva a aprovar, desaprovar, reconhecer e discutir as intenções do fotógrafo. Uma espécie de educação individual, que nos permite viver e interpretar o “Operator”, deduzindo os seus fundamentos operacionais, ainda que de uma perspectiva do “Spectador”^[96].

Figura 27.

O sentido da visão é considerado o mais importante. A sua perda representa a mais grave perda física.

Luis Buñuel e Salvador Dalí - “Um cão andaluz”, 1929. Cena onde o olho da protagonista é cortado com uma lâmina.

95 BARTHES, Roland - *A câmara clara - Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1980. Pág.45-49.

96 *Ibidem*.



Contudo, este processo é usualmente fugaz, caracteristicamente efêmero e por esse motivo, a intenção primordial continua a ser a procura pelo “Punctum”. Este sim, capaz de trespassar a barreira da fugacidade, no sentido em que corresponde a uma imagem com a qual nos identificamos, da qual se retira um sentido oculto, não codificável e por isso capaz de permanecer na memória.

Assim sendo, o desejo manifesto é o de induzir constantemente o espectador numa situação de “Punctum” e por isso, revela-se necessário manipular as regras pelas quais se procede até este momento, educando o próprio espectador neste sentido. Porém, atuando deste modo, suprimimos o significado fundamental de “Punctum”, como algo oculto, que o próprio autor desconhece e substituímo-lo por uma situação de choque, de surpresa, uma intenção propositada de traumatizar o espectador, com a garantia de originar uma reminiscência que perdure.

De volta à disciplina da arquitetura, esta sucinta referência revela-nos certas situações preocupantes. Primeiramente, os processos de replicação do momento de “Punctum”, revelam um possível **desgaste do seu real significado**.

O cliente, anteriormente utilizador participativo, no sentido em que experienciava o espaço na primeira pessoa, surge agora como mero espectador, conformado a subscrever um modelo pré-determinado, ameaçando assim, suprimir a sua capacidade de decisão individual, eliminando a possibilidade de participação na construção do mundo. Isto é, a **‘morte’ da autonomia do imaginário humano**.

O “Punctum”, ou utilizando um termo do Arq.^o Juhani Pallasmaa, que, na nossa opinião, transfere esse momento para uma linguagem arquitetónica - a “imagem corpórea”^[97] - é substituída por uma imagem estrategicamente calculada, com o intuito de criar uma configuração formal que provoque surpresa no espectador e que seja por isso fácil de recordar. Contudo revela-se vazia, superficial e instantânea.^[98] Um impacto sem esforço, que

97 Termo utilizado por Juhani Pallasmaa, para descrever uma imagem capaz de nos transmitir e nos fazer viver introspectivamente uma experiência duradoura, surgindo portanto como fundamento e meio para toda a expressão artística. “*La imagen corpórea es una experiencia vivida espacializada, materializada y multisensorial*”. PALLASMAA, Juhani - *La imagen corpórea - Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2014. Pág. 8.

98 Como nos refere Pallasmaa - “Instead of an existentially grounded plastic and spatial experience,

retrata, de certo modo, o intento não só da comunicação contemporânea em geral, mas também da arquitetura que se encontra numa posição antagônica à citação de Sir Christopher Wren, em 1660, onde afirmava que na arquitetura se deveria reconhecer o atributo de eterno e, por isso, ser a disciplina capaz de se contrapor e subsistir a qualquer tendência efêmera. Procura-se assim, uma **estimulação pelo choque**.

Por conseguinte, com os pontos anteriormente expostos, deduz-se que através da visão seja possível manipular e, paradoxalmente, colocar o sentido do real em causa. Num mundo onde, essa mesma visão, persiste como metáfora para a verdade absoluta - ‘ver para crer’.^[99] (**Figura 28**) Como tal, o cliente e até mesmo o arquiteto, como espectadores submersos na anestesia e sintetização da imensa proliferação da imagem/informação tornam-se manipuláveis, acríticos das circunstâncias, substituindo a procura

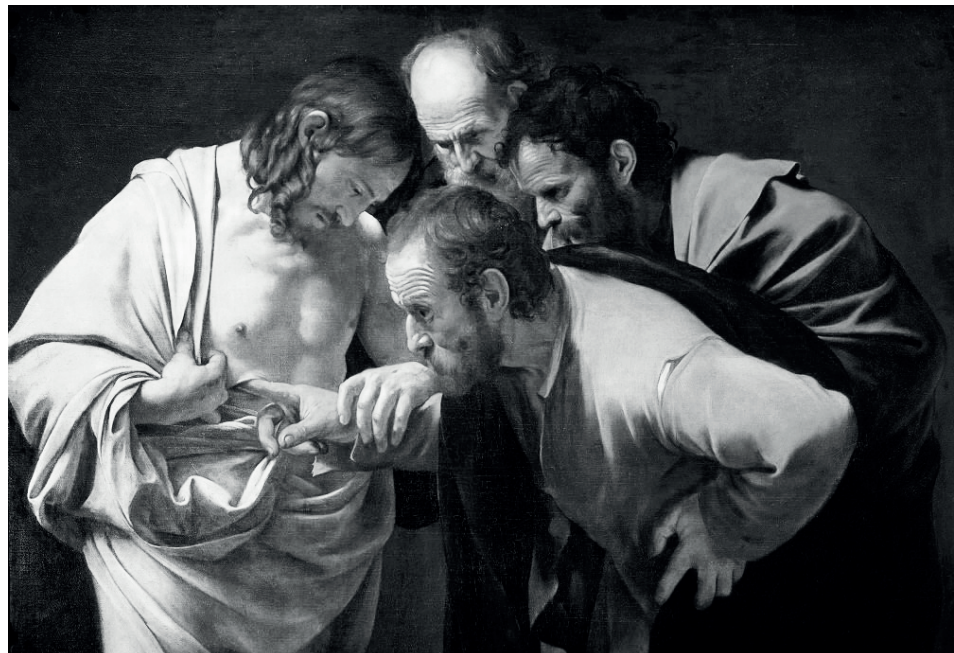
architecture has adopted the psychological strategy of advertising and instant persuasion; building have turned into image products detached from existential depth and sincerity.” - *La imagen corpórea - Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2014. Pág. 30.

- 99 Existem diferenças entre a imagem dos dias de hoje e as de outros dias: agora a imagem antecipa aquilo que a realidade deveria ser, subvertendo, em certa medida, os papéis. A realidade é agora uma pálida reflexão da imagem. A nível artístico, por exemplo, com a introdução de novos *softwares*, capazes de manipular e editar as imagens, estas substituíram as realidade originais que tradicionalmente deveriam refletir. O real e o imaginário tornam-se quase impossíveis de distinguir, dando lugar a uma profunda crise, não só na arte contemporânea, mas também noutras disciplinas, como é o caso da arquitetura.

Figura 28.

Apesar do domínio da visão, o tato confirma o que os olhos vêm. Contudo, no atual contexto, vemo-nos cada vez mais apartados dessa possibilidade, corroborando a hegemonia da visão.

CARAVAGGIO - “*A incredulidade de São Tomé*” - 107x146cm. Óleo sobre tela, Sanssouci, Potsdam: 1601-1602.



pelo conhecimento fundamentado pela informação imediata, que lhes surge de forma facilitada, contudo, descontextualizada, descontínua e fragmentada. Resultando assim, numa **estetização, simulação do útil**. Como nos relata o Arq.º Juhani Pallasmaa, esta estetização, torna-se visível quando analisamos os processos metodológicos utilizados atualmente, por exemplo, pelos alunos de arquitetura:

Como profesor de arquitectura he sido testigo del impacto negativo que este tipo de información fácilmente accesible pero siempre fragmentaria ha tenido en los trabajos de los estudiantes, que tienden a presentar numerosos datos, pero que a menudo carecen de una comprensión de la esencia del tema tratado. La información está sustituyendo al conocimiento”.^[100]

Por último, ciente da alienação do utilizador, da sua suscetibilidade para ser manipulado e persistindo o desejo de o induzir constantemente num estado de “Punctum”, substituído agora pelo choque, o arquiteto e consequentemente a disciplina da arquitetura, desenvolve uma característica narcisista e niilista, como assinala Juhani Pallasmaa:

The narcissistic eye views architecture solely as a means of self-expression, and as an intellectual-artistic game detached from essential mental and societal connections, whereas the nihilistic eye deliberately advances sensory and mental detachment and alienation.^[101]

Isto é, uma arquitetura niilista que procura, pois, acentuar a alienação e o desenraizamento, isolando o corpo perante a tentativa de construção de uma ordem cultural. Tal, acentua-se claramente com os meios de comunicação, que ao comprimir toda a informação numa plataforma bidimensional, anulam a capacidade de empatia, participação e contextualização no mundo.

Por sua vez, o emergente carácter narcisista do arquiteto advém da atual conjuntura, onde se qualifica tudo pela sua habilidade para mostrar ou para se mostrar. Como tal, a arquitetura é considerada um meio de autopromoção, um jogo intelectual desassociado de conexões elementares mentais e sociais, onde a **‘sedução’** se apresenta **como último recurso - critério do êxito**.

100 São precisamente relatos semelhantes a este, que nos dão conta de uma realidade arquitetónica em crise, desde o circuito académico ao profissional. PALLASMAA, Juhani - *La imagen corpórea - Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2014. Pág. 14.

101 PALLASMAA, Juhani - *The eyes of the skin - Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley, 2005. Pág. 22.

PROPAGAÇÃO DESMEDIDA DA IMAGEM

ENTRE O ACRÉSCIMO DE INFORMAÇÃO E O DESGASTE DO SENTIDO

Figura 29.

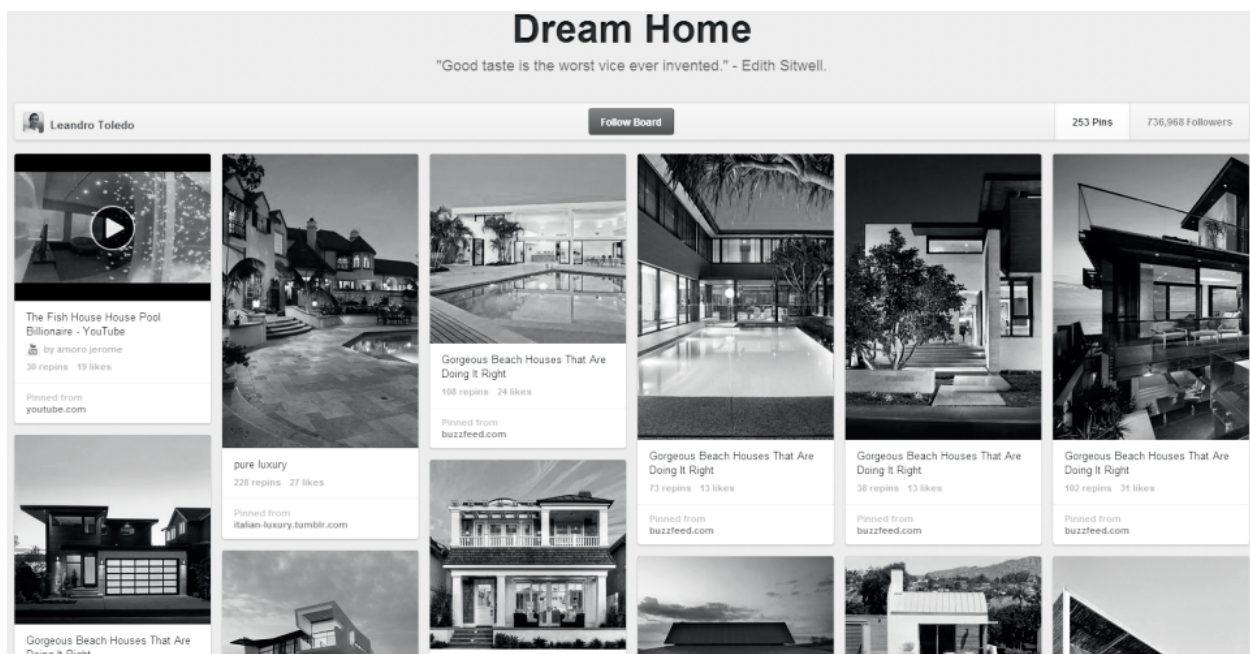
A utilização de motores de busca, como o *Pinterest* e outros, apresenta-se como fonte de divulgação e inspiração. Contudo, a dependência e o uso acrítico deste tipo de recursos, onde as imagens se apresentam alienadas do seu próprio contexto, poderá resultar numa obra insensível, descontextualizada, fragmentada e, por isso, meros exercícios gráficos, sem sentido da vida real.

Posto isto, procuramos compreender as consequências inerentes à atual conjuntura da propagação acelerada da imagem, “an unending rainfall of images”^[102], dada pela multitude de invenções tecnológicas que a irão potenciar - televisão, revistas, páginas web, entre outros.

A sua reprodução virtualmente infinita, contém em si fins informativos, educativos e de entretenimento, mas também de manipulação comercial, ideológica, política ou de expressão artística. Por esse motivo, destaca-se o potencial para uma maior sensibilização geral dada pelo fácil acesso à informação, contudo assinala-se uma conjuntura paradoxalmente distinta, onde no mundo mediático da imagem, de ‘êxtase da comunicação’, o significado, a essência, se encontra progressivamente desgastada. (*Figura 29*)

Como tal, possibilita-se uma sociedade deslumbrada pela superficialidade e pelo impacto instantâneo e efêmero, sem conteúdo dada, precisamente, pela excessiva quantidade de informação, a velocidade a que se propaga, a nova condição do utilizador como mero espetador e a redução do intervalo de atenção. Como assinala David Harvey, a

102 CALVINO, Italo - *Seis propuestas para el próximo milenio*. Editora Siruela, Biblioteca Calvino, 2014. Pág. 57.



velocidade imposta na divulgação de imagens, induz-nos numa aparente simultaneidade, uma vivência no presente contínuo que se traduz na compressão temporal e espacial, acompanhada apenas pela visão, o único sentido capaz de assimilar informação a essa velocidade.^[103] Tal, traduz-se numa dependência da visão e, desde logo, da imagem que no campo da arquitetura resulta, por exemplo, na perda da experiência tátil, e assim, medidas e detalhes construídos para o corpo humano tornam-se repulsivamente planos, fragmentados, superficiais, e imateriais, resultando numa ‘arquitetura de palco’, um cenário desprovido da autenticidade da matéria e da construção. Em suma, uma ‘arquitetura de superfícies’. Neste sentido, Frederic Jameson refere uma “Contrived Depthlessness”. “In the Contrived Depthlessness [...] the façade of a building is just that, a façade: designed to please the eye, not as an integral component in the “real” function of the building.”^[104]

Mais ainda, os sistemas que nos proporcionam a noção de significado na arquitetura, contribuem para uma apropriação propositada do significado e conseqüente desgaste. Tomemos por exemplo, os edifícios em altura com uma fachada em *curtain-wall*^[105]. Se no início poderiam conter em si uma questão funcional, que procurava melhorar as condições lumínicas interiores, reduzir a espessura perimetral, entres outros; paulatinamente foi adquirindo um outro significado.

Atualmente, ainda que a fachada em *curtain-wall*, possa representar uma solução menos funcional, com a sua progressiva utilização nos edifícios em altura, ganhou uma importante notoriedade, criando inconscientemente um código que o torna de imediato associado a essa tipologia, e como tal, surge como material progressista ou até mesmo como símbolo do luxo, da exorbitância. Neste caso, a convenção geral, criada, em parte, pela propagação desmedida da imagem, permitiu o seu contínuo uso, suprimindo a elaboração e utilização de outras soluções possíveis viáveis.

103 HARVEY, David - La condición de la Posmodernidad - Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998. Pág.314.

104 JAMESON, Frederic - *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Pág.70.

105 “The faces of the building instead of being an expression of the structure, are frankly and boldly a mask, designed to give pleasure to the eye and to complement rather than to reveal, the coarser structure form behind it. This is, after all, a logical treatment of the curtain wall, for the very nature of the a curtain wall is to be detached from the structure, not to support it.” MUMFORD, Lewis - *The Skyline: The lesson of the Master*. *The new yorker*, Setembro 13, 1958.

As imagens, ao longo dos anos, passaram a formar parte integral do mundo e do sistema de reações sociais e, por isso, surgem como canais diretos à mente e às emoções humanas através de uma interação entre o imaginário, a linguagem, a percepção e o pensamento, manifestando assim, a capacidade para inspirar como nova forma da liberdade imaginativa individual.

Contudo, uma vez que o nosso imaginário coletivo, ou seja, a autonomia da imaginação humana, a ferramenta base que nos possibilita criar uma consciência e, assim, toda a nossa vida, está estritamente correlacionada com representações neurais, ‘metáforas corpóreas’ e, considerando, a atual conjuntura, pode-se dizer que ela se encontra também numa posição frágil, em decesso. Na medida em que é substituída e não estimulada pelas excessivas mas neutralizadoras imagens que nos circundam.

Por efeito, de modo alarmante, o próprio conceito de criatividade imaginativa pode irremediavelmente pertencer ao passado, e do mesmo modo, as nossas experiências e o nosso comportamento encontram-se cada vez mais condicionadas: - “One of the greatest paradoxes of contemporary culture is that at a time when the image reigns supreme the very notion of a creative human imagination seems under mounting threat”.^[106] Assim, uma vez que os edifícios são também extensões e projeções da nossa memória e das capacidades concetuais, a debilitação da imaginação sugere uma substituição da autonomia do imaginário individual e dos afetos humanos por uma vida fantasiada e da imagem desenraizada.

Tomemos, por exemplo, a utilização do computador, visto usualmente como uma invenção benéfica, através da qual se revela possível expandir os limites da imaginação humana, facilitando a materialização das ideias. Porém, a dependência total do computador, comprime a nossa capacidade multissensorial, uma vez que reduz o processo metodológico a uma passiva manipulação visual. Neste sentido, o computador cria uma barreira entre o criador e o objeto em desenvolvimento, onde, pelo contrário, o desenho à mão assim como o estudo através da maquete, coloca o criador num contato háptico com o objeto e o espaço. Deste modo, o objeto de estudo, é simultaneamente modelado pelas nossas mãos e pela nossa cabeça, no sentido em que somos capazes de estar dentro e fora do objeto. Só assim, cremos será possível produzir um trabalho criativo, através de uma empatia, compaixão e identificação mental, e não através de processos alienantes.

106 KEARNEY, Richard - Londres: *The wake of imagination- Toward a Postmodern Culture*. Routledge, 1994. Pág. 3.

Como tal, estamos sujeitos a uma estetização e estandardização que influencia, a um maior ou menor nível, toda a sociedade.^[107] Contudo, o termo estético, revela aqui um paradoxo, no sentido em que, como refere Buck-Morss^[108], se encontra associado dissimuladamente ao seu oposto, anestésica. Isto porque, analisando o significado etimológico original da palavra, temos por um lado, *Aisthítkos*, que se traduz, do Grego antigo, aquele que percebe através da sensação e, por outro, *Aisthísis*, que representa a experiência sensorial da percepção. Assim sendo, pressupõe-se que a noção original de estética se trata de um aparato físico-cognitivo, como forma empírica de conhecimento estritamente ligada ao corpo e não uma teoria da beleza abstrata, do ilusório e do imaginário.

Deste modo, como refere a autora, o processo de estetização aqui referido implica um elevar da consciência por meio da estimulação sensorial, o que, na resposta à atual conjuntura, o próprio corpo desencadeia uma anestesia compensatória como proteção para o excesso de estímulos. Ou seja, o ‘bombardeamento’ de imagens aumenta a nossa recetividade estética a uma maior estimulação visual, o que significa que a inundação dos sentidos num determinado âmbito oculta a receção dos impulsos noutra. À consciência que ganhamos em termos sensoriais, corresponde um plano de indiferença que cobre tudo o resto, o que, numa disciplina como a arquitetura, significa que o lado estético ameaça transformar-se no seu exato oposto, o anestésico.

Portanto, considera-se que este fenómeno advém, em parte, de circunstâncias relacionadas com os métodos comunicacionais utilizados, estratégias de persuasão instantânea, que induzem o cliente e o próprio arquiteto a construir de modo a satisfazer a expectativa formulada segundo demandas estatísticas, paralelamente a uma estandardização desde o ponto de vista funcional, utilitário, que se anuncia ao longo da segunda metade do séc. XX, de modo mais expressivo, com as propostas de Corbusier e Mies.

107 É num estado estético de consumo, aquele onde vivemos. Enquanto o universo comercial e urbano é cada vez mais estilizado pela arquitetura e design, desenvolve-se também um consumidor estetizado nos seus gostos e comportamentos. Ao organizar uma economia na qual a lógica estética tem um papel importante, o capitalismo artístico avançado produz, ao mesmo tempo, um consumidor estético de massas. - LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70, 2014. Pág. 363.

108 Na observação ao trabalho de Walter Benjamin. BUCK-MORSS, Susan - *Estética y anestesia: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte*. texto realizado para a conferência - “ Benjamin: del texto a la política”. Instituto de Filosofia de CSIC, 1992.

Contudo, não são apenas condicionantes exteriores à arquitetura que contribuem para esta situação. Como nos demonstra o Arq.º Neil Leach^[109], também no âmbito da disciplina se encontram fatores determinantes que consolidam a hegemonia da visão, da imagem e posterior abstração e estetização/banalização da arquitetura. Exemplo disso, a noção generalizada de que o mundo deve ser visto através de uma representação estritamente visual - plantas, cortes, alçados, perspetivas, entre outros. Por conseguinte, o autor crê que ao restringir a representação da arquitetura a estes termos e valorizando a perceção visual em detrimento de outras, potencia-se uma compreensão empobrecida do espaço construído, substituindo a vivência direta do arquiteto por um sistema de significação codificada. Como tal, a fetichização da imagem descontextualiza-a, encerrando o discurso da disciplina na lógica da estetização, privilegiando sensibilidades estéticas e descurando outras preocupações de fundo, como nos demonstram alguns discursos arquitetónicos.

Vejamos por exemplo, o discurso utilizado pela arquitetura que comumente se insere na expressão brutalista, que demarca um contraste entre o ponto de vista do utilizador e o de uma disciplina que insiste em olhar pelo filtro da estética. O que para o público é considerado um espaço irrefutavelmente insensível, é apresentado pelos arquitetos como uma obra de arquitetura repleta de sensibilidade. Aqui, é precisamente o lado menos agradável das coisas que se torna esteticamente apelativo. É toda a estetização no discurso do arquiteto que os mantém anestesiados e presos em casulos estéticos, ao ponto de algo repugnante e áspero, poder ser visto desde uma perspetiva estética. Ou seja, estetizar um objeto significa anestesiá-lo, despi-lo das suas conotações desagradáveis.

Ainda assim, não se procura colocar a pertinência do manifesto brutalista em causa, o que urge como preocupante é a utilização atual deste tipo de subversão como mecanismo de defesa, introduzindo a estetização como camuflagem airosa para aspetos mais árduos da realidade. ^[110] (*Figura 30*).

109 LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. Pág. 18-34.

110 Não se relaciona apenas com aspetos materiais, também assiste-se a uma estetização teórica. Entre outros, tomemos como exemplo a 'arquitetura' de Zaha Hadid. Uma arquitetura que, disfarçada por uma retórica do progresso, apresenta-se esvaziada de toda uma condição social e política, onde se perde a capacidade de problematizar e dialogar criticamente com o mundo e com a realidade onde se inscreve.

Figura 30. A ênfase na manifestação visual subjugua e embriaga o observador. A experiência estética funciona assim como uma espécie de narcótico: Tem o efeito de anestésiar o organismo, não através do entorpecimento, mas da inundação de sentidos. Neste caso, a repulsa que normalmente causaria esta instalação, provoca uma resposta estetizada, como mecanismo defensivo por parte do espetador, devido ao tipo de cenário que a envolve. “Na era da estetização é precisamente o lado menos agradável das coisas que ganhou capacidade de criar respostas aparentemente paradoxais”. Neil Leach in “*a estetização da arquitetura*”.

