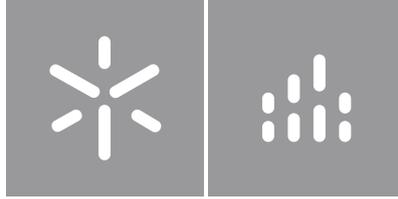




Universidade do Minho
Escola de Arquitetura

Ana Margarida Sousa Rocha e Silva

**Se tu eliminares o conto de fadas da
realidade eu sou contra ti — disse Kahn.**



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura

Ana Margarida Sousa Rocha e Silva

**Se tu eliminares o conto de fadas da realidade
eu sou contra ti** – disse Kahn.

Dissertação de Mestrado
Ramo do Conhecimento: Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professor Doutor José Manuel Couto Ramos Capela

DECLARAÇÃO

Nome: **Ana Margarida Sousa Rocha e Silva**

Endereço electrónico: **anamargaridasrs@gmail.com**

Telefone: **+351 914 521 787**

Número do Bilhete de Identidade: **13795528**

Título da dissertação: **Se tu eliminares o conto de fadas da realidade eu sou contra ti** – disse Kahn.

Ano de conclusão: **2015**

Orientador: Professor Doutor José Manuel Couto Ramos Capela

Designação do Mestrado:

Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao Grau de Mestre em Arquitetura

Área de Especialização: Cultura Arquitetónica

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, Escola de Arquitetura,

Guimarães, 30/10/2015

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por tudo. Por tudo aquilo que me ensinaram e sempre me ajudaram a conquistar, por tudo aquilo em que me apoiaram incondicionalmente.

Ao meu irmão, pela amizade e pela inesgotável preocupação.

Ao professor Capela, pela enriquecedora orientação, pelos preciosos conselhos e opiniões, sempre tão pertinentes e fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Sempre motivadores de mais conquistas e mais fantasias.

A todos os meus amigos, mesmo os que estão longe, sempre tão presentes, cada um com uma contribuição tão especial. A todos eles, pelo apoio, pela preocupação e pela força, pelas animadas sessões de trabalho, pelas distrações no momento certo.

Ao Gandhi, pelo carinho reconfortante e pela permanente companhia.

Aos meus avós, por, desde sempre, me terem contado tantas histórias...

RESUMO

Em tempos marcados pela revalorização de ideais, tendo em vista mudanças de paradigma arquitetônico, o presente trabalho pretende contribuir para o equacionamento de uma “Arquitetura fantasiada” que, ainda pouco relevante junto de um discurso acadêmico mais ortodoxo, tem, contudo, conquistado uma crescente importância, num contexto dominado pelo ceticismo de alguns.

Procurando um distanciamento objetivo, intencional e fundamentado relativamente a uma prática prosaica e reducionista — a “Arquitetura silenciosa”, (a personagem inimiga) — a protagonista desta história é uma disciplina reinventada através da fantasia, da narrativa e dos contos de fadas (a heroína desta dissertação). Apelar-se-á a uma prática mais sensível, mais criativa; apelar-se-á, fundamentalmente, a uma transcendência figurativa, enaltecendo a imaginação como a principal e a mais importante ferramenta ao serviço de todo o processo de criação.

Assim, a “Arquitetura fantasiada” desenvolver-se-á a partir de uma metodologia ficcional e interdisciplinar, incorporando conhecimentos oriundos desde a literatura fantástica à História da arte, desde a arquitetura à teoria da linguagem. Surgirá, ainda, no seu seguimento, a criação de um conto de fadas arquitetônico, narrado e ilustrado, a partir do qual se pretende, numa fase final, materializar todos estes propósitos num formato de projeto de arquitetura, manifestamente especulativo.

Palavras Chave: Fantasia; Contos de fadas; Narrativa; Transcendência figurativa; Reinvenção

ABSTRACT

In a time marked by the revaluation of ideals, and having as a goal changes in architectural paradigms, the present work intends to contribute to the conceiving of a “fantasized Architecture”; which, despite its little relevance to the orthodox academic discourse, has nevertheless gained a growing importance in a context dominated by the scepticism of some.

Seeking an objective, intentional and founded distancing from a prosaic and reductionist practice — “Silent Architecture”, the enemy practice — the protagonist of this story is a discipline reinvented through fantasy, narrative and fairy tales (the heroine of this dissertation). An appeal will be made for a more sensitive and creative practice; an appeal will be made, fundamentally, to a figurative transcendence, which celebrates imagination as the main and most important tool on the service of the whole process of creation.

Thus, “fantasized Architecture” will develop itself from a fictional and interdisciplinary methodology, by incorporating knowledge stemming from fantastic literature to art history, from architecture to the theory of language. Following this, there will be a creation of a narrated and illustrated fairy tale, onto which all of these manifestly speculative purposes will be materialized — in the shape of an architectural project.

Keywords: Fantasy; Fairy tales; Narrative; Figurative transcendence; Reinvention

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. ARQUITETURA FANTASIADA	7
Fantasiar precisa-se.....	9
Contar contos (de fadas).....	21
Arquitetura silenciosa.....	33
Reivindicações análogas.....	37
Arquitetura fantasiada Vs Arquitetura silenciosa.....	44
Novos ingredientes arquitetónicos.....	49
II. FANTASIA COMO GERADORA DA IDEIA	59
Desconstruindo a fantasia.....	61
Termo nº1: Mimético.....	61
Termo nº2: Alegórico.....	63
Termo nº3: Simbólico.....	65
Termo nº4: <i>Naïf</i>	69
Termo nº5: <i>Kitsch</i>	71
Termo nº6: Eclético.....	73
Termo nº7: Heterotópico.....	76
Termo nº8: Utopico.....	77
Termo nº9: Científico.....	79
Momentos fantasiosos.....	83
Luís II da Baviera – o rei dos contos de fadas.....	84
O imaginário <i>sui generis</i> de Antoni Gaudí.....	91
Expressionismo – a sua vertente mágica e cristalina.....	95

Fada Madrinha.....	107
A Torre enquanto arquétipo.....	109
Torre de Babel.....	111
Migração	115
I. Prelúdio.....	117
II. Primeiro voo.....	125
III. Contemplação.....	125
IV. Paleta da transparência.....	129
IV. Interstício floral.....	139
V. Quatro atmosferas de diálogo.....	143
VI. Em busca do tesouro.....	151
VII. Sabedoria Empilhada.....	157
VIII. Libertação criativa.....	163
IX. Plenitude.....	171
X. Último voo.....	175
CONCLUSÃO.....	177
BIBLIOGRAFIA.....	193

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>Fantasiar precisa-se</i> . Fotomontagem da autora. Principais referências: <i>Puppy</i> , Jeff Koons; <i>CandyLab</i> e <i>Keep me where love is</i> , Tanya Schultz (Pip & Pop) ; <i>Kings/Queens</i> , Tamara Natalie Madden.....	8
Figura 2 <i>Nós</i> . Fotomontagem da autora. Principais referências: cena retirada do telefilme alemão <i>We</i> , produzido por Voityekh Osso, 1982, numa adaptação da obra literária de Evgueni Zamiatine, 00:39:54.....	12
Figura 3 <i>Mystery and Melancholy of a Street</i> , Giorgio de Chirico, 1914.....	14
Figura 4 <i>Napoleon in the Wilderness</i> , Max Ernst, 1941.....	14
Figura 5 <i>Treasure Island</i> , René Magritte, 1942.....	14
Figura 6 <i>Prades, the Village</i> , Joan Miró, 1917.....	14
Figura 7 <i>Dream Caused by the Flight of a Bee Around a Pomegranate a Second Before Awakening</i> , Salvador Dalí, 1944.....	14
Figura 8 <i>A História Interminável</i> . Fotomontagem da autora.....	16
Figura 9 <i>Contar contos (de fadas)</i> . Fotomontagem da autora. Reinterpretação da ilustração <i>Frontispiece</i> de Gustave Doré para o livro <i>Fairy Realm</i> de Tom Hood, 1866.....	20
Figura 10 <i>Gondolin and the Vale of Tumladen</i> , J.R.R. Tolkien.....	22
Figura 11 <i>The Gardens of the Merking's Palace</i> , J.R.R. Tolkien.....	22
Figura 12 <i>Mercado da Arquitetura</i> . Fotomontagem da autora. Principais referências: instalação <i>Architecture Supermarket</i> , Sophie Van Den Fonteyne.....	32
Figura 13 <i>Less is more/Less is a bore</i> , Petar Pavlov.....	38
Figura 14 <i>Lá do alto</i> . Fotomontagem da autora. Principais referências: <i>Cigarette Ash Landscape</i> , Yang Yongliang; ilustrações de Victor Nizovtsev.....	46
Figura 15 <i>Novos ingredientes arquitetónicos</i> . Fotomontagem da autora.....	48
Figura 16 <i>Procriação arquitetónica</i> . Fotomontagem da autora com a colaboração de Daniel Fraga.....	50
Figura 17 <i>Fadas e Vilãs Vs Le Corbusier</i> . Fotomontagem da autora.....	58

Figura 18 <i>Desconstruindo a Fantasia</i> . Composição e fotomontagem da autora.....	60
Figura 19 <i>Meaning Triumphs Over Time</i> , Charles Jencks.....	66
Figura 20 <i>O Naïf</i> . Fotomontagem da autora.....	68
Figura 21 <i>O Kitsch</i> . Fotomontagem da autora. Principais referências: Pareshnath Jain Temple, Calcutá.....	70
Figura 22 <i>O Eclético</i> . Fotomontagem da autora.....	74
Figura 23 <i>O Científico</i> . Fotomontagem da autora.....	78
Figura 24 Imagem retirada do filme <i>Alice in Wonderland</i> , Tim Burton.....	82
Figura 25 <i>Palácio de Linderhof</i> . Fotomontagem da autora.....	86
Figura 26 <i>Castelo de Neuschwanstein</i> . Fotomontagem da autora.....	88
Figura 27 <i>Percurso ascendente no Parque Güell</i> . Fotomontagem da autora.....	92
Figuras 28 e 29 <i>Glass Pavilion</i> , Bruno Taut, 1914.....	96
Figura 30 <i>Self-Supporting Cupola with five Mountain Peaks as Basis</i> , Wenzel August Hablik, 1925.....	98
Figura 31 <i>Crystal Buildings</i> , Wenzel August Hablik, 1903.....	98
Figura 32 <i>Crystal Castle in the Sea</i> , Wenzel August Hablik, 1914.....	98
Figura 33 <i>Snow Glacier Glass</i> , Bruno Taut, 1918.....	100
Figura 34 <i>The Crystal Mountain</i> , Bruno Taut, 1918.....	100
Figura 35 <i>Alpine Architecture</i> , Bruno Taut.....	100
Figura 36 <i>Blossom House</i> , Max Taut, 1921.....	102
Figura 37 <i>Fada Madrinha</i> . Fotomontagem da autora. Principais referências: <i>Fuchsia Flower Fairy</i> , ilustração de Cicely Mary Barker.....	106
Figura 38 <i>A Torre enquanto arquétipo</i> . Fotomontagem da autora.....	108
Figura 39 <i>Torre de Babel</i> . Fotomontagem da autora.....	112

INTRODUÇÃO

Era uma vez uma sociedade marcada pelo renascimento de ideologias, onde se assistia, pontualmente, à (re)valorização de outras atitudes que não as reinantes... indivíduos que ansiavam por uma mudança de paradigma arquitetónico cuja concretização, acreditavam, ocorreria um dia. Esses ousaram enfrentar a realidade do mundo conformado em que viviam e lutaram pelos seus ideais.

Arquitetura — a arte incumbida da transformação do mundo. Através dela, tudo aquilo que nos rodeia se altera, moldando-se, progressivamente, ao espírito da época. Face a esta missão que acarreta tantas responsabilidades, não deverá o arquiteto, o ser criador, assumir-se como um membro mais interventivo num cenário de ataraxia? Não deverá também ele, sobretudo ele, ir ao encontro de caminhos alternativos, de novos campos de ação que nos conduzam à tão desejada transformação paradigmática? O presente trabalho nasce dessa vontade.

TEMA

Esta dissertação resulta de uma abordagem de várias áreas do conhecimento e nela se observa uma reflexão que incidirá sobre diferentes temas — teoria da arquitetura pós-moderna, ideais expressionistas, surrealismo, alguns conceitos de linguagem e, principalmente, contos de fadas — constituindo, assim, uma experiência de argumentação e de especulação projetual em torno da ideia de “Arquitetura Fantasiada”. Sem qualquer pretensão de criar um novo campo de atuação, surgirá antes como contributo para outro já existente, mas menosprezado e habitualmente ausente do discurso académico ortodoxo.

A HISTÓRIA DA DISSERTAÇÃO

Fairy Tales é um concurso organizado anualmente pela plataforma *online Blank Space* e destina-se a todos os criativos que queiram contar histórias e, com elas, reinventar a forma como a arquitetura comunica. Apelando a uma postura criativa e que se afaste do convencional, desafia os seus participantes, com um tom aliciante e provocatório, a construir contos de fadas arquitetónicos. E foi assim que tudo começou... *Fairy Tales* assumiu-se como mote, lançando a primeira pedra para o nascimento do presente trabalho.

Após a participação neste concurso, considerou-se que muito mais haveria para dizer e, por isso, a vontade de elevar o desafio a outro nível prevaleceu, tendo-se dado início a um estudo mais aprofundado sobre esta temática que culminou na sua projeção à escala de uma dissertação.

Tendo em vista a construção de uma base teórica coerente e fundamentada, procedeu-se, então, a uma pesquisa bibliográfica vasta e abrangente, permitindo que este trabalho não se circunscrevesse a uma abordagem restrita. Deste modo, como foi já mencionado, os argumentos produzidos resultaram de um contributo conjunto de vários saberes, revestindo-se todos eles de extrema importância para a consolidação da teoria apresentada.

Neste contexto, torna-se imprescindível destacar o autor John Ronald Reuel Tolkien que, graças ao seu dom oratório e à sua capacidade de facilmente construir delirantes mundos imaginários, conseguiu, num único ensaio, refletir sobre todas as questões que o tema *contos de fadas* suscita. De referir ainda Michael Ende e a sua obra *A História Interminável*, uma narrativa recheada de cenários inspiradores que, embora ficcional, retrata justamente uma das questões analisadas — a necessidade de existir um equilíbrio entre o mundo real e o mundo da fantasia. No âmbito da arquitetura, nomes como Robert Venturi, Charles Jenks e (como demonstra o próprio título da dissertação) Louis Kahn tornam-se imperiosas referências, uma vez que, com as suas teorias, corroboram e reforçam os princípios defendidos, de forma a reinventar a prática arquitetónica.

Após uma pesquisa exaustiva e enriquecedora que resultou na concretização de toda a componente teórica do trabalho, julgou-se imprescindível reescrever o conto de fadas arquitetónico produzido inicialmente para o concurso, complementando-o com todos os conhecimentos que foram sendo adquiridos ao longo desta investigação. E, com o intuito de o tornar mais detalhado em todos os seus pormenores, procurou-se dar forma a esta narrativa num projeto de arquitetura que concluirá esta dissertação, ambicionando, através dele, experimentar as potencialidades de uma arquitetura fantasiada.

ESTRUTURA

A história que aqui se contará divide-se em três partes, cada uma surgindo como resultado da anterior. Uma história que terá início com a abordagem de assuntos de caráter mais abrangente que irão, de forma gradual, convergindo até um tema particular. Assim, num primeiro momento (*Arquitetura Fantasiada*), proceder-se-á à **apresentação** das temáticas abordadas, das personagens envolvidas no enredo e respetivas características e ambições, bem como das ferramentas e estratégias que serão utilizadas. De seguida (*Fantasia como geradora da ideia*), terá lugar uma **exploração** detalhada daquela que, no capítulo anterior, se assumiu como protagonista desta história — a arquitetura fantasiada será minuciosamente desconstruída, para um entendimento efetivo da sua essência, dos seus propósitos. Por fim, será na terceira e última parte (*Arquitetutando a Fantasia*) que se assistirá à **concretização** onde se pretenderá passar da teoria à prática, na tentativa de materializar tudo aquilo que foi defendido e reivindicado ao longo da narrativa até então

elaborada. Será assim que, fantasiando a arquitetura, esta história terminará, na esperança de colorir o aborrecido, ambicionando abrir outras portas e outros rumos. Mais detalhadamente, o texto será organizado da seguinte forma: (títulos dos capítulos e subcapítulos a negrito)

I. Arquitetura Fantasiada

A inevitabilidade da fantasia na vida de cada indivíduo é comprovada quando percebemos o verdadeiro significado de *realidade* — uma construção pessoal, subjetiva e intransmissível que, por isso mesmo, não poderá ser concebida sem ser submetida à capacidade fantasiosa de cada um. Para além disso, é através da fantasia que acedemos ao ato de invenção, que criamos novas realidades, que nos superamos, pois, graças à sua natureza transcendente, somos capazes de superar os limites daquilo que é prosaico. **Fantasiar precisa-se!** Iniciar-se-á, assim, uma viagem pelo mundo da imaginação.

É logo no princípio dessa caminhada que deparamos com um poderoso aliado, uma das mais antigas práticas da sociedade: o ato de contar histórias. Criar uma história é criar uma fantasia e, por isso, **Contar contos (de fadas)** constituirá uma importante ferramenta. Os contos de fadas são resgatados de entre todas as histórias pela sua eficácia em transmitir ideias complexas e profundas através de um imaginário simples e de fácil compreensão, característica a que se aliam as suas componentes mágica, terapêutica e reflexiva.

“Fantasiar precisa-se!” e “Contar contos (de fadas)” são os dois primeiros temas apresentados, os mais gerais e abrangentes e que permitem enquadrar o universo a partir do qual se desenvolverá esta reflexão. Apesar do seu caráter introdutório e da amplitude temática que evidenciam, o seu conteúdo será fundamental para o desenvolvimento do enredo e constituirá o pilar de suporte dos argumentos que se apresentarão, com repercussões que serão notórias ao longo de toda a história.

A **Arquitetura silenciosa** é a personagem inimiga que integra esta narrativa, a primeira a ser descrita e contextualizada e que lutará pelo seu protagonismo. Trata-se de uma postura que, gradualmente, se tornou dominante no nosso panorama arquitetónico atual mas que, como o próprio nome indica, é uma prática cujas criações abstratas nada transmitem ao indivíduo — são frias, austeras, pobres, sem significado figurativo. No entanto, esta manifestação que silenciou parte da arquitetura foi sendo, desde o seu surgimento, contrariada por outras correntes que procuraram interromper a sua ascensão, **Reivindicações análogas** àquela que aqui se propõe. É precisamente na exposição desta temática que se retira uma importante conclusão: apesar da passagem do tempo, os ideais pós-modernistas reafirmam a sua atualidade e continuam a vigorar nos dias de hoje.

Só após este enquadramento, imprescindível para a compreensão de tudo aquilo que se seguirá, tem, então, lugar a apresentação da segunda personagem que intervém neste enredo, a heroína feminina, e é assim que se inicia o aguardado confronto entre esta e aquela que já tinha sido apresentada — **Arquitetura fantasiada Vs Arquitetura silenciosa** — uma batalha épica, da qual apenas uma sairá vitoriosa.

Esta nova interveniente na narrativa apela a uma prática mais sensível e mais criativa, apela, sobretudo, por uma transcendência figurativa, num grito de total libertação. Sendo a arquitetura uma disciplina inegavelmente imaginativa, já que a fase inicial do seu processo de criação não é senão a construção de um reino imaginário que, só muito posteriormente, começa a ganhar forma e a tornar-se real, tona-se legítimo afirmar que, na sua essência, existe uma forte relação entre a arquitetura e a capacidade de fantasiar. O que se pretende alcançar é o aprofundamento dessa mesma relação, desvendando as potencialidades de uma arquitetura fantasiada que, por todos os argumentos apresentados, sairá vencedora desta disputa.

Impõe-se, então, inevitavelmente, a questão: como produzir uma arquitetura fantasiada? A resposta a esta pergunta encontrá-la-emos numa *fórmula* onde serão especificados e analisados todos os **Novos ingredientes arquitetónicos**: a fantasia, a narrativa e os contos de fadas. Uma mistura que, quando *cozinhada* e finalizada, surgirá, alternativamente, como uma possível forma de pensar e criar arquitetura.

II. Fantasia como geradora da ideia

Um mapa de conceitos com alguns termos-chave dará, agora, início ao segundo momento deste trabalho, a partir do qual será possível esclarecer a *fantasia* que se pretende explorar e, conseqüentemente, a arquitetura que, através dela, se pretende conquistar. É **Desconstruindo a fantasia** que se procurará clarificar este novo elemento — a fantasia proveniente dos contos de fadas — considerando o seu afastamento ou proximidade relativamente a cada um dos conceitos que se analisarão. Assim, após este processo de desconstrução, será certamente possível definir com clareza os seus propósitos, as suas ambições e a sua relevância enquanto novo ingrediente arquitetónico.

Constatar-se-á, de seguida, aquilo que a História já provou, embora poucos disso se tenham apercebido: a enorme relevância que a fantasia assumiu no desenvolvimento do pensamento arquitetónico. Foram muitos, desde sempre, os arquitetos que fantasiaram e conseguiram, com os seus projetos, derrubar barreiras até então inabaláveis, evoluir, superar-se. Porém, apesar da sua inegável importância, estas criações foram, na sua maioria, ignoradas e descredibilizadas porque fugiam aos cânones convencionais. Depois do procedimento de desconstrução referido anteriormente e conseqüente clarificação da fantasia pretendida — a fantasia dos

contos de fadas — julga-se, agora, pertinente explorar alguns **Momentos fantasiosos** que serviram de inspiração e que constituíram um incentivo fundamental para o nascimento desta proposta. Assim, serão selecionados três momentos específicos, momentos cujos protagonistas se moveram por uma vontade semelhante àquela que já aqui se tornou evidente e que, por esse motivo, se assumem como imperiosas referências a ter em consideração graças à valiosa herança fantasiosa que deixaram.

III. Arquitetando a fantasia

Em vista a uma conclusão, torna-se imprescindível fazer ainda uma breve referência àquela que foi a **Fada madrinha** deste trabalho, aquela que, em momentos de dúvida e incerteza, o guiou pelo caminho mais acertado. Foi o concurso *Fairy Tales* que, com o seu discurso inquietante, promoveu um desafio verdadeiramente aliciante: a construção de um conto de fadas arquitetônico.

Na tentativa de legitimar tudo aquilo que foi reivindicado, proceder-se-á, então, à materialização de um projeto através do qual se pretendem testar as capacidades de uma arquitetura fantasiada. No entanto, a inexistência de um enquadramento teórico prévio inviabilizaria esta experiência, pelo que este constituirá um momento fundamental para a compreensão das suas verdadeiras intenções. Desta forma, **A torre enquanto arquétipo** será o tema a ser explorado, já que esta se assume como uma estrutura repleta de significados e como símbolo da ambição humana, da vontade incessante do homem que, eternamente insatisfeito, não abdica do desejo de conquistar a altura, de alcançar o céu. E foi graças a essa ambição que a lendária **Torre de Babel** emergiu do solo, podendo ser considerada uma das mais audaciosas criações do homem, a construção precursora deste desejo de atingir voos mais altos.

Uma vontade semelhante moveu a criação do conto de fadas arquitetônico: **Migração** é um projeto narrado e ilustrado. Uma vontade que se materializará em forma de torre, um espaço que ambiciona reunir no seu interior locais específicos que respondam a todas as necessidades básicas do ser humano, desenvolvendo-se, como um ritual, numa lógica ascendente. Será através dele que se pretende alcançar o céu, num processo criativo unicamente guiado pela imaginação.

Para concluir esta história, propor-se-á a tradução da narrativa já criada num formato de projeto arquitetônico que surgirá como resposta às expectativas de uma disciplina reinventada: a arquitetura fantasiada.

E será, então, possível que arquitetura e indivíduo possam, também eles, *viver felizes para sempre...*

PEQUENAS NOTAS

Impõe-se ainda uma referência a alguns aspetos formais que, ao serviço de um conteúdo ficcional, carecem de uma breve justificação. Assim, num contexto em que se esperaria o recurso a estratégias padronizadas e enquadradas num discurso que, por norma, dada a natureza do trabalho em questão, seria objetivo e isento de uma linguagem conotativa, verifica-se que tal nem sempre acontece, algo que não compromete, contudo, os seus reais objetivos.

Sem pretensiosismos literários, sublinhe-se, limitar esta reflexão ao convencionalismo de uma escrita meramente informativa da qual estaria ausente uma carga metafórica que assumirá por vezes, seria negar a essência da mensagem que se pretende veicular, já que as referências a uma realidade fantasiosa obrigam a que, a um registo de língua unissignificativo se sobreponha, e com ele coabite, um outro, repleto de significados. Esse permitirá ao leitor acompanhar o fio condutor que preside ao texto, o mesmo que orientou o ato de escrita, e que não se pretende limitativo da capacidade imaginativa de cada um. Pelo contrário, pretende-se que seja um convite para que ele próprio participe nesta história, embalado pelas impressões que se ambicionam suscitar.

Saliente-se ainda que, em nome dessa intenção de despertar a interpretação de sentidos, surgem, ao longo desta dissertação, múltiplas ilustrações que, alegoricamente, irão acompanhar (ou até protagonizar) a mensagem textual, explicitando, através do poder inequívoco da imagem, aquilo que, muitas vezes, não está ao alcance da palavra. Apelar-se-á ao envolvimento num universo povoado por uma fantasia pueril, com a certeza de que a capacidade de cada indivíduo se deixar seduzir pela ingenuidade latente em todas essas figuras retiradas do imaginário infantil dos contos de fadas servirá os propósitos deste trabalho.

Foram várias as ocasiões em que, nesta reflexão, se observou o recurso a histórias, com a intenção de, metaforicamente, comprovar os argumentos apresentados. A este procedimento presidiu a necessidade de adequar o discurso à mensagem que se pretendia transmitir, já que, defendendo-se que o ato de contar uma história facilita, por si só, a apreensão dos significados implícitos, impor-se-ia, não só, que esta reflexão fosse, ela própria, “uma história”, como também que outras narrativas surgissem.

I. ARQUITETURA FANTASIADA



Figura 1

FANTASIAR PRECISA-SE

(...) entrem nos edifícios, dotem-nos com a cor dos contos de fadas, gravem as vossas ideias nas suas paredes nuas — e construam em fantasia independentemente das dificuldades técnicas. Possuir o dom da imaginação é mais importante do que toda a tecnologia, que se adapta sempre à vontade criativa do homem.¹

Incorporar nos edifícios as marcas dos contos de fadas — este foi o conselho deixado por Walter Gropius, numa época em que ele (ainda) fantasiava. Embora o seu percurso arquitetónico não tenha sido o reflexo da postura que aqui proclama, tendo sido mesmo apontado como o responsável pela inversão do percurso ideológico da Bahaus, quando esta sucumbiu aos interesses da indústria, apesar de tudo isso, em tempos, Gropius fantasiou.