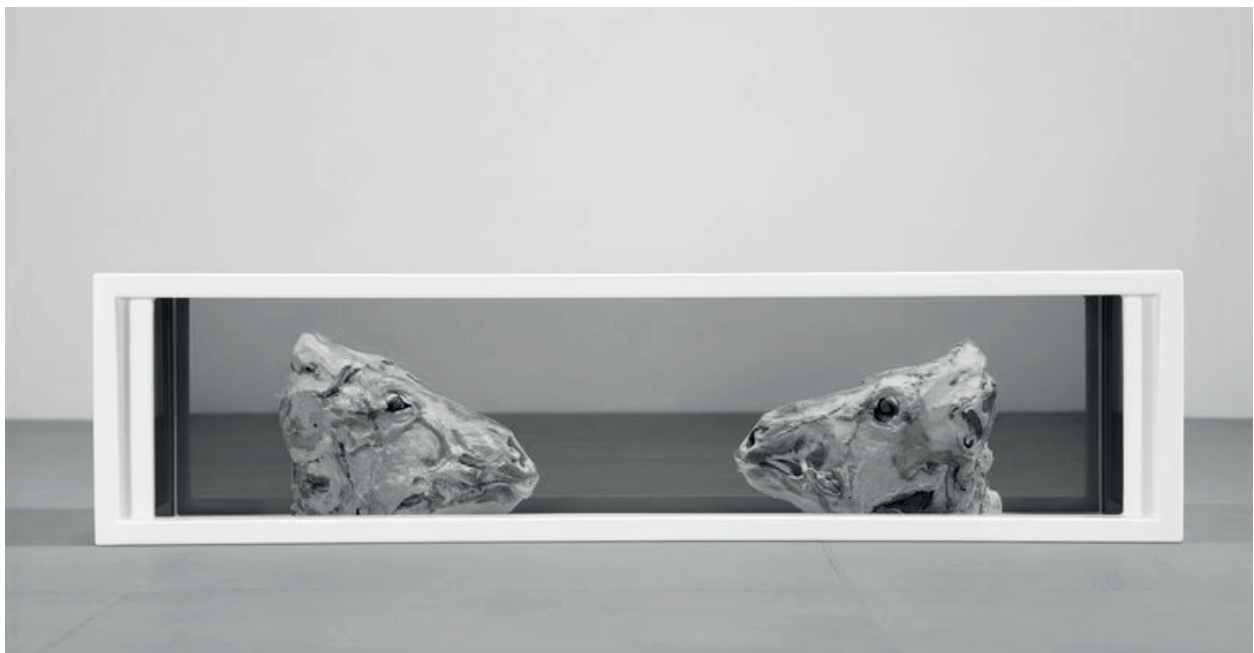
HIRST, Damien - “*Schizophrenogenesis*” - 457x1829x457mm. Silicone, acrílico, cabeças de vaca em formalina, 2008.

Corrobora-se assim, a anteriormente exposta, ‘cultura de simulação’, de simulacro, onde a imagem, que já não corresponde à realidade ‘original’, se revela capaz de a subverter e se assumir como nova realidade. Baudrillard, acrescenta ainda, afirmando que este problema se insere numa série de sintomas mais gerais, reflexo de uma cultura de excessos, onde a condição política, sexual e estética, se apresentam atualmente numa vertente *trans-*, perdendo qualquer especificidade nestes domínios.^[111] Isto é, uma situação “transestética”, que Baudrillard compara aos fenómenos “trans-político”, “transexual” e “trans-económico”, onde, tudo se torna político, sexual e económico ao ponto de tais domínios, perderem a sua especificidade, os seus limites e a sua distinção. O resultado é uma situação confusa, onde se dissipam os critérios de valor, de julgamento e de ‘gosto’, surgindo uma indiferença e inércia generalizada.

Do mesmo modo, na Arquitetura, quando tudo se torna ‘belo’, desvirtuam-se certas referências, eliminando parâmetros pelos quais possamos guiar a nossa apreciação crítica, transformando-se em mera fascinação: - “O mundo ameaça ser cada vez mais compreendido em termos de imagens estéticas vazias de conteúdo”.^[112]

111 JEAN, Baudrillard - *The transparency of Evil*. London: Editora Verso, 1993. Pág.15-21.

112 LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. Pág. 22.



SIMULAÇÃO DO ÚTIL

ABSTRAÇÃO E
DESPOJAMENTO

Um exemplo claro e contemporâneo desta estetização e consequente desmaterialização de conteúdo, é a arquitetura que se inscreve numa vertente simplista, minimalista.^[113] Isto é, uma expressão recente, quase epidémica que se procura ajustar às necessidades do presente, abstraindo-se de tudo o que surge como desnecessário, de modo a encarnar uma arquitetura mais ‘honesta’. Uma honestidade ou sinceridade que se revela com a abstração e despojamento de elementos ‘falsos’ da arquitetura.

Contudo, como nos descreve o arquiteto Fernando Diez^[114], este manifesto adquiria inicialmente a sua força poética através de uma ausência presente. Ou seja, ainda no séc.XX, quando se retira a base e o capitel da coluna e se constroem paredes como planos depurados, o sentido do útil encontrava-se assegurado pela ausência de uma decoração ainda presente na memória e, mais tangivelmente, nos edifícios em redor. Tomemos como exemplo, o edifício de Louis Sullivan - *Carson, Pirie y Scott (CPS)*, Chicago, 1899. Neste caso, este fenómeno acontece no próprio edifício, onde os primeiros pisos são fortemente ornamentados, e os superiores encontram-se depurados desses elementos. Aqui, torna-se fácil apercebermo-nos da eventual necessidade de um despojamento graças a relação imediata com o inexistente. Contudo, a perceção dessa necessidade não se dá obrigatoriamente com a presença física dos elementos decorativos, mas sim através da sua presença na memória. Seria como uma nudez que produz o efeito visual por contraste ao vestuário inexistente, mas que persiste, ainda assim, na memória.

Assim, entende-se que o despojamento do inútil, acentua a utilidade do que permanece, mas, para que este fenómeno possa subsistir, é necessário a permanência do ausente. Porém, com o desenvolvimento desta lógica, dado pela sua propagação e adaptação, produz-se uma gradual diluição dessa memória, num novo contexto, onde o ausente se dissipa. Neste sentido, revela-se fundamental um progressivo despojamento, de modo a que se possa criar de forma contínua significado e utilidade. O que nos leva, eventualmente, a um momento de vazio total, onde se torna impercetível a fronteira que permite distinguir o necessário do desnecessário.

113 Neste sentido poderíamos também mencionar a corrente “desconstrutivista”. Optamos por destacar o minimalismo, uma vez que, através deste, se torna mais claro o argumento aqui exposto e, em simultâneo, cremos que se relaciona de melhor forma com a atual conjuntura.

114 DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modo de produccion de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A, 2008. Pág. 49.

Inevitavelmente neste processo da procura do útil através do despojamento, as noções de simplicidade e necessidade tornam-se sinónimos, culminando numa simulação do útil^[115], onde a habilidade projetual consiste, deste modo, não na submissão do desnecessário, mas sim em como evitar o necessário: - “A simplicidade converte-se num certificado de utilidade. O simples e o puro associam-se ao útil e às formas elementares e geométricas, a uma nova natureza do real”.^[116]

É, portanto, com o intuito de assinalar a base mental do impacto emocional de certas imagens arquitetónicas e não a favor de uma nostalgia ou pessimismo que, na prática, se denotam certas mutações, nomeadamente, quando se dissimulam elementos indispensáveis como juntas, artefactos de iluminação e caixilharia; quando o teto se transforma, da mesma forma que o solo, numa superfície completamente horizontal, perdendo a sua condição protetora; quando o muro renuncia a sua espessura, a sua materialidade, a sua solidez, opacidade e mistério convertendo-se numa simples superfície sem peso, de uma transparência imaterial; quando a janela perde o olhar focado e converte-se num muro transparente, uma ferramenta do *voyeurismo* enquanto que a porta se transforma numa abertura, incapaz de ocultar ou proteger; quando a sala perde a sua capacidade de acomodar, de reunião familiar, de calor íntimo e se transforma numa simples imagem idealizada. Tudo isto, fruto de uma decisão que nem sempre é racional, no sentido económico, construtivo, técnico ou social mas sim estético. Como expõe Willem Jan Neutelings:

Senhoras e senhores, o Minimalismo recusa-vos o conforto. Dá-vos mesas de arestas vivas que vos abrem os joelhos. Aterroriza-vos com torneiras e maçanetas de portas que vos prendem os dedos. Com banheiras rectangulares nas quais nem quereríamos matar um porco. Mina o vosso espírito com paredes brancas que refletem uma luz que deixa louco. Com superfícies de vidro que recusam proteger-vos do sol e com tectos planos que recusam proteger-vos da chuva.[...] O Minimalismo censurou todo o dispositivo arquitectónico sensorial que permite comunicar com os seus edifícios. Só os surdos-mudos são incapazes de comunicar. O Minimalismo é autista, surdo e mudo, incapaz de se exprimir e só se refere a si mesmo. Toma-nos como reféns no seu colete de forças do Bom Gosto”.^[117] (**Figura 31**)

115 A criação de um novo necessário e dissimulação do realmente necessário. “Disimular es fingir no tener lo que se tiene, simular es fingir tener lo que no se tiene” BAUDRILLARD, Jean - *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editora Kairós, 1978. Pág.12.

116 EISENMAN, Peter - “O fim do clássico. O fim do começo, o fim do fim” in HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi - *Textos de Arquitectura de la modernidad*. Hondarribia: Editorial Nerea, S.A., 1994. Pág. 466.

117 NEUTELINGS, Willem Jan - “Maximalisme, of het einde van de goede smaak”, Março, 2007

Seguir este caminho significa abandonar o ‘aspecto tradicionalmente humano’ da Arquitetura e, como tal, nos colocarmos numa situação de completa abstração da própria vida. Relembrando as palavras de John Ruskin:

Imperfection is in some sort essential to all that we know of life. It is the sign of life in a mortal body, that is to say, of a state of progress and change. Nothing that lives is, or can be, rigidly perfect; part of it is decaying, part nascent... And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not only signs of life, but sources of beauty.^[118]

Neste mesmo sentido, o arquiteto Alvar Aalto, na crítica ao aspecto inumano presente no racionalismo tecnológico demonstrado no Movimento Moderno, refere, naquele que foi o seu último discurso público, a importância do “erro humano”, afirmando que a imperfeição, num sentido mais profundo, tem sido sempre indispensável, pois sem a sua contribuição não se poderia expressar a riqueza da vida e as suas qualidades positivas.^[119]

Figura 31.

Evita-se o necessário e apregoa-se o desnecessário como crucial. “As if the house were to be conceived for the pleasure of the eye rather than the well-being of the inhabitant” -Eileen gay

Casa Kanousan - Imagem da Cozinha. Arquitetos Yuusuke Karasawa. Kimitsu, Japão, 2009.

referido em - “Fazer menos com menos: arquiteturas de crise”. Punkto. Porto, 11 de Abril, 2017 [Consultado a 6/07/2017] Disponível no Website: http://www.revistapunkto.com/2017/04/fazer-menos-com-menos-arquiteturas-de_11.html

118 JOHN, Ruskin - *The stones of venice*.

119 Alvar Aalto, num dos seus últimos discursos, na Universidade de Tecnologia de Helsínquia, 5 de Dezembro, 1972.



Encontramo-nos assim, prisioneiros de um mundo fútil de aparências, ‘imperfeitamente perfeitas’, onde tudo é anulado e reabsorvido à superfície, encantando o espetador a um nível meramente visual.

O próprio encantamento, ou por outras palavras, a ‘sedução’, no sentido lato da palavra, não é necessariamente a causa para o problema exposto, mas sim, uma vez mais, a sintetização geral anteriormente analisada. Na medida em que o próprio conceito de ‘sedução’, adquire uma vertente plana, abandonando a sua característica enigmática e misteriosa, que procura potenciar a interpretação mais profunda e absorvendo, por completo, uma ‘sedução’ superficial que nos neutraliza e nos esvazia de um sentido crítico, dissimulando uma assinalável falta de significado.

Como tal, o que se revela crucial, não é o confronto da forma *versus* conteúdo, estética *versus* ética, ou mesmo a ‘sedução’ *versus* significado, mas sim, a forma despojada e obscena, a forma pela forma, traduzindo-se numa substituição do sentido original de ‘sedução’ pelo mero fascínio. Posto isto, questiona-se a arquitetura que aspira à sedução e reivindica simultaneamente um sentido de crítica. Segundo o Arq.º Neil Leach, tal, seria impossível, uma vez que o fetichismo da imagem, numa arquitetura que adira à lógica da ‘sedução’, não pode simultaneamente procurar fundamento na crítica da cultura arquitetónica contemporânea, na medida em que o seu conteúdo opera invariavelmente ao nível do significado, ao contrário da ‘sedução’. Como nos esclarece o sociólogo Jean Baudrillard:

As aparências, esforçam-se por lutar contra o sentido, por excluir o sentido, intencional ou não, e transformá-lo num jogo, em mais uma regra do jogo, mais uma regra arbitrária, ou num outro ritual ilusório, mais excitante e sedutor do que o sentido literal. [120]

Um caso reflexo desta situação, que aqui se revela pertinente evidenciar é o processo desenvolvido, e explicitado pelo Arq.º Kevin Rhowbotham, no livro *Form to Programme*. Tal como o próprio título nos sugere, o seu objetivo passa por demonstrar a pertinência de uma proposta metodológica de projeto que se baseia na experimentação e no refinamento da forma, desassociado de um programa, que só *a posteriori* é anexado contrariamente

120 BAUDRILLARD, Jean -referido em LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. Pág. 127.

Figura 32.

Apresentação de uma peça gráfica que se agrega ao preexistente, como modo de revitalização urbana. A arquitetura aproxima-se da escultura, tornando-a inviável, estéril, apenas útil como peça gráfica.

Figura 33.

Livro do Arq.º François Blanciak - *Siteless* que intenta criar formas para uma arquitetura sem sítio, programa e orçamento, como forma de emancipação projetual.

BLANCIAK, François - *Siteless- 1001 Building forms*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008.



à usual posição onde a forma surge como consequência do confronto entre as possíveis variáveis do sítio. Desde logo, Kevin Rhowbotham designa uma série de estratégias, que definem o seu processo metodológico.

Pela mesma forma que o autor nos apresenta, o processo proposto, inicia-se com o “autodinamismo”, onde se permite e incita a que a forma floresça inconscientemente de forma autónoma, emancipando-se de qualquer restrição contextual. Posteriormente procura-se o espaço do desenho, e não o desenho do espaço, através do “mapping”. Isto é, recorrer ao prolongamento da linha como meio, não para a mera descrição, mas para a formulação de códigos espaciais alternativos: -“Consider the architectural drawing as a map. Its covert codings were explored in order to attempt a productive re-reading of its graphical structures. Viewed in this way, the architectural drawing loses its intrinsic referents and becomes truly abstract; [...] becoming a tabula rasa for productive formal exploration.”.^[121]

Para evitar a inércia inicial do processo projetual, o autor propõe uma fase denominada “projetar” - onde se incentiva uma apropriação de objetos ou marcas gráficas arbitrárias, livres de qualquer restrição construtiva, de modo a iniciar rapidamente o processo criativo de elaboração da forma, eliminando o problema da ‘folha em branco’.

Mais à frente, numa fase mais concreta do processo, Kevin Rhowbotham, propõe, em oposição aos desenvolvimentos urbanos que sugerem uma destruição total do preexistente, uma atitude de “parasita”. Onde, contrariamente a uma demolição de antigos edifícios e consequente reorganização da área metropolitana, o autor propõe uma agregação de estruturas ‘leves’ que possam revitalizar esses mesmos edifícios - “By using light materials and contemporary servicing technologies, ‘host’ buildings were revitalised by a variety of parasitic interventions, thus avoiding demolition. What resulted was a prosthetic city of additions, of invasions and infections, in which existing technologies and plant were absorbed into the parasitical body of the addition. The host structure was not merely disregarded and demolished, but used as a provocative point of departure for new initiatives”.^[122] (*Figura 32*) Nesse sentido, o autor propõe reler e reusar vocabulários arquitetónicos existentes, de modo

121 Rhowbotham, Kevin - Form to programme. London: Black Dog Publishing, 1995. Pág. 20.

122 *Ibidem*. Pág. 29.

semelhante ao processo de *sampling* na música, com o intuito de expor, examinar e desenvolver um inevitável plágio. A esta fase denomina-a de “apropriações”.

Por fim, o autor sugere a criação de um rizoma anamórfico, que através do processo anteriormente descrito, sobrecarregar-se-á de sentido, que só mediante cada situação se irá expor, refutando uma arquitetura atual que se revela, segundo o autor, invariável. Uma fase designada por “territorialidades. “Construct an undifferentiated ‘object’[...] to displace it within a specific spatiality of their choosing[...] so as to examine the nature of the values its surface, the image of the object itself, would attract or provoke[...] a formless rhizome, pregnant with significance, but as yet unrecuperated.”^[123]

Com este processo, e corroborado pelo texto introdutório de David Greene, denota-se que Kevin Rhowbotham pretende estabelecer uma nova diretriz no plano do processo metodológico, no universo vanguardistas das escolas de arquitetura de Londres. O que, por si só, não deve à partida, ser refutado, contudo, indagando sobre o intento aqui proposto, revela-se claramente o paradoxo anteriormente descrito, na medida em que se defende uma primazia do ‘discurso evidente’ da ‘sedução’, conciliado com um ‘discurso latente’ do conteúdo - termos teoricamente discordantes.

A premissa, segundo o autor, nasce da análise aos trabalhos realizados, onde se denota um vaziamiento de conteúdo, causado por uma estratégia de ‘sedução’ que se sustenta no olhar e não na mente, que apenas se poderá reverter com uma mudança de rumo no que respeita à ênfase da produção especulativa. Como tal, acompanham-se as imagens criadas, por fragmentos concetuais, de modo a que eles próprios possam seduzir o espetador e assim, resgatar e equilibrar a carência de conteúdo. Contudo, através deste processo, surge um tipo de ‘sedução’ que, atuando em toda a extensão da linguagem e associado a estratégias de produção, se converte num outro mecanismo da era da mecanização e estetização, nascendo e produzindo-se pela parafernália do nosso tempo. O que nos aproxima do julgamento exposto por Baudrillard :

123 Rhowbotham, Kevin - Form to programme. London: Black Dog Publishing, 1995. Pág. 53.

-All become discourses of seduction, discourses that register an explicit demand for seduction, but a soft seduction, whose weakened condition has become synonymous with so much else in this society - the ambience, the manipulation, the persuasion, the gratification, the strategies of desire.^[124]

A incoerência no seu discurso, evidencia-se quando Greene, dito isto, assume uma certa discrepância entre o texto e as ilustrações e afirma então que, a imagem e o texto, devem representar papéis diferenciados, de modo a poder manter uma posição concetual e evitar uma perspetiva mítica. Sendo que, a posição concetual se traduz num âmbito de ideias que funcionam separadamente das aparências.^[125] Como tal, apreende-se desta estratégia, associado à definição de superfície apresentada por Rhowbotham, que o significado é algo que paira sobre o ar, e pode eventualmente ser anexado ou adicionado posteriormente à forma, o que reflete um relativismo óbvio, na medida em que qualquer teoria seria capaz de aderir a qualquer superfície. Deste modo, se considerarmos que o conteúdo não é uma propriedade da forma, mas que com ela mantém apenas uma relação alegórica, termos que refletem o conteúdo da arquitetura, como teoria, conceito e outros, acabarão por se desassociar do contexto original que lhes confere determinado significado, tornando-se meros ‘objetos de desejo’ que flutuam e se associam aos ‘lugares pegajosos da superfície’.

Em suma, deduz-se que a própria teoria pode ser um objeto de desejo aderente, e desse modo, tanto o texto como as imagens revelam-se sedutoras, anestesiando o leitor, levando-o a um estado de consumo sem sentido. Desse modo, se considerarmos que a ‘estetização do mundo’ se estende a todas as formas de discurso, crítico ou não, a única estratégia possível é a da ‘sedução’, do jogo vazio e persuasivo das aparências. O que pode levar a um debilitamento da crítica, que se revela sublevada pela complacência e pelo fascínio, traduzindo-se numa possível crise da arquitetura.

Numa cultura de estetização, só nos resta a sedução, e podemos mesmo afirmar que uma abre caminho à outra. A imagem contém em si a semente do seu próprio poder de sedução.^[126]

124 BAUDRILLARD, Jean - “*On Seduction*”, in Mark Poster, org., *Jean Baudrillard: Selected Writings*, trad. Jacques Morrain, Standford: Standford University Press, 1988. Pág. 177-178.

125 “If I seem to concentrate on the text rather than the work, it is for the reason that the text subverts and questions, whereas the way the projects are set up prohibits such positions”. Rhowbotham, Kevin - *Form to programme*. London: Black Dog Publishing, 1995. Pág. 7.

126 LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. Pág. 144.

CRITÉRIO DO ÊXITO

PERDA DE
FUNDAMENTOS

Numa disciplina ameaçada pelos termos impostos pela ‘sedução’, parece-nos dificultada a formulação de critérios de avaliação. Como tal, envoltos nesta conjuntura, o resultado menos surpreendente é que se considere, fora da disciplina, o triunfo arquitetónico através do mediatismo, da validação universal.

Sendo que, atualmente, este é o princípio que rege a maior parte das decisões sociais, no sentido em que, ao não poder definir uma autonomia estética ou técnica, só assim lhes é possível sintetizar qualquer disciplina em termos quantitativos e desse modo reduzir um critério de valores a uma questão de êxito público, eleitoral e de exposição, e por isso, mensurado pelo número de vendas. Por outro lado, no interior da disciplina tem-se também consolidado essa mesma estratégia, visível no sucesso com os estudantes e com as próprias editoras, na formulação do comumente denominado *star-system*, que não é mais que a validação das posições e das obras pelo êxito de circulação nas revistas especializadas e nos circuitos de conferências internacionais. (*Figura 34*) Deste modo, se este tipo de êxito é o padrão determinante então a difusão e a promoção são o centro da crítica de toda a atividade, e o consumo a final validação que irá substituir uma noção de democracia^[127], assimilando a arquitetura às estratégias de comercialização de produtos, e como tal, sujeita a uma progressiva homogeneização e empobrecimento de todas as vertentes da vida quotidiana. Isto é, uma vez dominada a capacidade de reproduzir o sucesso, implementa-se um efeito de espelhos, que corrói a autenticidade da arquitetura, reprimida por uma acelerada obsolescência simbólica.

Como consequência corrobora-se gradualmente a supremacia da imagem, uma vez que o próprio processo projetual acompanha este fundamento do êxito, parecendo querer potenciar a capacidade do edifício para produzir fotografias que nos induzem a um certo fascínio, antes que as próprias questões programáticas e circunstanciais.^[128]

127 Publicity turns consumption into a substitute for democracy[...] And because everywhere is imagined as offering to us, everywhere is more or less the same. BERGER, John - *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books, 1972. Pág.149.

128 Na atual conjuntura, procura-se que o edifício seja fotogénico. Contudo, quão fiel poderá ser uma imagem? Que ensinamentos transparecerão tanto para nós como arquitetos, como para os próprios usuários? Que consequências poderão derivar da atual saturação informativa, que tanto pode ter um papel fundamental na sensibilização geral, no que à arquitetura diz respeito, como pode narcotizar e influenciar perversamente a retina pública?