Os ideais subjacentes à afirmação que acima se transcreve servirão como ponto de partida para o trabalho que agora se inicia, constituindo o seu pilar estruturante, a sua filosofia — enaltecer a imaginação como a principal ferramenta do processo criativo, *construir em fantasia*.

“Homem, Subcriador, Luz refratada,
através de quem, de um simples Branco, muitas tonalidades se propagam,
infindavelmente combinadas em formas viventes
e que se movem entre as mentes.”²

Fantasia, essa luz pura que se difunde através de infinitas cores, intrínseca ao ser humano e com ele coabitando, ainda que, por vezes, tímida e dissimulada. Através dela acedemos ao ato de criação, à invenção, é a fantasia que nos dá a capacidade e o direito de conceber e legitimar novas realidades, de alcançar novos horizontes, de idealizar todo o tipo de possibilidades encontrando como único obstáculo o limite da imaginação individual. Aos que lhe abrem as portas e a aceitam e recebem sem nenhum entrave nem qualquer constrangimento, a todos aqueles que não a reduzem a uma atitude ingénuo e supérflua, a fantasia permite ver mais além, permite desvendar e conquistar um mundo até então inexplorado que se encontra para lá de tudo aquilo que está ao alcance do senso comum. A fantasia permite exceder os limites daquilo que consideramos convencional — **a fantasia é transcendente**.

¹ Walter Gropius, citado por Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Buildings and Planning in Modern Times*, Frederick A. Praeger Publisher, New York, 1962, p. 136,“(...) go into the buildings, endow them with fairy tales of color, engrave your ideas onto their naked walls — and build in fantasy without regard for technical difficulties. To have the gift of imagination is more important than all technology, with always adapts itself to man 's creative will.”

² J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf, On Fairy-Stories*, Harper Collins Publishers, London, 2001, p.54 (excerto de uma carta escrita pelo autor com o intuito de legitimar o poder da fantasia a alguém que designara os contos de fadas como mentiras) “Man, Sub-creator, the refracted Light through whom is splintered from a single White to many hues, and endlessly combined in living shapes that move from mind to mind.”

Embora nem todos se deixem seduzir por ela, encarando-a como uma atitude puramente escapista e até mesmo reveladora de uma postura que evidencia uma certa cobardia perante os problemas concretos do quotidiano, considera-se que a capacidade de fantasiar supera todos esses julgamentos pejorativos — a capacidade de fantasiar é bem mais do que uma simples alienação. É, pois, uma habilidade que propicia, não só uma fuga ao óbvio, mas que permite, sobretudo, cogitar para além daquilo que é prosaico e idealizar o novo e o desconhecido, moldando e reinterpretando a realidade onde nos inserimos.

Face à importância inegável que a fantasia assume no mundo real, será inevitável questionarmo-nos, agora, sobre a verdadeira conceção daquilo que é a realidade. Segundo Kant, o ser humano não possui a capacidade de compreender a verdadeira estrutura do mundo que habita. O filósofo acredita que a perceção que cada indivíduo tem da realidade é apenas fruto da sua análise pessoal e, por isso, constitui um conhecimento limitado. É no livro *Crítica da Razão Pura*, a obra máxima do pensamento kantiano, que este desenvolve a sua teoria no que concerne àquilo que o Homem pode, de facto, saber relativamente a tudo aquilo que o rodeia. Assim, de acordo com Kant, a nossa experiência da realidade é condicionada por dois fatores — a sensibilidade e o entendimento — “Sem sensibilidade nenhum objeto nos seria dado, e sem entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdos são vazios, intuições sem conceitos são cegas.”³

Por esse motivo, o filósofo considera que o conhecimento que adquirimos é proveniente das nossas experiências diárias, dos objetos com os quais interagimos, ou seja, apenas temos acesso ao mundo dos fenómenos e não à realidade em si mesma. Um fenómeno é, segundo Kant, tudo aquilo que podemos entender através dos sentidos e que será, posteriormente, organizado e desconstruído pela nossa razão. Os fenómenos compõem, assim, o mundo tal e qual como nós o percebemos, um mundo onde tudo é derivado dos nossos esquemas mentais através dos quais conseguimos assimilar mentalmente a experiência. Desta forma, admite que o sujeito é o responsável pela construção da sua própria realidade e, por isso, a forma como cada um a vê tornar-se-á um panorama único, pessoal e intransmissível.

Como disse Fernando Pessoa num dos seus contos, “Lembra-te de que a única realidade para ti és tu, que o teu único mundo real é o teu.”⁴ Por tudo isto, podemos constatar que a realidade será algo que se apresenta de uma forma clara e nítida aos olhos do ser humano, apenas depois de este ter tido a possibilidade de a conceber no seu imaginário, sendo, portanto, produto de uma interpretação individual. Desta forma, a realidade será filtrada à luz do olhar de cada um, de acordo com a sua perceção daquilo que o rodeia, algo que lhe irá conferir uma evidente carga subjetiva, assumindo que cada ser é condicionado por um contexto espacial, temporal, social e genético. Assim, para ser apreendida e compreendida, é necessário que a realidade se submeta à capacidade fantasiosa do indivíduo, sendo, por isso, legítimo afirmar que esta não é

³ Immanuel Kant, *Crítica da razão pura*, 4ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1997, p.x

⁴ Fernando Pessoa, *O Eremita da Serra Negra em O Mendigo e Outros Contos*, Assírio & Alvim, Lisboa 2014, p.51

senão uma criação pessoal, veiculadora de significados, inequivocamente, uma construção. Neste processo de apreensão da realidade, tornar-se-á evidente a **inevitabilidade e o protagonismo da fantasia** — fantasiar precisa-se.

Mas a verdade é que não merecis qualquer censura, porque se trata de uma doença. E o nome dessa doença é FANTASIA! A fantasia é um verme que abre nas vossas frentes sulcos negros. A fantasia é uma febre que vos leva a correr cada vez mais em frente, ainda que esse mais em frente comece onde acaba a felicidade. A fantasia é a última barreira no caminho da felicidade.⁵

No seu romance distópico, Evgueni Zamiatine dá-nos a conhecer um mundo desprovido de fantasia; uma sociedade futurista, aparentemente perfeita, onde cada habitante é um número sem identidade, onde a diversidade é inexistente e a imaginação é vista como um distúrbio mental. E, por isso, todos os edifícios que compõem a cidade são iguais (Figura 2) — enormes construções cúbicas de vidro que se repetem sucessivamente ao longo do território que é delimitado por um grandioso muro, o *Muro Verde*, também ele de vidro. Uma barreira física que impõe um limite rigoroso que não deve ser ultrapassado mas que, simultaneamente, reflete a natureza do lado de lá, algo inexistente no interior da cidade.

O vidro é o material que reveste todas as construções, já que a sociedade em questão acredita numa vida pautada pela transparência e pela honestidade, considerando que nada havia a esconder. Desta forma, todas as atividades dos habitantes são vigiadas e controladas e a arquitetura surge, assim, como uma arma totalitária e opressora. Os alçados dos edifícios apenas se alteram nos *Dias Sexuais* de cada número, dias em que estes têm o *Direito às Persianas*. Existe ainda a *Casa das Antiguidades*, a única construção opaca que constitui uma herança do passado, uma marca dos povos inferiores que os antecederam,⁶ e que surge envolta numa cúpula de vidro. É através desta casa que se torna possível aceder à zona exterior ao muro graças a um túnel secreto construído pelos números rebeldes e, por isso, esta habitação surge como o símbolo da fuga e da libertação.

⁵ Evgueni Zamiatine, *Nós*, 3ª edição, tradução de Manuel João Gomes, Antígona Editores Refractários, Lisboa 2014, p.213

⁶ Com ambições semelhantes de romper totalmente com a tradição passada, apelando por um novo começo desvinculado da sua influência, o movimento moderno recorreu também à estandardização e à regularidade para implementar um cânone — uma norma que deveria ser seguida em todas as construções. Ao reivindicarem a implementação de um modo universal de produzir arquitetura, as premissas que guiaram este movimento anularam por completo a individualidade quer do habitante quer do criador, acabando, assim, por se desenvolver uma espécie de coletivismo totalitário arquitetónico à imagem daquilo que é descrito no romance distópico de Zamiatine. A transparência surgiu também, inevitavelmente, como um conceito integrante desta utopia modernista, tendo sido uma questão bastante explorada a nível social, algo que teve depois as suas repercussões a nível construtivo, e, assim, as fachadas envidraçadas dos edifícios eram vistas como um símbolo de honestidade e sinceridade. Para a exploração desta temática à luz dos ideais modernos torna-se imprescindível referir o artigo *Transparência: Literal e Fenomenológica* escrito em 1956 por Colin Rowe e Robert Slutzky. Lá, os autores analisam a transparência presente em famosas pinturas cubistas com o intuito de estabelecer uma analogia que lhes permitisse descodificar os conceitos espaciais desenvolvidos nas obras modernistas. Assim, distinguem dois tipos de transparência: a literal e a metafórica. A primeira, a mais recorrente, é alcançada através das propriedades inerentes do próprio material como uma malha de arame ou uma parede de vidro enquanto que a segunda, por sua vez, depende da organização dos objetos no espaço, sendo, por isso, mais difícil de conceber. A transparência é assim definida por Rowe e Slutzky como uma percepção simultânea de diferentes lugares. Conclui-se, após esta análise, que ambos os conceitos foram explorados na prática modernista — se por um lado Le Corbusier estaria mais interessado nas propriedades planares do vidro (vertente metafórica), Gropius, pelo contrário, sentia um especial fascínio pelos seus atributos translúcidos (vertente literal). Esta foi uma temática amplamente desenvolvida estando, no entanto, como já foi referido, revestida de significados morais e políticos, surgindo com o objetivo de impulsionar a própria transparência na sociedade do seu tempo, constituindo este um dos principais paradigmas do movimento moderno.



Figura 2

É uma sociedade controlada por um regime totalitarista, o *Estado Único*, que acredita que o livre-arbítrio é a principal causa de infelicidade, que a fantasia é uma doença que contamina e destrói o que cada número tem de mais valioso — a sua racionalidade. A única solução para curar esta febre maligna é ser submetido à *Grande Operação*, uma *fantasiectomia* (Figura 2) e “com uma tripla cauterização deste nódulo pelos raios X, fica curada a fantasia...”⁷. É com um desfecho bastante melancólico que esta sátira termina, com o objetivo de provocar e inquietar cada leitor, colocando-o perante uma realidade opressora e limitadora, uma realidade onde não é dado o direito de fantasiar, comprovando, assim, a importância que esta faculdade assume na vida de cada indivíduo. É com um desfecho bastante melancólico que se pretende demonstrar que, de facto, a fantasia não é a *última barreira no caminho da felicidade*.

Sigmund Freud explorou amplamente este termo ao longo de todo o seu trabalho de psicanálise. Para ele, a fantasia era um mecanismo de defesa, ao qual o Homem recorria para satisfazer tudo aquilo que lhe era impossível no mundo real. Os chamados *Daydreams*, o ato de fantasiar, de devanear eram, segundo Freud, um recurso muito valioso, na medida em que revelavam a verdadeira essência da personalidade de cada pessoa. Constatou assim que,

O homem energético e bem sucedido é aquele que consegue através dos seus esforços transformar as suas desejosas fantasias em realidade (...) Se uma pessoa que está em desacordo com a realidade possui um dom artístico (...) ele pode transformar as suas fantasias em criações artísticas em vez de sintomas.⁸

Posto isto, pode concluir-se que o psicanalista encarava a fantasia como algo benéfico para o ser humano, algo que o permitia exprimir livremente todos aqueles instintos aprisionados no seu subconsciente e que, quando corretamente orientados, poderiam mesmo vir a ser concretizados na realidade, proporcionando a génese de novas ideias. No entanto, cabia depois a cada indivíduo a vital tarefa de direccionar o seu fruto fantasioso da melhor maneira.

Os trabalhos desenvolvidos por Freud, no âmbito da psicanálise, juntamente com as contingências políticas que marcaram as primeiras décadas do século XX, inspiraram um grupo de artistas que ambicionavam excluir tudo aquilo que fosse lógico e racional do processo criativo, explorando a sua vertente mais fantasiosa e espontânea. O Surrealismo foi a corrente artística que, com primazia, se destacou na representação do irracional, do sonho, da alucinação, abandonando a realidade em busca de verdades mais profundas, “Movimento e êxtase, energia cromática e formas fantásticas: são estes os vocábulos que compõem o universo da surrealidade, atingido directamente pela potência evocativa dos sonhos.”⁹

7 Evgueni Zamiatine, *Nós*, p.213

8 Sigmund Freud, *Five Lectures on Psycho-Analysis*, 1909, “The energetic and successful man is one who succeeds by his efforts in turning his wishful fantasies into reality. (...) If a person who is at loggerheads with reality possesses an artistic gift (...), he can transform his fantasies into artistic creations instead of into symptoms.”

9 AA.VV., *Surrealismo*, POCKET - Visual Encyclopedia, p.61



Figura 3



Figura 4

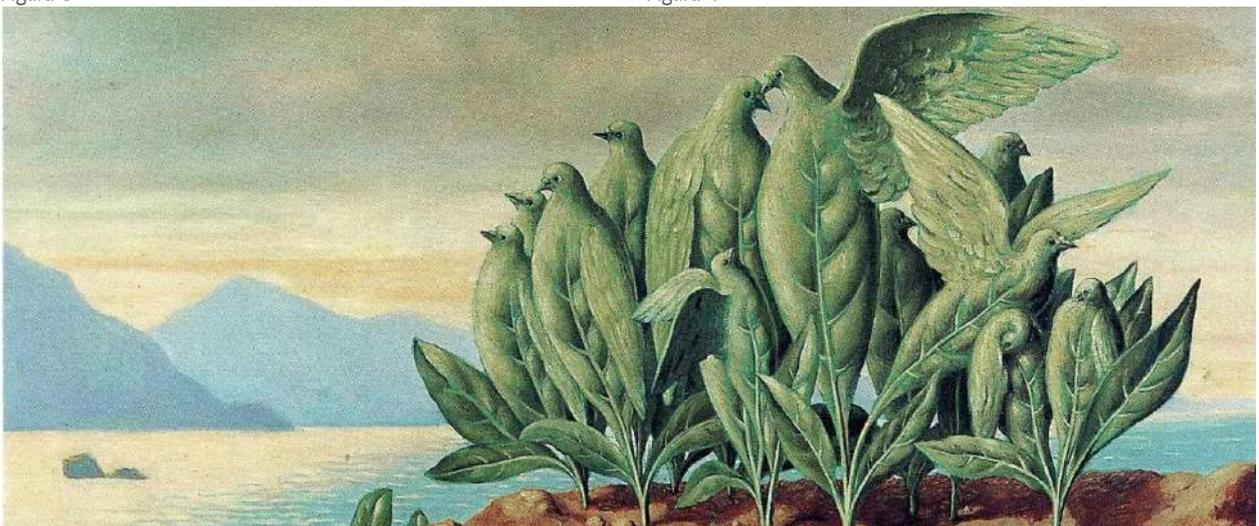


Figura 5

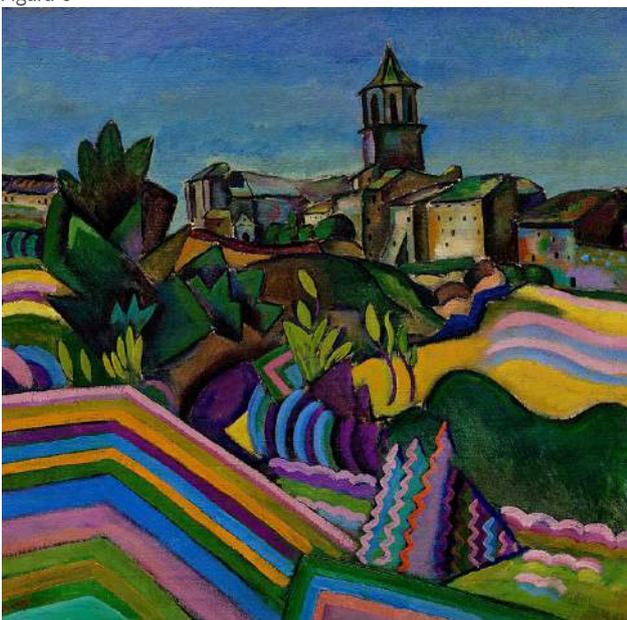


Figura 6



Figura 7

Para Freud, os sonhos eram a concretização dos desejos reprimidos de cada indivíduo e, por isso, os surrealistas ambicionavam transpor todos esses desejos do inconsciente para a tela em branco, para a folha de papel, para o guião do filme, representando, assim, o trabalho *onírico*, termo que, na psicanálise, é entendido como o processo de transformação do material de cada sonho em narrações visuais. E, desta forma, os surrealistas fantasiavam.

Este movimento assumiu outras proporções quando, no outono de 1924, André Breton, escritor e poeta que conheceu pessoalmente Sigmund Freud, publicou o *Manifesto Surrealista*, onde reivindicou que “Só a imaginação me faz consciente do que pode ser, e isso é o suficiente para suspender por um instante a interdição terrível; é suficiente também para que eu me entregue a ela, sem medo de me enganar (...)”¹⁰. A imaginação comandava; era através dela que produziam arte sem qualquer obstáculo ou preconceito; o subconsciente exprimia-se em liberdade.

Cada artista representa o seu próprio sonho e, por isso, a diversidade assume-se como uma das principais particularidades desta manifestação artística. Contudo, há sempre algo que é comum a todas as obras surrealistas — o carácter fantasioso. Em *Mystery and Melancholy of a Street*, (Figura 3) Giorgio de Chirico¹¹, considerado um pioneiro do movimento, dá-nos a conhecer um cenário imaginário e enigmático, onde uma menina brinca sozinha numa rua infundável em direção a uma sombra no desconhecido. De acordo com o céu, o dia parece estar no fim. No entanto, a luz intensa que ilumina a fachada em arcadas dá uma ideia completamente oposta; os efeitos de claro-escuro são, nesta criação, muito valorizados, proporcionando toda esta atmosfera misteriosa. Todas as obras que constituem esta fase do seu trabalho, que ficou conhecida como a *pintura metafísica*, parecem saídas diretamente de um sonho.

O Surrealismo foi um movimento que marcou a História da Arte e a sua influência fez-se sentir em praticamente todas as expressões artísticas pelo impacto que causou ao proclamar o poder do inconsciente, do instinto, do desejo, ansiando a criação de uma nova realidade. No âmbito da pintura, infinitas obras deveriam ser referidas — Max Ernst e todas as suas colagens e técnicas vanguardistas (Figura 4), René Magritte e a sua simplicidade enganadora (Figura 5), Joan Miró e a sua paleta de cores específicas (Figura 6), Salvador Dalí e as suas excentricidades (Figura 7)... Mas não só da pintura se fez o Surrealismo! A escrita de André Breton e Philippe Soupault, que publicam “a primeira obra puramente surrealista”, *Les Champs magnétiques*, a preciosa obra cinematográfica de Luis Buñuel, as peças de teatro de Antonin Artaud, as fotografias de Man Ray... a obra surrealista deixou, sem dúvida, um legado extenso, todo ele repleto de fantasias sugestivas e sedutoras.

¹⁰ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924, “La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (...)”

¹¹ As pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico constituíram uma valiosa fonte de inspiração para o arquiteto italiano Aldo Rossi na concretização dos seus projetos.



Figura 8

Em *A estrela da manhã*, Michael Löwy descreve, em poucas palavras, a verdadeira missão do surrealismo, missão essa que permanece atual, afirmando que “Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, num mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço¹² (...) o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade.”¹³ O Surrealismo é, inegavelmente, uma doutrina libertadora que nos incentiva a voar para fora da *gaiola de aço* que nos mantém aprisionados na racionalidade.

No entanto, o desprendimento total da realidade que os surrealistas propõem faz com que a transformação efetiva do mundo que nos rodeia se torne algo demasiado distante e inatingível. Para que sejamos capazes de alcançar o concretizável, todas as suas premissas inspiradoras e libertadoras deverão surgir apenas como isso mesmo, uma inspiração. A recusa completa do mundo real torna todos aqueles ideais demasiado abstratos e a sua consumação quase impossível, o que pode provocar desalento e frustração. A fantasia não deve, por isso, ser unicamente encarada como uma forma de fugir à realidade, mas antes como uma maneira mais aprazível de a abordar.

Michael Ende foi um escritor alemão, filho do pintor surrealista Edgar Ende, que ficou conhecido pelo seu enorme talento para criar belas narrativas recheadas de fantasia e aventura. Nelas, o autor constrói uma série de complexos mundos paralelos, detalhados ao mais ínfimo pormenor, onde a lógica e a razão não assumem qualquer relevância, sendo sempre subjugadas às leis da imaginação. Contudo, foi também um criador de histórias consciente que não se afastou por completo do mundo real, não ignorou a sua existência. Optou antes por tê-lo em consideração nas suas narrativas, apontando todos os seus erros e contradições. Porém, apesar de tudo isso, acreditava que era possível a sua salvação.

A História Interminável é uma das obras mais conceituadas de Michael Ende. Uma história que relata um dia da vida de Bastian, um rapaz medroso, tímido e inadaptado que, ao refugiar-se na loja de um alfarrabista, rouba um livro. É através da leitura deste mesmo livro que consegue abandonar o mundo real, que tanto abomina, partindo em busca do país da *Fantasia* onde se sente realmente em casa, onde, para ele, tudo faz sentido.

Fantasia é um reino imaginário sem fronteiras, povoado pelo mais variado tipo de criaturas fantásticas que habitam o mais variado tipo de locais fantásticos. A diversidade que a caracteriza é ilimitada (Figura 8) — desde a Floresta Noturna de Perelim ao deserto colorido de Goab, governado por Graograman, o leão multicolor, desde a cidade de Amargante cujas construções eram todas concebidas em filigrana de prata, à Torre de Marfim onde, na extremidade mais alta, num pavilhão com a forma de um botão de magnólia, morava a imperatriz Criança. Esta, como o próprio nome indica, a soberana de todos os inumeráveis países do reino mas que, apesar disso, não governava, apenas se limitava a existir.

¹² O termo *gaiola de aço* poder-se-ia também utilizar para designar um edifício modernista representativo do *Estilo Internacional*.

¹³ Michael Löwy, *A estrela da manhã – Surrealismo e marxismo*, p.9

Bastian teve assim oportunidade de salvar este mundo imaginário e, como recompensa, recebeu um medalhão, Aurin, que simbolizava o poder ilimitado de *Fantasia*, no qual, num dos lados, estava inscrita a frase “Faz o que quiseres”. No entanto, só depois de uma longa e difícil jornada é que o protagonista descobre o verdadeiro significado destas palavras. Só no final, Bastian conseguiu perceber que existe um equilíbrio entre os dois mundos, o mundo real, o seu mundo, e *Fantasia*, algo que não pode nunca ser perturbado — ambos podem destruir-se e salvar-se mutuamente. Esta é a mensagem escondida em Aurin, na qual estão também representadas, na outra face do medalhão, duas serpentes, uma clara e outra escura, que mordem a cauda uma da outra formando uma oval e que, por isso, se imobilizavam em simultâneo. Porém, se uma delas se soltar, esta estabilidade seria destruída, e os dois mundos aniquilar-se-iam no mesmo instante.

Mas, quando os filhos dos homens vêm até ao nosso mundo, tomam o caminho certo. Todos os que nos vêm visitar aprendem coisas que só aqui podem aprender e regressam modificados ao seu mundo. Abriram-se-lhes os olhos, pois viram-vos no vosso verdadeiro aspecto. Por isso, podem olhar também com novos olhos o seu próprio mundo e os outros homens. Descubrem de repente maravilhas e segredos onde outrora só viam a monotonia do quotidiano.¹⁴

Foi com estas palavras que a imperatriz Criança elucidou Atreiú, um guerreiro do seu reino encantado, e o fez ver como era importante, para os *filhos dos homens*, viajar até *Fantasia*. Lá ser-lhes-iam proporcionadas faculdades peculiares que os transformariam e que lhes permitiriam perceber o seu mundo de uma maneira diferente, com outros olhos, com outra sensibilidade — era, por isso, essencial à raça humana uma visita a este lugar imaginário para que ela fosse depois capaz de desvendar todas as maravilhas ocultas no seu quotidiano. De salientar, porém, que, para *Fantasia*, a presença do Homem era igualmente vital, evitando, assim, que esta caísse no esquecimento, situação que a condenaria inevitavelmente à destruição, ao grande vazio que era o *Nada* — uma entidade malvada que punha em risco a vida daquele reino. Apenas essa cumplicidade tornaria possível a coexistência harmoniosa entre os dois mundos e a sua salvação mútua.

De acordo com o Senhor Koreander, o alfarrabista dono da livraria onde, no início da história, Bastian encontrou o livro, são poucos aqueles que têm a capacidade de ir até *Fantasia*, um local que apenas se dá a conhecer a um número restrito de pessoas, exigindo que os seus visitantes sejam possuidores de atributos muito específicos. Há, no entanto, os que vão, mas que ficam por lá perdidos e alheados da realidade para sempre e, felizmente, existem ainda pessoas como Bastian, que vão, mas que regressam. “E são esses que devolvem a saúde aos dois mundos.”¹⁵

¹⁴ Michael Ende, *A História Interminável*, Editorial Presença, 5ª edição, Lisboa, 2008, p. 136

¹⁵ *Ibidem*, p. 342

O objetivo principal da *História Interminável* é demonstrar que, quando separado do mundo real, o mundo da fantasia perde também todo o seu significado e, por isso, é fundamental que seja preservado o equilíbrio existente entre eles, algo que é demonstrado simbolicamente no medalhão Aurin. Segundo as palavras do próprio Michael Ende,

Quando definimos um objetivo, a melhor maneira de o conseguirmos alcançar é seguir sempre o caminho oposto. Não fui eu que inventei este método. Para chegar ao paraíso, Dante na sua *Divina Comédia*, começa por atravessar o inferno. (...) Para encontrar a realidade há que fazer o mesmo: dar a volta e passar pelo fantástico.¹⁶

É justamente este itinerário que o autor nos sugere que orientará o caminho a ser seguido ao longo do presente trabalho. Dar-se-á a *volta* e o ponto de partida será, portanto, a fantasia — é aí que tudo terá início. Realizar-se-á, assim, uma jornada através da qual se pretende alcançar, no seu término, o mundo real. Porém, quando tal se verificar, pressupõe-se que outras ferramentas e outras habilidades terão sido adquiridas nesta viagem. Ser-nos-á, então, possível transformar a realidade, fazendo uso de todos os instrumentos que nos foram dados a conhecer quando decidimos explorar o mundo fantástico e desvendar tudo aquilo que se nos afigurava tão enigmático.

Sintetizando agora tudo aquilo que se considera fundamental relativamente ao conceito em análise — *fantasiar* — conclui-se que esta é uma capacidade que constitui um dos pilares fundamentais para a existência de qualquer ser humano, enquanto indivíduo que interage e que se afirma pela ação junto dos demais, caso contrário seríamos seres passivos, apáticos e aprisionados ao senso comum, caminhando numa direção que apenas nos conduziria a um único caminho, o *nada*¹⁷. Não nos podemos, contudo, deixar alienar por completo da realidade, reclusos na teia que nós próprios tecemos, fantasiando. Este é o grande desafio: conseguir atingir um ponto de equilíbrio entre os dois mundos, acedendo ao sonho para, através dele, recolher e incorporar fragmentos da fantasia que nos fascina, aqui, no mundo real. Basta imaginar.

Tem início a viagem...

¹⁶ Michael Ende, *la realidad de la fantasía*, entrevista a Michael Ende por Jean-Luis de Rambures, Jornal *El País*, 22 de abril de 1984 em http://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html, “Cuando nos fijamos un objetivo, el mejor medio para alcanzarlo es tomar siempre el camino opuesto. No soy yo quien ha inventado dicho método. Para llegar al paraíso, Dante, en su *Divina comedia*, comienza pasando por el infierno. (...) Para encontrar la realidad hay que hacer lo mismo: darle la espalda y pasar por lo fantástico.”

¹⁷ Como já foi mencionado anteriormente, na *História Interminável* de Michael Ende, a *Fantasia*, o lugar fictício onde Bastian se refugia do mundo real, enfrenta um grande perigo, correndo o risco de ser destruído por uma entidade malvada: o *Nada*. “— Mas, se ela morrer, Fantasia deixa de existir — exclamou Atréiú. O nada está já a alastrar por toda a parte. Vi-o com os meus próprios olhos.” p.53 ; “— Não temos outro remédio. Onde o Nada se instala as coisas deixam de crescer.” p.97. Nesta história o *Nada* simboliza a recusa da imaginação, algo que vai crescendo e ganhando força à medida que os *filhos dos homens*, os seres que habitam o mundo real, se vão esquecendo do país de *Fantasia*, deixando de o visitar.



Figura 9

CONTAR CONTOS (DE FADAS)

“Contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas (...) Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem; só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo.”¹⁸

Criar uma história é criar uma fantasia. Esta é, inegavelmente, uma tarefa que desafia a capacidade imaginativa do seu autor, pois, graças a ela, consegue idealizar, construir e, por fim, comunicar novas realidades, através das quais ambiciona ser capaz de, *amoravelmente*, seduzir aqueles a quem as transmite. Até porque, para tudo, existe uma história... A necessidade de criar narrativas em torno das nossas vivências quotidianas é algo inerente ao ser humano, não fosse esta arte uma das mais antigas práticas da sociedade. As histórias constituem, assim, um bem muito precioso — transmitem conhecimento, constituem um legado que passa de geração em geração, são uma inesgotável fonte de sabedoria, de memórias.

Privilegiado pela sua capacidade de ver a realidade com outros olhos e dotado de uma sensibilidade inata que a embeleza para os seus ouvintes, o contador de histórias é aquele que, com um registo cativante e envolvente, consegue transmitir de forma mais eficaz a mensagem pretendida. É aquele cujos mecanismos expressivos característicos do seu discurso lhe permitem aceder mais facilmente ao imaginário individual e coletivo do seu público, faculdade que o distingue dos demais. Segundo Walter Benjamin, “[o] contador de histórias é o homem que poderia deixar arder completamente o pavio da sua vida na chama suave da sua narrativa.”¹⁹

“Reside um significado mais profundo nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade que a vida ensina.”²⁰

Os contos de fadas possuem um lugar muito especial entre todas as histórias. São narrativas que têm uma capacidade única para comunicar ideias profundas e complexas, através de meios simples que não perdem nunca a sua componente fantástica. É através deles que vamos gradualmente entendendo o mundo real e as suas dificuldades à medida que envelhecemos e, sem que disso nos apercebamos, os contos de fadas constituem o nosso primeiro desafio de lógica e de criatividade. São histórias que têm uma forma muito particular de transmitir a sua mensagem, têm um potencial quase terapêutico e reconfortante sobre aqueles que por elas se deixam absorver. A moral de cada história é, quase sempre, uma lição de vida.

¹⁸ Eça de Queirós, *Correspondência*, Lello Editores, 1981

¹⁹ Walter Benjamin, *Linguagem | Tradução | Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, em *O contador de histórias — Reflexões sobre a Obra de Nikolai Leskov*, Assírio & Alvim, Porto Editora, edição e tradução de João Barrento, Portugal, 2015, p.178

²⁰ Friedrich Schiller citado por Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment – The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books Edition, Estados Unidos, 2010, p. 11, “Deeper meaning resides in the fairy tales told to me in my childhood than in the truth that is taught by life.”

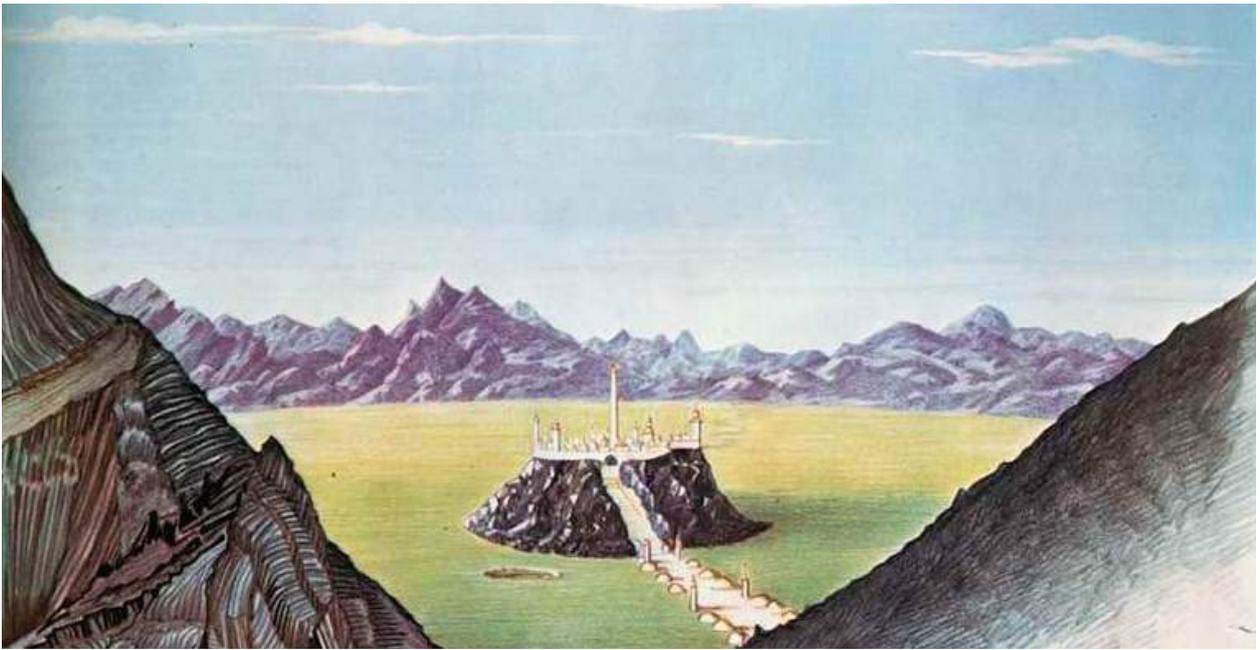


Figura 10



Figura 11

A palavra *fada* tem origem etimológica no termo latino *fatum*, que significa destino: “Os contos de fadas, portanto, não são simplesmente sobre fadas, são também sobre destinos (...)”²¹. São narrativas curtas e fictícias, de fácil compreensão, com um enredo simples, e que se focam, geralmente, num único tema ou acontecimento a partir do qual se desenvolve toda a história. O herói do conto, o símbolo do bem, é a personagem que assume maior protagonismo e tem que enfrentar vários obstáculos para, no fim, conseguir vencer o mal.

Eça de Queirós considera uma “doce ocupação essa, a de Contista”²². Considera ainda que “[n]o Conto tudo precisa ser apontado n’ um risco leve e sóbrio”²³: das personagens deve ser evidente apenas o traço definidor da sua personalidade; no que concerne aos sentimentos, dever-se-á referir somente aquilo que um simples olhar revela, aquilo que uma só palavra condensaria; o espaço, esse deveria ser traduzido pela cor única que o horizonte nos revela. Segundo o escritor, o conto constitui uma

(...) maneira de pintar a verdade, levemente esbatida na névoa dourada e trémula da Phantasia, satisfazendo a necessidade de Idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a secca curiosidade do Real que nos deram as nossas educações positivas (...).²⁴

John Ronald Reuel Tolkien, prestigiado filósofo e professor universitário em Oxford, ficou conhecido sobretudo por ser considerado o grande ícone da literatura fantástica do século XX. Desde sempre fascinado pela linguística, não só estudou variadíssimos idiomas como também criou os seus próprios dialetos, por exemplo *Quenya*, uma língua fictícia falada pelos elfos que povoavam as suas histórias. Foi graças a este aprofundado estudo linguístico que Tolkien começou a desenvolver o seu mundo secundário (Figuras 10 e 11), um mundo imaginário, rico em fantasia mas, simultaneamente complexo e coerente em todos os seus detalhes. E é assim que cria *Arda*, o universo onde está inserida a *Terra Média*, local onde decorrem as suas obras mais famosas como *O Hobbit* e a trilogia *O Senhor dos Anéis*.

No seu ensaio *On Fairy-Stories*, inicialmente escrito para um ciclo de conferências sobre Andrew Lang²⁵ na universidade de St. Andrews, na Escócia, Tolkien propõe-se a falar sobre os contos de fadas. Desta forma, procura responder a algumas perguntas — o que são?, Qual a sua origem?, Para que servem? O autor parte destas questões com o objetivo de conseguir elaborar a sua própria teoria em relação à fantasia e ao papel que esta desempenha na sociedade do seu tempo.

21 Blank Space Project publishing, *Why Fairy Tales Matter to Architects*, 2014, em <http://blankspaceproject.com/> “Fairy tales, therefore, are not simply about fairies, they are also about fates (...)”

22 Eça de Queirós, prefácio em *Azulejos* da autoria de Conde d’ Arno, Portugal Brasil Limitada, Sociedade Editora Lisboa, p.35 e 36

23 *Ibidem*, p.33

24 *Ibidem*, p.35

25 Escritor escocês que se dedicou sobretudo ao estudo da mitologia e do folclore. Todas as suas investigações resultaram num vasto conjunto de contos de fadas que compilou e editou em doze volumes, os *Andrew Lang’s Coloured Fairy Books* — cada livro era caracterizado pela sua própria cor. Tolkien, quando criança, gostava especialmente do *The Red Fairy Book*, o livro que lhe despertou todo o seu interesse pelos dragões.

O que são?

Tolkien considera que todos os significados atribuídos aos contos de fadas são demasiado limitados e restritivos. Para ele, estes contos não são apenas histórias sobre fadas, mas sim sobre um belo reino, *Faërie*, e tudo o que lá acontece — um reino que contém muito mais do que todas as criaturas fantásticas, que contém todos os oceanos e todas as estrelas, toda a Terra e tudo aquilo que nela habita, incluindo o homem mortal, que apenas tem acesso a este local idílico quando está encantado. Porém, segundo o autor, não é possível descrevê-lo, “Faërie não pode ser capturado numa rede de palavras, porque uma das suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Ele tem muitos ingredientes, mas uma análise não revelará necessariamente todo o seu segredo.”²⁶ Assim, para Tolkien, um conto de fadas é toda a história que recorre a este reino como palco dos seus acontecimentos independentemente da sua principal finalidade — sátira, aventura, moralidade ou fantasia.

Qual a sua origem?

Relativamente à sua *gênese*, o autor acredita que a história dos contos de fadas é seguramente mais complexa do que a história da própria raça humana e, por esse motivo, é uma questão que aborda de forma breve, considerando-a menos significativa para o seu estudo. Porém, apesar disso, consegue distinguir três ações que tiveram um papel preponderante na criação e desenvolvimento da história destes contos: a invenção independente, a herança e a difusão²⁷. Destaca a primeira como sendo a mais importante, já que é graças ao inventor, o criador da história, que se torna possível dar início a todo o restante processo. Assim, não ignorando o valor das outras duas ações, considera que tanto a *herança* “empréstimo no tempo”²⁸ que perpetua estas narrativas ao longo das várias gerações, como a *difusão* “empréstimo no espaço”²⁹ que as conduz de lugar em lugar, ambas necessitam sempre de retornar à *invenção*, o ponto de partida de qualquer história, aquela que marca o seu nascimento, a sua origem.

Para que servem?

Esta a temática que, segundo Tolkien, assume maior relevância na sua investigação, algo que exigirá, por isso, uma resposta mais detalhada no seu conteúdo. Assim, no que concerne à sua função, o autor acredita que os contos de fadas proporcionam, de uma forma muito peculiar, sentimentos de Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo³⁰ aos seus ouvintes ou leitores. E, embora admita que, hoje em dia, todos eles são, frequentemente, encarados como sendo algo nocivo para o indivíduo, Tolkien discorda de tal julgamento e analisa-os um a um.

²⁶ J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf, On Fairy-Stories*, p.10, “Faërie cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. It has many ingredients, but analysis will not necessarily discover the secret of the whole.”

²⁷ *Ibidem*, p.21, “All three things: independent invention, inheritance, and diffusion, have evidently played their part in producing the intricate web of Story.”

²⁸ *Ibidem*, p.21, “(...) inheritance (borrowing in time)”

²⁹ *Ibidem*, p.21, “Diffusion (borrowing in space) (...)”

³⁰ *Ibidem*, p.46, “But fairy-stories offer also, in a peculiar degree or mode, these things: Fantasy, Recovery, Escape, Consolation (...)”

Fantasia

Relativamente a este tópico, Tolkien acaba por corroborar parte daquilo que foi mencionado anteriormente, no primeiro subcapítulo deste trabalho, acrescentando, ainda, outra informação que o virá complementar, agora no âmbito dos contos de fadas. Segundo o autor, fantasiar é uma atividade natural para o ser humano, algo que já foi referido, no entanto, acredita que as histórias dos contos poderão surgir como um estímulo a uma capacidade que nos é inerente mas que pode estar retraída. Assim, se nelas nos deixarmos envolver, estas narrativas poderão acordar essa vontade adormecida, incentivando-nos a idealizar e a conceber o nosso próprio mundo secundário, fantasiando.

De salientar ainda uma observação feita por Tolkien nesta sua análise do conceito de fantasia, uma consideração que se reveste de bastante importância, tornando-se muito pertinente para comprovar aquilo que é defendido no presente trabalho. Para ele, a fantasia possui uma vantagem que a coloca a um nível supremo face a tudo o que é comum e banal, uma característica que a torna cativante e aliciante — a sua **estranheza**³¹. Esta é, porém, uma particularidade que acaba por conduzir, simultaneamente, a uma desvantagem — **a fantasia é difícil de alcançar**³². Para clarificar tal afirmação Tolkien recorre a um exemplo bastante elucidativo — explica que qualquer pessoa pode afirmar que o sol é verde e, a partir dessa invenção, muitos outros, não todos, podem, então, imaginá-lo ou concebê-lo, mas isso não é suficiente, torna-se ainda necessário legitimá-lo:

Fazer um Mundo Secundário dentro do qual um sol verde seja credível, impondo a Crença Secundária, provavelmente exigirá trabalho e reflexão, e certamente exigirá uma habilidade especial, uma espécie de destreza élfica. Poucos se arriscam a uma tarefa tão difícil.³³

Recuperação

Segundo o autor, a recuperação é um sentimento que pressupõe o resgate de uma visão nítida, ou seja, algo que nos permite ver as coisas com clareza, como deveriam ser vistas, aniquilando toda a trivialidade e familiaridade que nos absorve e nos cega. Sentimentos estes que, por sua vez, confortavelmente permitimos que se apoderem de nós, mas que, sem que disso nos apercebamos, nos impedem de ver a multiplicidade de significados inerente a tudo aquilo que nos rodeia. De acordo com Tolkien, todos os elementos fantásticos que compõem uma qualquer narrativa, mesmo aqueles que surgem unicamente com o propósito de embelezar o discurso ou de forma ocasional, auxiliam o processo de recuperação. No entanto, o que o faz de forma mais eficaz é o conto de fadas, já que é concebido em torno da própria fantasia e suportado por ela.

31 *Ibidem*, p.48, "Fantasy, of course, starts out with an advantage: arresting strangeness."

32 *Ibidem*, p.48, "Fantasy has also an essential drawback: it is difficult to achieve."

33 *Ibidem*, p.49, "To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. Few attempt such difficult tasks."

Estas são histórias onde a fantasia assume sempre um lugar de supremacia, constituindo o seu núcleo, o seu principal elemento, algo que promove um fenómeno de total libertação em relação a tudo o que é ordinário.

Escape

A vertente escapista é, segundo Tolkien, uma das principais potencialidades dos contos de fadas. E, por esse motivo, rejeita e condena o tom pejorativo e de desdém com que muitos se referem a este termo, associando-o a uma atitude de cobardia e de fuga. Por oposição, o autor considera que, pelo contrário, o escape nos ensina a vivenciar a realidade de uma forma diferente, ou seja, o escape pode até ser heroico na medida em que desencadeia no sujeito a adoção de uma nova postura, uma postura interventiva, relativamente às contingências quotidianas. “O escapismo tem uma outra face, ainda mais perversa: a Reação.”³⁴ O escape permite, desta forma, a criação de um distanciamento perante o mundo real, atitude que suscita no indivíduo uma vontade de mudança.

Consolo

O consolo é alcançado, de acordo com Tolkien, com o final feliz. O autor acredita que todos os contos de fadas devem tê-lo, considerando-o fundamental para o propósito deste género literário. A alegria desencadeada por esta forma de terminar a narrativa surge, para ele, como um sinal, um pronúncio de que estamos perante um verdadeiro conto de fadas. “A qualidade peculiar da “alegria” na Fantasia bem-sucedida pode portanto ser explicada como um repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente. Não é apenas um “consolo” para o pesar do mundo, mas uma satisfação (...)”³⁵. É precisamente esta satisfação que marca o final da história, “uma graça repentina e milagrosa”³⁶ que nos dá esperança e ânimo para encarar as contrariedades que caracterizam o mundo real.

Toda esta informação reunida por Tolkien relativamente à função dos contos de fadas permite-nos concluir que, graças ao seu imaginário cativante e delirante, essas narrativas nos incitam a fantasiar juntamente com elas, encorajando-nos a idealizar e a dar forma ao nosso próprio universo onírico (fantasia). São histórias que nos permitem criar um distanciamento em relação à realidade onde nos inserimos (escape), o que possibilita, posteriormente, o resgate de uma visão mais criativa e despida de trivialidades, face à mesma (recuperação), desencadeando um sentimento interventivo que nos incentiva a reagir. No final do conto, somos ainda presenteados com uma dose generosa de *alegria* (consolo), algo que nos impulsiona em direcção à concretização dos nossos desejos mais íntimos.

³⁴ *Ibidem*, p.62, “Escapism has another and even wickeder face: Reaction.”

³⁵ *Ibidem*, p.71, “The peculiar quality of the “joy” in successful Fantasy can thus be explained as a sudden glimpse of the underlying reality or truth. It is not only a “consolation” for the sorrow of this world, but a satisfaction (...)”

³⁶ *Ibidem*, p.69, “(...) it is a sudden and miraculous grace (...)”

Os contos de fadas são, normalmente, associados às crianças, que são vistas como o público alvo para este tipo de literatura. Embora discordando desta catalogação limitadora, Tolkien admite que estas histórias constituem um contributo pedagógico muito importante no crescimento dos mais novos, quer a nível moral, quer a nível social.

Bruno Bettelheim foi um psicanalista norte-americano, autor do livro *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* – nele explora a importância que os contos de fadas assumem no desenvolvimento das crianças, procurando perceber a razão pela qual elas demonstram mais interesse nestes contos tradicionais do que em qualquer outra história infantil. Com a sua investigação, percebe que estas narrativas são dotadas de um carácter muito mais profundo e enriquecedor do que qualquer outra forma de literatura, orientando a criança na descoberta da sua verdadeira identidade e transmitindo-lhe os ensinamentos necessários para o desenvolvimento da sua personalidade futura. São histórias a partir das quais o ouvinte pode extrair, não só informação acerca do ambiente em que se insere, mas, mais do que isso, um conhecimento profundo sobre si mesmo, sobre as suas necessidades e os seus desejos.

Segundo Bettelheim, a classe dominante da sociedade prefere esconder a faceta negra do ser humano, sobretudo quando se trata do ensino de crianças. Nessas circunstâncias, optam antes por instruí-las com uma visão mais otimista do mundo, em que o Homem tem sempre uma boa conduta. De acordo com o autor, a própria psicanálise é quase sempre encarada como algo que ajuda os pacientes a tornar a sua vida mais fácil e agradável, embora esse não fosse, efetivamente, o seu objetivo. Freud criou a psicanálise com o intuito de tornar o Homem capaz de aceitar os dilemas próprios da sua existência, não se deixando, no entanto, derrotar por eles. Esta é exatamente a mensagem que os contos de fadas também pretendem transmitir: é inevitável ter de lidar com as dificuldades que vão surgindo ao longo da vida, é algo inerente à existência humana; porém, aqueles que conseguirem derrubar todos esses obstáculos, no fim, sairão sempre vitoriosos.

Na medicina tradicional hindu recorria-se com frequência aos contos de fadas para fins terapêuticos – eram transmitidos aos doentes com problemas psíquicos, para que eles pudessem refletir no ensinamento da história enquanto meditavam. O objetivo era que estes conseguissem perceber as dificuldades existenciais que os atormentavam e que fossem também capazes de neles encontrar a sua resolução. No entanto, era essencial perceberem que estes contos não descreviam o mundo tal como ele é na verdade, nem deveriam determinar as decisões que cada paciente tomava, porque, se o fizessem, estariam a ser incentivados a seguir um padrão de comportamento imposto, que era exatamente o contrário daquilo que se pretendia. O conto de fadas torna-se terapêutico, porque o paciente consegue encontrar as suas próprias respostas através

da contemplação de todas as reflexões que a história lhe proporciona em relação aos seus conflitos internos. Cria-se, assim, aquele distanciamento necessário perante o mundo real, algo que permitirá ao indivíduo encará-lo, de seguida, com outros olhos — uma visão límpida, mais receptiva a novas interpretações e movida por um desejo de reação e de mudança. Bruno Bettelheim conclui esta referência às antigas culturas indígenas, explicando, ainda, a função específica dos contos de fadas e a inevitabilidade do seu caráter fantasioso:

A natureza irrealista destes contos (à qual os racionalistas de mente limitada se opõem) é um dispositivo importante, porque torna óbvio que a preocupação dos contos de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo³⁷.

Todos estes estudos foram realizados tendo em vista o efeito que as narrativas em questão têm sobre as crianças. Por isso, impõe-se agora uma questão fundamental — os contos de fadas são apenas destinados aos mais novos? C.S. Lewis, já no seu tempo, deu resposta a esta pergunta: “Um dia serás velho o suficiente para voltar a ler contos de fadas.”³⁸.

O facto de os contos de fadas terem passado de geração em geração, perpetuando a sua mensagem ao longo dos tempos, é o reflexo da importância que conquistaram no universo onírico do Homem. Desta forma, as histórias também evoluíram e aperfeiçoaram o seu discurso, que se tornou mais abrangente, comunicando de uma maneira tão eficaz que conseguiram alcançar público de todas as idades. São contos que vão adquirindo diferentes significados e interpretações ao longo da vida de cada pessoa, consoante as suas necessidades e a capacidade que esta vai adquirindo para os compreender, e, por isso, são histórias que se vão adaptando aos desejos dos seus leitores, crescendo juntamente com eles.

Também Tolkien abordou esta questão no seu ensaio, considerando que este vínculo estabelecido entre as crianças e os contos de fadas é um “acidente da nossa história doméstica”³⁹. Acreditava que as narrativas em questão não estavam apenas direcionadas exclusivamente para as crianças, até porque estas constituíam um público imaturo e, por isso, pouco desenvolvido para perceber a profundidade de algumas questões e temas levantados, bem como dos termos utilizados. Segundo Tolkien, tanto as crianças como os adultos se sentem atraídos pelos contos de fadas, mas, considera que este é um gosto que surge artificialmente na infância e de forma inata na maturidade.

37 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment – The Meaning and Importance of Fairy Tales*, p. 31, “The unrealistic nature of these tales (which narrow-minded rationalists object to) is an important device, because it makes obvious that the fairy tales’ concern is not useful information about the external world, but the inner processes taking place in an individual.”

38 C. S. Lewis, Prefácio da obra *The Chronicles of Narnia II: The Lion, the Witch and the Wardrobe*,

39 J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf, On Fairy-Stories*, p.34, “Actually, the association of children and fairy-stories is an accident of our domestic history.”

De referir ainda Walter Benjamin, autor que analisou esta temática num dos seus ensaios, focando-se, no entanto, com mais incidência na importância de que se reveste o ato de transmitir histórias oralmente. Em *O contador de histórias*, o filósofo não deixa, porém, de fazer uma breve referência aos contos de fadas, pois acreditava que “[o] primeiro e mais autêntico contador de histórias continua a ser o dos contos de fadas”⁴⁰, considerando que estas narrativas foram, em tempos, uma espécie de primeiro tutor da humanidade. Segundo Benjamin, estas eram as histórias mais conselheiras, as mais próximas e as que ajudavam e orientavam o leitor em todos os momentos da sua vida, graças à sua magia libertadora, ao seu imaginário puro, simultaneamente educador e de fácil compreensão.