Aqui, atendendo à figura do arquiteto agora globalizado, surge como um ‘prestador de serviços’, não no sentido de satisfazer uma necessidade social, de ponderações orçamentais, de sítio, tecnologia, programa, entre outras variantes, mas sim, de rendição quase total aos desejos predeterminados do cliente, ou seja, às imposições do mercado, renunciando qualquer fundamento ^[129] e abraçando devotamente uma prática instável, dependente de modas e descurando assim, de um sentido de relevância que nos poderá levar conseqüentemente à perda da dimensão cultural e social da arquitetura.

Como refere Peter Eisenman: - “Somos tanto arquitectos como media-stars [...] los medios de comunicaci3n han pasado a formar parte de la arquitectura.” ^[130] Deste modo, o consenso geral estabelecido pelos meios de comunica33o, cria uma hierarquia imune aos argumentos particulares. O que faz com que o arquiteto produza atrav3s daquilo que, previsivelmente, corresponde a uma a33o exitosa perante a sociedade, utilizando a disciplina como meio para a consolida33o de uma imagem, da sua imagem.

Figura 34.
Vedetiza33o do arquiteto. Divulga33o atrav3s de variadas revistas, que variam entre si o p3blico-alvo, tornando-se uma ferramenta de propaga33o ainda mais significativa. Arq.º Bjarke Ingels na *Euroman* - revista mensal dedicada à moda, estilos de vida e entretenimento; Zaha HADid na *L'uomo Vogue*- vers3o masculina da *Vogue*, revista relacionada com a moda; Herzog e De Meuron na *El Croquis*-uma das mais prestigiadas revistas arquitet3nicas.

129 O importante j3 n3o 3 classificar as obras e os g3neros num eixo vertical mas apenas exprimir uma obra pela subjetividade est3tica, al3m dos graus oficiais de prest3gio e das grelhas que op3em nobre e vulgar.

130 Entrevista a Peter Eisenman - “*Antes de la funci3n*”. In “*AnyBody*”. Por Fernando Diez - Buenos Aires, 1996. Summa+21, Outubro- Novembro 1996, P3g.111.



Contudo, ao estabelecer a sua imagem através deste processo sustentado pelo êxito, inicia-se um ciclo de banalização, de desvalorização que se faz proporcional à difusão e ao consumo. Consequentemente, a possibilidade de construir entidade a partir da identificação de objetos revela-se inverosímil, impondo-se, cada vez mais, uma estética abstrata que consiste em causar choque, transformando o próprio edifício num objeto de curiosidade, onde o interesse se inicia e termina na própria forma/superfície - encanto efêmero^[131] -, sem qualquer prolongamento emocional, perdendo a capacidade transcendente da arquitetura e revelando uma grave crise disciplinar.

Como tal, seguindo o raciocínio anteriormente exposto e adotando os termos utilizados pelo arquiteto Fernando Diez^[132], considera-se que tal crise se agrava com a atual reprodução, quase excecional, da “arquitetura de proposição”^[133] relativamente à “arquitetura de produção”^[134]. Se ao longo dos séculos XIX e XX, a arquitetura como disciplina logrou se estabelecer como autoridade responsável por quase todas as áreas do desenho^[135], assumindo o dever de planear e construir tanto a arquitetura de ‘exceção’ como a mais ‘corrente’, atualmente verifica-se uma progressiva incomunicação entre estes dois ‘tipos de arquitetura’. Alienando a profissão de questões da vida quotidiana e inviabilizando desse modo qualquer possibilidade de gerar uma compreensão integral da real conjuntura arquitetónica e social.

Se por um lado, esta situação de “repliegue disciplinar”^[136], como refere Fernando Diez, é reflexo da introdução de novas disciplinas especializadas que contribuem para a dispersão de decisões projetuais^[137], por outro, como

131 Quanto maior o êxito das obras, de forma mais rápida se consomem, e como tal, maior será o seu desgaste simbólico, perdendo a capacidade de surpreender, entreter e interessar.

132 Fernando Diez (1953) Nasceu em Buenos Aires, graduou-se na *Facultad de Arquitectura y Urbanismo da UB*, em 1979. É diretor editorial da revista *Summa* + desde 1994. Atualmente, é professor de Urbanismo e de Teoria da Arquitetura na *Universidad de Palermo*.

133 A **arquitetura de proposição** trata-se de uma vertente dita como culta, debatida nos circuitos académicos e intelectuais, que, por sua vez, tem como real intento influenciar a comunidade arquitetónica, sacudir o estado das coisas, apelando ao debate reflexivo que obviamente adquiriu a capacidade de nos seduzir através da visão e da mente, como visto, mas que no geral, nasce de circunstâncias atípicas, com sítios e recursos técnicos praticamente ilimitados, partindo da mente de arquitetos que se fizeram notar. Traduzindo-se no principal, se não o único alvo da crítica, possibilitando um pensamento mais estruturado, e por isso, com relativa autoridade na determinação de novos modelos e tipologias.

134 A **arquitetura de produção**, é exercida sob circunstâncias muito mais limitadoras, desde o aspeto económico, às demandas definidas pelos âmbitos imobiliários ou pelos próprios comitentes. Contudo, revela-se, em certa medida, numa arquitetura menos ilusória, mais adaptada às possibilidades e expectativas sociais, procurando produzir com os meios disponíveis, uma quantidade em tempo e forma, proporcional à procura. Assim, a sua missão passa por absorver os tipos decantados pela experiência e incorporar os aportes da arquitetura de proposição às condições locais, construtivas, de habitabilidade e práticas económicas, traduzindo-os num conjunto de padrões facilmente transmissíveis à própria profissão e a todos os agentes envolvidos.

135 Ampliando o campo da influência disciplinar, ao incorporar uma escala de pensamento que vai desde o mobiliário, ao automóvel, à máquina doméstica, a um novo urbanismo do território.

136 DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modos de producción de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A., 2008. Pág. 18-19.

137 O debilitamento da unidade do projeto é também o debilitamento da unidade de comando, a perda de concentração de decisões que tinham produzido a figura do arquiteto. A dispersão de decisões de projeto

vários autores indicam, é no âmbito da própria profissão que se denota uma atitude de rendição e claudicação.

Segundo Gregotti, este afastamento disciplinar, deve-se a uma irresponsabilidade e ingenuidade por parte dos arquitetos: - “Yo veo una retirada de la arquitectura de la confrontacion de estos problemas.[...] el asunto de que los arquitectos han decidido tener éxito, y esto no se obtiene por un trabajo lento y complejo como el que exige la confrontación con la ciudad.”^[138] e, segundo Bohigas, deve-se a uma “falta de especialización, a la pérdida de las bases éticas de la profesión y de modelos de referencia.”^[139]. A título de exemplo, a posição, quase automática, tomada pelos arquitetos quando se desculpabiliza perante falhas da arquitetura corrente, afirmando: “Don’t blame us, we had nothing to do with it”^[140], revelando um certo orgulho profissional, corroborado pelos próprios ‘líderes’ académicos e culturais da disciplina que consideram Arquitetura apenas uma ínfima parte do construído. Consequentemente, esta atitude promove uma perspectiva de descrença geral perante a utilidade da disciplina, validando precisamente a diminuição da sua importância relativa nas decisões do projeto, assim como nas decisões sociais, políticas e administrativas.^[141]

Por este motivo, existem cada vez mais arquitetos graduados, mas o que se constrói parece cada vez menos determinado pela arquitetura - por parâmetros da sua própria tradição e história disciplinar, pelos seus métodos e instrumentos projetuais - e mais por determinações programáticas, comunicacionais e técnicas alheias à sua esfera tradicional. Deste modo, a arquitetura recuou, aparentemente, a uma era onde o seu campo de influência se centrava apenas em porções do construído, ligadas à Igreja e ao Estado. Isto é, edifícios simbólicos e públicos ou, quando se tratava da habitação, edifícios construídos em situações particulares, retirando-se dos aspetos mais comprometidos do ordenamento do território e respetivos problemas urbanos.

entre especialistas, *experts*, que já não pertencem sequer ao mesmo grémio. Para eles o edifício, a arquitetura, não é um fim se não um meio para outros fins; a comunicação da marca, o estilo, a filosofia do produto, o estilo de vida da comunidade, a imagem da empresa.

138 GREGOTTI, Vittorio em entrevista com Fernando Diez in *Summa*+29. Buenos Aires: Fevereiro-Março, 1998. Pág.86.

139 BOHIGAS, Oriol referido em DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modo de produccion de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A, 2008. Pág.21.

140 “[...] our discipline has ignored the entire landscape that contains the bulk of new building.[...] The architectural profession, with a few notable exceptions, remains focused on the design of single buildings with little concern about where they’re located [...] architects and architectural scholars point to the seemingly undesigned sprawl of suburbia and say, “don’t blame us, we had nothing to do with it” . this avoidance is precisely the problem.”DUNHAM-JONES, Ellen- “*Seventy-Five Percent-The Next Big Architectural Project*” in Harvard Design Magazine *Sprawl and Spectacle*, Outono 2000.

141 “Los arquitectos trabajan ahora en un clima de ansiedad debido al descubrimiento de su declinación como ideológicos activos, a haber comprendido el vasto potencial de la tecnología en la racionalización de la ciudad y sus áreas adyacentes, junto al cotidiano reconocimiento de su inutilidad y la obsolescencia de específicos métodos de planificación.” TAFURI, Manfredo referido em DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modo de produccion de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A, 2008. Pág. 19.

Assim, este possível estado da disciplina, aponta para uma situação onde os arquitetos interessados na educação, teoria e crítica da arquitetura, parecem focalizar-se unicamente numa “arquitetura de proposição”, e como tal, numa pequena porção da real esfera da disciplina, onde a crítica distanciada do público em geral, traduz-se numa sociedade indisciplinada. E quem realmente exerce a “arquitetura de produção”, quem efetivamente constrói a maior porção da cidade, parece estar apenas interessado em rever, analisar ou redirecionar o que produzem, tendo como válidas as leis do *marketing* e da concorrência.^[142] Deste modo, a arquitetura parece se restringir às excepcionalidades e reforça a necessidade da introdução de outras disciplinas.

Metodologicamente, podemos estar a falar de uma possível repartição dos distintos aspectos que compõem o projeto arquitetónico, aceitando a sua independentização e evidenciando, cremos, uma arquitetura superficial. Uma vez que as decisões arquitetónicas passam a resultar de um acumular de vereditos e acordos parciais, mais do que uma conceção unitária e total, na qual o conjunto do projeto poderá ser controlado pelo arquiteto, como mediador das decisões do lugar, forma, materialidade e organização.

Em suma, com a análise à tipologia arranha-céus, procurou-se anunciar um ‘modelo’ que se criou a partir de uma necessidade prática do sector terciário e que se desenvolveu no seio de uma “cultura de ejaculação precoce”.^[143] Ou seja, uma sociedade onde se requer um efeito imediato, que resulta numa hegemonia do sentido da visão - o único capaz de processar informação a essa velocidade. Como tal, surge a possibilidade de negligenciar a dimensão corporal e dos restantes sentidos, subjugando tudo pela aparência, pela primeira impressão, impondo na arquitetura uma certa inumanidade, como refere o Arq.º Juhani Pallasmaa:

The inhumanity of contemporary architecture and cities can be understood as the consequence of the negligence of the body and the senses, and an imbalance in our sensory system. The growing experiences of alienation, detachment and solitude in the technological world today, for instance, may be related with a certain pathology of the senses.^[144]

142 Se a arquitetura, enquanto prática profissional e saber disciplinar, não conseguiu segurar para si um reconhecimento social e político é precisamente porque essas duas palavras foram, há muito, extintas do seu vocabulário e se transformaram no insustentável peso da sua aparente leveza. O compromisso social, ‘ingénuo’, ‘naif’ das arquiteturas de outrora, foi agora trocado por uma arquitetura de ‘qualidade’ e ‘excelência’, feito mais produto cultural de excepção do que tarefa de intervenção no espaço social e no território. A grande maioria dos arquitetos vive alheado das questões sociais, políticas, urbanas que os envolvem. Recusa reconhecer essa dimensão social e política na própria disciplina. Reduz a arquitetura à performance do objecto e aceita tacitamente o quadro de ação dentro do mercado sem o criticar.

143 BAUDRILLARD, Jean - LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. Pág.130.

144 PALLASMAA, Juhani - *The eyes of the skin - Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley, 2005. Pág. 19.

Esta possibilidade, revela uma arquitetura de superfícies, capaz de anular o próprio contexto, seja ele físico, social, político ou económico. Como assinala Koolhaas: - “[...]is no longer part of any urban tissue. [...] Its subtext is fuck context.”^[145] Resultando, cremos, numa objetificação do edifício que, numa situação de progressiva propagação da imagem, pode significar uma alteração do próprio sentido do real. Isto é, em vez de representar uma realidade, o conteúdo da imagem cria a sua própria realidade, e esta, acaba por ser mais real que o mundo físico e humano existente, tornando-se no consenso geral, que altera expectativas, estabelecendo uma posição acima de qualquer argumento particular. Como refere Kenneth Frampton: - “Nuestra actual tendencia a reducir la arquitectura a imágenes ha tenido una influencia negativa en la práctica profesional y ha supuesto un cambio de intenciones y, por supuesto, de expectativas, tanto de arquitectos como de clientes.”^[146]

Como exposto no segundo capítulo - ‘arquiteturas de superfícies’- esta alteração do consenso geral dá-se através da ‘sedução’. Uma ‘sedução’, que, como diz Baudrillard, sofreu uma alteração do seu significado, na medida em que, após a apreensão dos elementos que motivavam o “punctum”, deu-se uma homogeneização, transformando a sedução - de significado enigmático, misterioso - em mera produção - onde tudo se torna concreto, visível, contabilizável, numa cultura de exposição.^[147] Tudo isto, cremos, poderá resultar, num tipo de arquitetura que negligencia o corpo e os sentidos. Como anuncia Sola Morales, são ‘poderosos’ processos de desterritorialização, que colocam o edifício em não-lugares, em não paisagens:

[...] Las arquitecturas contemporáneas surgen ex-abrupto, inesperadamente, sorprendentemente. Su presencia no está conectada a un lugar. La recepción que tenemos de ellas está casi siempre mediatizada: por las imágenes fotográficas, por las visiones posibles, por la desconexión entre ellas y lo que se produce en su entorno.^[148]

Isto é, um edifício que, contrariamente a uma posição que achamos mais adequada, não dialoga com o corpo do ocupante, assim como, com a sua memória e mente. Um edifício que não procura se relacionar, provocar ou confrontar, colocando-nos sempre na posição de espetadores não-participantes.

145 KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce – *S,M,L,XL*: Jennifer Sigler, Outubro 1995, pág.19

146 FRAMPTON, Kenneth - *Arquitecturas editadas - Impresiones de edificios* in *Arquitectura Viva* nº12 Mayo- Junio 1990. Pág.12.

147 BAUDRILLARD, Jean - *Seduction*. Montreal: New World Perspectives, 1990. Pág.37.

148 SOLÀ-MORALES, Ignasi de - *Diferencias - topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003. Pág.24

The essential mental task of architecture is accommodation, and integration. Architecture articulates the experiences of being-in-the-world and strengthens our sense of reality and self; it does not make us inhabit worlds of mere fabrication and fantasy(...) Instead of creating mere objects of visual seduction, architecture relates, mediates and projects meanings.



Juhani Pallasmaa,
in *The eyes of the Skin*



3.LABORATÓRIO

CONDICIONANTES E UM PRÍNCIPIO DE PROJETO

Debruçando-se agora sobre o referente empírico, premissa ao problema desenvolvido, pretende-se uma reflexão sobre o percurso cognitivo realizado durante um curto período de tempo^[149], onde inevitavelmente se evidenciam hesitações, impasses e caminhos por vezes aporéticos, mas que constituem parte essencial desta “jornada de sofrimento”^[150]. É aqui, analisando o processo metodológico em contexto profissional onde se revela a real influência e repercussão das condicionantes geradas pelo atual contexto da globalização, referidas até então.

Contudo, considerando que o próprio caráter intrínseco ao atelier, acarreta indubitavelmente grande influência sobre o processo metodológico, importa primeiramente compreender as circunstâncias iniciais. Sediado em Buenos Aires, o atelier, liderado pelo Arq.º Andrés Remy, contava até então com cerca de 20 colaboradores. Entre os quais, a diferença de idades, de experiências acumuladas e a disparidade entre opiniões arquitetónicas não demarca, de modo algum, uma hierarquia no sentido em que se potencia, valoriza e considera toda e qualquer intervenção independentemente do sujeito. Consequentemente, tal contribuiu para a criação de uma atmosfera familiar, de mútua confiança e contínua aprendizagem, onde se usufruí de liberdade criativa, ainda que tal se considere impossível, em sentido absoluto.

Como tal, reconhece-se na equipa a intenção de estabelecer padrões de pensamento, de consolidar um processo que enlace as possíveis transformações, preservando uma ordem subjacente de modo a dissipar qualquer divergência entre a dualidade conceção-realização. Para tal, o atelier preserva um constante acompanhamento total da obra, procurando resgatar de cada fase e respetivas condicionantes, ferramentas de projeto que aproximarão o desenho à realidade. Do mesmo modo, acompanhando este raciocínio, o próprio espaço físico do atelier era constantemente repensado, assumindo-se como espaço inacabado, que se adapta ao longo do tempo e persiste em não chegar a uma cristalização final, potenciando assim a contínua aprendizagem.

Contudo, atendendo à singular situação deste atelier, surgem os primeiros sinais que vêm perturbar esta leitura tão otimista. Desde logo, aludindo ao

149 Eu, e outro colega da FAUP, como arquitetos juniores, ficámos responsáveis por todo o processo projetual. Ainda que, todos os colaboradores, tivessem a oportunidade de opinar.

150 DAVID, Paulo - (2017) - *Sociedade, Em Entrevista: Paulo David*, por Virgílio Nóbrega- RTP Madeira.22/05/2017

Figura 35.
Exemplo de *Barrio cerrado*- Nordelta, Tigre, Buenos Aires, Argentina.

Figura 36.
[Esquerda] Residências unifamiliares construídas pelo atelier Andrés Remy, em *barrios cerrados*. 1- Casa Rosas; 2- Casa Negra; 3- Casa Carrara;

Figura 37.
[Direita] três exemplos de residências unifamiliares construídas em *barrios cerrados*, nos últimos dez anos. Uma amálgama de situações, gostos, caprichos, “estilos” que se procura incorporar a qualquer custo.



facto da grande maioria dos projetos encomendados e construídos até à data - cerca de 100 residências unifamiliares em menos de 10 anos (*Figura 36*) - se localizarem maioritariamente em *barrios cerrados*^[151] (*Figura 35*).

Primeiramente, será possível manter este ritmo de construção sem que isso signifique um desgaste de sentido, quando precisamente se crê que a arquitetura necessita do seu tempo - tempo de estudo, de análise das condicionantes, de reflexão e de síntese de uma consequente solução? O simples facto de projetar um número exorbitante de projetos em tão pouco tempo - desde logo, uma realidade não tão atípica na atualidade contemporânea - sugere à partida, do nosso ponto de vista, uma incongruência.

Segundo, o contexto geral do terreno da implantação revela-se um local descaracterizado, onde a maioria do construído surge manifestamente assimilado aos processos de consumo, procurando assim refletir metáforas de uma ordem e vida ideal. Isto é, um mundo de ficções arquitetónicas autónomas, onde o choque visual, a busca pela singularidade e a hipertrofia da forma contribuem para uma urbanização repleta de ‘arquiteturas de superfícies’ (*Figura 37*). Dito isto, terá alguma influência a realidade arquitetónica envolvente no próprio processo metodológico?

Perante tal situação, envoltos numa conjuntura onde se crê que a imaginação Humana e, consequentemente, a intenção projetual se encontra ameaçada, e mais ainda, confrontados com a instabilidade financeira da Argentina, a oportunidade de construir fora do país, de “importar serviços”^[152], como refere o próprio arquiteto, revela-se não só viável como necessária.

Com este intuito, a divulgação do atelier através de uma plataforma *online* revela-se crucial na eclosão de oportunidades. Traduzindo-se atualmente num maior desenvolvimento de projetos internacionais que nacionais, o que nos dá conta da influência da imagem na respetiva mudança dos modos de difusão arquitetónica e na consolidação da “sociedade da informação”, como nos relata Baudrillard.

151 Os *barrios cerrados*, ou em português, os condomínios fechados, são urbanizações relativamente comuns na Argentina, principalmente na área metropolitana de Buenos Aires. Ainda que o primeiro date dos anos 30, a sua exponencial expansão surge apenas nos anos 90. Na sua maioria possuem complexas infraestruturas que permitem a total independência dos moradores em relação ao mundo exterior.

152 [Consultado a 25/05/2017] Disponível no Website - <http://www.rionegro.com.ar/sociedad/unpatagonico-exitoso-en-arabia-EI578024>

TORRE ABU DHABI

[PARTICULARIDADES
DE UMA ENCOMENDA
NO CONTEXTO DA
GLOBALIZAÇÃO]

Nestas circunstâncias, surgiu uma encomenda privada para a edificação de uma torre residencial em Abu Dhabi, por um cliente árabe-emiradense. Este não se tratava do primeiro projeto a ser desenvolvido na região, contudo representava um programa e escala inusuais no atelier, o que instigava a um novo regime de complexidade mobilizando a inteligência total da arquitetura e dos seus campos afiliados. Como tal, revelou-se um momento oportuno, no sentido de testar e repensar a metodologia de projeto até então vigente para a habitação unifamiliar.

Por conseguinte, foi-nos apresentado, pelo promotor local - Al Qudra, o plano urbanístico correspondente ao lote de implantação (*Figura 38*). Numa primeira instância, com a pegada edificatória rigorosamente estabelecida, confrontámo-nos com um invólucro similar à fantasmagórica volumetria do zonamento de 1906- um bloco uniforme, imutável, descontextualizado e unicamente preocupado com a rentabilização do próprio lote. Evidenciando, desde logo, a condição “standoffish” da torre, mencionada pelo Arq.º Moshe Safdie, que critica, no planeamento urbano, a ideiação da torre como objeto isolado, sem qualquer percepção da sua esfera: - “They conceive them standoffish. Design them as objects in the urban landscape, bring them to the ground, sometimes with a podium and sometimes not[...]”.^[153]

Uma vez que o atelier demonstrava intenções de nos próximos anos se estabelecer no local, aquando da primeira obra, foi expatriado em regime temporário, um dos colaboradores, de modo a constituir uma equipa local que representasse uma relação mais próxima entre o cliente, os vários agentes intervenientes e o atelier. Neste sentido, a comunicação entre as duas partes facilitava-se, contudo, ao existir o terceiro elemento, persistia a possibilidade de que a informação transmitida contivesse alguma subjetividade.^[154]

Invariavelmente se constituiu assim, o ponto de partida, que aliado ao diálogo produtivo com o cliente, ao programa e à posterior comparação entre referências se pretendia amestrar a capacidade de colocar questões pertinentes, de modo a compreender as características operativas do sítio e assim clarificar a problemática para lá dos problemas circunstanciais e formular bases de trabalho norteadoras do projeto.