No entanto, o espírito crítico de Benjamin orienta as suas reflexões para além do contexto do conto de fadas, permitindo-lhe a abordagem de outros tópicos igualmente relevantes para o desenvolvimento desta investigação. Assim, o filósofo inicia o seu texto declarando que a habilidade de transmitir experiências através do dom da palavra, é uma atividade que está em declínio. O autor chega mesmo a assumir, com nostalgia, que a existência desta figura que se perpetuou ao longo dos séculos, o contador de histórias, “deixou de ser entre nós uma presença viva e eficaz.”⁴¹ Esta entidade, apesar de pertencer, de acordo com Benjamin, à estirpe dos mestres e dos sábios, deixou de ter o seu lugar na sociedade moderna, isto porque as experiências coletivas, a fonte de subsistência de todas as histórias, também se perderam. Perderam-se devido ao acelerado desenvolvimento do mundo industrializado, e conseqüente progresso das técnicas de trabalho, fatores que alteraram por completo o quotidiano da população. Assim, segundo o autor, resultado desta evolução descontrolada, aquilo que era vivenciado por uma geração já não fazia qualquer sentido quando contado à geração mais jovem, criando-se, desta forma, um enorme fosso que distanciava a comunicação entre pais, avós e netos.

Aos olhos de Benjamin, a arte de narrar explora a matéria prima das experiências coletivas constituindo, por isso, uma forma artesanal de comunicação. Este considera que a tradição foi corrompida pela decadência moderna; o ato de contar histórias, que era um ofício manual, perdeu todo o seu propósito ao desvincular-se deste atributo. Admite, assim, que a capacidade de transmitir oralmente histórias se perdeu “ (...) porque já não se tecem nem se fiam os fios do tempo necessário para as ouvir.”⁴² E, por tudo isto, o autor acredita que

[é] cada vez mais raro encontrarmos pessoas capazes de contar uma história como deve ser. É cada vez mais manifesto o embaraço num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências.⁴³

40 Walter Benjamin, *Linguagem | Tradução | Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, p.170

41 *Ibidem*, p.147

42 *Ibidem*, p.157

43 *Ibidem*, p.148

Considera-se que a visão de Walter Benjamin se torna um pouco pessimista, quando transportada para a modernidade de hoje. A partilha coletiva de experiências que, segundo o autor, é o motor de qualquer história, é agora simplificada por uma ligação à Internet que nos permite um rápido acesso a uma ínfima quantidade de conhecimento, às redes sociais, aos nossos oradores e ouvintes virtuais. A tecnologia atual propiciou o intercâmbio de informação que, num curto espaço de tempo, é facilmente difundida por todo o mundo. O diálogo entre as pessoas foi também ele favorecido, já que o fator distância deixou de constituir uma barreira à comunicação.

O ato de contar histórias não está em extinção, a forma de o fazer é que foi adulterada e desvinculada dos seus propósitos iniciais, embora isso não signifique que tenha sido necessariamente prejudicada. Apesar de tudo, as histórias continuam a ser contadas, transmitidas entre gerações, *postadas*, partilhadas, *gostadas*, e estão sempre presentes no nosso quotidiano e na nossa relação com o próximo, mesmo que esse próximo esteja um pouco mais distante. Apesar de tudo, o contador de histórias continua vivo e a sua função continua a ser *uma das mais belas ocupações humanas*.

Era uma vez... e assim começam, tradicionalmente, todos os contos de fadas. São estas palavras que determinam o momento de partida — o leitor pode, agora, sair em busca do fantástico, deixando o mundo real para trás. É iniciada a viagem que termina com o provável final feliz que quase sempre caracteriza estas narrativas. Os finais felizes possuem um propósito muito reconfortante, surgindo como uma forma de compensação para todas as adversidades que enfrentamos na vida real. Incentivam a busca pelos sonhos e demonstram que, apesar de tudo, a felicidade pode ser sempre alcançável. São eles que nos proporcionam o tal sentimento de *consolo* referido anteriormente por Tolkien no seu ensaio, aquele último instante de satisfação sem o qual, de acordo com o autor, um conto de fadas não estará completo. E, no fim, conseguimos, através deles, *viver felizes para sempre*.

Ou então não... O final pode ser trágico e trazer consigo uma mensagem igualmente importante. Uma lição que nos fará pensar nela, suscitando a procura de uma resposta ainda mais emocional e reflexiva. É assim estabelecida uma ponte com o mundo real e com a crueldade que o caracteriza, uma realidade que, apesar de tudo, como a história ensina, pode ser sempre contornada. Discordando da opinião manifestada por Tolkien, acredita-se que um conto de fadas não tem, necessariamente, de terminar com um final feliz para cumprir a sua função na totalidade. O *consolo* poderá dar lugar a um processo de meditação, algo que será mais exigente para o leitor ou ouvinte, já que este terá, então, de interpretar o desfecho em questão e retirar daí as suas próprias conclusões. Tratar-se-á de um final cuja compreensão ganhará contornos de dificuldade mais evidente, provocando um sentimento que não é de alegria, porém, legítimo e repleto de significados.

A Mala Voadora, de Hans Andersen, é o exemplo de um conto que não termina com o tradicional final feliz. Nele é contada a história de um rapaz, filho de um mercador, que herdou de seu pai uma grande fortuna. Porém, graças à vida descontrolada que levava, repleta de luxos e extravagâncias, rapidamente ficou sem nada, a não ser uns tostões no bolso e a roupa que tinha no corpo. Assim, um amigo resolveu oferecer-lhe uma mala juntamente com um bilhete que dizia “arruma as tuas coisas!” mas, como o filho do mercador nada tinha para guardar no seu interior, entrou para dentro da mala que, como era encantada, levantou voo.

Nesta aventura pelos céus, o rapaz viajou até ao país dos turcos e lá, visitou uma bela princesa que vivia aprisionada no cimo de uma torre, conquistando-a e convencendo-a a casar-se com ele. No entanto, o filho do mercador tinha ainda que superar outro desafio, convencer os pais da princesa a aceitá-lo. Para conseguir a mão da sua amada ele tinha que contar uma história que fosse divertida para agradar ao rei e simultaneamente profunda e instrutiva para satisfazer a rainha. Depois de muito esforço a construir a narrativa, a sua missão foi um sucesso e a data do casamento foi marcada. Para comemorar e ao mesmo tempo impressionar a sua noiva, o rapaz lançou o mais variado e vistoso fogo de artifício pelos céus da cidade, mas, já em terra, uma faúlha ficou presa no interior da mala que ardeu imediatamente. O seu bem mais precioso estava agora reduzido a cinzas e, sem ele, o rapaz não podia visitar a sua princesa novamente. Desde aí, o filho do mercador passou a vagar pelo mundo e a contar histórias para sobreviver...

Posto isto, dar-se-á início a uma outra história... Uma narrativa dos nossos dias e da sociedade atual, com duas personagens, ambas com pretensões a protagonistas, contada por um narrador que não se inibirá de revelar a sua posição relativamente a um desenlace que gostaria de alcançar. Será esta história que constituirá o fio condutor do presente trabalho, que elucidará os seus objetivos e as suas ambições.

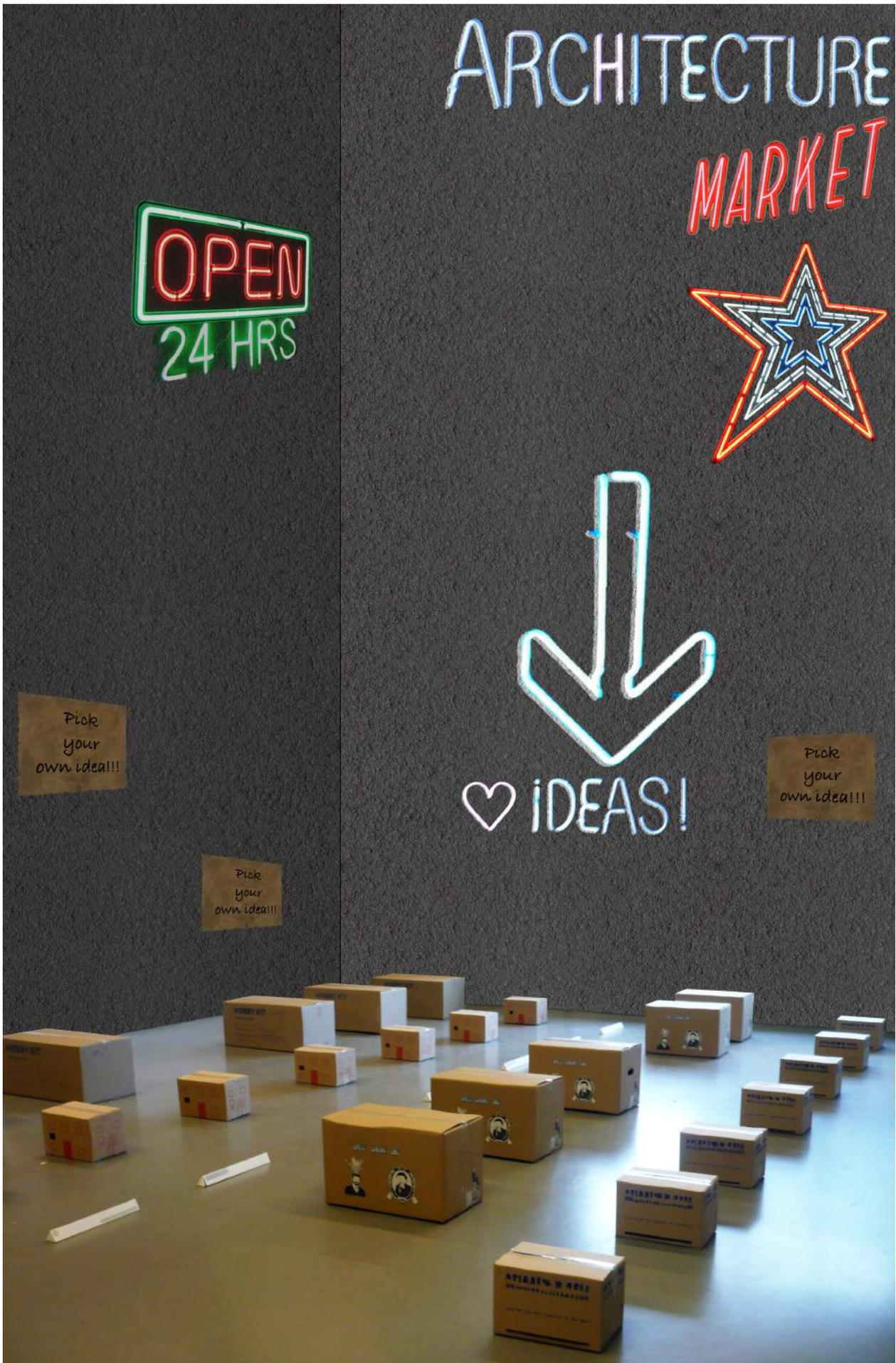


Figura 12

ARQUITETURA SILENCIOSA

Atualmente, existe uma lacuna entre a arquitetura e o resto do mundo. Os arquitetos perderam a sua centralidade na sociedade. (...) Refugiando-se em si própria, a arquitetura perdeu a sua capacidade para enviar mensagens universais, para representar a cultura no seu tempo, e para tratar de questões que são do público em geral.⁴⁴

Apesar de nos situarmos num período que em pouco ou nada se assemelha ao espírito da época em que surgiram, assistimos hoje a um revivalismo dos ideais pós-modernistas que, inabaláveis, continuam a vigorar no momento presente. De um modo generalizado, a arquitetura deixou de contemplar, na sua essência, aspetos de ordem figurativa, situação que contribui em muito para que esta se transforme, cada vez mais, numa área de difícil entendimento, pouco comunicativa, que subsiste em torno dos seus ideais estritamente disciplinares, tornando-se, por esse motivo, cada vez mais distante da sociedade, do habitante.

Graças ao surgimento de uma tendência que ambiciona criar uma arquitetura dita “minimalista”, uma postura que se caracteriza pela redução da forma a uma geometria puramente elementar, somos hoje confrontados com uma herança arquitetónica padronizada e de fácil replicação. Acabando por assumir um papel dominante, esta prática que se autointitula sofisticada e vanguardista e que, por isso, é por muitos fortemente cobiçada, produz formas abstratas e depuradas que não comunicam através da figuração.

A ambição desmedida pela concretização de uma arquitetura reducionista fez com que esta postura se banalizasse, resultando, assim, em construções caracterizadas por um uso excessivo de planos cegos, de volumes em consola desconectados do restante edifício e por um uso inapropriado de coberturas planas e grandes vãos envidraçados. São criações que se caracterizam, sobretudo, por um despojamento dos elementos que compõem o edificado, atitude que, na maior parte dos casos, apenas lhes confere um carácter austero e impessoal. São criações vazias em significado, isentas de emoção, silenciosas.

Acredita-se que esta tendência não passa de uma adulteração daquilo que foram, em tempos, os ideais modernistas, já que se foi assistindo, gradualmente, ao longo da história, à sua reinterpretação. Essa a razão pela qual, hoje em dia, nos é imposta uma herança depurada e “minimalista” inspirada neste *período de limpeza da arquitetura*⁴⁵ — o fenómeno da “caixa” invadiu e apoderou-se de grande parte do panorama arquitetónico, contaminando-o com criações aborrecidas que mancham as nossas paisagens com monotonia.

⁴⁴ Blank Space Project, *Fairy Tales Brief*, 2014, em <http://blankspaceproject.com/> “Currently, there is a gap between architecture and the rest of the world. Architects have lost their centrality in the society. (...) By retreating in self-absorption, architecture has lost its ability to send universal messages, to represent culture in its time, and to address issues that are those of the general public.”

⁴⁵ Charles Jencks, *Post-Modernism and the revenge of the book*, em *This Is Not Architecture: Media constructions*, Taylor & Francis e-Library, 2005 por Kester Rattenbury, p.175 “They put architecture on a diet, shrunk the normal house by half, scraped off the ornament and symbols and, as Le Corbusier and Ozenfant declared, started ‘the vacuum cleaning period of architecture’. Thus the origin of Minimalism, in its first of five incarnations.”

Assim se obtêm objectos passíveis de cognição instantânea, no que respeita, quer à sua presença na paisagem, quer à leitura interna da cubagem dos espaços. E assim se obtêm, também, suportes para o quotidiano cuja qualidade se julga resumir à sua lisura.⁴⁶

Considera-se que se trata de uma prática que constitui uma demonstração de retrocesso, um modelo que, já em tempos passados, comprovou o seu fracasso e deixou a descoberto todas as suas fragilidades. Este depuramento formal que produz exemplares isentos de eloquência, silenciosos, é uma prática esgotada, não constituindo, por tudo isto, uma solução para as contingências atuais — não será através deste modo de fazer e pensar arquitetura que encontraremos o campo criativo tão ambicionado.

Porém, atualmente, num momento em que a tendência “minimalista” já não se assume como protagonista, outras posturas reinantes continuam, também elas, a contribuir para a criação de formas abstratas — a integração fenomenológica do edifício na paisagem, as grandes esculturas emblemáticas do *star system*, a arquitetura paramétrica produzida através de uma linguagem computacional, por norma, a partir da replicação de módulos construtivos — dando origem a uma arquitetura silenciosa que não constituirá, certamente, a alternativa desejada, na procura de uma reinvenção.

Era uma vez uma Arquitetura que estava na vanguarda da inovação social, abordando questões para as quais toda a sociedade sentia que valia a pena encontrar soluções criativas. Uma maldição foi então lançada na Arquitetura: a Bruxa Má da Banalidade enganou os arquitetos fazendo com que eles acreditassem que as suas ideias eram inúteis, que a sociedade não se preocupava com eles (...)⁴⁷

A *Bruxa Má da Banalidade* pode, no entanto, ser combatida. O arquiteto poderá recuperar o seu papel interventivo e transformador na sociedade, recuperando aquilo que, conformado, deixou cair no esquecimento, em prol de uma prática tipificada, que funciona, mas que não dignifica o seu trabalho. A sua melhor arma é a criatividade, uma aliada imprescindível que o auxiliará a derrotar e aniquilar a *maldição* que atingiu esta forma de produzir arquitetura, silenciando-a. Basta imaginar.

Estamos, de resto, a viver um tempo histórico profundamente propício a imaginar. Consequência da crise que se instalou no mundo industrializado, os tempos áureos da construção já fazem parte de uma realidade passada, onde se construiu de forma descontrolada, muito para além das necessidades, e, por isso, o arquiteto dos nossos dias enfrenta agora uma difícil tarefa — redescobrir o seu lugar. Contudo, são estas alturas de dificuldade que incentivam e promovem uma busca incessante pela mudança, pela evolução de

⁴⁶ José Capela, *resistência e indulgência (... utilizando a obra de Souto Moura como mote)*, *Laura crítica*, Revista de Cultura Arquitectónica, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Número 03, Outubro de 2005, p.18

⁴⁷ Blank Space Project, *Fairy Tales Brief*, “Once upon a time, Architecture was at the forefront of social innovation, addressing issues that the entire society felt were worth finding creative solutions for. A curse was then cast on Architecture: the Evil Witch of Banality tricked the architects into believing that their ideas were worthless, that society didn't care about them (...).”

paradigmas e, por isso, estão reunidas as condições necessárias para se repensar a função inventiva do arquiteto. Assim sendo, considera-se que a arquitetura, uma disciplina que se reveste de extrema importância, deverá descodificar a forma como comunica, reconstruindo a ponte que a une ao resto do mundo.

As premissas que orientaram, no seu tempo, o movimento pós-moderno também já se pautavam por esta procura por uma arquitetura mais comunicativa, que restabelecesse o contacto com as pessoas, direcionando as suas preocupações para o bem estar e para as necessidades do habitante. Esta doutrina surgiu, como é habitual ao longo de toda a história, como negação do movimento que a antecedeu, o movimento moderno, uma corrente que assumiu particular expressão construtiva num período com carências muito específicas, o pós-Primeira Guerra Mundial. Nesta altura, em consequência da enorme devastação provocada pelo conflito, era urgente dar início ao processo de reconstrução das cidades e, desta forma, aliada à industrialização, produziu-se uma arquitetura de produção em massa, desvirtuando, inclusivamente, alguns dos cânones do modernismo. E, embora na sua génese o movimento moderno tenha sido pautado por ideais libertadores, revolucionários e até mesmo fantasiosos, devido às circunstâncias em que se desenvolveu, acabou por convergir numa prática ortodoxa que caracterizou e marcou toda a sua fase final. Os pós-modernistas opunham-se a esta ortodoxia limitadora.

O movimento moderno propôs uma rutura com o passado, uma *tabula rasa*, ambicionando, deste modo, uma renovação plena da arquitetura. Guiado por essas mesmas convicções Le Corbusier declarou que “[u]ma grande época começou. Existe um espírito novo. (...) A arquitetura é reprimida pela tradição. Os “estilos” são uma mentira.”⁴⁸. Esta rejeição dos estilos históricos que o antecederam deve-se, entre outras coisas, à devoção que aqueles possuíam pelo ornamento, considerado pelos modernistas algo supérfluo e primitivo, um crime.⁴⁹

Segundo Adolf Loos, a ausência de decoração proporcionou, indiscutivelmente, enormes progressos em todas as artes; o *homem moderno* tinha agora atingido um nível de desenvolvimento cultural tão evoluído que já não lhe era possível criar o ornamento. Loos chega mesmo a afirmar que, “Quanto mais baixo é o nível do povo, mais exuberante é a ornamentação. A aspiração da Humanidade é, pelo contrário, descobrir a beleza nas formas, em vez de a fazer depender da ornamentação.”⁵⁰ Os modernistas acreditavam que a decoração surgiria simplesmente através da elegância dos próprios materiais escolhidos, do aperfeiçoamento técnico e ainda através das proporções harmoniosas presentes nos detalhes arquitetónicos e construtivos. Assim, a arquitetura perde o seu carácter romântico que até então vigorara, estando agora imbuída por um espírito científico que o substituiu e subverteu.

48 Le Corbusier: *Towards a new architecture: guiding principles*, 1920, em *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, por Ulrich Conrads, p.60 “A great epoch has begun. There exists a new spirit. (...) Architecture is stifled by custom. The “styles” are a lie. ”

49 *Ornamento e crime* foi um manifesto publicado em 1908 por Adolf Loos, onde este criticava o uso abusivo da ornamentação que caracterizou a arquitetura europeia do final do século XIX.

50 Nikolaus Pevsner, *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 16

Foi no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, decorria o ano de 1932, que o historiador Henry-Russell Hitchcock, juntamente com o arquiteto Philip Johnson, organizou a Exposição Internacional de Arquitetura Moderna. Esta exposição reuniu desenhos e fotografias de aproximadamente setenta obras europeias e norte-americanas e constituiu um momento fulcral para a história do movimento moderno que acabou por se converter, também ele, em estilo. “A exposição pretendia estabelecer um cânone: uma determinada arquitetura cúbica, lisa, de fachadas brancas ou revestida de metal e vidro, de propostas funcionais e simples.”⁵¹.

O chamado *Estilo Internacional* ditava um conjunto de regras às quais todas as obras que se diziam modernistas deveriam obedecer. Foi promovido, sobretudo, um desvinculamento absoluto relativamente à postura eclética que caracterizou o panorama arquitetónico durante todo o século XIX, especialmente a sua atitude revivalista e a conseqüente multiplicidade de estilos que lhe era inerente, tudo isto em prol da adoção deste novo modelo contemporâneo que acreditavam ser mundial e unitário.

A casa é uma máquina de morar. (...) Devemos criar um estado de espírito de produção em massa. Um estado de espírito para a construção em massa de moradias. Um estado de espírito para habitar as construções em massa.⁵²

Le Corbusier ambicionava conquistar *estados de espírito* universais, quer para aqueles que concebiam as construções, quer para aqueles que as habitavam, impondo, desta forma, uma linguagem única e formalista que, segundo ele, todos deveriam seguir. O movimento moderno reivindicava, assim, uma aplicabilidade generalizada, colonialista, em detrimento do ato de criação independente, atitude que eliminava por completo a identidade arquitetónica.

O estabelecimento deste cânone acabou por reduzir a arquitetura unicamente a questões de regularidade e de pura composição abstrata, promovendo a racionalidade e o depuramento, não existindo, desta forma, lugar para aspetos de ordem figurativa. O *Estilo Internacional* padronizou o Homem e as suas necessidades e este passou a viver numa *máquina de habitar* produzida em série. Uma habitação estandardizada, impessoal, desprovida de emoções, silenciosa. Mies van der Rohe, um dos principais protagonistas do modernismo, criou o lema que melhor define esta forma de pensar arquitetura — *less is more* (menos é mais).

De referir, no entanto, que foi o próprio Hitchcock que, vinte anos mais tarde, acabou por admitir os princípios demasiado limitadores de tudo aquilo que se tinha proposto difundir. A promulgação de um estilo geral e unificado que abarcasse toda a prática arquitetónica começou a perder a sua consistência e, por isso, o historiador assumiu uma posição revisionista e crítica relativamente a tudo aquilo que defendeu no passado.

⁵¹ Josep Maria Montaner, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.13

⁵² Le Corbusier: *Towards a new architecture: guiding principles*, 1920, em *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, por Ulrich Conrads, p.60/62 “The house is a machine for living in. (...) We must create the mass-production spirit. The spirit of constructing mass-production houses. The spirit of living in mass-production houses.”

REIVINDICAÇÕES ANÁLOGAS

A par destes acontecimentos que foram, progressivamente, silenciando a arquitetura, houve sempre manifestações que procuraram contrariar o seu avanço — correntes que se opunham a esta conduta, defendendo e proclamando ideais distintos e que, com o intuito de devolver à arquitetura a sua voz, propuseram visões alternativas a esta forma tipificada e reducionista de pensamento. Foram estes movimentos que, no seu tempo, reivindicaram algo muito semelhante àquilo que este trabalho pretende, agora, demonstrar.

O mais grave é que para promover este Estilo Internacional falsamente unitário, [as experiências] dos futuristas, dos construtivistas russos, do expressionismo alemão, da Escola de Amsterdão ou da arquitetura organicista, ficaram marginalizados e silenciados.⁵³

O expressionismo foi uma corrente artística com origem literária que se desenvolveu sobretudo na Alemanha e na Holanda, no início do século XX. Contudo, esta foi uma tendência que se orientou por premissas distintas na forma como lidou com o espírito da época — a situação do primeiro pós-guerra e a era industrial. A arquitetura expressionista ambicionava conquistar uma nova realidade, um novo rumo, um novo sentido ético para a humanidade, e, por isso, o arquiteto sentiu que era o seu dever agir em prol da sociedade, acreditando que tinha a missão de fazer com que as pessoas reencontrassem a sua felicidade através da obra por ele construída.

A herança mais significativa do Expressionismo foi o facto de este movimento ter tentado resolver os problemas mundiais através de uma arquitetura simbólica. (...) foi uma arquitetura que apelou ao intelecto através do sentimento.⁵⁴

Assim, reinterpretando heranças passadas e assimilando ensinamentos atuais, produziu-se uma arquitetura sensível onde os arquitetos projetavam sem qualquer restrição, onde o desenho saía diretamente das suas visões e desejos interiores, sem que a consciência limitadora interferisse no processo criativo. Esta foi uma manifestação que favoreceu a liberdade pessoal, em vez da racionalidade científica do *Estilo Internacional*. Foi uma tendência que procurou comunicar e interagir com os seus usuários, despertando emoções, algo que não acontecia no movimento moderno, visto por Bruno Taut, um dos principais propulsores desta corrente expressiva, como um “sólido penhasco num mar agitado”⁵⁵.

⁵³ Josep Maria Montaner, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, p.13

⁵⁴ R. Stephen Sennott, *Encyclopedia of 20th-century architecture*, Volume 1 A-F, Fritzroy Dearborn Pub, New York / London, 2004, p. 805/806, “The most significant heritage of Expressionism is that it attempted to solve the problems of the world through mainly symbolic architecture. (...) was an architecture that appealed to the intellect through feeling.”

⁵⁵ Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture in Drawings*, Thames and Hudson, London, 1985, p. 12, “(...) the modern movement itself — that “solid cliff in a restless sea”, as Bruno Taut characterized him.”