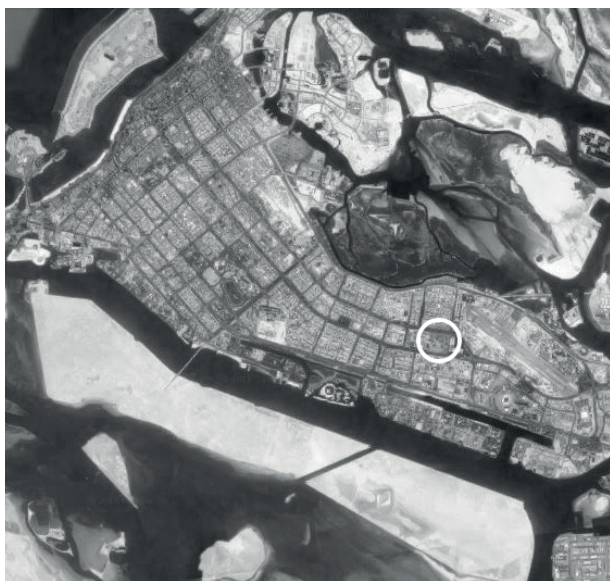
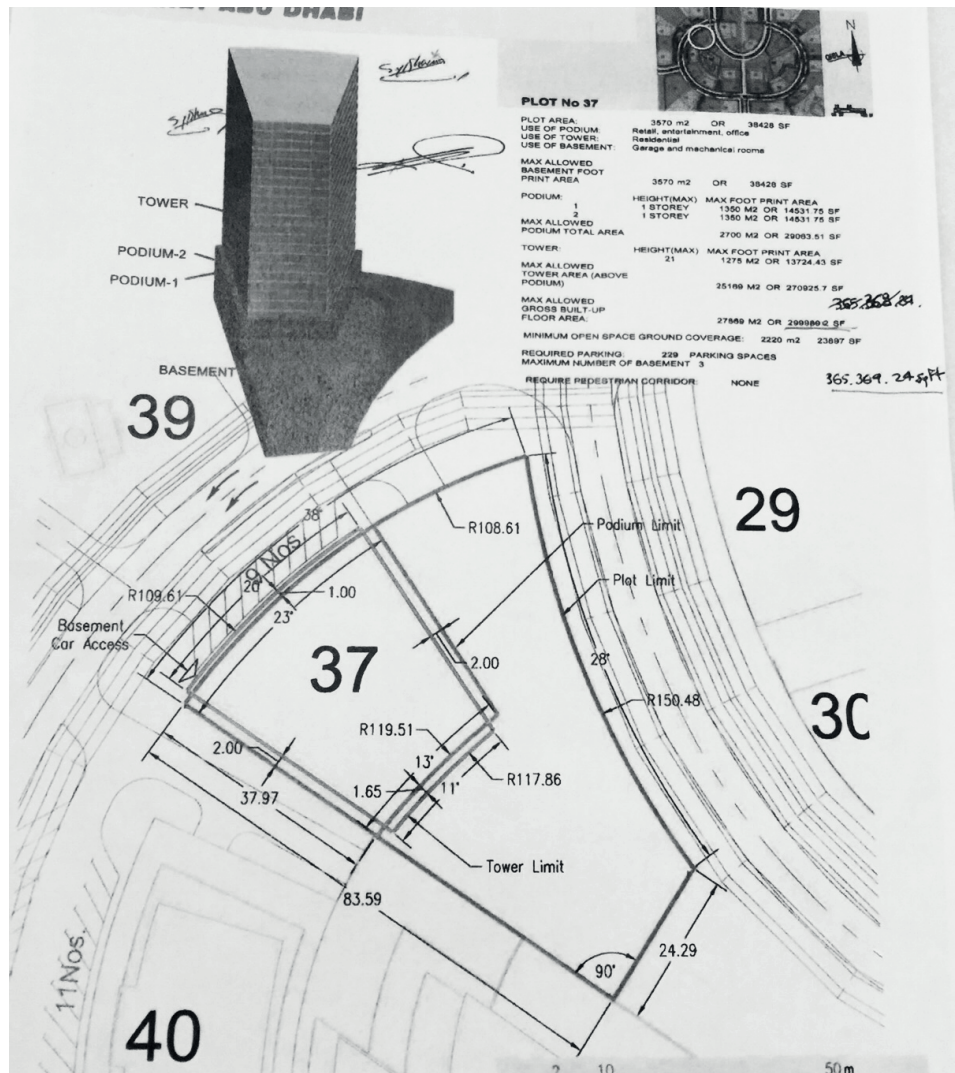
153 SAFDIE, Moshe - “*Video Interviews - 2015 New York Conference Interviews*”. Por Chris Bentley - Grand Hyatt, Nova York, 26 Outubro 2015.

154 Uma vez que o local a ser construído é relativamente recente, as normas legislativas não se encontram totalmente estabelecidas, o que significa que a maior parte da informação faz-se através do diálogo direto. Neste caso, uma vez que existia um colaborador no local, esse tipo de informação era nos transmitida após a sua interpretação pessoal. Mais ainda, como exigia a lei local, toda a parte técnica, desde a estrutura às especialidades, estariam a cargo de uma equipa Emiradense, o que significa que qualquer negociação que pudesse existir entre nós (equipa em Buenos Aires) e o engenheiro, estaria, de certo modo, fora do nosso alcance.

Figura 38.
Implantação da Torre em Abu Dhabi, providenciada pelo promotor local - Al Qudra.

Figura 39.
Imagem satélite de Abu Dhabi, especificando o local de implantação. Denote-se a barreira geográfica que à semelhança de Manhattan e Chicago, não permite uma expansão horizontal da cidade.

Figura 40.
Abu Dhabi. A concretização da 'exportação' do modelo.



Empezar[...] es el instante de la elección: se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles [...] El distanciamiento de la potencialidad ilimitada y multiforme para dar con algo que todavía no existe y que podrá existir solo por medio de la aceptación de los límites y las reglas. Hasta el instante previo[...] tenemos a nuestra disposición el mundo - el que para cada uno de nosotros constituye el mundo, una suma de datos, de experiencias, de valores.^[155]

Tal como é caracterizado por Italo Calvino, o momento de iniciar representa uma multiplicidade de soluções possíveis. Um “instante” que aqui se traduz na relativa liberdade quanto ao modo de proceder, apenas limitado pela perspectiva que cada um de nós tem do mundo. Uma pluralidade que se inscreve nos contornos gerados pelo somatório de noções que refletem a nossa experiência e valores, onde prontamente através do cruzamento de predeterminações, formais e ideológicas, se emana um conjunto de argumentos, sentimentos e desejos latentes de uma memória individual e coletiva. Um imaginário mental, que se constitui veículo da percepção, do pensamento, da linguagem e da memória, revelando-se indispensável ao processo de identificação das carências e valências do sítio.

É graças a esta condição humana, que nos é possível captar a multiplicidade do mundo, fazer juízos éticos, tomar decisões e de algum modo, prever o futuro. Contudo, assim como evidenciamos no capítulo das ‘arquiteturas de superfícies’, a ilimitada produção e mercantilização da imagem ganha progressivamente uma capacidade de nos influenciar, que se sobrepõe inclusive à nossa imaginação. Por esse motivo, cremos mais importante do que saber o que dizer, saber como perguntar.

Com o intuito de contrabalançar o predomínio da imagem e de modo a que as nossas decisões possam ser tomadas de forma consciente, face a uma visão integral, procurámos proceder, não só, desde uma perspectiva do “farmacêutico”, indagando sobre uma realidade física, mas também desde a perspectiva do “antropólogo”^[156], apreendendo a cultura e a sociedade existente, como refere J. P. Bonta.^[157]

155 CALVINO, Italo - *Seis propuestas para el próximo milenio*. Editora Siruela, Biblioteca Calvino, 2014. Pág. 66.

156 O farmacêutico, relacionado com o conhecimento científico, procura responder à questão: o que é? Qual a sua natureza física? O antropólogo, por sua vez, procura cientificamente estudar o imaterial, os processos culturais, as conotações ideológicas, respondendo às questões: o que significa para as pessoas?

157 Juan Pablo Bonta (1933-1996) professor de Arquitetura na Universidade de Maryland, em College Park. Faz parte do Comité Internacional de Críticos de Arquitectura -CICA. Foi também professor

SÍTIO COMO INSTRUMENTO OPERATIVO

[ASSIMILAÇÃO DAS CONDICIONANTES]

Uma vez que nos encontrávamos impossibilitados da visita ao local, é nossa intenção, através deste primeiro processo cognitivo mais abrangente, possibilitar uma aproximação mais consciente do sítio, um apreender das suas características operativas. Neste sentido, confrontado com um contexto longínquo e desconhecido, urge a necessidade da sua análise. Assim, assente nas palavras do Arq.º Mike David, sobre o contexto Emiradense, considera-se Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes Unidos, uma das cidades reflexo deste fenómeno de migração do modelo exposto.

Has become a huge circuit board into which the elite of transnational engineering firms and retail developers are invited to plug in high-tech clusters, entertainment zones, artificial islands, “cities within cities” - whatever is the latest fad in urban capitalism. The same phantasmagoric but generic Lego blocks, of course, can be found in dozens of aspiring cities these days.^[158]

Uma cidade que, similarmente a Chicago e Manhattan, encontra no seu território limitado geologicamente, na sua conjuntura económica favorável^[159] e na pretensão de se converter num relevante centro económico, cultural e industrial, as condições propícias à propagação deste modelo urbano. Uma situação que se inicia aparentemente num contexto de *tabula rasa*^[160] - um dos mecanismos mais importantes do século XX - e que permite o frenético desenvolvimento, alcançando, segundo o SCAD^[161], o assombroso número de 362 edifícios construídos na região, num só quadrimestre (3º de 2016). “The city has achieved in 50 years what European and American cities took centuries to do.”^[162]

Evidencia-se assim, aliado ao facto de 80% dos 2,784,490 habitantes, serem estrangeiros e permanecerem por um curto período de tempo, uma sociedade multicultural em constante mutação, que sucintamente se enquadra no conceito explorado por Rem Koolhaas, de “cidade genérica”^[163].

na Universidade de Buenos Aires. Foi autor dos livros: - *An Anatomy of Architectural Interpretation* (1975); *Architecture and its Interpretation*. (1977).

158 DAVID, Mike. “*Sinister Paradise - Does the Road to the Future End at Dubai?*”, 2005 in ELSHESHTAWY, Yasser - Dubai: *Behind an Urban Spectacle*. Nova York: Routledge, 2010. Pág.164.

159 A grande riqueza de hidrocarbonetos dos Emirados Árabes Unidos criou um dos maiores PIB per capita do mundo e Abu Dhabi detém a maioria desses recursos - 95% do petróleo e 92% do gás natural com mais de um trilião de dólares a serem investidos apenas nesta região.

160 Expressão latina que simboliza metaforicamente uma “folha de papel em branco”. Isto é, uma situação onde a cidade se constrói a partir do zero, a partir da inexistência de contexto construído.

161 *Statistics centre of Abu Dhabi.

162 [Consultado a 27/05/2017] Disponível no Website -<http://m.arabianbusiness.com/dubai--city-on-high-200201.html>

163 A “cidade genérica” é uma ‘substância’ urbana proliferante, sem limite, sem centro nem periferia.

Anunciando-se uma cidade despojada de entidade, que acolhe uma infinidade de populações virtuais a lugares inexistentes, onde se substitui a hierarquia pela acumulação, a composição pela adição. “Um império emaranhado de confusão [...] para fornecer um mosaico ininterrupto do permanente desconexo.”^[164] Isto é, um universo panótico e efusivamente competitivo, onde a cada fragmento interessa ser singular, de modo a convocar a si todas as atenções, o tal ‘farol’^[165] icónico, dado pela pressão mercantil e pelo sentido de orgulho individual em se demonstrar capaz de acompanhar as admiráveis proezas da arquitetura, dita de vanguarda^[166], abandonando qualquer perspectiva de organização da cidade como um todo.

O resultado acaba por ser uma paradoxal espetacularização homogénea, onde qualquer símbolo, pelo seu excessivo uso, se torna obsoleto^[167] e

Figura 41.

Edifício em forma de água, que procura validação arquitetónica, recorrendo à mera analogia de símbolos.

Figura 42.

Godolphin building - Dubai; Um simples jogo de caprichos, representado numa enorme cabeça de cavalo.

Figura 43.

Park gate - Dubai; A vontade de representar ideologicamente um portão, sem que isso represente um enriquecimento arquitetónico.

Este modelo, diz Koolhaas, é o aeroporto, o seu habitante é o turista e a sua atividade principal é o shopping. Esta cidade libertou-se de qualquer sujeição a um centro, uma História, e não tem deveres para com a identidade. A “cidade genérica” é também o que resta depois de vastos pedaços da “cidade urbana” passarem para o ciberespaço, formulando o “junkspace”.

164 KOOLHAAS, Rem - *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2010. Pág. 72-73.

165 Refere-se ao edifício *Singer* de Ernest Flagg, que após o *agregar da torre*, se transforma num *farol* em terra, sem acesso ao mar.

166 “I think it is very important. A supertall tower represents a meaningful step forward and a symbol of success and optimism for the future. It becomes a symbol of pride”. - Adrian Smith, 2011.

167 Como refere Reinier de Graaf, um ícone situado entre outros ícones perde a sua única característica atuante, tornando-se obsoletos. GRAAF, Reinier de - “*Simplicity*™”. In “OMA Serpentine Gallery Pavilion”. Londres, 18 Outubro 2008.



consequentemente a procura por uma assente num imaginário conceptual, num lugar onde a vacuidade se instala, revela-se uma forçosa demonstração da existência de História (*Figura 41/42/43*).^{168]}

No entanto, a persistência de tal fenómeno verifica-se no facto de que a eventual iconicidade inerente a certos edifícios, dada pelas estratégias de mediatização ao criar imagens capazes de estimular o turismo de massas, potencia a divulgação e valorização não só do próprio lote e dos lotes circundantes, mas também de todo um país, o que lhe concede um lugar no consciente coletivo social e cultural, transformando-o num objeto de culto aparentemente necessário à reprodução e reorganização do sistema urbano. Apesar da aposta na espetacularização mediática, a cidade ao destacar este segmento urbano, que representa uma pequena fração de um todo, abandona e oculta uma outra realidade menos espetacular. E como tal o ‘triunfo da superfície’^[169] traduz-se numa expressiva mistificação da realidade.

Assim se materializam os “vestígios” referidos por Jorge Luis Borges, que não só fazem com que a arquitetura se destine sobretudo ao mercado e não aos problemas sociais preocupantes, como é o caso das zonas circundantes, onde vivem os mais desfavorecidos, como se substitui todo um método arquitetónico herdado por um modelo global e desenraizado.

Incindindo agora sobre a área de implantação e a sua envolvente mais próxima, comprova-se a desterritorialização, anunciada pelo plano urbano anteriormente exposto, corroborando a sintética análise ao contexto de Abu Dhabi.

Tratam-se de arquiteturas que surgem abruptamente, alienadas do lugar, obliterando questões consideradas por nós fundamentais, como por exemplo a rigorosa condição atmosférica qualificada como desértica quente, onde durante o ano a pluviosidade é virtualmente nula, a exposição solar ronda as 11h diárias, a temperatura máxima em média situa-se acima dos 38° C e ocasionalmente formam-se tempestades de areia, reduzindo

168 Nestes três edifícios, a forma surge simplesmente pela forma.

169 Com o intuito de potenciar não só o turismo, mas também o desenvolvimento económico e comercial de Abu Dhabi, faz-se uso da espetacularização da arquitetura e do desenho urbano. Trata-se de uma estratégia onde a cidade tem que possuir essencialmente uma imagem sedutora, uma imagem não só fotogénica, mas também telegénica, capaz de estimular o turismo de massas. A sua principal meta é a de criar uma imagem/ experiência sedutora.

a visibilidade a poucos metros,^[170] que, ao contrário do que se verifica, deveria se ressentir nos edifícios.

Neste sentido, as imagens fotográficas - visões parciais - que nos foram facultadas (*Figura 44*), demonstram um modo de produção centrado na tentativa de outorgar um caráter distinto e diferenciado do objeto mediante a incorporação de rasgos que não lhe são próprios, um resultado que não surge da natural consequência das condições do lugar, físico ou ideológico, mas sim de uma ideia de caráter estandardizada.

Similarmente, a análise às plantas demonstra uma resposta protocolar à rentabilização de fogos e saídas de emergência. Revelando-se um panorama arquitetónico cada vez mais marcado pelo automatismo da pura tecnologia e da experimentação formalista vazia. Como nos assinala o Arq.º Hassan Fathy: -“We should be aware of the factors that cause change, and not to imitate without evaluation or control, and not to be led by them.”^[171]

170 [Consultado a 23/05/2017] Disponível no Website - <https://pt.worldweatheronline.com/abu-dhabi-weather-averages/abu-dhabi/ae.aspx>

171 Esta observação feita por Hassan Fathy, denuncia um “efeito dominó” característico desta e outras realidades urbanas que se iniciam desde uma situação de *tabula rasa*. Uma vez que a arquitetura se associa ao frenético mundo da moda, possuir um elemento que represente, independentemente da sua funcionalidade, um estado de progresso, de modernização pode ser a diferença entre o lucro ou o prejuízo. Como tal, num contexto altamente competitivo, o resultado natural é que uma homogeneização acrítica aconteça. FATHY, Hassan - *Urban Arabic Architecture in the Middle East*, conferência in Beirute University, 1971.

Figura 44.

Envolvente edificada.

Figura 45.

Envolvente edificada.

Figura 46.

Envolvente edificada.



CONVOCAÇÃO DE REFERÊNCIAS

APROPRIAÇÃO
CONSCIENTE DOS
REFERENTES TEÓRICOS E
PRÁTICOS

Deste modo, confrontados com os processos arquitetônicos que procuram filiação no globalismo dos mercados e das técnicas, na infração formal como exceção inócua que confirma a regra do comportamento homogêneo de massa, revela-se crucial a convocação de referências teóricas e práticas como desencadeadoras de todo o processo.

“Indeed, no architect can avoid using the work of earlier architects; however hard he strains after originality, by far the larger part of his work will be in some tradition into an artificial and uncomfortable synthesis, why should he be so rude to earlier architects as to distort and misapply their ideas...”^[172]. Considerando as palavras do Arq.º Hassan Fathy, a pertinente apropriação da experiência de outros, da sua perspectiva, revela-se crucial na denúncia das condicionantes intrínsecas, tanto ao contexto do sítio como à própria tipologia.

Neste sentido, após uma observação e sintetização dos fundamentos característicos à tipologia, em particular os sistemas de distribuição, circulação e relação com a fachada, reúnem-se testemunhos de exemplos contemporâneos e vernaculares do próprio local e em contextos semelhantes, na possibilidade de facultar sinais que propiciem modos de lidar com as circunstâncias em causa, corroborando futuras decisões e antecipando consequências prováveis.

“Most important is it to seek a methodical approach and theoretical framework to extract hidden meanings and architects’ intentions embedded in physical forms and structure”^[173]. Tal como nos indica Sayyed, aquando da análise ao trabalho de Rasem Bradan, este processo deverá manter uma apreciação crítica, capaz de questionar a imagem, a representação visual esquemática sem se submeter à sua mera clonagem.^[174]

Isto é, não se trata do uso de códigos estilísticos, através dos quais se reconhece um edifício como caso particular de uma linguagem comum, se não da procura, em cada caso, para cada obra, da presença e manifestação que lhe são próprias. Caso contrário, poderemos estar a comprometer a

172 FATHY, Hassan - *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt*. Chicago, Illinois: University Of Chicago Press, 2000. Pág.25.

173 SAYYED, Al Waleed - *Contemporary Arab Architecture: Space, Form, and Function* in Lonaard Magazine, edição 7, volume 2, Janeiro 2011. Pág. 72.

174 Por exemplo o recurso a motores de busca, como *Pinterest* e outros, como fonte de “inspiração” e de procura de soluções, através de imagens muitas vezes descontextualizadas, resultando numa mera clonagem acrítica.

veracidade de uma arquitetura autêntica, que procura um equilíbrio entre a natureza/contexto, o homem e a arquitetura. Uma vez que, como o Arq.º Neil Leach nos indica:

Vivemos num mundo onde a imagem é ela própria a nova realidade, ou hiper-realidade - um mundo virtual suspenso sobre o mundo real, flutuando no seu próprio envelope hermeticamente fechado [...] o papel da imagem altera-se e deixa de refletir a realidade, passando a disfarçar e perverter a mesma realidade.^[175]

Trata-se de uma noção de real progressivamente deturpado, pela fetichização da imagem descontextualizada e pelas práticas dentro do atelier distanciadas do mundo da experiência real.

Deste modo, a interpretação das vontades expressas pelos arquitetos Hassan Fathy e Rasem Badran^[176], que questionam a imposição de uma arquitetura desassociada da cultura local, dos valores sociais e da envolvente, consciencializou-nos para a relevância da ‘espessura’ do lugar, proporcionando através de precedentes culturais e sociais, ferramentas/ atitudes intemporais a tomar perante questões da organização do espaço, reflexo do quotidiano social- circulação, condensação, privacidade - e climatéricas - luz, ventilação, entre outras.

Particularmente, o primeiro contato com as imagens de Rasem Bradan, (*Figura 48*) na análise à resposta da cidade islâmica a estes pontos, constituem um grande impacto na elaboração de uma primeira intenção. No sentido em que se intenta transpor, a nível espacial, a ideia da cidade - aglomerado urbano horizontal permeado por claustros^[177] - para uma sobreposição vertical, inerente à tipologia. (*Figura 47*)

175 LEACH, Neil - *The anaesthetics of architecture*. Lisboa: Antígona- editores Refractários, 2005. Pág. 17-18.

176 Hassan Fathy (Egito), como primeiro a procurar uma linguagem não ocidental, baseada em precedentes culturais e sociais, com os quais demarcou uma entidade autenticamente divergente. Não se trata de atitude anti-progresso, trata-se de ser sensível ao contexto de forma relevante. Representam uma síntese renovada sobre alguns aspectos, ilustrando um diálogo contínuo entre a realidade do seu tempo e as soluções arquitetónicas herdadas, nas respetivas regiões. Rasem Badran (Israel) consegue ser uma mistura entre racional e intuitivo, pragmático e idealista, procurando por uma solução culturalmente apropriada de fazer arquitetura socialmente relevante.

177 “The prevalence of the courtyard house is a ubiquitous response to a hostile climate. The interior courtyard is an excellent modifier of hot and dry climates. Once the sun reaches the court, the air heats up and rises, creating convection currents and cross-ventilation, particularly when the surrounding spaces have secondary ventilation openings from adjacent narrow and cool alleys.” *RAGETTE*, Friedrich - *Traditional Domestic Architecture of the Arab Region*, Edition Axel Menges, Estugarda, 2012. Pág. 87.

Figura 47.
Intenção de transpor a organização espacial horizontal do pátio para uma relação vertical, atendendo às suas proporções e à maneira como lida com as circunstâncias do sítio. (Imagem do autor)

Figura 48.
Residência Al- Talhouni - Arq.º Rasem Badran - Amã, Jordânia. São aqui analisadas as características físicas e metafísicas do sítio.