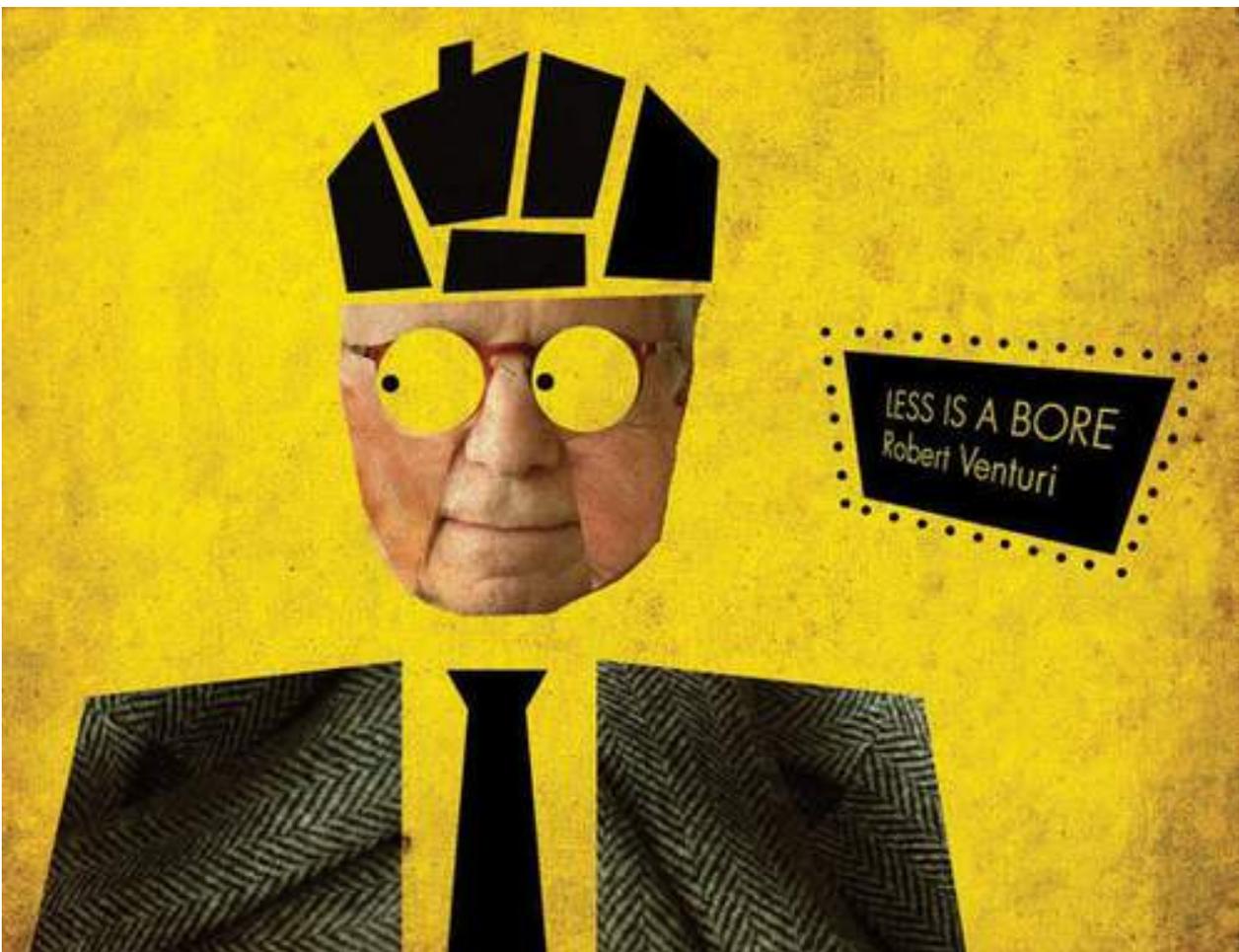


Figura 13

No entanto, apesar de todos estes atributos, o expressionismo não chegou a ser aceite como um movimento, sendo-lhe apenas atribuído valor enquanto manifestação revolucionária. Isto aconteceu, porque, face à situação económica alemã do pós-guerra, esta corrente artística foi encarada apenas como um escape às adversidades do momento, sendo fortemente atacada e denegrida por alguns críticos (como se referirá adiante). Olhando para trás, compreende-se, agora, que o *Estilo Internacional* tenha prevalecido, já que, nesse tempo, a necessidade de uma construção barata, imediata e pragmática se sobrepunha a uma luta pelo rejuvenescimento espiritual.

Foi, portanto, como resposta ao fracasso do *Estilo Internacional* e com o objetivo de legitimar todas estas correntes mais expressivas e alternativas que nasceu o movimento pós-moderno. Um dos seus principais objetivos era tentar recuperar a identidade da arquitetura e a sua capacidade de comunicar com a sociedade, numa atitude mais sensível e humanista, contrariando os ideais ortodoxos modernistas que julgavam incapazes de criar e transmitir o significado e o valor simbólico dos edifícios. Para isso, consideravam crucial recuperar todos os valores históricos e “identitários” anteriormente rejeitados, imprescindíveis catalisadores para a reinvenção do novo pensamento arquitetónico. Reivindicaram, assim, por uma arquitetura complexa, com ornamento, metafórica.

A arquitectura pós-moderna (...) surgiu nos anos sessenta, como reacção à arquitectura moderna e a alguns dos seus falhanços mais notórios. Entre estes, um falhanço (...) em comunicar efectivamente. Por isso, a arquitectura pós-moderna desenvolveu uma (...) linguagem arquitectónica mais rica baseada na metáfora, na imagística histórica e na imaginação.⁵⁶

Em *Complexidade e Contradição em arquitetura*, Robert Venturi ataca ironicamente o excesso de suavidade, simplicidade e racionalidade dos projetos modernistas, considerando que estes não estavam em sintonia com a complexidade que caracterizava a vida contemporânea. Denuncia o empobrecimento da forma que caracterizava estas criações e acreditava que havia um desperdício na sua exploração, defendendo, por isso, uma abordagem em que esta assumisse uma maior diversidade. Assim, elege os elementos híbridos em lugar dos puros, prefere os elementos comprometidos aos limpos, os distorcidos aos retos, os ambíguos aos articulados, os redundantes aos simples, tudo em prol de uma arquitetura mais comunicativa.

Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado; (...) Mas uma arquitetura de complexidade e contradição (...) [d]eve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. Mais não é menos.⁵⁷

⁵⁶ Charles Jencks, *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Edições 70, Lisboa, 1992, p. 351

⁵⁷ Robert Venturi, *Complexidade e contradição em arquitetura*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 2

Este livro é o primeiro tratado arquitetônico que se opõe de forma explícita ao pragmatismo do movimento moderno, e é através dele que Venturi propõe uma visão oposta, recorrendo a uma prática simultaneamente complexa e contraditória. Este chega mesmo a satirizar o mote de Mies, dizendo que, *less is bore* (menos é um aborrecimento).

Em *Aprendendo com Las Vegas*, Robert Venturi, juntamente com Denise Scott Brown e Steven Izenour, vai ainda mais longe, aprofundando tudo aquilo que foi defendido no livro anterior. Aqui, o objetivo era mostrar o exemplo de uma cidade que se desenvolveu sem qualquer interferência do arquiteto, onde o gosto popular assumiu o comando numa arquitetura que os autores denominaram “kitsch”. O que é mais valorizado é a espontaneidade que caracteriza este tipo de arquitetura e a desenvoltura com que ela se apoderou facilmente da cidade, algo que para Venturi se tornou muito raro — “Hoje, os arquitetos são instruídos demais para serem primitivos ou totalmente espontâneos, e a arquitetura é demasiado complexa para ser abordada com ignorância cuidadosamente mantida.”⁵⁸. Este acreditava que era fundamental que o arquiteto pusesse de lado toda a linguagem purista e funcionalista, herdada do modernismo, produzida a partir de um gosto erudito, em detrimento da linguagem mais autêntica da arquitetura “kitsch”, produzida pelo gosto popular e, por isso, mais próxima do quotidiano da sociedade.

Relativamente ao contexto pós-modernista, torna-se ainda essencial referir Charles Jencks, arquiteto e crítico norte americano, um dos principais propulsores do movimento. Detentor de uma extensa obra literária, Jencks procura, ao longo de todos os seus escritos, explicitar e aprofundar aquilo que, a seu ver, deve definir uma prática arquitetônica pós-moderna. O crítico enfatiza, porém, que só será legítimo fazer menção a este termo, quando nos estivermos a referir àqueles que produzem, conscientemente, arquitetura como uma forma de linguagem.

No seu livro *Linguagem da Arquitetura Pós-moderna*, apesar de controverso e longe de ser consensual, Charles Jencks nomeia Antoni Gaudí como um pós-moderno “totalmente convincente”⁵⁹ e considera a sua obra um modelo exímio, um legado valioso que julga ser possuidor de todas as premissas essenciais ao movimento que propõe. Recorrendo a uma linguagem rica e peculiar para enobrecer todos os seus projetos, o arquiteto catalão dota-os de um vasto conjunto de significados que se assumem de forma profunda, numa harmoniosa combinação. Por tudo isto, o crítico chega mesmo a constatar que vê em Gaudí “a pedra de toque”⁶⁰ para os pós-modernos⁶¹, ou seja, as suas criações constituíam um padrão de aferimento através do qual se poderia avaliar a qualidade e a genuinidade dos restantes projetos enquanto representantes desta corrente.

58 *Ibidem*, p. XXIV

59 Charles Jencks, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 6, “Si me forzaran a señalar un posmoderno totalmente convincente mencionaría a Antoni Gaudí (...)”

60 A pedra de toque é uma rocha siliciosa de cor escura, por norma jaspe-negro, usada com o propósito de determinar a pureza dos materiais.

61 Charles Jencks, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, p. 7, “(...) Gaudí como la piedra de toque para los posmodernos.”

“Diferentemente do Moderno, [o pós-Moderno] utiliza um amplo espectro de meios de comunicação, desde metafóricos e simbólicos a espaciais e formais.”⁶² Jencks promove a instauração de uma linguagem arquitetônica, algo que já considera inerente à prática pós-modernista. Assim, defende que, ao longo do processo de criação, conceitos como *palavra*, *metáfora*, *sintaxe* e *semântica* devem estar associados a toda a lógica de concepção do edifício, uma combinação que resultará numa arquitetura repleta de significados, tornando-a mais comunicativa e, conseqüentemente, mais inclusiva. Jencks acredita que, se os termos forem utilizados num sentido mais amplo, será possível estabelecer várias analogias conducentes a um modo de comunicação que clarifique o discurso do arquiteto.

“Como breve definição, poderíamos dizer que um edifício pós-moderno é aquele que fala pelo menos a dois níveis em simultâneo (...)”⁶³ — esta é a ideia com maior relevância para o crítico. Acredita que, ao contrário da arquitetura moderna que é univalente no que diz respeito à sua componente formal, a prática pós-modernista é possuidora de uma “dupla codificação”, característica que lhe confere maior complexidade. O autor recorre a este termo com o propósito de evidenciar o cunho dualista presente na arquitetura pós-moderna, ou seja, a capacidade que esta possui de ser compreendida por distintos grupos de pessoas e a distintos níveis. Conseqüentemente, este é um estilo que consegue incorporar na sua expressão, em simultâneo, o popular e a elite, comunicando com ambos sem impor qualquer tipo de barreira ao seu entendimento. Segundo Jencks, a prática pós-moderna é, por tudo isto, possuidora de uma linguagem híbrida que gera pluralismo, algo que lhe permite ser interpretada e apreendida por todos, independentemente das suas opções culturais.

Transpondo todos estes ideais para a contemporaneidade, embora os contextos sejam completamente dispare, considera-se que o discurso pós-moderno ainda se mantém atual e pertinente. Denise Scott Brown, um das principais propulsoras destes princípios, confirma isso mesmo, afirmando que, “eu acho que houve muita coisa que foi aprendida com o pós-modernismo, mas ainda há muito a ser aprendido.”⁶⁴

A busca de uma linguagem mais inclusiva, mais espontânea, mais complexa e, por isso, mais rica em significados poderá abrir um campo de novas possibilidades para o arquiteto dos nossos dias. Esta é, de resto, uma tendência que existe e já se manifestou — a arquitetura silenciosa é já hoje contestada e o seu avanço contrariado, verificando-se, assim, uma procura de metodologias distintas que permitam criar alternativas a uma prática esgotada e banalizada.

62 Charles Jencks, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, p. 129, “A diferencia del Moderno, utiliza un amplio espectro de medios de comunicación, desde metafóricos y simbólicos a espaciales y formales. ”

63 *Ibidem*, p. 6, “Como breve definición podríamos decir que un edificio pos-moderno es aquel que habla por lo menos a dos niveles a la vez (...)”

64 Denise Scott Brown entrevistada por Dan Howarth, *Dezeen magazine*, 15 de agosto de 2015 em <http://www.dezeen.com/2015/08/18/denise-scott-brown-interview-still-a-lot-to-be-learned-from-postmodernism-pomo-robert-venturi/>, “I think there was a lot that was learned in that way from Postmodernism, but there is still a lot to be learned.”

É esta busca de novos caminhos, de novas abordagens, que o presente trabalho pretende evocar, numa tentativa de derrotar toda a prática arquitetônica amaldiçoada pela *Bruxa Má da Banalidade*. Assim, o que se propõe é um desvinculamento de regras, de padrões preestabelecidos, da racionalidade limitadora, tudo isto em prol de criações que emocionem os indivíduos. Acredita-se que a única solução é ser capaz de ir bem mais longe, ser capaz de incorporar nesta nova forma de pensar arquitetura tudo aquilo que a imaginação conseguir produzir, num grito de libertação. Basta imaginar.

Ainda relativamente ao panorama arquitetônico atual, torna-se imprescindível fazer referência e assumir uma posição no que concerne à chamada arquitetura do *star system*, uma arquitetura produzida pelos arquitetos celebridade, na sua maioria galardoados com o prémio Pritzker, normalmente conhecida e publicitada através dos seus ostensivos edifícios. Apesar da sua (aparente) complexidade, exuberância e excentricidade, apesar de despertarem inevitavelmente uma reação (*wow effect*) por parte do indivíduo, apesar do seu desenho impressionante e chamativo que o demarca na paisagem e o distingue dos demais, será esta uma postura não silenciosa? Constituirá esta uma *reivindicação análoga*?

Os edifícios icónicos, com a assinatura de um arquiteto estrela constituem, inegavelmente, uma poderosa ferramenta para o desenvolvimento económico da região onde se inserem, propiciando múltiplos benefícios já que possuem a capacidade de, com eles, trazer fama e prosperidade ao local — tornam-se símbolos, tornam-se monumentos. Porém, devido às contingências atuais, esta é uma prática que está em declínio, como declara Nicolai Ouroussoff no seu artigo para o *The New York Times* “*It was Fun Till the Money Ran Out*”⁶⁵ (Foi divertido até que o dinheiro se esgotou). Analisando esta situação, conclui-se que a principal função da arquitetura do *star system* é, acima de tudo, servir como ferramenta de marketing, ser usada como trunfo político, ou ainda como uma forma de acariciar e enaltecer o ego das “estrelas”. Assim, torna-se legítimo afirmar que é uma arquitetura que se adapta e se conforma à *sociedade do espetáculo*⁶⁶, sendo essa a principal razão pela qual os seus edifícios adotam soluções tão “diferentes” e chamativas, contribuindo, deste modo, para mais uma *representação*.

Embora aparentemente complexas e aparentemente simbólicas, estas esculturas comunicam de uma forma abstrata, não produzindo, desta forma, qualquer tipo de significado através da figuração. Esta é uma arquitetura cujo objetivo é criar impacto, ser icónica, e, apesar de não ser depurada e, muito menos, monótona, continua a caracterizar-se por uma postura que a distancia do indivíduo comum. Fica assim

⁶⁵ Artigo publicado a 19 de dezembro de 2008 em http://www.nytimes.com/2008/12/21/arts/design/21ouro.html?_r=0

⁶⁶ Termo criado por Guy Debord, escritor francês e principal propulsor da Internacional Situacionista, na sua obra com o mesmo nome onde faz uma crítica feroz à sociedade do consumo. Segundo Debord, a *sociedade do espetáculo* é um estágio avançado do capitalismo onde tudo constitui uma representação: “1. Nas sociedades onde reinam as modernas condições de produção, a vida aparece como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era antes diretamente vivido reduziu-se a representação.”

clarificado o motivo pelo qual a arquitetura do *star system* e os seus mega bibelots abstratos não se incluem no conjunto das manifestações que aqui se advogam.

Neste contexto de reivindicações análogas, urge agora ainda, numa breve analepse, retroceder até à França do século XVIII, ao período neoclássico, e evocar o termo *arquitetura falante* — uma expressão utilizada, pela primeira vez, por Léon Vaudoyer, com o objetivo de descrever o trabalho produzido pelo arquiteto revolucionário Claude-Nicolas Ledoux, mas que acabou por ficar vinculada à obra dos principais artistas neoclássicos. Com a criação daquele termo, o historiador pretendia dar nome a uma arquitetura que, por intermédio da sua forma, era capaz de explicar simbolicamente a sua função ou até mesmo a sua identidade, uma arquitetura simbólica que conseguia comunicar ao espetador o seu real propósito.

O projeto para o centro urbano das salinas de Chaux, da autoria de Ledoux, constitui um exemplo bastante elucidativo desta vontade de conceber construções falantes. A cidade em questão foi pensada com minucioso detalhe para que, dessa forma, os edifícios dialogassem com aqueles que os observavam, anunciando aquilo para que tinham sido destinados — a casa onde eram dadas as instruções sexuais, por exemplo, tinha a forma de falo, as fábricas possuíam elementos decorativos que representavam o sal a jorrar de vasos, numa alusão ao elemento que constituía a maior riqueza daquela povoação e à matéria prima que lá era trabalhada.

Devido ao nome por que ficou conhecida e às características que lhe são atribuídas, acaba por ser obrigatório e pertinente referir a *arquitetura falante*, já que é algo que nos remete para uma atitude claramente oposta, face à arquitetura silenciosa descrita no capítulo anterior. Porém, aquilo que se deseja propor vai ainda mais longe — pretende alcançar-se uma arquitetura que comunique, mas de uma forma mais profunda e reflexiva e, por isso, não será a arquitetura falante que vai disputar o estatuto de protagonista nesta história, uma outra terá a ambição de ocupar esse lugar...

ARQUITETURA FANTASIADA Vs ARQUITETURA SILENCIOSA

Os arquitetos têm que parar de pensar apenas em termos de edifícios. (...) A verdadeira arquitetura do nosso tempo terá de redefinir-se e expandir os seus meios. Muitas áreas exteriores à construção tradicional entrarão no reino da arquitetura, como a arquitetura e os “arquitetos” terão de explorar novos campos. Todos são arquitetos. Tudo é arquitetura.⁶⁷

A arquitetura é uma disciplina versátil, uma disciplina que dota os seus aprendizes de um leque muito vasto de saberes nas mais diversas áreas do conhecimento, é uma disciplina que ensina a ver mais longe. Acredita-se, por isso, que o arquiteto está na posse de variadíssimos meios para se reinventar e alargar os seus horizontes, descobrindo novos campos de trabalho, construindo uma visão positiva do futuro.

Num qualquer tempo em que a sua função tradicional está em rutura, saturada, tendo sido levada quase até à exaustão, tornou-se necessário enveredar por outros caminhos, algo que é perfeitamente exequível em arquitetura, dada a flexibilidade que a caracteriza. O segredo está em explorá-la através de uma perspetiva interdisciplinar, integrando na sua prática o que de mais enriquecedor as outras áreas possuem, algo que permitirá a descoberta de novos rumos, amplificando o seu campo de ação e complexificando-a cada vez mais. Neste processo de procura, considera-se fundamental assimilar o sábio mandamento de Hans Hollein, porque, de facto, *tudo é arquitetura*, basta imaginar.

É imaginando que surge, então, a ideia de propor uma arquitetura fantasiada, aquela que tentará conquistar o papel principal desta história e figurar como alternativa para impugnar o avanço da arquitetura silenciosa e toda a trivialidade que lhe é característica. As duas personagens desta narrativa são, então, colocadas frente a frente, e ao narrador cabe agora assumir o seu papel interventivo, posicionando-se face a esta questão que colocou em posições antagónicas os dois conceitos enunciados.

A arquitetura é, inegavelmente, uma prática imaginativa. Todos os projetos arquitetónicos têm uma ideia base, ideia que é fruto do processo criativo do arquiteto, da sua imaginação. Os desenhos que comunicam o projeto, que o ilustram de forma expressiva, constituem apenas um meio retórico e ficcional de expor a ideia que, apesar de estar representada, não é real. Assim, a proposta é exibida como que se de algo concreto se tratasse, embora isto aconteça muito tempo antes desta ser efetivada. Torna-se, desta forma, legítimo

⁶⁷ Hans Hollein, Bau jornal, 1968 em <http://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/>, “Architects have to stop thinking in terms of buildings only. (...) A true architecture of our time will have to redefine itself and to expand its means. Many areas outside traditional building will enter the realm of architecture, as architecture and “architects” will have to enter new fields. All are architects. Everything is architecture.”

afirmar que um projeto de arquitetura é, na sua primeira instância, a execução de um reino imaginário. E, por tudo isto, pode concluir-se que a prática arquitetónica possui, na sua essência, uma estreita relação com a capacidade de fantasiar que, por sua vez, pode assumir maior ou menor relevância no projeto quando concretizado. É o aprofundamento dessa mesma relação que pretende explorar-se neste trabalho, desvendando as potencialidades de uma arquitetura fantasiada.

A história da arquitetura foi, desde sempre, marcada por momentos fantasiosos. Momentos desvalorizados e camuflados pelas correntes mais pragmáticas e racionais que os relegaram para segundo plano. Momentos aos quais não foi dada a devida importância, embora tenham constituído um importante estímulo para a evolução do pensamento e da prática arquitetónica, “(...) impulsos arquitetónicos fantasiosos foram estigmatizados como aberrações. Na melhor das hipóteses, foram chamados individualistas ou diferentes — porque eles não se “encaixavam”.”⁶⁸

Na década de 1930, juntamente com tudo aquilo que era classificado como arte moderna, estas manifestações foram impiedosamente erradicadas pelo surgimento dos regimes totalitários. Rotuladas como *arte degenerada*⁶⁹, pois distanciavam-se dos padrões de beleza clássicos, não obedecendo à representação naturalista onde era exaltado o equilíbrio, a perfeição e a harmonia das formas, surgiram, assim, como oposição à desejada *arte sã*. O poder absoluto destes governos ambicionava também ser capaz de controlar o meio artístico — este deveria funcionar como um instrumento que legitimasse as ideologias políticas em vigor. A abstração e a imaginação não são aceites e a padronização tende a suprimi-las. Tudo isto aconteceu, porque a fantasia é algo que promove a liberdade, quer individual quer coletiva, algo que vai contra todos os ideais destes regimes. Tudo isto aconteceu, porque **a fantasia é antitotalitária**.

Hoje, a arquitetura fantasiada renasce. E, com ela, renasce também toda a vontade de enaltecer a fantasia, convertendo-a no elemento chave, no principal interveniente de todo o processo gerador. Uma metodologia que ambicionará, acima de tudo, promover a imaginação, a ferramenta básica de qualquer criação — esta deverá assumir o seu papel e libertar-se das garras da racionalidade que a limitam, permitindo, desta forma, que o arquiteto fantasie livremente. No entanto, como foi referido, é imprescindível que o mundo da fantasia não seja encarado apenas como algo que serve de transporte para um estado de alienação e que impede de ver aquilo que efetivamente constitui a realidade — situação que deve ser tida em conta, sobretudo,

68 Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Buildings and Planning in Modern Times*, p. 6, “(...) impulses of architectural fantasy were branded as freaks. At best, they were called individualistic or different — because they did not “fit”.”

69 *Arte degenerada*, em alemão *entartete Kunst*, foi o termo ao qual o partido nazi recorreu para se referir a todo o tipo de arte que fugia aos padrões estéticos convencionais. Para além disso, foi também o nome dado a uma exposição organizada em Munique, onde foram exibidas uma série de obras modernistas com o objetivo de as ridicularizar, fomentando a sua má conduta junto da opinião pública.



Figura 14

no âmbito da arquitetura, já que, ao contrário de todas as outras disciplinas artísticas, esta é uma prática transformadora e, por isso, o seu propósito é intervir e transformar o mundo que vai construindo, ou seja, a realidade.

Para encontrar a realidade há que fazer o mesmo: dar a volta e passar pelo fantástico — esta é uma frase da autoria de Michael Ende, já anteriormente mencionada, que se julga agora pertinente voltar a evocar. Não poderá esta premissa indicar à prática arquitetónica um caminho diferente? Se a sua função é transformar a realidade onde está inserida, não constituirá este um método que proporcionará novas descobertas? Não deverá também a arquitetura atravessar primeiramente o mundo fantástico antes de ganhar forma, aqui, no mundo real?

Em tempos muito pragmáticos e acriticos (ou devo dizer pós-criticos?), a imaginação na arquitetura parece ser posta de lado como algo supérfluo e vão. Mas sempre que a arquitetura se sente abandonada pelo sistema económico, a criatividade da imaginação é novamente acalentada como uma possível saída de emergência.⁷⁰

Pois bem, vivemos exatamente esses tempos de abandono, tempos onde se torna favorável imaginar. A fantasia poderá, assim, ser vista como o nosso melhor recurso, aquilo que nos guiará por caminhos alternativos, permitindo que escapemos do pragmatismo que por todo o lado nos cerca. Através dela, conseguiremos voar mais e mais, sem qualquer impedimento e, lá do alto, talvez consigamos descobrir a *saída de emergência*, um portal que nos conduzirá à tão ambicionada mudança de paradigma. Lá do alto, poderemos ver as coisas com outros olhos, encarar tudo de uma outra perspetiva, algo que será crucial para quando regressarmos, pois, nessa altura, poderemos transformar a realidade que nos rodeia de uma outra forma, uma forma mais sensível e mais transcendente. Basta imaginar.

“Sejamos conscientemente “arquitetos imaginários”! Nós acreditamos que apenas uma revolução total nos poderá guiar na nossa tarefa.”⁷¹ Eis a verdadeira missão da prática arquitetónica que aqui se advoga, este o seu real propósito nesta história — guiar a arquitetura pela mão da fantasia, dando-lhe a conhecer novos rumos, novas possibilidades.

⁷⁰ Pedro Gadanho, *Stairway to Heaven*, postado a 31 de dezembro de 2010 em <https://shrapnelcontemporary.wordpress.com/2010/12/31/stairway-to-heaven/>, “In very pragmatic and acritical (or shall I say post-critical?) times, imagination in architecture seems to be put aside as something superfluous and vain. But whenever architecture feels itself abandoned by the economic system, the creativity of imagination is again cherished as a possible emergency exit.”

⁷¹ Bruno Taut em *Circular letter of November 24, 1919*, citado por Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Buildings and Planning in Modern Times*, p.142 “Let us consciously be “imaginary architects!” We believe that only a complete revolution can guide us in our task.”