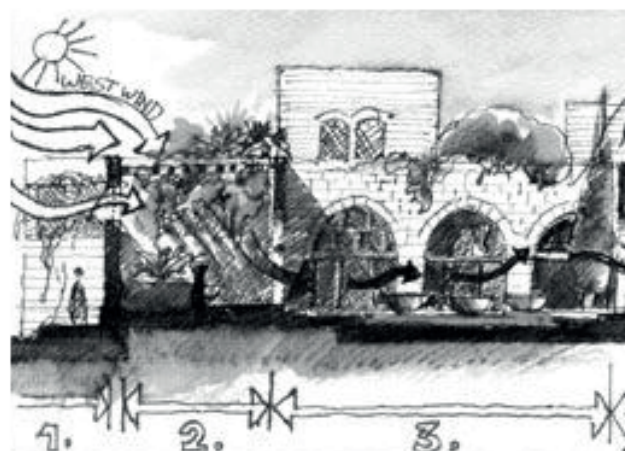
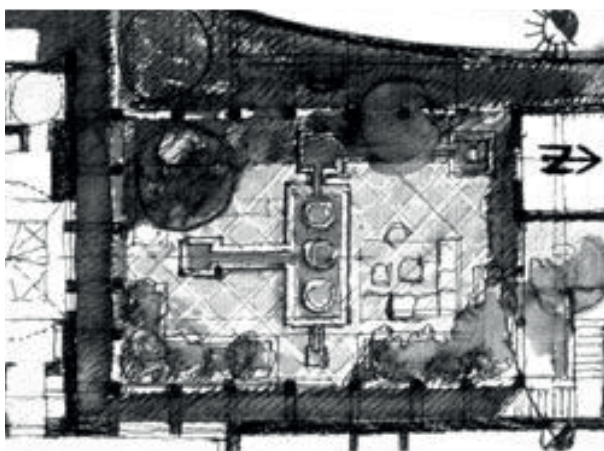
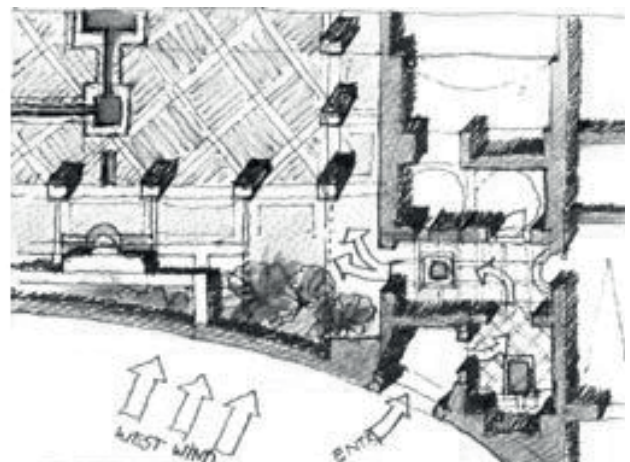
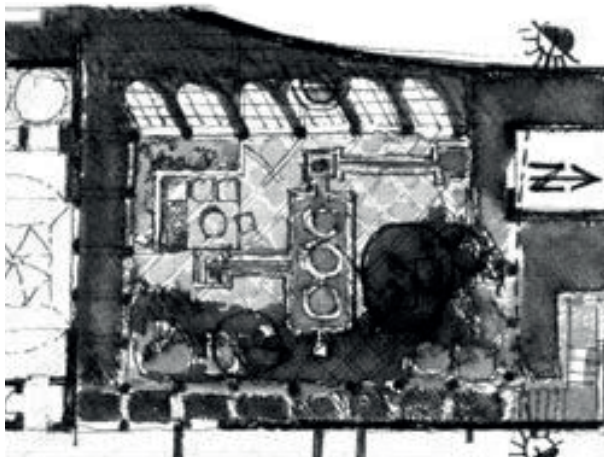
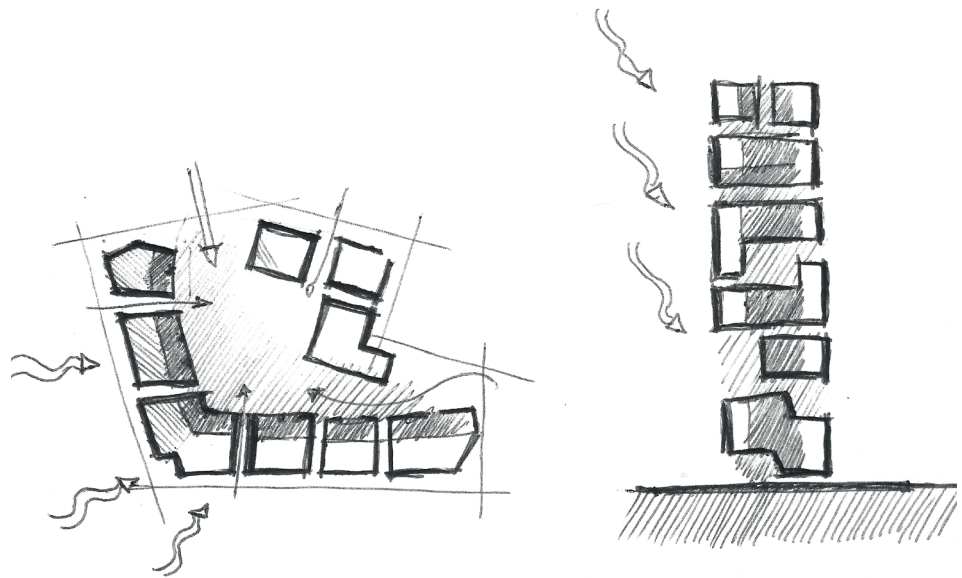
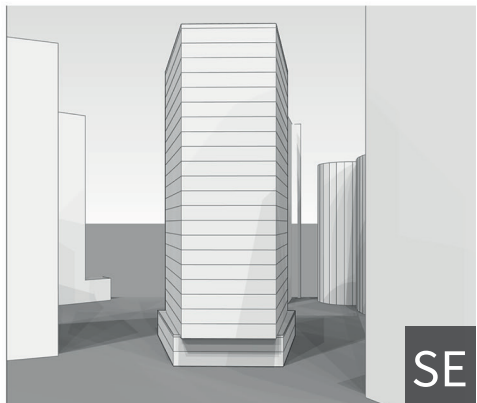
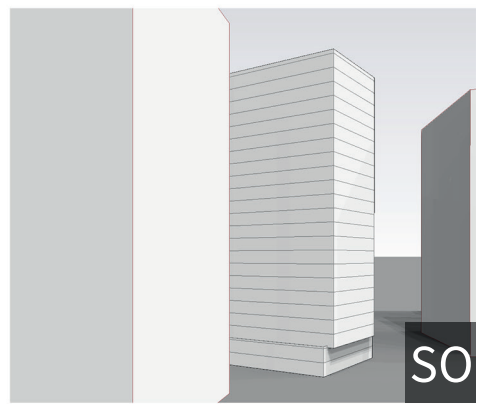
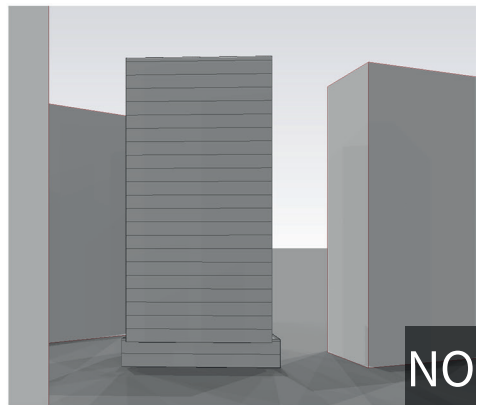
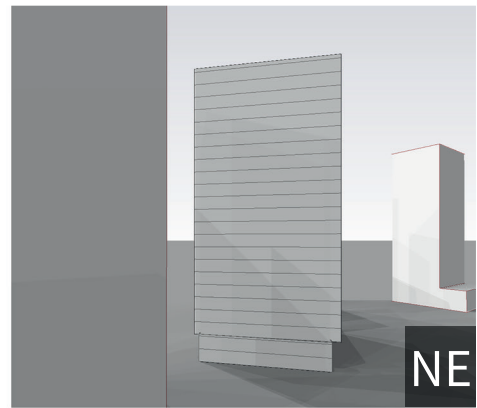
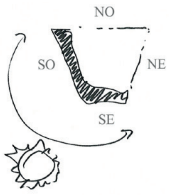


Figura 49.

Estudo solar correspondente a um ano - 5 períodos distintos do dia, em 4 meses equidistantes. Através do qual se conclui que, Nordeste e Noroeste são as fachadas com menor exposição solar. (Imagem do autor)



Como tal, evidencia-se de igual modo nestas imagens, o carácter material, corpóreo que a luz ganha na construção ideológica da arquitetura islâmica. Uma ‘ferramenta’ imprescindível a qualquer arquiteto, que deverá ser bem doseada, através da sua exaustiva análise e do diálogo com a espessura das paredes, de modo a que se possa alcançar uma harmonia dos espaços. Assim, contrariamente a um contexto imenso de arquiteturas de superfícies autistas, é através do entendimento da luz como material/ matéria que se determina o mote para a modulação consciente do prisma dado originalmente (*Figura 49*).

Figura 50.
Maqueta representativa da relação entre o vazio central- a negro - e as possíveis entradas de luz- a branco. (Imagem do autor)

Figura 51.
Disposição dos vários pisos onde se denota simultaneamente a variação da abertura central e da fachada. Uma fase onde se procurava estruturar a relação entre cheios e vazios. (Imagem do autor)

O resultado, é um utópico maciço vertical que atento à distinta exposição solar em cada fachada, procura recriar espaços sociais (*Figura 50*)^[178], intentando essencialmente promover a ideia de comunidade, o que, por conseguinte, se traduz na divisão do núcleo, originando um vazio central (*Figura 52*). Tal gesto, identifica-se igualmente, no conceito de “porosidade”^[179] descrito e experimentado pelo Arq.º Winy Maas, do atelier MVRDV, que questiona o clássico planeamento

178 Intenção semelhante à do claustro.

179 Johnson, Timothy; MA, Yansong; MAAS, Winy; MENG, Yan; Schumacher, Patrick; YIN, Jerry - “Tall Buildings and Context: Appropriate High Rise Vernaculars”. In *CTBUH 2016 International Conference*. China, 2016.

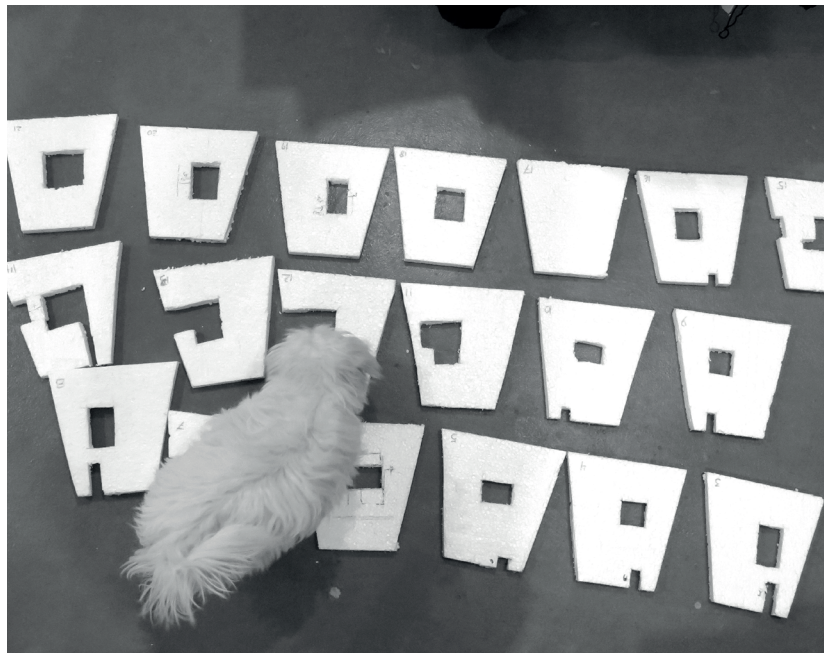
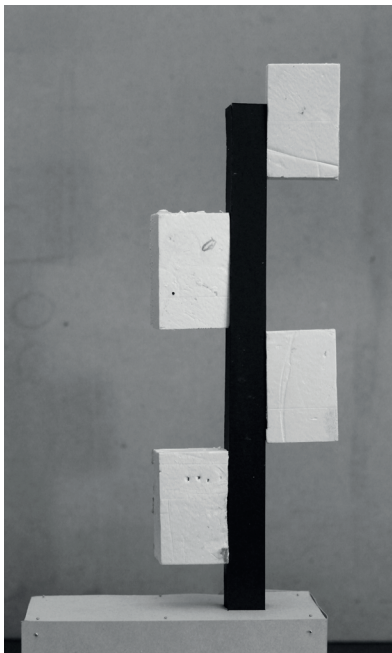
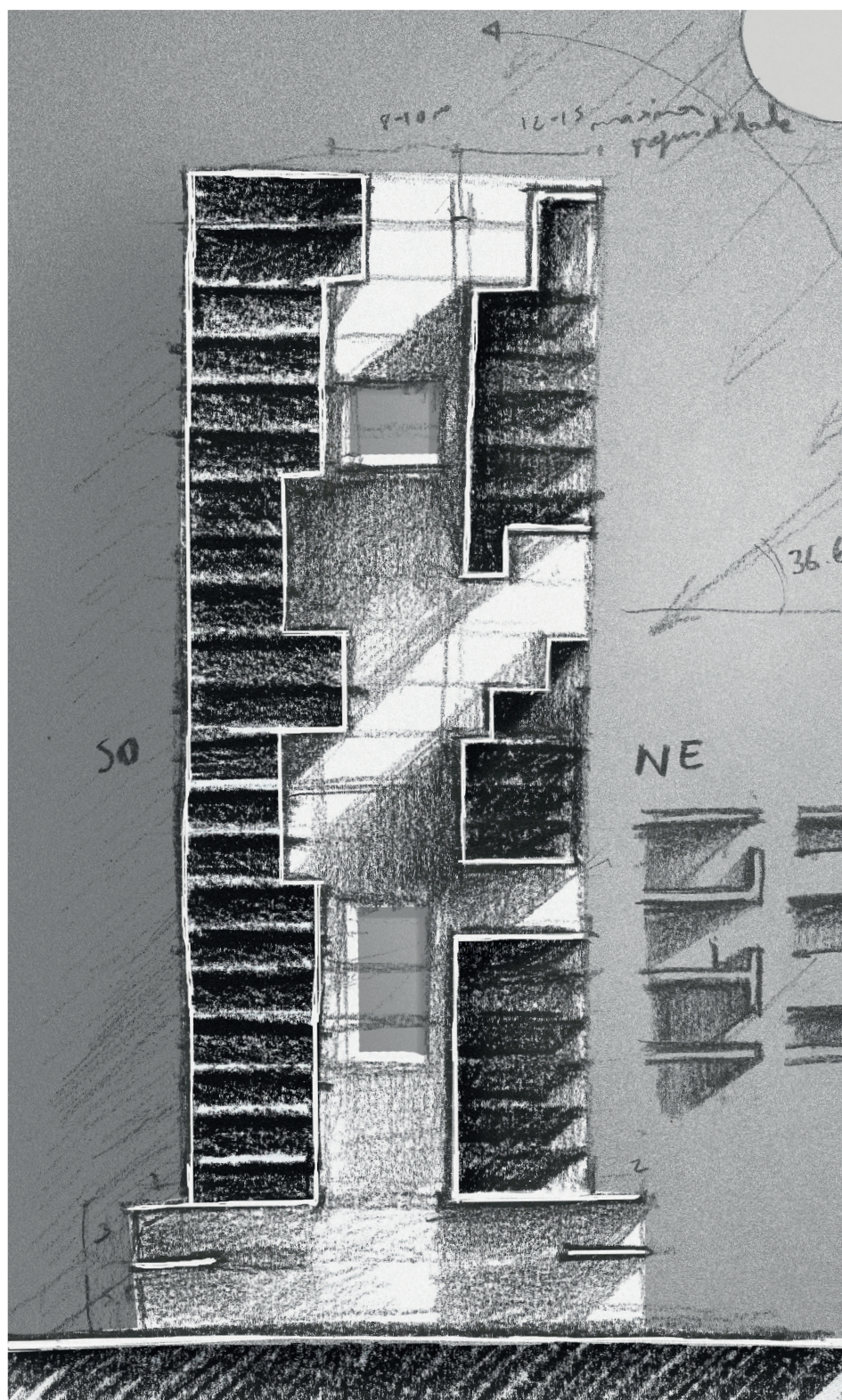


Figura 52.
Primeiro esboço da
intenção de espaço
comum central, com
entradas de luz, em corte.
(Imagem do autor)



centralizado e hermético dos edifícios e propõe um desenvolvimento mais transponível, através da criação de ambientes, “transformando a solidão em comunidade”, como refere o próprio arquiteto.^[180]

Simultaneamente, este conceito de “porosidade”, compactua com uma ideia de ‘sustentabilidade’. Ideia esta, que atualmente corre o risco de se tornar corroída pela sua utilização desmedida e incoerente, mas que é aqui utilizada no sentido de reduzir a independência face ao ar condicionado, através do efeito Venturi. O Efeito Venturi ocorre quando a velocidade de fluxo de uma corrente de ar aumenta ao passar por um trecho mais estreito do condutor, diminuindo a sua pressão e consequentemente aumentando a sua velocidade. Assim, através desta proposta, conseguiríamos iluminar e ventilar naturalmente os espaços interiores, produzindo um maior conforto.

Em suma, atendendo às palavras de Hassan Fathy, trata-se de assimilar e adaptar-se às condicionantes de um sítio, de modo a que o edifício possa, de forma equilibrada, ultrapassar a barreira do tempo, equiparando-se ao conceito de organismo vivo:

A plant provides a good example of the mutual interaction between a living organism and its environment. It possesses its own heat and water economies. [...] In the same way, a building is affected by its environment.^[181]

180 “To transform solitude in neighbourhood” - Johnson, Timothy; MA, Yansong; MAAS, Winy; MENG, Yan; Schumacher, Patrick; YIN, Jerry - “*Tall Buildings and Context: Appropriate High Rise Vernaculars*”. In CTBUH 2016 International Conference. China, 2016. [Consultado a 14/05/2017] Disponível no Website: <<http://www.ctbuh.org/TallBuildings/VideoLibrary/tabid/486/language/en-US/Default.aspx#/videos/watch/3225>>.

181 FATHY, Hassan - *Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and examples with reference to hot arid climates* - University of Chicago Press, Chicago and London, 1986. Pág.3.

TRADUÇÃO DO PROGRAMA

Cave-3 pisos

Estacionamento
Mínimo - 229 lugares
Casa das máquinas

Pódio-2 pisos

Área total - 2700 m²
Espaços comerciais
Escritórios Co-working
Sala convívio
Sala reuniões

Espaços recreativos

Ginásio
Spa/Sauna
Piscina interior
Terraço-jardim

Residencial - 21 pisos

Área total - 25169 m²
Estúdios ≈ 50m²
T1 ≈ 100m²
T2 ≈ 130m²
Duplex|T2+maid ≈ 160m²
T3+maid ≈ 170m²

Estes dados são os primeiramente lançados, sendo que posteriormente sofreram alterações.

Para uma progressiva aproximação à concretização arquitetónica, foi claramente imprescindível, a par do diálogo com o cliente e neste caso com o promotor, decompor corretamente o programa. Uma vez que, mais do que uma lista de espaços e respetivas áreas, o programa, corretamente interpretado, pela sua condição especulativa, revelou-nos de igual modo a conjuntura cultural e socioeconómica do sítio. O desafio, neste âmbito, passou por saber identificar e responder às verdadeiras questões através do programa, transcendendo as suas condicionantes.

Neste sentido, para além dos comuns espaços recreativos, foram as excessivas áreas residenciais, estipuladas por comparação a outros edifícios, que mais denunciaram uma sociedade afetada pelo consumismo, que associa subconscientemente a exorbitância quantitativa a uma característica qualitativa - “uma fascinação obscena pelo excesso”^[182].

Assim, associado a uma lógica especulativa e de eficiência de custos, a análise feita e corroborada pelo relevante estudo realizado pelo próprio cliente, levou-nos a considerar que seria improvável a existência de famílias numerosas, uma vez que a grande maioria dos possíveis residentes eram estrangeiros a trabalhar em regime temporário. O que se traduziu numa necessária reavaliação do número e tipo de tipologias e conseqüentemente confirmou, do nosso ponto de vista, a necessidade de gerar circunstâncias para uma vida social harmónica, capaz de transcender o casual diálogo de elevador. Como tal, revelou-se crucial questionar a disposição dos diferentes fogos ao longo do edifício, de modo a valorizar o próprio fogo, definindo e potenciando o espaço por eles gerado.

Contudo, no contexto profissional, a constante demanda por imagens como único método judicativo e decisivo, exigiu um redobrado esforço na idealização da sua representação, descurando o seu próprio desenvolvimento, o que salientou uma concretização arquitetónica insuficiente, descredibilizando a proposta até então desenvolvida.^[183]

182 LEACH, Neil - *The anaesthetics of architecture*. Lisboa: Antígona- Editores Refractários, 2005. Pág. 20.

183 Aqui, vários são os processos que dão conta da hegemonia da visão. Por um lado, na metodologia projetual recorre-se maioritariamente ao desenho bidimensional e à criação de imagens 3d, através do computador, desvalorizando a utilização da maquete e outros elementos, como reflexo de desenvolvimento e síntese do projeto. Por outro, no diálogo com o cliente, através da internet, utilizam-se necessariamente imagens, como modo de demonstração e explicação do projeto.

PROCURA PELA SÍNTESE

CONFRONTO DE IDEIAS.
NÚCLEO CENTRAL VS
NÚCLEO SUBDIVIDIDO

Mais ainda, o confronto com a normativa em vigor, potenciava uma proposta de núcleo central^[184], incompatibilizando a intenção de criar espaços comuns interiores. Por este motivo, iniciou-se paralelamente uma nova proposta, que procurava responder às exigências normativas e solucionar eventuais problemas inerentes ao núcleo subdividido. No entanto, independentemente, o objetivo continuava a ser alcançar a melhor resolução espacial interior considerando sempre a orientação solar e preservando uma forma de atuar que encontrava no núcleo um dos fundamentos desencadeadores de todo o projeto. Relembrando a ideia da arquitetura islâmica, descrita por Hassan Fathy: -“Islamic architecture is one of space and not walls, and that it begins with the interior and goes to the exterior”.^[185]

Metodologicamente, o processo de confrontar constantemente as duas opções, traduziu-se numa potenciação do resultado final, impermeabilizando-a contra eventuais inconsistências. Um método, desde logo, recorrentemente usado pelos arquitetos, expresso no manifesto de Venturi - *complexidade e contradição* - ou ainda, nas palavras de Fernando Távora - “em arquitetura, o contrário também pode ser verdadeiro”. Se por um lado, o núcleo central, representa uma circulação mais organizada, que permitia uma disposição dos fogos mais homogênea, traduzindo-se numa situação múltiplas vezes ensaiada e por isso, uma solução aparentemente mais sóbria, apoiada pela normativa que continha em si a sugestão de uma solução semelhante, por outro trata-se de uma lógica de escritórios, um programa já de si circunscrito, reflexo da génese dos edifícios em altura, sem qualquer demanda arquitetónica, que tem como única função “ocupar” e não “organizar”.^[186] Sendo portanto,

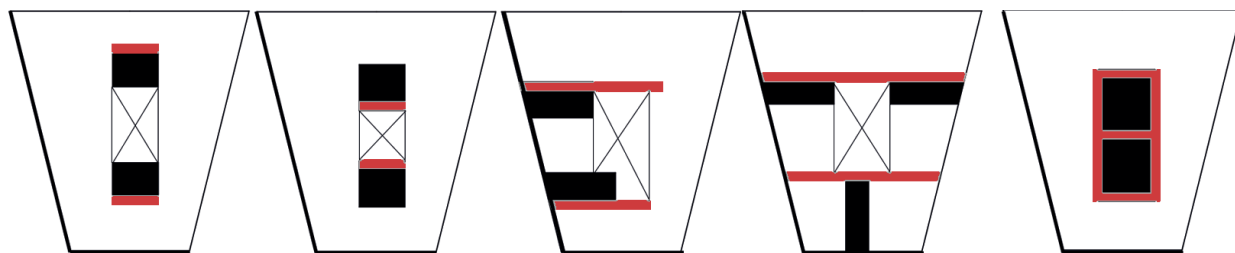
Figura 53.

Diferentes propostas de organização do núcleo central. As que se inserem dentro da solução de núcleo subdividido e núcleo central.

184 A legislação local obrigava a que saída de emergência estivesse a um mínimo de 30 metros do ponto mais distante do fogo, o que promovia a realização de um núcleo central como solução.

185 SAYYED, Al Waleed - *Contemporary Arab Architecture: Space, Form, and Function* in Lonaard Magazine, edição 7, volume 2, Janeiro 2011. Pág. 59.

186 TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações, 2008. Pág. 14.



NÚCLEO SUBDIVIDIDO - Circulação interior • Circulação pelo vazio central • Circulação pela fachada de maior exposição solar • Distribuição mais equilibrada de acessos, associada a um maior equilíbrio estrutural.

NÚCLEO CENTRAL - Circulação interior, sem vazio central.

uma resposta mais protocolar, menos desafiante. Como refere o Arq.º Rem Koolhaas: - “Typical plan is [...] zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity. [...] the plan without qualities [...] you can only be in typical plan, not sleep, eat, make love.”.^[187]

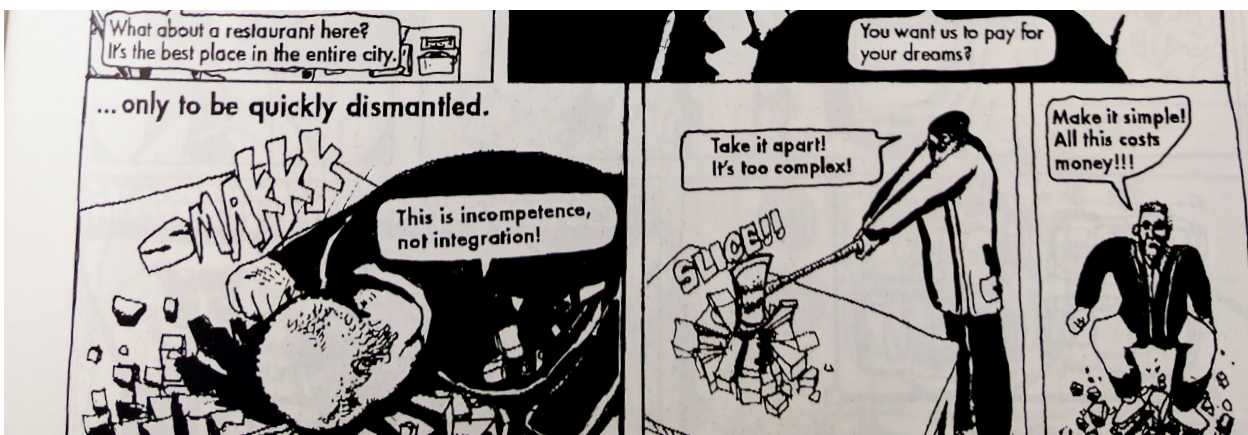
Atendendo à solução com o núcleo subdivido proporcionadamente, com vazio central, trata-se de uma proposta que não sendo correntemente ensaiada, transparece no seu desenho essa mesma inexperiência, dificultando o seu entendimento de um ponto de vista funcional. Como tal, encontram-se inúmeras imprecisões, desde a circulação repartida, a uma aparente inflexibilidade na disposição dos fogos, ao uso desapropriado da área de fachada, à complexidade estrutural e aos custos que esse esforço representaria. Contudo denota-se uma intenção extra programática, arquitetónica, que procura ser sensível ao contexto. Uma solução que intenta responder de uma forma menos recorrente, mas que ainda assim, corresponde a um simples instinto natural de equilíbrio. Mais ainda, demonstra-se capaz de surgir como carácter identificativo e fundamental a todo o projeto, sem que para isso, tenha de se submeter a uma lógica inerente ao aparato de produção e comercialização.

Em suma, enquanto que uma se traduz numa ‘ocupação estática’, um caminho já trilhado, e por isso unanimemente aceite, a outra intenta uma ‘organização dinâmica’, um passo mais ousado e conseqüentemente controverso. Evocando por momentos, as ilustrações de Tomas Koolhaas e Louis Price - *Byzantium*, reflexo do nosso sentimento. (Figura 54)

Figura 54.

Tira da banda desenhada - *Byzantium*, demonstrando a conjuntura da profissão arquitetónica.

187 KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler, Outubro 1995. Pág. 338.



TIPOLOGIAS

OCUPAÇÃO VS
ORGANIZAÇÃO DO
ESPAÇO

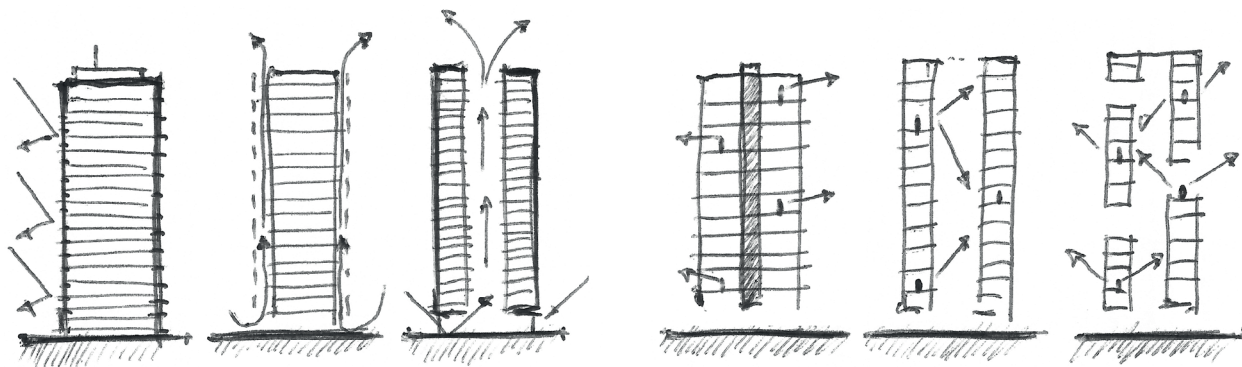
A aproximação a uma solução final mais consciente, síntese de ambas as soluções, surge do desenvolvimento da tipologia, que procurava, nesse sentido, manifestar os fundamentos e as condicionantes até então considerados influentes, de modo a alcançar uma ideia de arquitetura mais coerente. Como tal, a sua otimização passou por preservar uma organização dos espaços internos que mais valorizem a vida do Homem, satisfazendo realmente as necessidades e funções para o qual foram criadas, contrariando, desse modo, o efeito desagregador e utópico potenciado pelas ‘arquitecturas de superfície’. Essencialmente, procurou-se um processo metodológico que “não caminhasse ao sabor dos gostos”.[188]

Tal, revela-se nitidamente, cremos, na questão da habitação, porque é sobretudo aí onde o Homem deve encontrar o ‘seu’ espaço, um ambiente criado à escala das suas necessidades quer como indivíduo, quer como elemento de uma comunidade. Neste sentido, aquando dos primeiros esboços, alguns fatores traçaram desde logo, eixos orientadores do processo, tais como, a criação de grandes terraços que, simultaneamente, permitiam um melhor controle da exposição solar, a existência de espaços exteriores agradáveis, a inviabilização de soluções envidraçadas e herméticas como o *curtain-wall* e de forma consequente a auto manutenção de todo o exterior, evocando novamente uma necessária sustentabilidade.[189]

Mais ainda, a simples extensão do espaço doméstico, permitia um enquadramento ajustado à escala humana, o que potenciava uma maior

Figura 55.

Esquema do estudo realizado à fachada. Primeiro é analisada a possibilidade de ventilação natural ao comparar a hermética fachada *curtain-wall* com a possibilidade de coexistir poços de ventilação. Segundo, é explorado o tipo de relações geradas por cada uma das soluções. (Imagem do autor)



188 TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações, 2008. Pág. 57.

189 Contrariamente a uma solução altamente arriscada e complexa, que obriga os operários a se suspenderem a grandes alturas de forma a limpar o exterior do edifício. (Uma solução que inexplicavelmente se considera agora normal).

‘honestidade arquitetónica’, contrariamente à barreira hermética do *curtain-wall*, que omite toda a atividade interior.^[190] (Figura 55)

Relativamente à disposição interior dos espaços e das próprias tipologias, para além da imprescindível ferramenta que se revelou a orientação solar, é a partir de um condicionamento normativo, que a ideia de arquitetura como um todo se começa a consolidar. Trata-se da obrigatoriedade em ventilar de forma natural a grande maioria das cozinhas. Tal, legitimou a decisão de transpor a cozinha para a fachada, demonstrando que a solução inicial, (Figura 57) onde se considerava no fundo da unidade habitacional, um único volume composto por casas de banho e cozinhas oponha-se aos princípios defendidos até então.

Esta normativa, resultou deste modo, num elemento essencial ao projeto, na medida em que, para além de valorizar o seu próprio espaço, valorizava os restantes, no diálogo existente com a sala e atuando como filtro solar para o quarto de dormir, justificando assim, perante uma visão de pura eficiência económica, o espaço ocupado na fachada. (Figura 56)

190 “The contradictory opaque transparency of these buildings reflects the gaze back unaffected and unmoved; we are unable to see or imagine life behind these walls. The architectural mirror, that returns our gaze and doubles the world, is an enigmatic and frightening device.” PALLASMAA, Juhani - *The eyes of the skin - Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley, 2005. Pág.31.

Figura 56.
T1, com a cozinha associada à fachada.
(Imagem do autor)

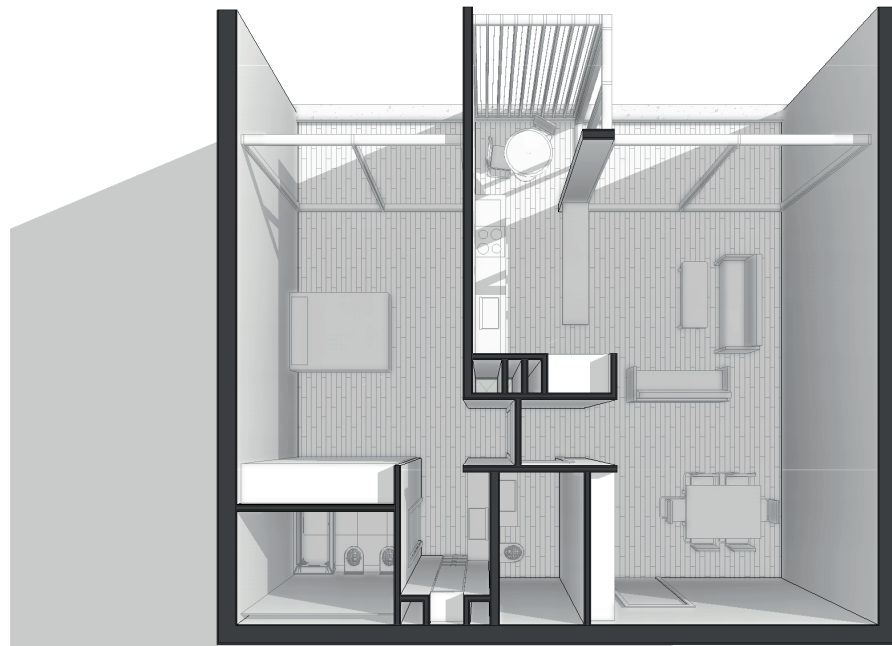


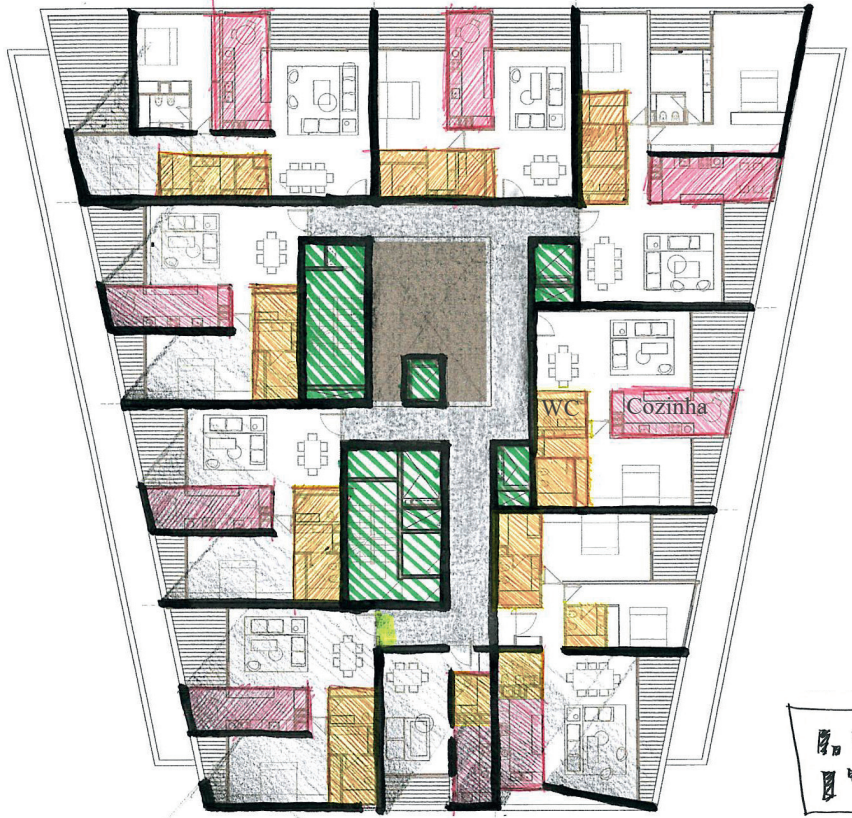
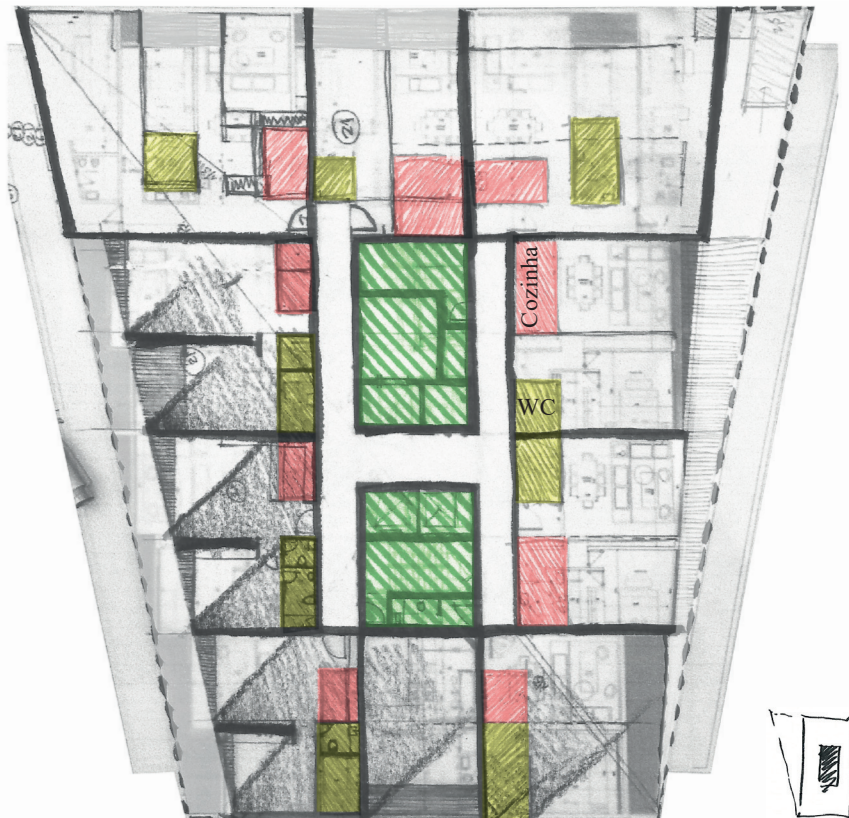
Figura 57.

Proposta inicial de tipologia, com as cozinhas e os Wc's a representarem um único volume anexo ao núcleo central. Concedendo maior iluminação aos quartos e salas.

Com o núcleo central reduz-se o perímetro, desaproveitando área habitacional. Uma vez que, de modo a garantir uma iluminação satisfatória a profundidade do fogo não permite uma ocupação total da área. Para tal seria necessário aumentar uma já desproporcionada área de circulação. (Imagem do autor)

Figura 58.

Solução com as cozinhas na fachada permite, uma melhor disposição do núcleo e dos próprios fogos, no sentido em que é capaz de gerar uma melhor organização espacial. O núcleo ganha outra qualidade espacial. Ex.: Maior privacidade nas entradas para os fogos. (Imagem do autor)



QUESTÃO DA FACHADA

HONESTIDADE
ARQUITETÓNICA VS
OMISSÃO

Deste modo, anunciou-se uma ideia de fachada, que procurava ser uma equilibrada consequência das condicionantes impostas tanto pelo exterior como pelo interior. Contrariamente a uma lógica autocentrada, provocada pela hermeticidade do *curtain-wall*, que procurava controlar e homogeneizar a diversidade interior e simular como necessários, recursos que são exclusivamente expressivos, pretende-se incorporar sinais da lógica interior, correlacionando a aparência com uma necessidade.

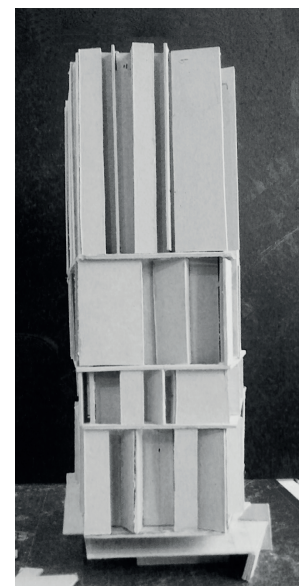
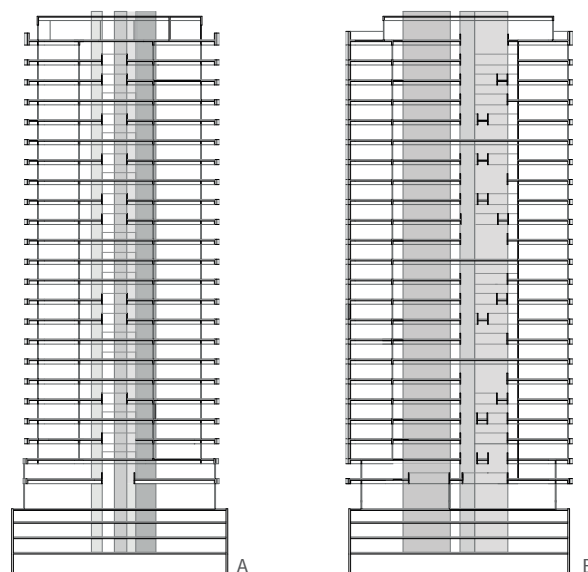
Assim, a solução traduz-se numa extensão calculada das paredes interiores, que procuram criar momentos de sombra de acordo com a proteção necessária em cada circunstância (*Figura 58*). Logo, na procura por um gesto que pudesse unificar todo o edifício, sem cair numa modelação escultórica infundada, subdividiu-se a torre em vários blocos, permitindo simultaneamente uma maior homogeneização e clareza no jogo de lâminas. (*Figura 60*)

De igual modo, esta subdivisão, representa uma disposição calculada das diferentes tipologias por sector, consolidando novamente a ideia de comunidade, e aproximando o vazio central desmesurado a uma escala mais humana.

Em suma, intentámos manipular de forma criteriosa as diferentes escalas, sendo que o exterior correspondia à escala urbana, as unidades

Figura 59.
Corte demonstrando as distintas secções do vazio central.
(Imagem do autor)

Figura 60.
Maqueta de estudo da fachada.
(Imagem do autor)



residenciais à escala humana, e o espaço de transição, desde o elevador à entrada da residência, procurava relacionar-se com as suas possíveis atividades e tempos. (Figura 59)

A envolvente construída revela um outro tipo de solução. Uma, que procura um edifício exemplar desde o ponto de vista tecnológico, de forma a torná-lo emblemático. Como tal, insiste-se numa ‘mais conveniente’ solução em *curtain-wall*, oferecida pelo mercado, onde se expõe uma superfície lisa, na qual os perfis estruturais são recolocados do lado interior. Assim, a fachada transforma-se num simples revestimento, onde apenas o vidro se revela. Tal solução produz uma superfície uniforme que equipara o edifício a um objeto, na medida em que corrompe com a noção de escala, dada através dos elementos construtivos.

A propagação desta solução dá-se por uma exigência do proprietário e do promotor que a dado momento consideram uma opção muito mais rentável e atraente, uma vez que se converteu na imagem *standard* da vanguarda tecnológica, do êxito popular.

De igual forma, esta ilusão propagandística e tecnocrática, abrange um vasto grupo de arquitetos, que perante uma resposta facilitada, que parece corresponder a um princípio Moderno, onde ‘menos é mais’, oferece pouca resistência, desresponsabilizando-se pelo problema da fachada. Aqui, o desejo de abstração chega a dominar sobre a funcionalidade e a racionalidade construtiva.

Em suma, temos duas soluções opostas. Uma que exige uma “honestidade” e coerência do edifício, existindo uma correlação direta entre a aparência e a construção. E outra, na qual se exige uma ‘performance’ impossível dos materiais, omitindo ou subvertendo a sua primeira função.

A primeira revela-se uma tarefa progressivamente dificultada pela complexificação do interior, e a segunda representa o triunfo da superfície, que nos pode levar a uma argumentação cega que abandona questões funcionais e económicas em prol de um capricho arquitetónico.

PROPOSTA POR UMA 'ORDEM'

INDAGAÇÃO PELA
UNIDADE DA OBRA
ARQUITETÓNICA

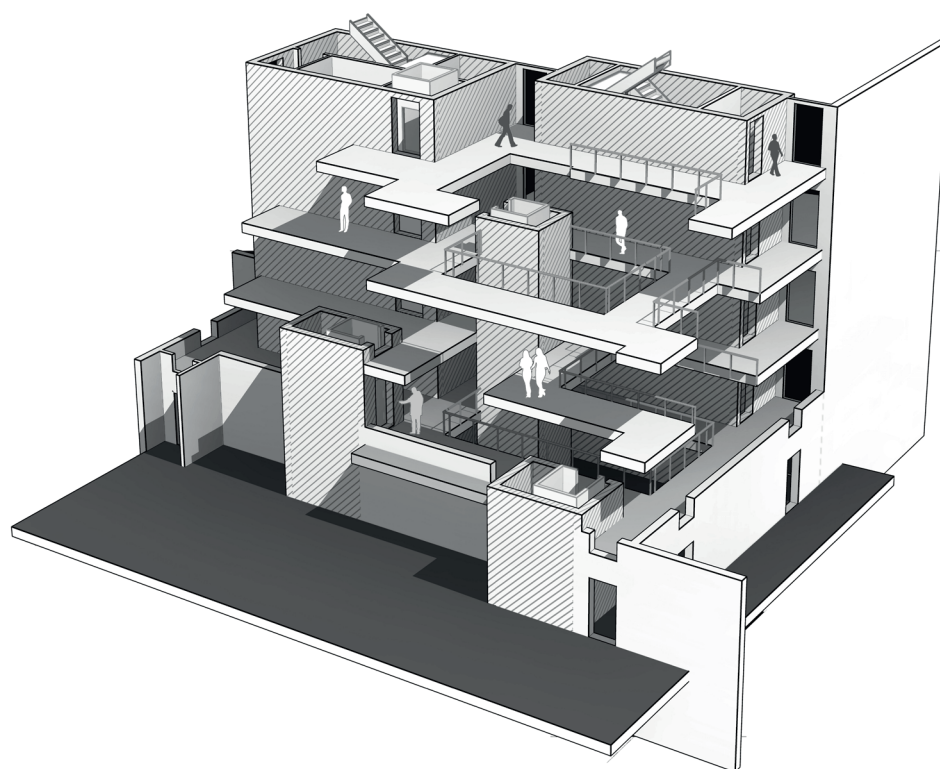
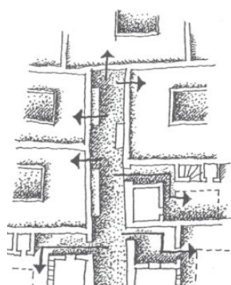
A consolidação da unidade habitacional permitiu, como se referiu precedentemente, criar a estrutura que espoletou o resultado final. Agora, numa lógica inversa, trabalhando estruturalmente de fora para dentro, os constituintes do núcleo surgem como consequência da disposição dos fogos. Traduzindo-se num núcleo fragmentado, semelhante à solução do núcleo subdividido, mas resultado de uma maturação do desenho, onde o vazio se demonstra mais autónomo, associado a um esquema de percursos e entradas articuladas de modo a controlar a escala e a privacidade.