Figura 15

NOVOS INGREDIENTES ARQUITETÓNICOS

Face ao surgimento desta nova interveniente na narrativa, será, então, necessário responder à pergunta *Como produzir uma arquitetura fantasiada?* A resposta a esta questão revelar-se-á de uma importância fundamental para o desenvolvimento do enredo que aqui se constrói. Novos ingredientes se manifestarão, assumindo o seu papel nesta forma de pensar, cada um na posse da sua especificidade, mas todos imprescindíveis para o resultado que se pretende alcançar, como se verifica na *fórmula* que, a seguir, se propõe:

Ingrediente nº 1 – Fantasia

A fantasia é algo que nos permite forçar os limites do senso comum, idealizar o novo e o desconhecido e, por isso, quando uma dose generosa deste ingrediente é adicionado à arquitetura, proporcionar-lhe-á um outro tipo de linguagem, através da qual se acredita que alcançará mais facilmente a tão desejada transcendência figurativa. Desta forma, pretende-se superar o carácter meramente pragmático da arquitetura e apelar por algo mais profundo.

No livro, *Once Upon a Place – Architecture & Fiction*, Pedro Gadanho e Susana Oliveira exploram aprofundadamente esta associação entre a arquitetura e a fantasia. Face à situação que a prática arquitetónica enfrenta na atual conjuntura, chegam mesmo a questionar se a imaginação não constituirá o último dispositivo, o último recurso através do qual poderemos enfrentar o mundo real. Reconhecem, desta forma, o grande potencial da fantasia que é encarada como uma solução, como uma alternativa, como um instrumento precioso para fazer frente à monotonia do mundo quotidiano. Consideram, no entanto, que este cenário apenas é legítimo porque a realidade dos nossos dias enfrenta hoje, finalmente, a tão aguardada crise de racionalidade. E, por esse mesmo motivo, acreditam que,

[a] ficção surgiu como uma possibilidade, como uma forma alternativa de pensar, como uma imprevista ferramenta para o conhecimento. (...) a ficção produz visões, aproximações, e instrumentos dos quais a prática espacial e arquitetónica se apropriaram atualmente, de forma a renovarem-se.⁷²

Sevil Ekinci, professora de história da arquitetura na Middle East Technical University, em Ankara, foi uma dos muitos intervenientes que contribuíram com os seus ensaios para a compilação do livro em análise. O seu

⁷² Pedro Gadanho, Susana Oliveira, *Once Upon a Place – Architecture & Fiction*, p. 7, "Fiction emerged as possibility, as an alternative way of thinking, as an unpredicted tool for knowledge. (...) fiction produces visions, approaches, and instruments that urban spatial and architecture practices currently appropriate so as to renew themselves."

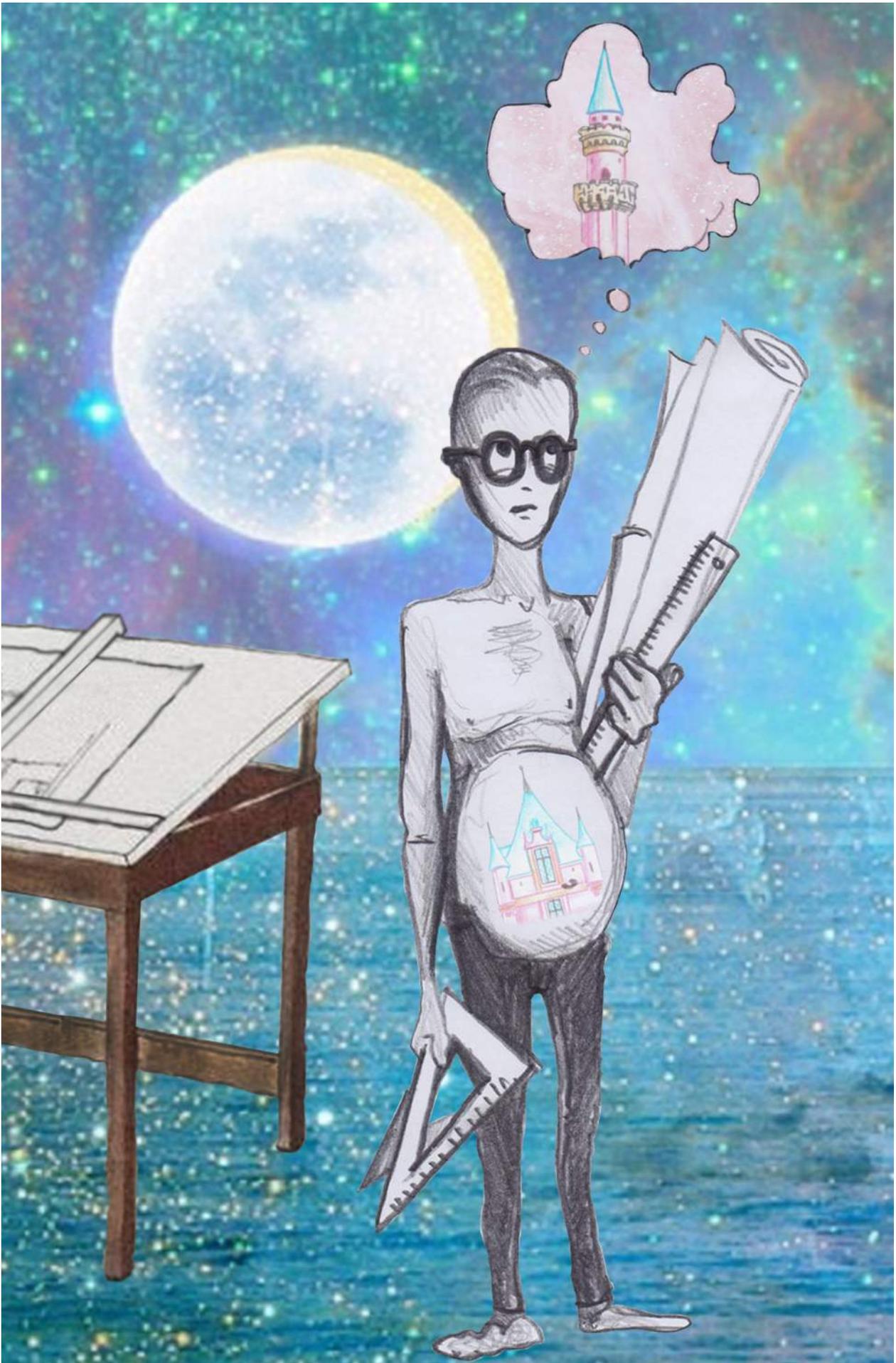


Figura 16

trabalho aborda uma das passagens do conhecido *Libro architectonico*, da autoria de Filarete, onde a criação arquitetónica é entendida como um processo análogo à procriação. Segundo o mestre renascentista, na criação/procriação de um edifício, o papel materno é atribuído ao arquiteto e o papel paterno, por sua vez, é atribuído ao patrono e, juntos, eles concebem o projeto. De seguida, o arquiteto carrega-o durante sete a nove meses antes de o dar à luz na forma de um modelo – o desenvolvimento e o amadurecimento da ideia projetual é aqui comparada ao desenvolvimento do feto.

No entanto, o que se torna mais relevante nesta analogia feita por Filarete é o recurso ao verbo “*fantasticare*”. Este considera que, durante a sua gravidez, o principal papel do arquiteto é fantasiar sobre o edifício, sonhando com a sua execução e realizando vários projetos na sua mente. Sem esquecer que é ainda da sua obrigação estar atento e tomar conta da construção do edifício, comportando-se como “*una buona madre*”⁷³. Filarete chega mesmo a ilustrar esta sua teoria ao longo de uma narrativa onde descreve a construção de uma cidade ideal, Sforzinda, expondo ao patrono, Francesco Sforza, a sua ideia para o projeto, ou seja, a sua fantasia, apresentando-se como a mãe da cidade. A função do arquiteto é, portanto, produzir fantasias.

Esta análise de Sevil Ekinci foi selecionada em detrimento de todas as outras presentes no livro, pois considera-se de extrema relevância perceber que a associação em análise é algo que remonta ao século XV. Filarete já no seu tempo tinha desvendado o enorme potencial do ato de fantasiar e o benefício que este traria à arquitetura, chegando mesmo a afirmar que era fundamental que a literatura fizesse parte da educação do arquiteto, para que este fosse capaz de produzir cada vez mais e melhores “*nuove fantasie*”⁷⁴. E, desta forma, o mestre renascentista fantasiou.

A arquitetura fantasiada trará consigo uma oportunidade de renovação. Ao projetar sítios recorrendo a uma metodologia ficcional, é dada uma possibilidade para se reconsiderar tudo aquilo que pode ser espaço arquitetónico, nas suas mais variadas possibilidades, confrontando as pessoas com lugares que, embora forcem os limites do convencional, despertem a curiosidade ou algum tipo de sentimento. Surgem, assim, modos diferentes de vivenciar os espaços que, ao serem imaginados, proporcionam a desmistificação de barreiras na compreensão da arquitetura, tornando-a facilmente apreensível pela imaginação de cada um. Face ao exposto, compreender-se-á que o reavivamento do ideal pós-modernista esteja aqui implícito, apelando a uma arquitetura democrática – uma arquitetura compreendida por diferentes grupos de pessoas e a diferentes níveis, através do recurso a uma linguagem híbrida que gerasse pluralismo e múltiplos significados, sem impor qualquer tipo de obstáculo ao seu entendimento.

⁷³ Sevil Ekinci, *Gendering “Fantasia”: Architectural/Literary Creation/Procreation In Filarete’s Libro Architectonico*, em Pedro Gadanho e Susana Oliveira (eds.) *Once Upon a Place – Architecture & Fiction*, p.74

⁷⁴ *Ibidem*, p.76

Ingrediente nº 2 – Narrativa

O ato de contar histórias para além de constituir, como já foi referido, o meio mais eficaz para transmitir uma mensagem, é uma prática que está também intrinsecamente ligada à capacidade de fantasiar e de imaginar, aliás, pode mesmo dizer-se que depende dela. Considera-se, por isso, que o discurso arquitetónico poderá ser descomplexificado se for divulgado através da narração de uma história, um outro ingrediente para adicionar a esta proposta, a esta maneira alternativa de pensar arquitetura. Uma história que a tornará mais compreensível, mais cativante, sem que este nunca perca, contudo, a sua complexidade.

Inicialmente, gostaria de estabelecer uma analogia (...) um paralelismo estreito entre arquitetura e narratividade, no qual a arquitetura seria para o espaço o que a narrativa é para o tempo, a saber, uma operação "configurante"; um paralelismo entre, por um lado, construir, portanto, edificar no espaço e, por outro, contar, criar uma intriga no tempo.⁷⁵

Paul Ricoeur, filósofo francês, no ensaio *Architecture et narrativité*, recorre a estes dois conceitos, arquitetura e narrativa, procurando comprovar, ao longo do seu texto, a analogia que estabelece entre eles. Apesar da enorme distância que, aparentemente, separa o espaço construído e o espaço narrado, considera que estes estão profundamente interligados a partir do momento em que ambos têm a capacidade de conceber memórias. Segundo Ricoeur, se por um lado a narrativa conta uma história no tempo, a arquitetura, por sua vez, constrói-a no espaço, e, desta forma, quer seja num campo físico ou mental, em ambos os casos algo é criado. Pode, então, perceber-se que existe, de facto, uma íntima relação entre os dois conceitos em análise e que, por isso, a sua associação é legítima e proveitosa, já que se passará a produzir, simultaneamente, memórias literárias e arquitetónicas que se perpetuarão, quer no tempo quer no espaço.

"Contar histórias é uma arquitetura feita com palavras. Arquitetura feita com histórias é uma super-história."⁷⁶

Nigel Coates arquiteto, designer e professor britânico, fundou em 1984, juntamente com oito dos seus ex-alunos da *Architectural Association*, a NATO, *Narrative Architecture Today*. Eram um coletivo de artistas multifacetados que editou uma revista com o mesmo nome, publicação que representava expressivamente o seu imaginário como se de uma realidade se tratasse. No entanto, em vez de produzirem desenhos

⁷⁵ Paul Ricoeur, *Architecture et narrativité*, "Au point de départ, je voudrais mettre en place une analogie (...) un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération « configurant » ; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps."

⁷⁶ Viktor Khlebnikov, citado em Gijs Wallis de Vries, *Metamorphosis: On the Role of Fiction in Architectural Education*, em Pedro Gadanho e Susana Oliveira (eds.), *Once Upon a Place – Architecture & Fiction*, p. 297, "Storytelling is architecture made with words. Architecture made with stories is a super-story."

convencionais como plantas e secções, Nigel Coates incentivou os seus aprendizes a explorarem uma outra vertente da arquitetura. Encorajou-os a pintar, a desenhar livremente, a cortar e colar, a produzir imagens a partir de ângulos incomuns e, sobretudo, encorajou-os a elaborar narrativas através de todas as suas produções arquitetónicas. O tutor apelava, assim, ao uso da narrativa como uma metodologia para a produção de ideias.

Embora a atividade do coletivo NATO tenha sido efémera, recentemente, Nigel Coates publicou o livro *Narrative Architecture*, onde vem reavivar todas as suas convicções. Segundo o arquiteto, a maioria da arquitetura dos dias de hoje evita, deliberadamente, qualquer envolvimento emocional com o seu usuário. Ao propor a narrativa como propulsora do processo criativo, Coates considera que esse é um procedimento que denota uma sensibilidade e que procura integrar na sua prática a natureza humana. Assim, acredita que é criada uma arquitetura que tem em consideração as experiências quotidianas das pessoas e a necessidade que estas possuem de moldá-las em histórias.

Segundo o arquiteto “[o] coeficiente da narrativa reside num sistema de estímulos que significam poeticamente, acima e em dependência da funcionalidade. Narrativa significa que o objeto contém alguma “outra” existência em paralelo com a sua função.”⁷⁷ E, por isso, discordava da premissa modernista que defendia que a forma seguia apenas a função, acreditando, por outro lado, que a forma deveria seguir também a ficção.

Porém, Nigel Coates não encara esta metodologia como um processo simples e de rápida execução. Explorar uma narrativa em torno do trabalho arquitetónico não é algo fácil de conseguir, não é uma “opção selecionada de um livro de padrões ou encontrada na internet.”⁷⁸ É uma tarefa que requer não só uma percepção mais sensível de tudo aquilo que nos rodeia, como também uma capacidade de abstração que nos permita interpretar o conceito do projeto e saber como comunicá-lo. Dirigindo-se aos seus leitores, Coates afirma que este é um método que “se baseia na tua capacidade de tirar partido do mundo à tua volta, e torná-lo leve o suficiente para o mover para o território da imaginação (...)”⁷⁹

A imposição de sistemas abstratos como por exemplo uma partitura musical, o uso enfático da linguagem espacial, o recurso à forma naturalista para suavizar a lógica arquitetónica, a desarticulação do programa de forma a encorajar atividades inesperadas, o desenho exaustivo de detalhes referentes a outra história literária

77 Nigel Coates, *Narrative Architecture*, John Wiley & Sons, United Kingdom, 2012, p.15, “The narrative coefficient resides in a system of triggers that signify poetically, above and in addition to functionality. Narrative means that the object contains some “other” existence in parallel with its function.”

78 *Ibidem*, p.32, “Narrative is not an option selected from a pattern book or looked up on the Internet.”

79 *Ibidem*, p.32, “It relies on your ability to draw on the world around you, and render it light enough to move into the territory of the imagination (...)”

ou cinematográfica, a importação de um *ready-made* — estas são algumas das características que, segundo o autor, (não na sua totalidade mas em parte) deverão estar presente numa narrativa arquitetónica. Coates considera que, para que um projeto possua atributos narrativos, o espaço, o tratamento das superfícies, as imagens que o edifício vai construindo ao longo do seu percurso, todos estes elementos devem envolver o seu usuário e provocá-lo, criando um vasto campo de significados conectado com o seu próprio imaginário. De forma resumida, citando o cineasta Jean Luc Godard, “às vezes a realidade é demasiado complexa — as histórias dão-lhe forma”⁸⁰, e é neste mesmo princípio que Nigel Coates acredita, defendendo a sua aplicação na prática arquitetónica.

Ingrediente nº 3 — Contos de Fadas

“Se tu eliminares o conto de fadas da realidade eu sou contra ti. É a realidade mais cintilante que existe.”⁸¹

Louis Kahn foi um arquiteto que apenas se sentiu realizado nos últimos anos da sua carreira, época ao longo da qual teve a oportunidade de concretizar as suas convicções. Diz-se que só após uma viagem pela Europa é que descobriu o seu rumo — as ruínas romanas, as construções monumentais egípcias e gregas, os castelos escoceses. Foi ao descobrir o mundo antigo que Kahn se encontrou, desvendando a sua verdadeira essência enquanto arquiteto. E, desta forma, marcou a transição do movimento moderno ao procurar criar uma arquitetura alternativa que se distanciasse do reducionismo que a caracterizava. Assim, explorou nas suas obras finais um potencial mais poético e expressivo, o que resultou em trabalhos que demonstravam uma forte personalidade e uma elevada abstração formal. Era visto como um místico que não falava a linguagem dos negócios. Essa sua visão esotérica, mas simultaneamente perspicaz e apaixonada, fez com que fosse descrito como um guru⁸². Num documentário intitulado *My Architect* produzido pelo próprio filho, Nathaniel Kahn, de acordo com um dos propulsores do movimento moderno Philip Johnson “ [e]le era o seu próprio artista. Ele era livre, comparado comigo.”⁸³

É precisamente durante esta fase da sua carreira que, nos seus escritos e palestras, se começam a destacar, por serem usadas com bastante frequência, duas palavras — “contos de fadas” e “pó dourado”. Para Kahn, cada obra arquitetónica deveria ser entendida como um conto de fadas, já que nela, tal como nestas histórias, deveria estar implícito o desejo humano. Considerava que as narrativas em questão eram o conteúdo mais real da nossa realidade, constituindo uma fonte de admiração graças ao seu poderoso papel inspirador.

80 Apresentação da palestra de Nigel Coates, *Narrativity Equals Creativity*, na Architectural Association School of Architecture, Londres, Novembro de 2012, em <http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=1965>, “As Jean Luc Godard said, “Sometimes reality is too complex – stories give it form.””

81 Louis Kahn, citado por Nathaniel Coleman, em *Utopias and Architecture*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005, p.163, “If you eliminate the fairy tale from reality I’m against you. It’s the most sparkling reality there is.”

82 B.V. Doshi, no documentário *My Architect*, produzido por Nathaniel Kahn em 2003, 1:39:14

83 Philip Johnson, no documentário *My Architect*, 0:05:52 “He was his own artist. He was free, compared to me”

Se eu pensasse o que poderia fazer, para além de arquitetura, seria escrever um novo conto de fadas, porque a partir do conto de fadas veio o avião, e a locomotiva, e os maravilhosos instrumentos das nossas mentes... tudo isso veio da maravilha.⁸⁴

No seu livro *Utopias and Architecture*, Nathaniel Coleman dedica um capítulo inteiro, *Fairy Tales and Golden dust*, a este tema, a esta diferente visão do arquiteto. De acordo com o autor, Louis Kahn encara o conto de fadas como algo que é orientado para o futuro, algo cujo principal objetivo é a satisfação dos desejos e não a resolução imediata dos problemas. Estas histórias são consideradas práticas imaginativas que nos permitem vislumbrar aquilo que ainda não foi feito ou até mesmo aquilo que ainda não foi expresso, e, para Kahn, o que é inatingível é o que mais motiva o Homem, que o faz desejar e, conseqüentemente, seguir em frente.

O pó dourado, por sua vez, é entendido como um “resíduo do passado soprado em direção ao futuro”⁸⁵. É este mesmo resíduo que nos fornece a essência daquilo que constitui a tradição. Assim, através da sua interpretação no tempo presente, motivada pelo desejo que caracteriza o conto de fadas, torna-se possível criar algo de novo. Segundo Louis Kahn é este precioso pó dourado, proveniente de um tempo remoto, a tradição, que transmite ao arquiteto o poder de antecipar, de sonhar e de desejar:

Tu não podes recapturar o que já aconteceu. O que é valioso é o pó dourado que cai a partir disso, que era a natureza do homem. Se tu conseguires, a partir do que aconteceu, obter a natureza do homem, e se tu conseguires colocar o teu dedo através do pó dourado, tu terás os poderes da antecipação⁸⁶

Desta forma, constata que a realidade do conto de fadas é um lugar de maravilha, antecipação e concretização. Acredita que é essa mesma realidade que os arquitetos poderão incorporar no seu trabalho para conseguirem interpretar, da melhor maneira, os verdadeiros desejos dos seus clientes. Assim, serão capazes de os satisfazer através da elaboração de espaços apropriados e recetivos às suas necessidades, espaços que devem transparecer sobretudo a qualidade do pensamento arquitetónico, um requisito que considerava primordial.

De acordo com Nathaniel Coleman, a analogia estabelecida por Kahn entre a arquitetura e os contos de fadas foi útil para o desenvolvimento do seu trabalho, tendo em conta, pelo menos, três situações. A primeira

⁸⁴ Louis Kahn, citado por Nathaniel Coleman, em *Utopias and Architecture*, p.155, “If I could think what I would do, other than architecture, it would be to write the new fairy tale, because from the fairy tale came the airplane, and the locomotive, and the wonderful instruments of our minds ... it all came from wonder.”

⁸⁵ Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture*, p.167, “Golden dust is a residue of the past blown forward into the future.”

⁸⁶ Louis Kahn, citado por Nathaniel Coleman, em *Utopias and Architecture*, p.167, “You cannot recapture what has happened. What is valuable is the golden dust that fell from this, which was man’s nature. If you can, from what happened, derive man’s nature, and if you could put your finger through the golden dust, you would have the powers of anticipation.”

diz respeito ao caráter visionário dos contos de fadas, ou seja, ao facto destes serem direcionados para o futuro — são histórias dotadas de um extenso conhecimento cultural que vão sobrevivendo ao passar dos anos com o propósito de introduzir possibilidades e ensinamentos nas gerações seguintes. Esta mesma premissa terá que estar subjacente ao pensamento arquitetónico que deverá ser desenvolvido tendo sempre em consideração as suas repercussões a longo prazo para que, desta forma, seja também ele capaz de transmitir algo num tempo posterior.

Em segundo lugar, tanto os contos de fadas como a arquitetura têm uma dimensão social, compreendendo-os, por isso, como uma expressão específica da sociedade onde estão inseridos. Os contos conseguem alcançá-la de uma forma mais abstrata já que possibilitam uma introspeção profunda sobre a vida de cada cultura em particular. A arquitetura, por sua vez, consegue atingir essa dimensão com uma presença física graças à sua capacidade interventiva, graças ao processo de criação que lhe é inerente. É esta faculdade que lhe permite proporcionar a existência de instituições que tornam a vida social possível e inteligível, é esta faculdade que lhe permite relacionar-se diretamente com o indivíduo e transformar o mundo em que este habita.

Por último, torna-se ainda relevante o facto de a experiência e a compreensão de ambos, (contos de fadas e arquitetura), ocorrer através da distração. Os primeiros necessitam do processo de distração para conseguir transmitir a sua mensagem na totalidade, ou seja, ao comunicarem uma história diretamente ao ouvinte ou ao leitor, transmitem-lhe simultaneamente um conteúdo latente que opera ao nível emocional, algo que só se torna possível graças à capacidade de abstração deste. A compreensão da arquitetura ocorre de uma maneira semelhante. Porém, neste caso, a história é contada diretamente ao corpo, uma vez que o arquiteto precisa de comunicar a sua mensagem através do uso — a arquitetura só é compreensível no seu todo se for experienciada. É por este motivo que a lógica dos contos de fada pode ser diretamente aplicada à lógica arquitetónica, já que ambos contam as suas histórias através de conteúdos explícitos, sem encobrirem por completo o seu conteúdo latente, aquele que é mais relevante, aquele que comunica diretamente com as emoções — um conteúdo que só será alcançável através da capacidade de distração/abstração do indivíduo que os explora.

Os contos de fada constituíam, por tudo isto, um valioso recurso para os arquitetos, algo que estes poderiam incorporar no seu trabalho como um estímulo para o processo de criação, uma imprescindível e inesgotável fonte de inspiração. Louis Kahn abraçou esta teoria já no final da sua carreira, não sendo, por isso, algo que se torne muito evidente nos seus projetos construídos. Contudo, apesar de tardiamente, procurou difundi-la

e defendê-la junto da comunidade arquitetônica com os seus ensaios e palestras. Foi ao fazê-lo que afirmou convictamente que “tenho tanto conto de fadas dentro de mim. Eu nunca perco de vista a coisa. Eu acredito que o desejo, o conto de fadas é o início da ciência.”⁸⁷

Está, assim, finalizada a *fórmula* e especificados todos os ingredientes necessários à sua concretização! Depois de analisar todas estas abordagens singulares que tiveram um papel preponderante na *gênese* da metodologia que aqui se propõe, eis que surge um momento decisivo — o momento de consolidação. A nova personagem, a arquitetura fantasiada, será, desta forma, convenientemente apresentada ao leitor, e entrará de imediato em ação, numa busca incessante pelo seu verdadeiro propósito na história em desenvolvimento.

Posto isto, torna-se, agora, possível explicitar aquilo em que realmente consiste esta forma alternativa de pensar e produzir arquitetura. Ambicionando distanciar-se de uma postura prosaica e simplista, tendo em vista uma prática mais sensível e comunicativa, mais próxima do indivíduo, a arquitetura fantasiada contemplará na sua expressão novos ingredientes, através dos quais se pretenderá impor como disciplina reinventada. Deste modo, será graças à natureza transcendente da **fantasia** que procurará superar tudo aquilo que é vulgar, criando e inventando novos cenários. Será por intermédio da **narrativa** resultante do ato de contar histórias que poderá transmitir de forma mais eficaz a mensagem pretendida e moldar a realidade complexa, recorrendo a histórias cativantes que a clarifiquem. E, finalmente, será nos **contos de fadas**, *a realidade mais cintilante que existe*, que poderá encontrar uma fonte infindável de inspiração para que, através deles, seja capaz de incorporar nas suas criações o desejo humano. Esta breve descrição clarifica, assim, a essência principal de uma arquitetura fantasiada. No decorrer da presente dissertação, esta prática será alvo de uma reflexão que se pretende mais exaustiva, de forma a possibilitar a sua total compreensão.

⁸⁷ Louis Kahn, citado por Nathaniel Coleman, em *Utopias and Architecture*, p.171, “I have so damned much fairy tale in me. I never lose sight of the thing. I believe the wish, the fairy tale is the beginning of science.”

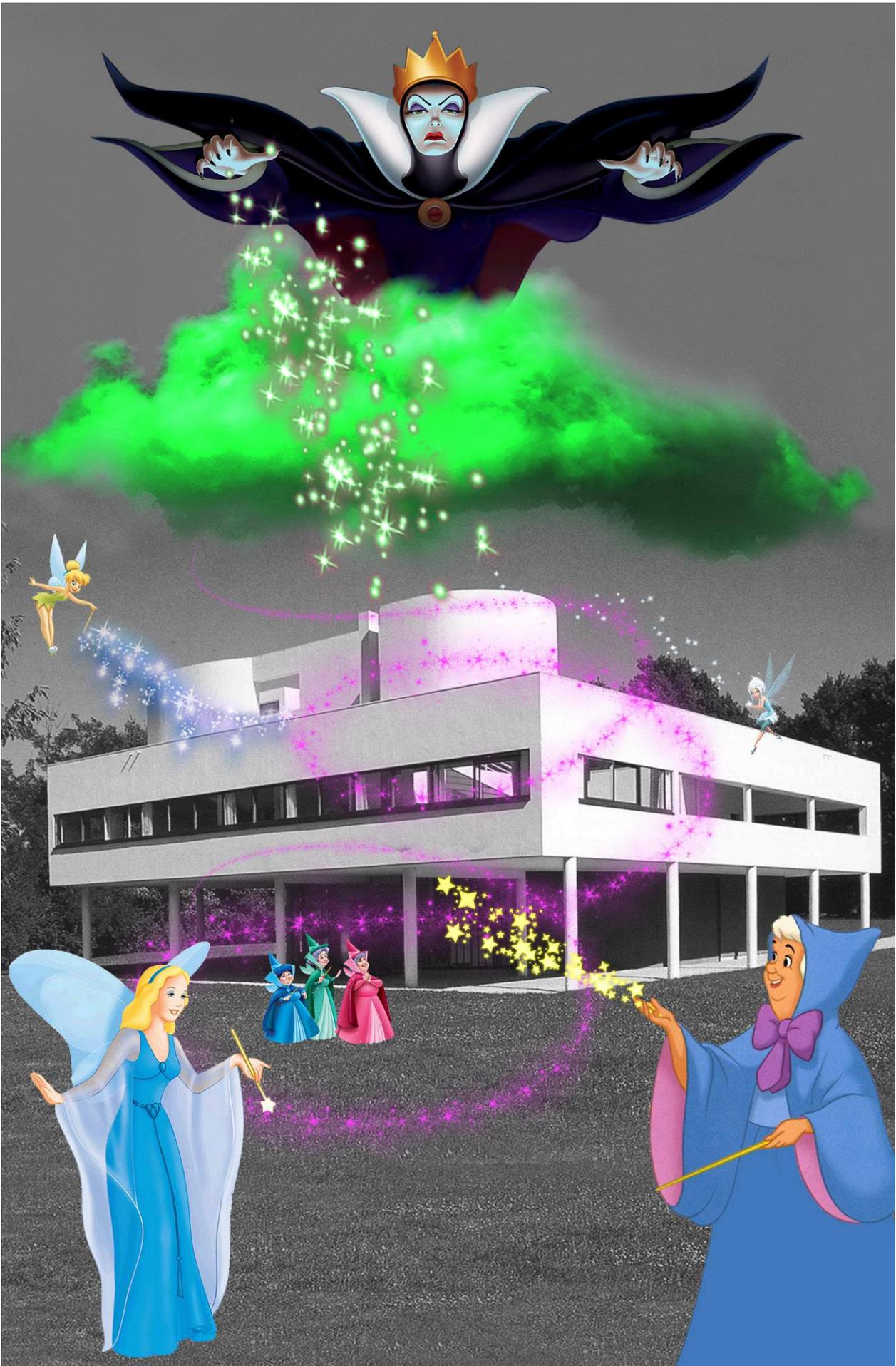


Figura 17

II. FANTASIA COMO GERADORA DA IDEIA

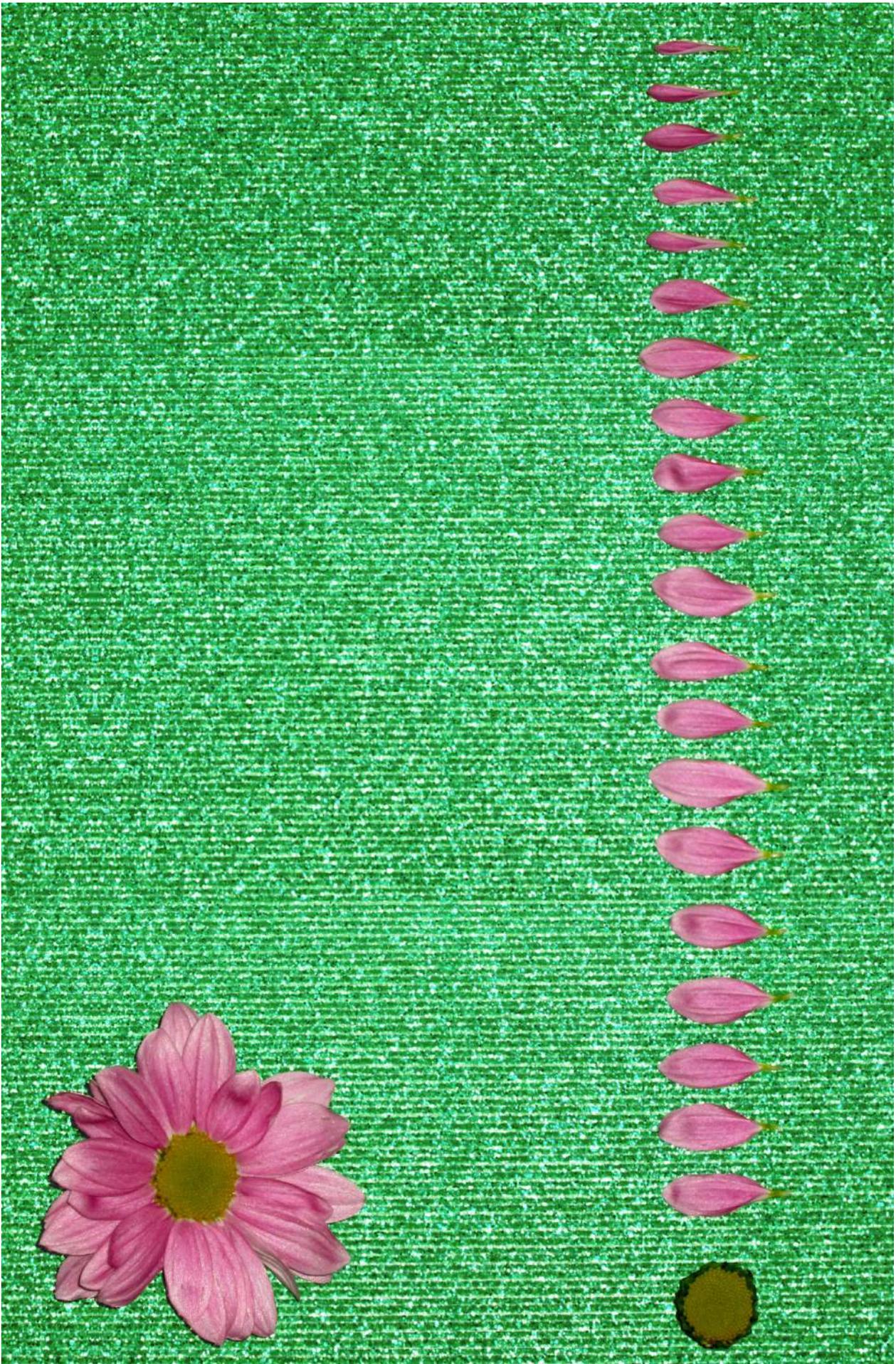


Figura 18

DESCONSTRUINDO A FANTASIA

A fantasia dos contos de fadas — como defini-la? como descrevê-la? Mais importante ainda, como transformá-la em arquitetura? O presente capítulo procurará dar resposta a estas questões, clarificando o tipo de fantasia que se procura abordar no trabalho e, conseqüentemente, a arquitetura que se pretende conquistar a partir da mesma. Para isso, recorrer-se-á à elaboração de um mapa de conceitos onde serão selecionados, criteriosamente, alguns termos-chave, através dos quais será possível caracterizar a fantasia e explicitar as suas ambições de uma forma mais objetiva, considerando o seu afastamento ou proximidade, relativamente a cada um dos termos explorados. Assim, após este processo de desconstrução tornar-se-á legítimo estabelecer um critério que defina com clareza as suas intenções enquanto novo ingrediente arquitetónico. Julga-se imprescindível a sua total compreensão, pois será esta fantasia oriunda dos contos de fadas que assumirá o papel principal no desenvolvimento de todo o processo criativo e será ela a geradora da ideia.

Termo nº1: Mimético

A mimesis designa a capacidade de imitar, de copiar, de reproduzir de forma verosímil o mundo real. Na filosofia aristotélica, esta faculdade constitui o fundamento de toda a arte, sendo considerada aquilo que nos distingue enquanto seres racionais,

[a] tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: pela sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos os nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer.⁸⁸

Surge, desde já, a necessidade de esclarecer uma questão fundamental relativamente ao conceito de *mimesis* — a univocidade do termo, é, ou não, absoluta? Isto é, dever-se-á encará-la como sendo um simplificado fenómeno de repetição? Aristóteles diz-nos que não. Já no seu tratado, *A Arte Poética*, o filósofo dá a entender o contrário, encarando a mimesis como algo mais abrangente. Embora de forma subentendida, torna-se possível constatar que o discípulo de Platão não via esta capacidade como uma forma obsoleta de reprodução mas antes como uma atitude que despertava no indivíduo um sentimento de emulação, ou seja, algo que o estimulava a igualar ou a exceder a própria realidade onde estava inserido e que pretendia imitar.

Luiz Costa Lima, conceituado professor universitário e crítico de literatura, explorou exaustivamente, ao longo de todo o seu trabalho, o conceito de *mimesis*, numa tentativa de decifrar a visão aristotélica. Também ele defendia a ambivalência do termo, acreditando que mais do que uma mera repetição, a mimesis era

⁸⁸ Aristóteles, *A Arte Poética*, p.4, em <http://www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>

algo que permitia ir mais longe, algo que permitia a produção de um novo olhar sobre tudo o que define o nosso quotidiano. “Dissociando a mimesis do seu vínculo com a noção clássica de *imitatio*, Costa Lima afirma mais a sua força produtiva, potencialmente subversiva, do que a sua força afirmativa.”⁸⁹ Desta forma, encarava-a como algo que produzia a diferença e não a semelhança.

Assumindo este ponto de vista, a mimesis possibilita-nos uma nova experiência, um novo olhar. Possibilita-nos a transformação da realidade que nos circunda e que é reproduzida, porém, moldada de acordo com as nossas próprias convicções. Assim, embora com base num horizonte de semelhança, a mimesis acabará sempre por culminar na produção de diferentes interpretações, já que é condicionada pela visão do seu criador e pelo seu sentimento inato de emulação, por isso, é legítimo afirmar que esta introduz a diversidade e a diferença. Pode mesmo dizer-se que a mimesis constitui a ponte que estabelece a ligação entre o real e o ficcional, permitindo ao indivíduo reproduzir a realidade através do seu imaginário.

Criando símbolos e sistemas simbólicos que enformam e organizam “o real” de um modo significativo e coletivamente acessível, a mimesis ocupa uma posição de transição entre o sujeito e o seu mundo, entre o interior e o exterior. (...) Localizada, pois, num “espaço intermediário”, de transição, a mimesis facilita uma espécie de troca (...) ⁹⁰

Posto isto, embora numa primeira análise, a mimesis pode ser vista como algo que é oposto à fantasia, já que a primeira se manifesta através da representação do real e a segunda pela representação do imaginário. Na fantasia o pensamento é completamente liberto, depende exclusivamente da capacidade criativa daquele que a produz, enquanto que na mimesis, pelo contrário, qualquer idealização é limitada pelo compromisso com a realidade. No entanto, quando esta premissa é analisada de outra perspectiva, percebe-se que, pelo contrário, ambas são vitais para a existência uma da outra. Citando Brian Attebery,

(...) mimesis e fantasia não são opostos. (...) Mimesis sem fantasia não seria nada além de um relato de percepções de eventos factuais. Fantasia sem mimesis seria uma invenção puramente artificial, sem objetos ou ações reconhecíveis.⁹¹

Segundo o autor, estes conceitos possuem, por isso, uma relação de interdependência. A fantasia necessita da mimesis para ser eficaz, ou seja, torna-se fundamental que existam referências reais, comportamentos concretos, algum ponto a partir do qual seja possível estabelecer o contacto com aquilo que constitui a existência

⁸⁹ Gabriele Schwab, “Criando irrealidades”: a mimesis como produção da diferença, em *Máscaras da Mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*, por Hans Ulrich Gumbrecht e João Cezar Rocha, Editora Record, Rio de Janeiro, 1999, p.117

⁹⁰ *Ibidem*, p.118

⁹¹ Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, 1992, p.3, “(...)mimesis and fantasy are not opposites. (...) Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one’s perceptions of factual events. Fantasy without mimesis would be a purely artificial invention, without recognizable objects or actions.”

do indivíduo. A mimesis, por sua vez, requer o contributo da fantasia, já que esta lhe faculta uma competência indispensável — a capacidade de interpretar os dados sensoriais — e, por isso, com o seu auxílio, a mimesis deixa de ser uma mera observação dos acontecimentos, passando também a estar provida de imaginação.

Como já foi mencionado anteriormente, a fantasia não deve nunca ser vista como uma atitude de alienação face à realidade, mas sim como uma forma mais fértil de a encarar. É precisamente neste contexto que a mimesis assumirá um papel preponderante — para que a arquitetura fantasiada consiga conquistar a tão desejada componente comunicativa e figurativa, terá, obrigatoriamente, de recorrer a representações miméticas, ou seja, a narrativa criada em torno do objeto arquitetónico terá de ser elaborada através de referências concretas para que, desse modo, se torne inteligível. Tornar-se-á necessário, porém, ter em consideração a ambivalência do termo, uma vez que aquilo que se ambiciona alcançar ultrapassa uma fiel imitação, ambiciona-se uma superação. **A fantasia pretendida quer ser mimética.**

Termo nº2: Alegórico

A alegoria é uma figura de retórica que é utilizada com a finalidade de explicitar uma realidade abstrata recorrendo, para isso, à criação de uma realidade concreta. Esta última é fornecida ao leitor ou ao ouvinte com o objetivo de clarificar a realidade subjetiva, de mais difícil compreensão. Do ponto de vista etimológico, tal função torna-se facilmente perceptível uma vez que a palavra grega *allegoría* significa “dizer o outro” ou “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”.

É muitas vezes definida como sendo uma sucessão de metáforas, porém é possível distinguir estas duas figuras de estilo. De acordo com os retóricos antigos, a metáfora é apenas aplicável a termos isolados, enquanto que a alegoria pode ser alargada a expressões ou até mesmo à totalidade de uma obra. Por norma, uma alegoria é utilizada numa história ou numa situação que recorre a sentidos figurados, não existindo qualquer limite textual. No entanto, este recurso expressivo exige que as abstrações criadas para conceber o seu sentido alegórico sejam direcionadas para uma interpretação única. Caso contrário, se for introduzido algum elemento que desvie o leitor da conclusão pretendida, é elaborada uma metáfora que, por sua vez, já admite vários significados.

Walter Benjamin explorou exaustivamente o conceito de *alegoria* ao longo de toda a sua obra, restaurando-o e redimensionando-o. A conceção por ele estabelecida desenvolveu-se em dois momentos distintos — numa primeira fase, no contexto do período barroco, onde contrapõe a alegoria ao conceito clássico-romântico de

símbolo e, posteriormente, nos seus trabalhos sobre o poeta Baudelaire, onde conclui que “a alegoria é a máquina-ferramenta da modernidade”.⁹²

Na sua obra *Origens do Drama Trágico Alemão*, Benjamin reconhece a alegoria como algo que revela uma verdade oculta, como algo que não representa apenas um modo de ilustração, de ornamentação estilística, mas sim uma forma de comunicação — “(...) a alegoria não é uma frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem e como a escrita.”⁹³

O filósofo alemão procura, através dos seus ensaios, resgatar a alegoria do esquecimento, já que esta foi “encoberta pelo veredicto do preconceito classicista” onde o símbolo se impõe como a expressão poética de eleição. Benjamin acredita que a alegoria é aquilo que há de mais profundo e inquietante no Homem, aquilo que lhe permite exprimir o seu profundo desprendimento em relação ao mundo que o rodeia. Considera que o objetivo da alegoria enquanto recurso artístico é provocar a estupefação, o choque, uma vez que ela nasce da constante insatisfação e da fragilidade inerente à condição humana.

Mais tarde, Benjamin constatou que, por outro lado, na sua versão moderna, a alegoria nascia a partir da própria experiência do choque, ou seja, a partir da vivência de uma história desprovida de sentido, como uma experiência alienada. Foi dessa forma que Baudelaire, através do seu olhar de *flâneur*, não renegou Paris em ruínas, descrevendo-a antes com o recurso a alegorias, a única linguagem que julgava possível perante tal realidade caótica. Assim, segundo Benjamin, é a alegoria que dá sentido a essa modernidade fragmentada.

Após a análise realizada, pode concluir-se que o recurso a alegorias permite, simultaneamente, clarificar e enriquecer o discurso ou a obra de arte. Se, por um lado, constitui um meio para elucidar a componente abstrata da mensagem, por outro, confere-lhe mais expressividade, característica que por sua vez exigirá uma maior capacidade de abstração por parte do seu receptor. A sua apreensão permitirá ao indivíduo decifrar o sentido latente da obra, a sua *verdade oculta* e, desta forma, desenvolver a sua sensibilidade para a interpretação de realidades subjetivas. A alegoria constitui, assim, uma forma de expressão que dignifica mas que aproxima, que complexifica mas que explicita, uma ambivalência que a torna única e valiosa para todos os criadores.

Citando José Saramago, podemos mesmo afirmar que “a alegoria chega quando descrever a realidade já não nos serve. Os escritores e artistas trabalham nas trevas e, como cegos, tateiam na escuridão.”⁹⁴

Apesar da criação alegórica pressupor sempre o recurso a elementos preexistentes que façam parte do

92 Walter Benjamin, citado por Lauro Junkes em *O Processo de Alegorização em Walter Benjamin*, Anuário de Literatura 2, 1994, p. 125

93 Walter Benjamin, *Origens do Drama Trágico Alemão*, Brasiliense, 1984, p. 184

94 José Saramago, em <http://www.citador.pt/frases/citacoes/p/alegoria>

nosso cotidiano, a sua concretização extravasa qualquer análise descritiva do mundo real. A criação alegórica vai muito mais longe — proporciona um olhar mais complexo e poético uma vez que dada a sua capacidade de juntar elementos reconhecíveis numa ordem que não é reconhecível, obriga a um exercício de transcendência do seu significado imediato. Assim, tateando na escuridão em busca de inspiração, de novos rumos, a alegoria poderá surgir como uma luz brilhante que nos indicará um outro caminho possível.

De acordo com Walter Benjamin, a alegoria é a linguagem mais adequada para lidar com uma realidade fragmentada e carente de significados. Não estaremos nós a vivenciar uma época em que a prática arquitetónica enfrenta essas mesmas necessidades? O desenvolvimento de uma arquitetura fantasiada poderá resgatar os arquitetos das trevas e da escuridão, fornecendo-lhes as ferramentas necessárias para que estes possam combatê-las e dotar uma realidade que é a sua dos significados ausentes. Essa é uma ideia que se tornará claramente perceptível ao longo da presente dissertação, materializando-se nas ilustrações que a acompanham — fotomontagens a partir das quais se pretendem construir realidades alegóricas. Posto isto, pode concluir-se que a alegoria poderá ajudar a reinventar o discurso arquitetónico, enriquecendo a mensagem que este pretende transmitir, através de um processo de abstração. **A fantasia pretendida quer ser alegórica.**

Termo nº3: Simbólico

O termo *simbolismo* surge, pela primeira vez, quando em Setembro de 1886, o poeta grego Jean Moreas, publica o seu *Manifeste du Symbolisme* no jornal francês *Le Figaro*. É um movimento que, inspirado nos ideias românticos, procurava guiar-se pela intuição, descartar a razão e a lógica, revelando, desta forma, o seu carácter transcendental. É um movimento que ambicionava conquistar a subjetividade, acreditando, porém, que as emoções presentes nas suas obras não deveriam ser apenas sentidas mas também compreendidas. “O Simbolismo foi uma reação a favor da espiritualidade, da imaginação e dos sonhos.”⁹⁵

Fortemente influenciados pela cultura e mentalidade oriental, bem como todo o misticismo que lhes é inerente, os simbolistas vão em busca destas convicções que em muito diferem do pensamento racionalista. No entanto, as suas obras são marcadas por um carácter bastante individualista, já que cada uma representa a visão pessoal do artista que a produziu e, por este motivo, o Simbolismo acabou por ser encarado mais como uma conduta espiritual do que propriamente como um movimento estético claramente definido.

No contexto arquitetónico, o termo *arquitetura simbólica* foi criado por Charles Jencks na década de oitenta. O seu objetivo foi descrever todo o tipo de prática que apresentasse um forte grau de personificação ou alusões

95 Anna Balakian, *The Symbolist Movement: a critical appraisal*, 1967 “Symbolism was a reaction in favour of spirituality, the imagination, and dreams.”

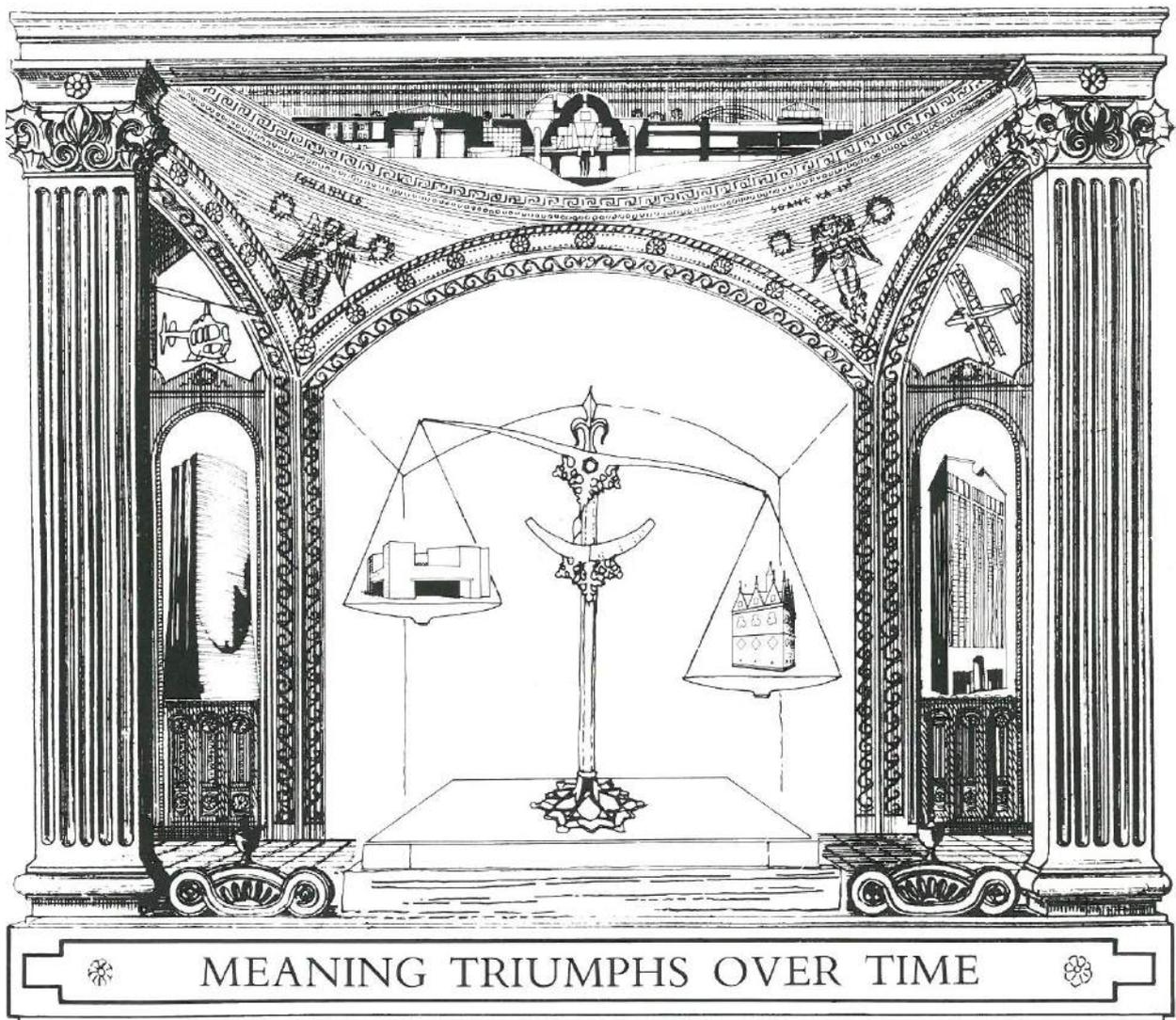


Figura 19

a ideias culturais, referências históricas e outros temas pré-modernistas.⁹⁶ O crítico vê esta metodologia de pensamento como uma possível solução para os problemas com os quais a arquitetura se confrontava nesse tempo. Assim, Jencks promove a criação de ambientes baseados num programa simbólico acessível a todos com base nas relações do mundo físico com o cosmos, planetas, sol, lua, estações do ano.

No seu livro *Towards a Symbolic Architecture*, Charles Jencks propõe que a prática arquitetônica siga um caminho diferente, indicando, para isso, os primeiros passos em direção a uma nova tradição — tradição que pode, no entanto, ser encarada como o revivalismo de uma antiga, já que era algo muito presente nas civilizações ancestrais. Segundo o autor, apesar de os padrões estabelecidos por Vitruvius, padrões que definiam uma arquitetura regida em três princípios — *utilitas* (utilidade), *firmitas* (solidez) e *venustas* (beleza) — terem assumido um papel fundamental ao longo de toda a história, surgia, então, o momento de reivindicar a inserção de um novo elemento que os complementaria, o simbólico⁹⁷.

Jencks enfatizou a importância da existência de ambientes ricos em significados, considerando, por isso, que, para além da qualidade do espaço, da função que este desempenha e da luz que o ilumina, (elementos que supostamente constituem a essência do edifício), deveria também ser tido em conta o seu caráter simbólico, uma particularidade que, segundo o autor, era algo completamente negligenciado. Tal acontecia, acreditava, porque se vivia numa sociedade agnóstica, sem crenças, sem convicções, uma situação causada pelo tédio que caracterizou o panorama arquitetónico dessa época em que se enfrentava um fenómeno que Jencks intitulou “fadiga estética”.