A esta tradução final das condicionantes analisadas, intentou-se reconhecer uma estrutura criteriosa, que representasse um sentido, um reflexo dos modelos de 'aproximação' usados na consolidação de um percurso - valores feito manifesto - que expõem e explicitam simultaneamente todas as opções anteriormente consideradas e rejeitadas.

Esta proposta, procura assim, exhibir uma unidade de critérios de avaliação, que pretende alcançar um fundamento comum, tornando

Figura 61.

Relação do vazio com a entrada para a unidade habitacional. Procurando, assim como na arquitetura islâmica (esquema abaixo), manter a privacidade individual. (Imagem do autor)



o projeto ‘resistente’ ao aleatório, ao imprevisto. A tal “ordem” que simultaneamente estrutura o elefante e o homem, independentemente do seu desenho, como sugere o Arq.º L. Khan.^[191]

É nosso propósito através do processo metodológico, despontar esta mesma ordem, de modo a nos distanciarmos de uma emergente crise de sentido, onde já não se acredita na possibilidade de um contínuo diálogo entre noções de contextualização e entidade de um sítio, consequência de uma perda de fundamentos, onde a difusão e a homogeneização são levadas ao extremo por questões associadas à estatística imobiliária, à comercialização, ao aparato da produção.

Neste caso em particular, considerando o programa residencial, revela-se vincadamente esse fenómeno, onde se procura vender um produto, um estilo, uma forma de vida alienada, uma personalidade da qual o consumidor se apropria aquando da adesão ao produto. Adesão essa que se concretiza na compra e na posse, mas que existe inclusive antes, no ato da contemplação, do desejo impingido.^[192] Em suma, como refere o Arq.º Vittorio Gregotti:

Creo que la fundación de la arquitectura y de su proyecto sólo es posible si se abandona el lenguaje del anuncio y el de la posesión científico-técnica, sólo por la vía del desciframiento, de la construcción crítica y de la atención concentrada.^[193]

Creemos então, que aquando do ato de projetar, três fundamentos principais se devem manter. Que seja um ato consciente, que procure elucidar o sentido e que ao fazê-lo provoque uma *ordem* num mundo menos organizado.

191 KHAN, Louis - “Order is”, 1960.

192 “Tal pasaje de la realidad a la representación encuentra un eco importante en otra transformación que la arquitectura ha sufrido dentro de la actual cultura mediática, es decir la escisión entre el edificio y su imagen. El edificio como “objeto físico” ha perdido gran parte de su significado: lo que realmente cuenta es su simulacro proyectado al circuito universal de la información.” PURINI, Franco – “Tres caminos”. In Revista Summa+, nº29. Buenos Aires, Fevereiro-Março 1998.

193 GREGOTTI, Vittorio - *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1972. Pág.20.

Figura 62.
Disposição de todas as
plantas residenciais,
organizadas por sector.
(Imagem do autor)

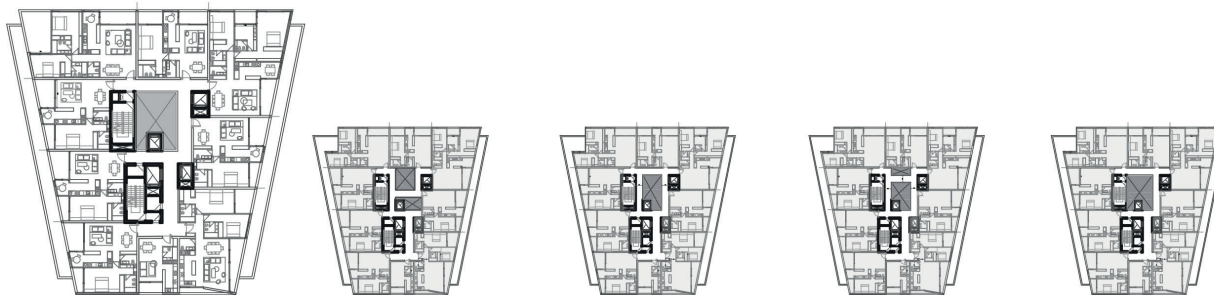
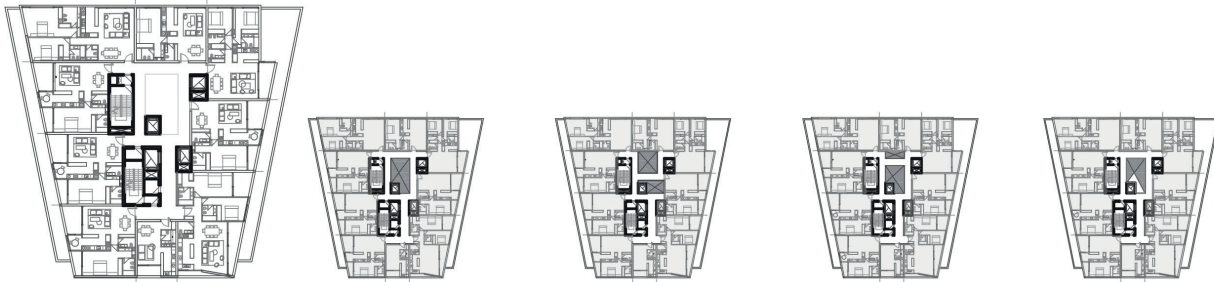
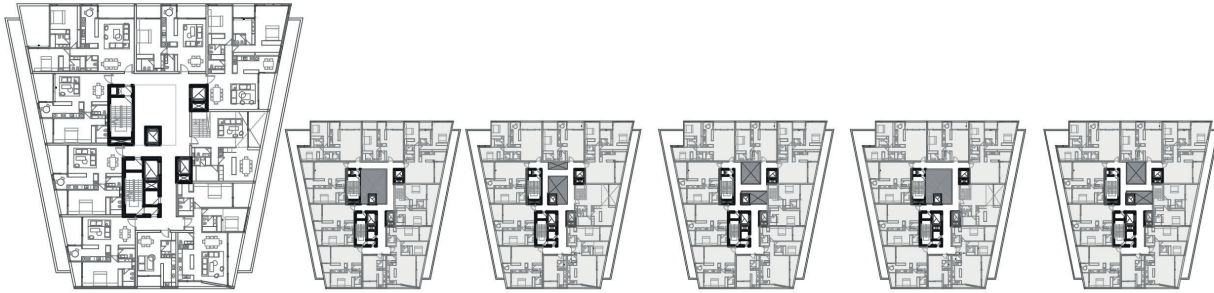
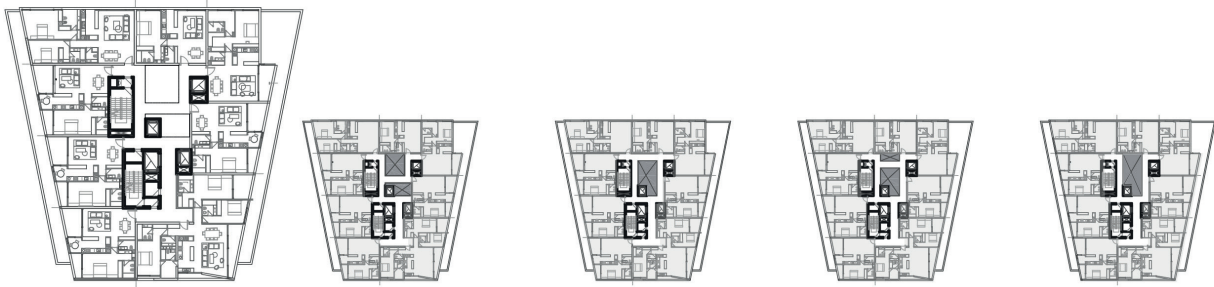


Figura 63.
Disposição programática da torre.
(Imagem do autor)

Figura 64.
Relação das diferentes pontes no vazio central.
(Imagem do autor)

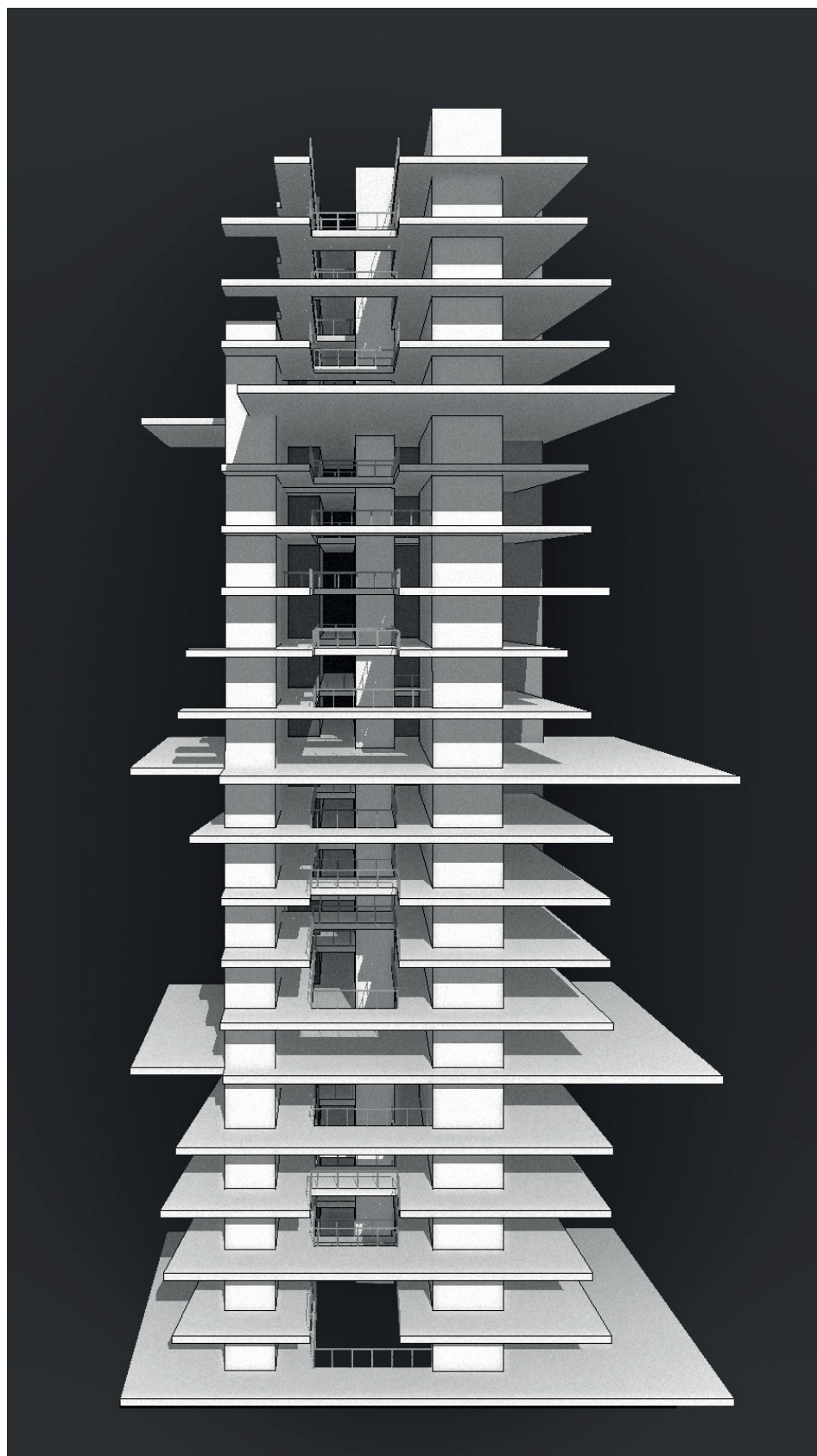
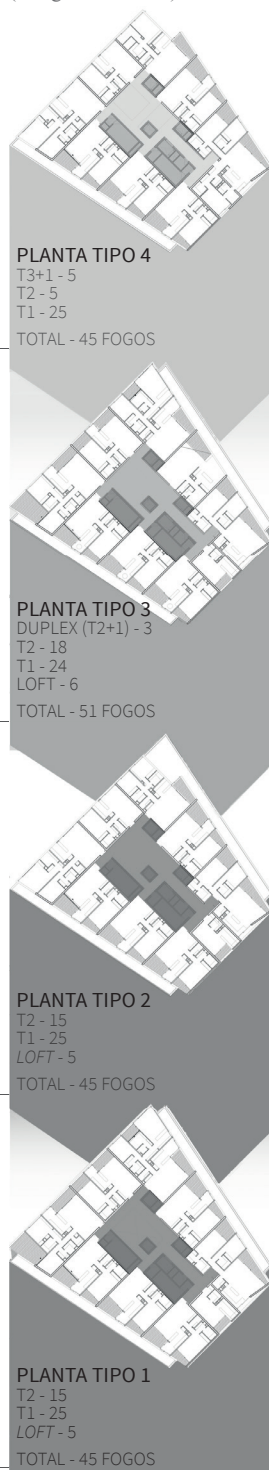


Figura 65.
Planta tipo.

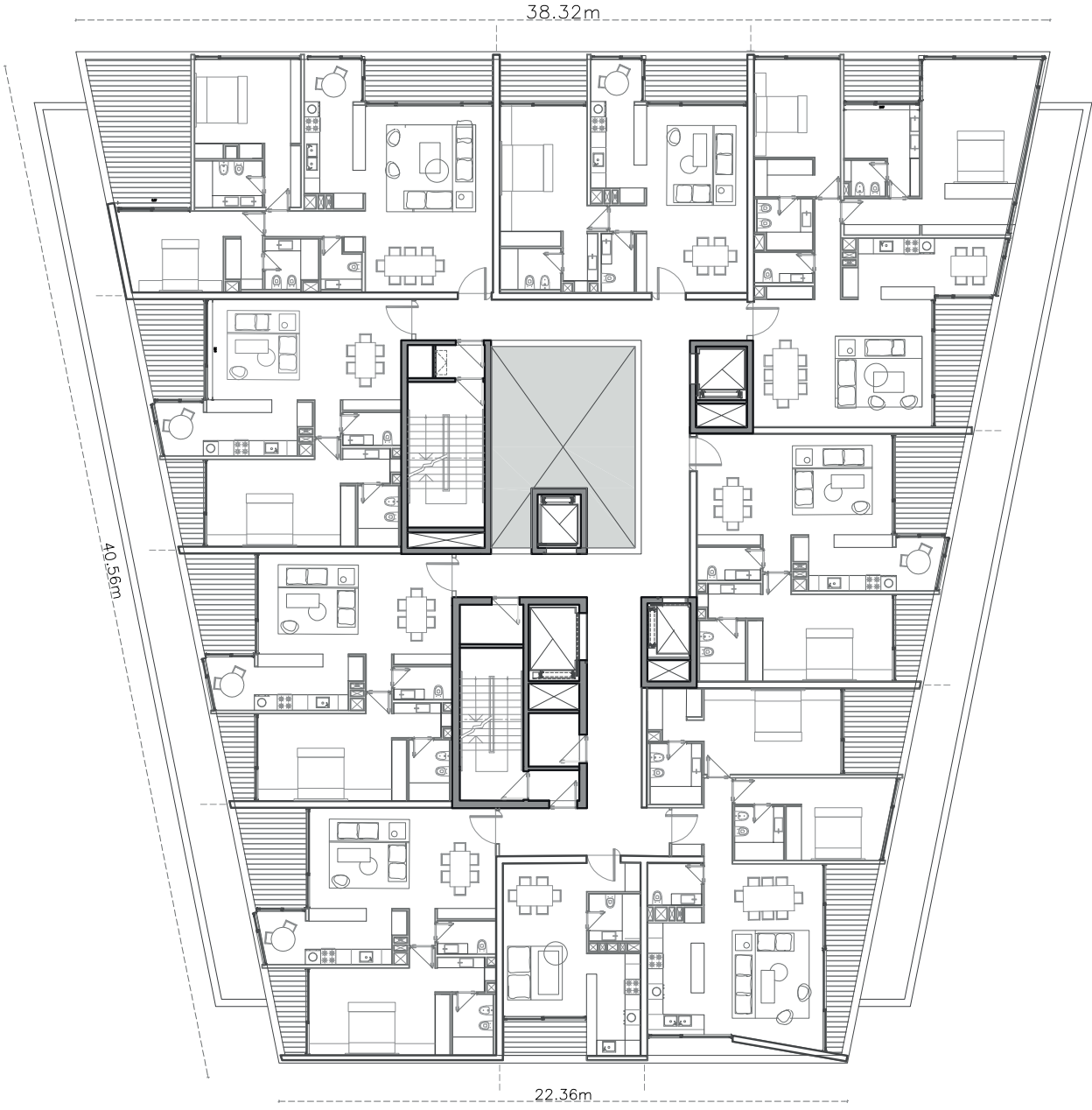


Figura 66.
Render das fachadas
Sudeste e Noroeste.
Procura-se ser sensível à
diferente exposição solar.

Figura 67.
Render do espaço inte-
rior, desde o 2º piso do
podium.



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 chupa a corrente.

Polo - 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 contínua: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, fazê-lo viver, e dar-lhe lugar.

Italo Calvino,
in *As Cidades Invisíveis*





POR UMA ARQUITETURA TOTAL

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já no séc. IV a.C., Aristóteles referia que a essência Humana tende a apontar a vida em comunidade como meio natural para a realização plena do Homem, o que nos sugere, de algum modo, que este é de fato, um ser carente. Um ser que sente a necessidade de se associar e assimilar a alguém ou algo. A essência destas ilações revela-se, ainda hoje, pertinentes na compreensão do percurso realizado pela disciplina da arquitetura. Uma vez que, abordar este tema, independentemente do ponto de vista, sem invadir a esfera do social, representa sempre, um pensamento incompleto e falacioso. Tal, expõe deste modo, a ‘incompletude’ Humana que, juntamente com a ambição de alcançar um estado de plenitude, origina a sensação de desejo. Neste sentido, poder-se-ia dizer que nunca antes esta condição foi tão explorada, levando-nos a uma conjuntura contemporânea, onde, na vez de procurar analisar e potenciar os elementos que realmente contribuem para uma noção de plenitude, de autêntica pertença, no qual a arquitetura tem, ou deveria ter um papel importante, procura-se ‘vender’, através de um perverso sistema comunicacional, um erróneo sentido do útil, originando uma homogeneização e por isso, uma neutralização da autenticidade.

Este fenómeno, como anteriormente analisado, faz-se transparecer de forma mais clara através do arranha-céus. E aqui, entre outras características, o fator essencial é a sua escala, no sentido em que rompe com qualquer responsabilidade vinculativa, tanto temporal como espacial, ao ponto de tornar obsoletas questões arquitetónicas e ocupar um lugar inevitável na esfera dos produtos mediatizados e de consumo, generalizáveis e generalistas.

No entanto, o verdadeiro problema consiste na possibilidade de, não só apenas a tipologia de arranha-céus se submeter a essa objetificação, mas também toda a arquitetura. No sentido em que a sua prática começa a ser comumente diferenciada de outras práticas construtivas pelo seu interesse na manipulação formal, aproximando-a de uma forma de arte, e como tal, reduzindo o campo da disciplina à mera produção de imagens num plano estritamente estético. Transformando os importantes sistemas arquitetónicos de produção de significado em estratégias vazias de conteúdo, onde se torna a ‘sedução’ em mera produção, como anteriormente se referiu.

Cria-se simultaneamente a ideia de que a arquitetura se restringe à pequena parcela capaz de ‘conquistar as audiências’, vedetizando a imagem do arquiteto e das suas obras, que nos chegam descontextualizadas, com

programas, orçamentos e clientes que não correspondem, na maior parte das vezes, à realidade contemporânea, possibilitando o abandono de uma importante esfera social e política da arquitetura. É uma condição supérflua, dissimulada entre atitudes arrogantes e ilusórias que, progressivamente, se criam. É aqui onde os desejos se subvertem. Onde a percepção, tanto dos arquitetos como dos utilizadores, se torna moldada pela exposição e propagação das imagens.

Os arquitetos no lugar de representar o plano, planeiam a representação e os utilizadores, indisciplinados, deixam-se seduzir acriticamente pelos cenários e narrativas fantasiadas, originando um maior interesse pela disciplina, mas em contrapartida possibilitando a produção de estereótipos e banalidades, uma vez que esta se revela de forma fragmentada.

Se antes a sensação precedia uma fase muito mais importante de compreensão, atualmente, parecemos ter um abandono da compreensão e o enaltecimento, quase exclusivo, do sentido da visão e por isso um aplanamento da sensação. Com esta possibilidade, a arquitetura encontra-se cúmplice das forças mistificadoras da sociedade, onde persiste uma necessidade de recobrir a realidade das coisas com discursos, seduções que ocultam a perversidade dos processos de construção da cidade e dos espaços para a vida privada e pública. À medida que se propaga este fenómeno, dado pela sua facilitada e apetecível ‘exportação’, perde-se, paulatinamente, a ideia de uma arquitetura enraizada, num processo onde a ‘paisagem’ surge, cada vez mais como o seu oposto- a ‘não-paisagem’, produzindo edifícios que surgem ex-abrupto, inesperadamente, desconetados. De modo recíproco, estes edifícios contribuem para o agravamento da desterritorialização da paisagem, colocando em causa a sobrevivência de uma memória coletiva associada ao carácter. Assim, criam-se cenários temáticos, fictícios simulacros em nome do vanguardismo, como Abu Dhabi e inúmeras outras cidades que em troca, nos presenteiam imagens de um provável futuro global que vagueia na vacuidade.

Aqui, num clima narcisista e exibicionista, que separa a arquitetura da sua base mental e experimental, corremos o risco de ser manipulados pelas imagens que nós próprios produzimos. Por esse motivo, devemos questionar a arquitetura que está a ser mediatizada, assim como, a pertinência do seu conteúdo: - serão estes os valores que nos interessa transmitir?

Caso consideremos uma resposta negativa, surge uma outra questão, que é: - como resgatar, na atual conjuntura, a dimensão reflexiva e crítica, que se revela crucial à própria sobrevivência do arquiteto e da própria arquitetura, como disciplina social e cultural? E nesse sentido, como voltar a incutir, nas imagens arquitetônicas, a sua essência ontológica e o seu impacto primordial na mente humana?

Sem uma resposta definida, um possível caminho seria, antes de mais, procurar consolidar um outro espaço, um lugar ativo onde a arquitetura não se vende apenas como produto estetizado, como *simulacro*, mas se faz como instrumento e prática de intervenção no território, na vida coletiva e privada. Algo que pertence por excelência à esfera da arquitetura, mas do qual os próprios arquitetos parecem, progressivamente, distanciados. Uma vez que a disciplina, assim como outras, corre o risco de deixar de ser uma preocupação geral sobre a formação do Homem e do mundo que o rodeia, para ser uma profissão, elitista, regida por leis consumistas e, cada vez mais, apartada da sua dimensão social e política.

Neste sentido a arquitetura deve ultrapassar o limite da prática simpática ou da disciplina hermética, como se de uma profecia anunciada se tratasse, num idioma onde só alguns podem entender. Tornar-se menos dependente do arquiteto como indivíduo, e refletir mais sobre a ação coletiva, de modo a merecer um lugar de relevo consistente, não apenas na esfera do poder mediático, mas na consciência cultural da sociedade. Tal, engloba na formação académica, a reflexão permanente sobre as práticas da arquitetura, na construção de uma cultura crítica interdisciplinar, que não seja unicamente direcionada às manifestações dos ‘mestres’, mas que funcione em paralelo com a realidade urbana, abordando tanto a arquitetura de “proposição” como a de “produção”. Isto é, identificar carências, maus exemplos e problemas num debate que pretende ser menos sobre o ego disciplinar e mais sobre a tarefa essencial da arquitetura - acomodar e integrar, articulando a experiência de ser e estar no mundo, reforçando o sentido da realidade e contrariando o mundo contemporâneo das Torres de Babel em abundância, um mundo inabitável, de mera fabricação e fantasia. Nesta linha de pensamento, partilhamos, de certo modo, a inquietude expressa pela antropóloga Margeret Mead, que certa vez disse que o seu maior medo seria derivar na direção de uma cultura amorfa comercializada, onde toda a dimensão da capacidade imaginativa humana fosse reduzida ao ponto de despertarmos um dia e não nos lembrarmos das inúmeras possibilidades que outrora existiram.

Em suma, no início deste trabalho estabeleceu-se como objetivo contribuir para a compreensão do real peso da imagem nos modos de produção arquitetônica, assim como, procurar inserir este registo numa discussão mais abrangente sobre a metodologia projetual contemporânea, que, conseqüentemente, terá repercussões nos edifícios, na arquitetura e como tal, na sociedade. Assim, observaram-se as diferentes condicionantes que tornaram o arranha-céus o ‘modelo’ que, provavelmente, mais se adequa a um futuro arquitetônico, não muito distante, de modo a entendermos a sua validade e importância. Isto porque, a crítica que se procura fazer, não vai de encontro à ‘essência’ da tipologia, mas sim, daquilo que ela pode representar. Nomeadamente, uma intervenção que se revela totalmente separada dos possíveis valores ocultos num determinado contexto, sejam eles culturais ou naturais. Prevalecendo uma atitude ‘ignorante’, justificada pela imagem de progresso e da beleza “anestésica”- **‘arquitetura de superfícies’**.

Com a aproximação empírica, procurámos esclarecer alguns princípios e definir um sentido metodológico, de modo a demonstrar a posição tomada perante o exercício proposto, não num sentido de validação, mas sim de poder acrescentar, algo de mais concreto, às questões abordadas. Acreditando que, qualquer que seja a intervenção, deverá respeitar o legado cultural que nos chega, permitindo sem violentar a preexistência, o seu reajuste às necessidades contemporâneas. Ainda que essa atuação, seja dificultada num contexto desértico, como o de Abu Dhabi, cremos que existem sempre sinais condutores do projeto, que nos auxiliam no fortalecimento da relação da ‘paisagem’ com o Homem.

Como tal, intenta-se demonstrar que, convocando uma sempre presente tríade Vitruviana, crê-se possível delinear pontos suficientemente genéricos, de modo a serem transmitidos e aplicados em qualquer lugar, sem se comprometer com características formais ou construtivas. Estes pontos, assumem, portanto, características diferentes em cada lugar e assim materializam-se de forma diferente de sítio para sítio, sempre como síntese das condicionantes do contexto, e não de uma ‘exportação’ acrítica. Neste sentido, a nossa busca, é por uma ‘integridade’ arquitetônica que se possa exprimir através de uma “imagem débil”, de que nos refere Solà-Morales, e, possibilitar que, doravante, se faça melhor. Por uma arquitetura total.

Poder-se-ia dizer que os ensinamentos de Fernando Távora, estão presentes nas opções tomadas ao longo de todo o trabalho realizado, e como tal, atendendo à sua importância, parece-nos justo terminar com as suas palavras, estas considerações finais:

Sendo assim, projectar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, importar por caprichos da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e por tanto deverá de conhecê-la intensamente[...].^[194]

194 TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações, 2008. Pág. 74.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MONOGRAFIAS

- ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - *Técnica y arquitetura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Editora Nerea, 1992.
- BADRAN, Rasem; STEELE, James - *The Architecture of Rasem Badran - Narratives on People and Place*. Thames and Hudson, Julho 2005.
- BAEZA, Campo - *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2011.
- BALLARD, James Graham - *Arranha-céus*. Amadora: Elsiene, 2015.
- BARTHES, Roland - *A câmara clara - Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1980.
- BAUDRILLARD, Jean - *Seduction*. Montreal: New World Perspectives, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean - *The ecstasy of communication*. Cambridge: MIT Press, Janeiro 1988.
- BAUDRILLARD, Jean - *Transpolitics, Transsexuality, Transaesthetics*. trad. Michael Valentin, in STEARNS, William; CHALOUPEKA, William - *Jean Baudrillard: The disappearance of Art and Politics*. Londres: Macmillan, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt - *A Sociedade Sitiada*. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt - *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BENJAMIN, Walter - *A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BERGER, John - *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books, 1972.
- BONTA, Juan Pablo - *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, S.A., 1977.
- CALVINO, Italo - *As cidades invisíveis*. Lisboa: Editora Teorema, SA, 2010.
- CALVINO, Italo - *Seis propuestas para el próximo milenio*. Editora Siruela, Biblioteca Calvino, 2014.
- CASTELLS, Manuel - *O poder da identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco; MANIERI-ELIA, Mario; TAFURI, Manfredo - *La ciudad americana : de la guerra civil al New Deal*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1975.
- COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity - Modern Architecture As Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

CORBUSIER, Le - *When the Cathedrals were white*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1964.

CORBUSIER, Le - *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

CORREA, Charles; FRAMPTON, Kenneth; ROBSON, David - *Modernity and Community: Architecture in the Islamic World*. Londres: Thames and Hudson, 2001.

DEBORD, Guy - *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Editora Afrodite, 1972.

DIEZ, Fernando - *Crisis de autenticidad: Cambios en los modo de producción de la arquitectura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: DONN S.A, 2008.

ECO, Umberto - *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

EISENMAN, Peter - *O fim do clássico. O fim do começo, o fim do fim*” in HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi - “*Textos de Arquitetura de la modernidad*. Hondarribia: Editorial Nerea, S.A., 1994.

ELSHESHTAWY, Yasser - *Dubai: Behind an Urban Spectacle*. Nova York: Routledge, 2010.

FATHY, Hassan - *Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and examples with reference to hot arid climates* - Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1986.

FERRISS, Hugh - *The Metropolis of Tomorrow*. Nova York: Ives Washburn Publisher, 1929.

FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitetura moderna*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1998.

HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; GÓMEZ, Alberto Pérez - *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. São Francisco: William Stout Publishers, 1994.

HUISMAN, Denis - *A estética*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2013.

KOOLHAAS, Rem - *Nova York delirante*. Amadora: Editora Gustavo Gili, SL, 2008.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler, Outubro 1995.

KOOLHAAS, Rem - *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2010.

KEARNEY, Richard - *The wake of imagination- Toward a Postmodern Culture*. Londres: Routledge, 1994.

- LEACH, Neil - *A anestésica da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005.
- LEACH, Neil - *Rethinking Architecture*. Londres: Routledge, 1997.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MAALOUF, Amin - *In the name of identity - Violence and the Need to Belong*. London: Vintage, 2000.
- MANZINI, Ezio - *A matéria da invenção*. Porto Editora, 1993.
- MUSCHAMP, Herbet - *Hearts of the City*: Alfred A. Knopf, Nova York, 2009.
- PALLASMAA, Juhani - *The eyes of the skin - Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley, 2005.
- PALLASMAA, Juhani - *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture*. Helsínquia: John Wiley, 2009.
- PALLASMAA, Juhani - *La imagen corpórea - Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2014.
- PELLETIER, Louise; GÓMEZ, Alberto Pérez - *Architecture, Ethics, and Technology*. Quebec: McGill-Queen's Press, 1994.
- RAGETTE, Friedrich - *Traditional Domestic Architecture of the Arab Region*. Fellbach: Edition Axel Menges, 2003.
- RHOWBOTHAM, Kevin - *Form to programme*. London: Black dog publishing, 1995.
- SAUNDERS, William - *Commodification and Spectacle in Architecture*. Cambridge: Harvard Design Magazine Readers, 2005.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de - *Diferencias - topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.
- SERAGELDIN, Ismail - *Hassan Fathy*. Alexandria: Biblioteca Alexandria, 2007.
- TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações, 2008.
- TSCHUMI, Bernard - *Six concepts in Contemporary Architecture*, in PAPADAKIS, Andreas - *Theory and Experimentation*. Londres: Academy Editions, 1993.
- VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PUBLICAÇÕES
EM SÉRIE

DIEZ, Fernando - “*Polémicas en la era del star-system*” In Revista Summa+, nº17. Buenos Aires, 1996. Pág.61-64.

DUNHAM-JONES, Ellen - “*Seventy-five percent*”. In Revista Harvard Design Magazine, nº12. *Sprawl and Spectacle*. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, Outono de 2000. Pág.1-20.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis - “*Construcciones e imágenes*”. In Revista A.V., nº12. *Papel fotográfico*, Maio-Junho, 1990. Pág.5.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis - “*La década digital*”. In Revista A.V., nº69. *La década digital*, Nov.-Dez., 1999. Pág.3.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis - “*Obras de Consumo*”. In Revista A.V., nº74. *Obras de Consumo*, 2000.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis - “*Iconos expandidos*”. In Revista A.V., nº170. *Expanded Icons*, 2015. Pág.3.

FRAMPTON, Kenneth - “*Arquiteturas editadas*”. In Revista A.V., nº12. *Papel fotográfico*, Maio-Junho, 1990. Pág.6-13.

PURINI, Franco – “*Tres caminos*”. In Revista Summa+, nº29. Buenos Aires, Fevereiro-Março 1998. Pág.67-69.

SAYYED, Al Waleed - “*Contemporary Arab Architecture: Space, Form, and Function*” in Lonaard Magazine, edição 7, volume 2, Janeiro 2011. Pág. 59-72.

ROWSOME, Frank - “*Vertical Railroads*”. In Popular Science - Harlan, Iowa, Janeiro, 1946. Pág.121.

DOCUMENTOS
ELETRÔNICOS

[CONGRESSOS,
ENTREVISTAS E
CONFERÊNCIAS]

GRAAF, Reinier de - "*Simplicity™*". In "*OMA Serpentine Gallery Pavilion*". Londres, 18 Outubro 2008. [Consultado a 16/05/2017] Disponível no Website: < <http://oma.eu/lectures/is-iconicity-good-for-architecture> >

GRAAF, Reinier de - "*Is Iconicity Good for Architecture?*". In "*Noc Architektúry*". Bratislava, Slovakia, Slovak University of Technology, Faculty of Architecture, 17 Junho 2015. [Consultado a 5/03/2017] Disponível no Website: < <http://oma.eu/lectures/is-iconicity-good-for-architecture> >

INGELS, Bjarke - "*Video Interviews - 2015 New York Conference Interviews*". Por Chris Bentley - Grand Hyatt, Nova York, 27 Outubro 2015. [Consultado a 16/05/2017] Disponível no Website: < <http://www.ctbuh.org/TallBuildings/VideoLibrary/tabid/486/language/en-US/Default.aspx#/videos/watch/2746> >

JOHNSON, Timothy; MA, Yansong; MAAS, Winy; MENG, Yan; SCHUMACHER, Patrick; YIN, Jerry - "*Tall Buildings and Context: Appropriate High Rise Vernaculars*". In CTBUH 2016 International Conference. China, 2016. [Consultado a 14/05/2017] Disponível no Website: < <http://www.ctbuh.org/TallBuildings/VideoLibrary/tabid/486/language/en-US/Default.aspx#/videos/watch/3225> >

KOOLHAAS, Rem - "*Dubai: from Judgment to Analysis*". Sharjah Biennial. Sharjah, E.A.U., 15 Março 2009. [Consultado a 10/03/2017] Disponível no Website: < <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis> >

LESLIE, Thomas - "*Chicago Skyscrapers, 1871-1934*". Universidade de Illinois, 2013. [Consultado a 20/04/2017] Disponível no Website: < <http://skyscraper.org/PROGRAMS/LECTURES/leslie.html> >

LIBESKIND, Daniel - "*Video Interviews - 2015 New York Conference Interviews*". Por Chris Bentley - Grand Hyatt, Nova York, 27 Outubro 2015. [Consultado a 16/05/2017] Disponível no Website: < <http://www.ctbuh.org/TallBuildings/VideoLibrary/tabid/486/language/en-US/Default.aspx#/videos/watch/2749> >

SAFDIE, Moshe - "*Video Interviews - 2015 New York Conference Interviews*". Por Chris Bentley - Grand Hyatt, Nova York, 26 Outubro 2015. [Consultado a 17/05/2017] Disponível no Website: < <http://www.ctbuh.org/TallBuildings/VideoLibrary/tabid/486/language/en-US/Default.aspx#/videos/watch/2757> >

GALIANO, Luis Fernández - "*Arquitectura, espectáculo y desorden*". In "*Ciclo Arte y parte en la sociedad del espectáculo*". Universidade de Deusto, Campus Bilbao, 9 de Novembro de 2004.

FATHY, Hassan - "*Urban Arabic Architecture in the Middle East*". Conferência in Beirute University, 1971.

LISTA DE FIGURAS

- Figura- ÍNDICE| Pág. 7-6** - FERRISS, Hugh - “*The Lure of The City*”, 1925.
[Consultado a 07/03/2017] Disponível no Website:
< <http://www.graphicine.com/the-metropolis-of-tomorrow-hugh-ferriss/>>
- Figura- CIRCUNSTÂNCIA| Pág. 8-9** - Ilustração de François Schuiten - *Cidades Obscuras*.
[Consultado a 12/09/2017] Disponível no Website: < <https://plus.google.com/photos/102227376251183719876/album/6006737726651210705/6006740374853149682>>
- Figura 1| Pág. 13**[Consultado a 06/03/2017] Disponível no Website:
< <http://letrafilosofica.blogspot.pt/2012/01/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos.html>>
- Figura- EDIFÍCIOS EM ALTURA| Pág.16-17** - *Playtime* (1967) - Jacques Tati
[Consultado a 12/06/2017] Disponível no Website: <<https://ksamaarchvis.wordpress.com/2016/12/06/absurdities-of-modernity-playtime/>>
- Figura 2| Pág. 18** [Consultado a 06/03/2017] Disponível no Website: < <http://stuffnobodycaresabout.com/2013/12/19/old-new-york-postcards-8-dreamland-coney-island-part-2/>>
- Figura 3| Pág. 20** [Consultado a 08/03/2017] Disponível no Website:
< <https://thesuffolkblog.com/2015/05/27/the-skys-the-limit-for-maglev-elevators/>>
- Figura 4| Pág. 20** Recorte do artigo por Frank Rowsome, “Vertical Railroads”, in *Popular Science* - Janeiro, 1946.
- Figura 5| Pág. 22** [Consultado a 02/03/2017] Disponível no Website:
<<https://archiobjects.org/delirious-new-york-flexibility-observation/>>
- Figura 6| Pág. 22** [Consultado a 07/03/2017] Disponível no Website:
<<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2007/12/30/hugh-ferriss-and-the-metropolis-of-tomorrow/>>
- Figura 7| Pág. 20** [Consultado a 06/03/2017] Disponível no Website:
<<http://www.westland.net/coneyisland/articles/globetower.htm>>
- Figura 8| Pág. 24** KOOLHAAS, Rem - “*Nova York delirante*”. Amadora: Editora Gustavo Gili, SL, 2008. Pág.138.
- Figura 9| Pág. 26** [Consultado a 05/07/2017] Disponível no Website:
<<http://www.historybyzim.com/2013/10/beaux-arts-architects-ball-1931/>>
- Figura 10| Pág. 28** [Consultado a 27/07/2017] Disponível no Website:
<<https://architectona.wordpress.com/oeuvres-dauguste-perret/paris/avenue-des-maisons-tours-banlieue-ouest-de-paris/>>
- Figura 11| Pág. 31** [Consultado a 13/03/2017] Disponível no Website:
< https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/07-13-plan-voisin_p-117/ >
- Figura 12| Pág. 31** [Consultado a 13/03/2017] Disponível no Website:
<<https://es.pinterest.com/pin/297659856609562182/>>
- Figura 13| Pág. 31** ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - “*Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*”. Editora Nerea, 1992. Pág.41.
- Figura 14| Pág. 32** [Consultado a 15/03/2017] Disponível no Website:
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5752&sysLanguage=en-en&itemPos=52&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65>
- Figura 15| Pág. 32** [Consultado a 15/03/2017] Disponível no Website:
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5752&sysLanguage=en-en&itemPos=52&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65>
- Figura 16| Pág. 32** ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - “*Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*”. Editora Nerea, 1992. Pág.41.
- Figura 17| Pág. 33** [Consultado a 15/03/2017] Disponível no Website:
<<https://www.pinterest.pt/pin/158611218104171601/>>
- Figura 18| Pág. 33** ABALOS, Iñaki e HERREROS, Juan - “*Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*”. Editora Nerea, 1992. Pág.34.

- Figura 19| Pág. 37** [Consultado a 19/03/2017] Disponível no Website:
<<https://www.pinterest.pt/damfis/marina-city-chicago/>>
- Figura 20| Pág. 37** [Consultado a 05/08/2017] Disponível no Website:
<<https://za.pinterest.com/pin/574279389957569713/>>
- Figura 21| Pág. 41** [Consultado a 015/08/2017] Disponível no Website:
<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=700310>>
- Figura 22| Pág. 41** [Consultado a 015/08/2017] Disponível no Website:
<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=700310>>
- Figura 23| Pág. 42** [Consultado a 17/08/2017] Disponível no Website:
<<http://www.urgell-penedo-urgell.com/proyectos/todos/013/torre-libertad-park/>>;
<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=342921>>; <<http://mapio.net/pic/p-101851794/>>;
- Figura 24| Pág. 44** [Consultado a 14/08/2017] Disponível no Website:
<<https://www.pinterest.pt/pin/152348399870722228/>>
- Figura 25| Pág. 44** [Consultado a 14/08/2017] Disponível no Website:
<<https://hiveminer.com/Tags/asakusa,superdry>>
- Figura 26| Pág. 44** [Consultado a 14/08/2017] Disponível no Website:
<<https://www.mimoo.eu/projects/Japan/Tokyo/Joule-A/>>
- Figura- ARQUITETURA DE SUPERFÍCIES| Pág.46-47** - Harper's Bazaar art - foto retirada no Médio Oriente, fotógrafo Greg. [Consultado a 11/05/2017] Disponível no Website: <<http://moststudio.pl/harpers-bazaar-art-middle-east-tag-editorial-fot-greg/>>
- Figura 27| Pág. 48** [Consultado a 21/06/2017] Disponível no Website:
<<http://nerb.over-blog.com/article-quinze-cortometrajes-que-debes-ver-antes-de-morir-112127456.html>>
- Figura 28| Pág. 50** [Consultado a 27/07/2017] Disponível no Website:
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Incredulity_of_Saint_Thomas-Caravaggio_\(1601-2\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Incredulity_of_Saint_Thomas-Caravaggio_(1601-2).jpg)>
- Figura 29| Pág. 52** [Consultado a 05/07/2017] Disponível no Website:
<<http://www.cons4arch.com/pinterest-and-architecture/>>
- Figura 30| Pág. 57** [Consultado a 06/07/2017] Disponível no Website:
<<http://www.damienhirst.com/schizophrenogenesis>>
- Figura 31| Pág. 60** [Consultado a 06/08/2017] Disponível no Website:
<<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/16325.html#.WZYE1FGGPIU>>
- Figura 32| Pág. 62** [Consultado a 11/07/2017] Disponível no Website:
<RHOWBOTHAM, Kevin - "Form to programme". London: Black dog publishing, 1995. >
- Figura 33| Pág. 62** [Consultado a 11/07/2017] Disponível no Website:
<<https://meaningsastateofmind.wordpress.com/2009/03/13/siteless-1001-building-forms/>>
- Figura 34| Pág. 67** [Consultado a 04/07/2017] Disponível no Website:
<<http://www.euroman.dk/blog/nyt-euroman-bjarke-ingels-pa-forsiden>>; <<http://www.abitare.it/en/architecture/2011/04/15/woman-of-the-year-a-conversation-with-craig-robins-and-edwin-heathcote/>>; <<http://www.bulhosa.pt/livro/el-croquis-no6084-herzog-e-de-meuron-1981-2000-herzog-e-de-meuron/>>
- Figura- APROXIMAÇÃO EMPÍRICA| Pág.72-73** - Atelier Andrés Remy em construção. Foto disponibilizada por Alejandro Peral
- Figura 35| Pág. 74** [Consultado a 17/05/2017] Disponível no Website:
<http://tn.com.ar/policiales/robaron-cinco-casas-en-el-country-nordelta_637214>
- Figura 36| Pág. 74** [Consultado a 17/05/2017] Disponível no Website:
<<http://andresremy.com/atelier/residencial-2/>>
- Figura 37| Pág. 74** [Consultado a 17/05/2017] Disponível no Website:
<http://www.arquimaster.com.ar/web/wp-content/uploads/2014/04/casa_franklin2b.jpg>; <http://www.arquimaster.com.ar/galeria/obra391/casa_delialb.jpg>; <http://www.bustamantepropiedades.com/imagenes_popup_principal/_fp300_2619----.JPG>

Figura 38| Pág. 77 Implantação da Torre em Abu Dhabi, providenciada pelo promotor local - Al Qudra.

Figura 39| Pág. 77 Foto disponibilizada por Andrea Zoumboulis.

Figura 40| Pág. 77 Fotomontagem realizada pelo autor, com base no google maps.

Figura 41| Pág. 80 [Consultado a 24/05/2017]Disponível no Website: <<http://oma.eu/lectures/simplicity>>

Figura 42| Pág. 80 [Consultado a 24/05/2017]Disponível no Website: <<http://oma.eu/lectures/simplicity>>

Figura 43| Pág. 80 [Consultado a 24/05/2017]Disponível no Website: <<http://oma.eu/lectures/simplicity>>

Figura 44| Pág. 82 Foto disponibilizada por Andrea Zoumboulis.

Figura 45| Pág. 82 Foto disponibilizada por Andrea Zoumboulis.

Figura 46| Pág. 82 Foto disponibilizada por Andrea Zoumboulis.

Figura 47| Pág. 85 Imagem do autor.

Figura 48| Pág. 85 BADRAN, Rasem; STEELE, James - “*The Architecture of Rasem Badran - Narratives on People and Place*”. Thames and Hudson, Julho 2005. Pág. 70.

Figura 49| Pág. 86 Imagem do autor.

Figura 50| Pág. 87 Imagem do autor.

Figura 51| Pág. 87 Imagem do autor.

Figura 52| Pág. 88 Imagem do autor.

Figura 53| Pág. 91 Imagem do autor.

Figura 54| Pág. 92 KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - “*S,M,L,XL*”. Jennifer Sigler, Outubro 1995.

Figura 55| Pág. 93 Imagem do autor.

Figura 56| Pág. 94 Imagem do autor.

Figura 57| Pág. 95 Imagem do autor.

Figura 58| Pág. 95 Imagem do autor.

Figura 59| Pág. 96 Imagem do autor.

Figura 60| Pág. 96 Imagem do autor.

Figura 61| Pág. 98 Imagem do autor.

Figura 62| Pág. 100 Imagem do autor.

Figura 63| Pág. 101 Imagem do autor.

Figura 64| Pág. 101 Imagem do autor.

Figura 65| Pág. 102 Imagem do autor.

Figura 66| Pág. 103 Imagem do autor.

Figura 67| Pág. 103 Imagem do autor.

Figura- CONSIDERAÇÕES FINAIS| Pág. 104-105 - BRUEGEL, Pieter - “*Torre de Babel*” - 114x155cm. Óleo sobre painel, Viena: Museu da História da Arte, 1563. [Consultado a 07/08/2017] Disponível no Website: <<http://www.citieschurch.com/sermons/living-in-babel>>