“Os gregos, romanos e cristãos (...) sabiam o que pedir aos seus arquitetos.”⁹⁸ No passado, as intenções simbólicas eram reais e partiam, muitas vezes, dos próprios clientes cujas crenças assumiam um papel estruturante nas suas vidas, eram estes mesmos propósitos simbólicos que impulsionavam a concretização de edifícios expressivos, munidos de sentido e diversas interpretações. Nesses tempos, os arquitetos eram dotados de uma capacidade que, para Jencks, naquele momento, quase já não possuíam — nesses tempos os arquitetos sabiam claramente o que significava o verbo *expressar* — algo que já não acontecia, pelo que, na sua opinião, teria de ser então redescoberto num trabalho conjunto entre arquiteto e cliente.

“Uma das principais razões para este método é fornecer mais força e caráter à arquitetura — bem como significado.”⁹⁹ Para Charles Jencks esta nova fórmula procura, acima de tudo, devolver à arquitetura toda a

96 Symbolic architecture em *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, 2 ed. em, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oj/authority.20110803100546747>

97 Charles Jencks interpreta assim a arquitetura clássica como uma prática não simbólica.

98 Charles Jencks, *Towards a Symbolic Architecture: The Thematic House*, Rizzoli International Publications, 1985, p.21, “The Greeks, Romans and Christians (...) knew what to ask of their architects.”

99 *Ibidem*, p.12, “A major reason for this method is to give more force and character to architecture — as well as meaning.”



Figura 20

intensidade e convicção que outrora lhe eram características, numa tentativa de suprimir a fadiga estética que naquele momento a consumia. O crítico considerava que esta metodologia ofereceria ao arquiteto novos desafios, permitindo-lhe alcançar, através de formas imprevisíveis, algo que iria muito mais além do que as suas próprias soluções. Assim, apesar de ter plena consciência de que esta vertente simbólica não solucionaria todos os problemas existentes em torno da prática arquitetónica, Charles Jencks acreditava que seria a adição deste componente que iria permitir o surgimento de uma arquitetura mais profunda.

Todas as premissas reivindicadas pelo autor são pautadas por vontades análogas, por aspirações que ambicionam alcançar os mesmos objetivos daqueles que se procuram atingir com a concretização de uma arquitetura fantasiada. São, por isso, metodologias que se conectam, abordagens muito próximas que se poderão aliar, tendo em vista um objetivo comum — resgatar o caráter arquitetónico. **A fantasia pretendida quer ser simbólica.**

Termo nº4: Naïf

O termo francês *naïf* é utilizado com o propósito de descrever algo ingénuo e inocente. Foi, por esse motivo, associado à arte que possuía estas mesmas características, ou seja, uma arte aparentemente simples e de fácil compreensão, produzida, normalmente, por artistas sem formação académica. Porém, hoje em dia, a arte *naïf* afirmou o seu valor sendo encarada de uma outra perspetiva, e, por isso, é agora vista como uma manifestação artística espontânea, possuidora de uma total liberdade estética e expressiva.

É, sobretudo, uma prática despreocupada. Os artistas criam sem ter em consideração as técnicas de vanguarda ou os padrões preestabelecidos, desacreditando as abordagens temáticas e cromáticas convencionais. São obras que se caracterizam pela inexistência de perspetiva ou pelo incomprimento das suas regras ditadas pelos renascentistas, pela irrealidade daquilo que representam, pelo colorido exuberante. Graças a estas características, resultam criações apelativas e emocionantes, portadoras de uma inocência estimulante. Porém, toda esta ingenuidade que aparentemente as compõem traduz-se, na verdade, num cenário complexo e sugestivo. De acordo com alguns críticos, os artistas ingénuos, contrariamente aos académicos, criam as suas obras unicamente guiados pela alma; os *naïfs* resistem a toda a erudição da arte graças à franqueza e inocência que lhes é intrínseca.

No contexto arquitetónico, a obra que mais se destaca no âmbito desta temática é o Palácio Ideal de Ferdinand Cheval, construído entre 1879 e 1912, em Hauterives, no sudeste de França. É o exemplar de uma construção verdadeiramente *naïf*, onde o autor procurou, de uma forma obsessiva, transformar o seu sonho em realidade, fantasiando. Cheval não possuía qualquer formação académica, era carteiro. Durante uma das suas rondas de entregas tropeçou numa pedra que lhe despertou a atenção devido à sua forma tão



Figura 21

peculiar e, por isso, guardou-a cuidadosamente no seu bolso. Foi esta pedra que marcou o início do sonho, um sonho que se concretizou em forma de imponente palácio, exuberante, rico em formas e ornamentação. O valor desta construção surge, sobretudo, pela forma espontânea como é concebida, liberta de qualquer regra ou doutrina, idealizada por “(...) uma alma ingénuo, que não se deixa intimidar por considerações práticas, intocada pelo ensino técnico, [que] compreende a “coisa” e, despertada a sua fantasia, dependendo exclusivamente da sua imaginação, ele dá forma a um novo mundo.”¹⁰⁰

Liberdade — esta é, inegavelmente, a palavra de ordem que move todas as criações artísticas inseridas nesta corrente que, ignorando regras e paradigmas, surgem de forma instintiva e despreocupada, sem tentarem impor à sua arte qualquer tipo de obstáculo que a limite.

Considera-se ainda que as criações *naïfs* são a expressão semanticamente mais próxima dos contos de fadas — são ambos dotados de uma profunda complexidade que se esconde, porém, por detrás de um manto de inocência que é apenas aparente. São obras genuínas que constituem, respetivamente, a essência de qualquer manifestação artística e a essência de qualquer história, são obras que, apesar da ilusória simplicidade, requerem uma análise cuidadosa, uma análise que seja capaz de desvendar toda a riqueza de significados que lhes é inerente. Uma abordagem ingénuo poderá ser o ponto de partida... **A fantasia pretendida quer ser *naïf*.**

Termo nº5: *Kitsch*

O *kitsch*, termo de origem alemã, é o nome dado a uma manifestação artística que procura explorar estereótipos sentimentalistas, melodramáticos ou sensacionalistas¹⁰¹. É, por isso, constituída por elementos considerados expressivos e teatrais que procuram apelar ao sentimento, à fácil compreensão e à interação do espectador com a obra que produzem. *Kitsch* é um conceito ambivalente — pode ser o resultado de uma atitude ingénuo e involuntária, que surge naturalmente, mas pode, também, ser a expressão de um comportamento intencional e propositado. É um conceito que suscita múltiplas reações, umas favoráveis, outras desfavoráveis, sendo encarado por alguns como uma manifestação de mau gosto. Esta opinião deve-se ao facto de os seus elementos possuírem características geralmente associadas ao gosto pretensioso e pouco esclarecido sendo, por isso, considerados objetos vulgares e desprovidos de qualidade.

Já no contexto do movimento pós-moderno, foi feita uma referência a este termo relativamente à arquitetura que caracterizava Las Vegas, arquitetura defendida por Robert Venturi. Este apoiava o *kitsch*, o gosto popular

¹⁰⁰ Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Buildings and Planning in Modern Times*, p. 9, “(...) a naive soul, undeterred by practical considerations, unspoiled by technical schooling, perceives the “thing”, and, his fantasy kindled, depending exclusively upon his imagination, he gives shape to a new world.”

¹⁰¹ *kitsch* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo, Porto: Porto Editora, 2003-2015

genuíno e espontâneo, em detrimento do gosto erudito e inacessível dos ideais modernos, considerando o primeiro uma forma mais fácil de aproximar o arquiteto do cidadão e, conseqüentemente uma forma mais eficaz de produzir o conteúdo arquitetônico.

O kitsch: a arte da felicidade, é uma obra da autoria de Abraham Moles na qual ele se propõe analisar o termo em questão, fazendo-o de uma forma exaustiva e peculiar. Segundo o autor, o *kitsch* é algo que ultrapassa quaisquer definições que lhe possam ser atribuídas, não é apenas uma manifestação, não é apenas um estilo, não é apenas uma característica de algo; para o autor o *kitsch* constitui, acima de tudo, “(...) um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos.”¹⁰²

Abraham Moles defende que o *kitsch* é uma arte, já que este adorna e embeleza a vida cotidiana, fornecendo-lhe a complexidade que necessita para que nela se desenvolvam civilizações avançadas. E, por isso, opõe-se à simplicidade, encarando o funcionalismo como uma manifestação oposta aos ideias que promove, uma filosofia pobre e limitadora.

Associado ao triunfo e à ascensão da burguesia na pirâmide social, o *kitsch* está, como já foi referido, intrinsecamente conectado com o gosto popular. Assim, ao contrário das restantes formas de arte, encontra-se mais facilmente ao alcance de qualquer pessoa, já que é uma manifestação que procura diluir qualquer barreira na sua compreensão — o *kitsch* está à altura do homem comum. O autor chega mesmo a afirmar convictamente que, apesar de muitos o tentarem renegar, existe sempre um pouco de *kitsch* no interior de cada um de nós, é algo que nos é inerente e que surge de forma espontânea, é algo que “(...) é permanente como o pecado”¹⁰³.

Apesar de versáteis, os objetos nos quais se “cristaliza” a vontade *kitsch* apresentam certas propriedades e formas que os identificam como tal. São objetos que raramente se encontram isolados, estando, por norma, rodeados de outros, seus semelhantes; os materiais que os produzem são quase sempre disfarçados, ou seja, a sua forma pura é adulterada; as curvas constituem o elemento primordial na sua composição bem como a abundância de cores,

Os contrastes de cores puras complementares, tonalidades de branco, sobretudo a passagem do vermelho ao rosa-bombom *foundant*, ao violeta, ao lilás-leitoso, as combinações de todas as cores do arco íris, misturadas ao máximo, constituem uma característica frequente do colorismo *Kitsch*.¹⁰⁴

102 Abraham Moles, *O Kitsch: a arte da felicidade*, Editora Perspectiva, 2001, p.11

103 *Ibidem*, p.29

104 *Ibidem*, p.55

Munique é considerado o berço do *kitsch*. Por volta do ano de 1860, esta cidade alemã reunia todas as condições necessárias e o ambiente propício para o florescimento deste “estado de espírito”, começando pelo seu governante, Luis II da Baviera. O jovem rei possuía um amor arrebatador por todo o tipo de arte e, por isso, contaminou todo o reino com esse seu gosto. Mandou construir castelos e reconstruir todos aqueles que não considerava suficientemente “românticos”, produzindo, assim, uma vasta obra que era o reflexo desta sua sensibilidade poética – uma obra possuidora de um grandioso sentido teatral que relegava para último plano qualquer tipo de funcionalidade. De acordo com Moles, graças à postura que assumiu ao longo do seu reinado e ao legado que deixou para a posteridade, Luis II da Baviera ficou conhecido como o rei do *kitsch*, o rei dos contos de fadas, o rei das maravilhas e do fantástico.

O empilhamento, a sinestesia, o meio-termo enfeitado, a angústia possessiva, a desproporção entre os meios e os fins, o romantismo, uma lembrança do rococó, um toque do maneirismo, são estes os componentes da mistura kitsch.¹⁰⁵

Sim, toda esta mistura de elementos teatrais que transmite vivacidade e que apela à emoção, será imprescindível para a disciplina reinventada. **A fantasia pretendida quer ser *kitsch*.**

Termo nº6: Eclético

Um eclético é um filósofo que passa por cima de preconceitos, tradições, antiguidade, consenso universal, autoridade e tudo o que domina a opinião de massa; que se atreve a pensar por si mesmo voltando aos princípios gerais mais evidentes, examinando-os, discutindo-os (...) ¹⁰⁶.

Esta é a definição dada por Denis Diderot na *Encyclopédie*, uma das primeiras enciclopédias que existiu na história, publicada em França no século XVIII. Peter Collins destacou-a no seu livro, *Changing Ideals in Modern Architecture*, acreditando que esta noção constituía a verdadeira essência do que é ser eclético.

O ecletismo é entendido como uma atitude que considera o melhor de várias teorias diferentes, com o objetivo máximo de alcançar o belo e o novo. Pode ser simplesmente encarado como uma postura que possibilita uma total liberdade de escolha, que não esteja vinculada a nenhuma doutrina ou estilo.

No âmbito da arquitetura, este termo está associado a uma tipologia desenvolvida durante todo o século XIX, cuja finalidade era, através da mistura de vários estilos, conseguir criar uma nova arquitetura adaptada aos tempos modernos. Esta era uma atitude que retratava, sobretudo, o espírito da época em que tinha surgido,

¹⁰⁵ Abraham Moles, *O Kitsch: a arte da felicidade*, p.112

¹⁰⁶ Denis Diderot citado por Peter Collins em *Los ideales de la arquitectura moderna; sua evolución : 1750-1950*, 5ª edição, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.11, “Un eclético es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos (...)”



Figura 22

constituindo a expressão do conflito existente entre o gosto ortodoxo clássico e um outro gosto movido pela curiosidade pelos novos mundos e em relação ao que era diferente. Esta visão, liberta de cânones preestabelecidos e de princípios restritivos, permitiu aos arquitetos uma maior autonomia criativa.

De acordo com esta filosofia, os distintos fragmentos associavam-se e produziam um todo que o seu criador considerava unitário e belo. O ecletismo não estava, contudo, unicamente circunscrito à componente profissional, à elaboração do projeto; estava também associado à visão dos arquitetos perante a vida social — ambicionavam compor todos os desejos numa única solução, procurando agradar o gosto comum. Acreditavam que, devido à sua versatilidade, era um estilo que se adaptava mais facilmente às vontades da população, um estilo que evidenciava claramente o espírito da época.

Charles Jencks encara a atitude eclética como um fenómeno evolutivo, uma fase natural de qualquer cultura, ou seja, uma etapa que surgirá inevitavelmente quando esta sentir a necessidade de incorporar na sua expressão uma maior complexidade. Assim, considera que este é um comportamento claramente positivo para o desenvolvimento de qualquer cidade que, desta forma, conseguirá alcançar “um tecido de retalhos cheio de contradições e intenções mistas, porque reflete a variedade de desejos e objetivos que qualquer grande metrópole deve ter.”¹⁰⁷. No entanto, segundo Jencks, o ecletismo tradicional que se fez sentir durante o século XIX, revelou-se uma manifestação frágil e vulnerável, movida mais frequentemente por oportunismo do que por convicção, uma manifestação à qual os arquitetos aderiram, acredita, mais por preguiça do que propriamente por desejo.

O crítico declara, porém, que o movimento pós-moderno tem a possibilidade de desenvolver uma variante mais forte e consistente, uma possível alternativa ao ecletismo débil do passado, promovendo, assim, a instauração de um ecletismo radical. Esta é uma corrente que deverá, antecipadamente, definir um rigoroso critério que a permita selecionar, dentro de todas as fontes disponíveis, os elementos que forem mais úteis e pertinentes para a sua finalidade, sendo capaz de, depois, conseguir combinar todos os componentes ecléticos num só edifício, de uma forma harmoniosa. O ecletismo radical será multivalente, compilando na sua expressão diferentes tipos de significados, que atraem, em simultâneo, faculdades opostas, produzindo uma arquitetura que pode ser compreendida e desfrutada por todo o tipo pessoas. Jencks assume, no entanto, que com exceção das veneráveis obras do arquiteto catalão Antoni Gaudí, não existe ainda nenhum exemplar suficientemente convincente e demonstrativo de um *ecletismo radical*.

Após esta análise, pode concluir-se que o ecletismo poderá constituir um mecanismo indispensável para a produção de uma arquitetura fantasiada — uma atitude desvinculada de qualquer regra ou estilo, que promove

107 Charles Jencks, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, p. 127, “(...) un tejido de retales pleno de contradicciones e intenciones mixtas, porque refleja la variedad de deseos y objetivos que cualquier gran metrópoli debe tener.”

a liberdade expressiva e consequente desenvolvimento de novos modelos, novas formas, novas visões. A associação de fragmentos distintos, a colagem, a justaposição, a mistura de elementos aparentemente desconexos — esta metodologia constitui uma oportunidade inigualável de apelar à capacidade imaginativa de cada criador. **A fantasia pretendida quer ser eclética.**

Termo nº7: Heterotópico

Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, ainda que sejam efetivamente localizáveis. Estes lugares, por serem absolutamente outros do que os sítios que eles refletem e dos quais falam, chamar-lhes-ei, por oposição às utopias, Heterotopias.(...) O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelos policiais.¹⁰⁸

No ensaio *De Outros Espaços*, o filósofo Michel Foucault expõe o conceito de *heterotopia* — um espaço-outro: um lugar que não se pode situar convencionalmente na mesma rede de conceitos dos outros lugares devido ao seu carácter de alteridade e cuja complexidade não pode ser facilmente decodificada. Este termo surge, assim, com o intuito de descrever espaços dotados de múltiplos níveis de significados ou de associações a outros lugares. Embora uma heterotopia possa ser um lugar com uma posição geográfica definida, a sua relação com os outros lugares é uma relação de contradição, contestação ou inversão de valores. Um lugar é heterotópico, porque é aquilo que não é, ou seja, como qualquer heterotopia, está ligado a outras realidades e noções. A heterotopia é o lugar do outro.

De acordo com Foucault, a heterotopia surge como algo que sempre existiu ao longo de toda a História, podendo-se, através dela, conectar distintos períodos de tempo, ou até conectar variadíssimos espaços, mesmo que estes sejam incompatíveis entre si. Importa referir que são lugares que possuem uma carga imaginária distintiva. São, no entanto, fantasias realizadas — fantasias diversas e com as mais diversas funções — que cumprem papéis específicos em todas as civilizações.

Refere que *o navio é a heterotopia por excelência* — “um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar que existe por si só” — “o grande escape da imaginação”¹⁰⁹ que nos permite viajar ilimitadamente entre dois espaços. De acordo com a teoria expressa, a arquitetura fantasiada pretenderá, então, funcionar como esse navio, conduzindo-nos numa viagem a outros espaços repletos de significados. A heterotopia é um lugar de liberdade, um lugar de resistência e reflexão. **A fantasia pretendida quer ser heterotópica.**

¹⁰⁸ Michel Foucault, *De Outros Espaços*, conferência no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.

¹⁰⁹ *Ibidem*

Termo nº8: Utópico

1. No princípio, Deus criou os céus e a terra.(...)
26. Então Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhante. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastem sobre a terra.
27. Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher.(...)
31. Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom.¹¹⁰

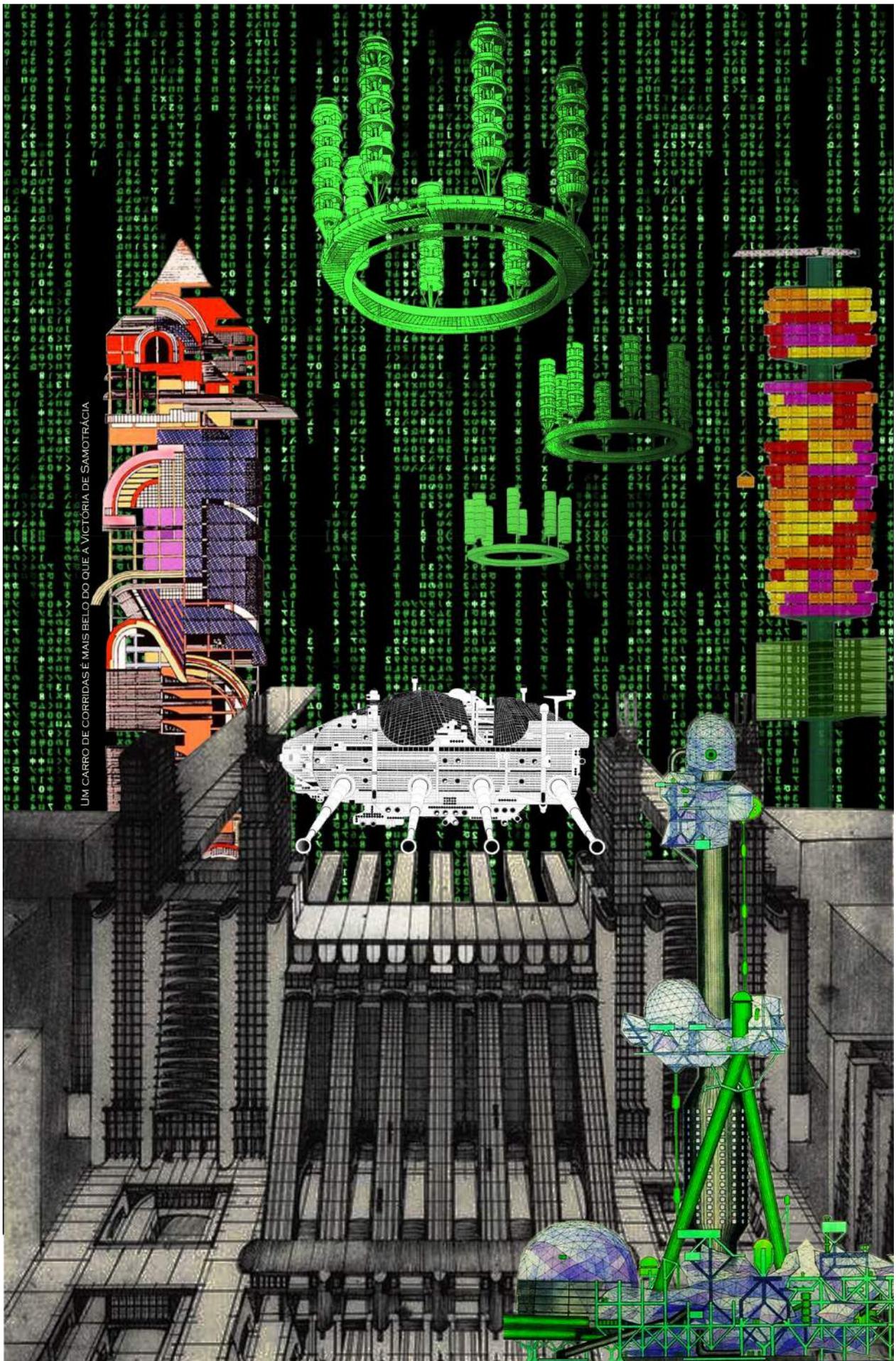
No *Gênesis*, o capítulo que abre a Bíblia, é descrita de forma minuciosa a criação do paraíso, o Jardim do Éden, que representa, para quem nele acredita, o início do tempo e da experiência humana. E é desta forma que, mesmo antes do conceito existir, somos confrontados com aquela que pode ser considerada uma das primeiras utopias. Um local perfeito e harmonioso que teria a capacidade de assegurar a felicidade do Homem. É, porém, um lugar idílico, irreal.

O termo *utopia* remete-nos para aquilo que se encontra somente no domínio da imaginação, pressupondo algo inverossímil e inatingível. O desejo de alcançar o paraíso foi uma das premissas que mais eficazmente direcionou o pensamento por uma vertente mais utópica, promovendo o surgimento de inúmeras teorias e projetos estruturados e fundamentados em torno desse mesmo conceito. No entanto, é apenas em 1516 que nasce verdadeiramente a palavra utopia, quando Thomas Moore publica um livro que conta a história de uma ilha imaginária com esse mesmo nome.

No âmbito da arquitetura, o pensamento utópico foi algo que assumiu frequentemente um papel preponderante ao longo de toda a história. Os arquitetos, como cidadãos interventivos que eram, sentiram, mais do que ninguém, a necessidade de projetar cidades ideais e propor novas formas de organização social e espacial ambicionando, também eles, alcançar uma espécie de paraíso onde os seus projetos permitissem o desenvolvimento de uma sociedade perfeita.

É inegável a enorme contribuição que estas experiências utópicas assumiram e assumem ainda hoje no processo evolutivo do pensamento arquitetónico. Muitas destas soluções anteciparam avanços tecnológicos e, como que se previssem o futuro, abriram caminho para uma série de conquistas a longo prazo, desmistificando barreiras e desafiando o seu tempo. Não querendo nunca desvalorizar o seu papel, estas teorias não deixam, no entanto, de se sustentarem no vazio, na suposição, numa atitude de completo despreendimento da realidade. São teorias importantes para o desenvolvimento de qualquer disciplina, mas cujo propósito é apenas inspirador e motivacional.

¹¹⁰ *Bíblia Sagrada*, Gênesis capítulo 1, Difusora Bíblica, Lisboa, 1984 p. 4 e 5



UM CARRO DE CORRIDAS É MAIS BELLO DO QUE A VICTÓRIA DE SAMOTRÁCIA

Figura 23

Porém, é igualmente importante não esquecer que o objetivo primordial da arquitetura é ser realizável, para que, desta forma, consiga cumprir o seu propósito, transformando e moldando o mundo onde está inserida. Para que tal aconteça é necessário que a prática arquitetônica prospere em torno de princípios viáveis e exequíveis, não querendo com isto dizer que nestes mesmos princípios não deverão estar também subentendidos elementos fantasiosos. Embora, muitas vezes, possa ser vista como tal, fantasia não é sinónimo de utopia — a fantasia, pelo menos no que à arquitetura diz respeito, pode ser concretizável.

Como foi já referido anteriormente, entre a arquitetura e a capacidade de fantasiar existe uma relação íntima, sendo objetivo do presente trabalho comprovar que a apologia desta aproximação poderá desvendar novos caminhos. Porém, enquanto a fantasia resulta de uma nova combinação de elementos preexistentes, sendo justamente a partir dessa associação que se torna transcendente, a utopia, por sua vez, é concebida em torno de princípios que ainda não existem. A vertente utópica é direcionada para o futuro, sendo apenas alcançada quando a fantasia é levada a um limite extremo, por isso, dever-se-á promover este relacionamento (entre arquitetura e fantasia) em função destas considerações e sem esquecer as verdadeiras ambições desta proposta — a concretização de uma arquitetura fantasiada. **A fantasia pretendida não quer ser utópica.**

Termo nº9: Científico

A *fantasia científica* é um género de narrativa que é composto, simultaneamente, por elementos de ficção científica e por elementos de fantasia. Brian Attebery denomina-o como suma “forma híbrida”. Embora muitas vezes sejam confundidos, já que ambos exploram outras realidades que não a nossa, estes dois géneros apresentam certas características que os diferenciam. Quando colocados lado a lado — ficção científica e fantasia — torna-se mais evidente o contraste existente entre a retórica de cada uma. Enquanto que a primeira, como o próprio nome indica, tem como pano de fundo a ciência e os seus avanços tecnológicos, a segunda, por sua vez, tem lugar num reino imaginário, um reino que possibilita ações fora da capacidade humana através da magia que o caracteriza.

No seu livro, *Strategies of Fantasy*, Brian Attebery parte do princípio de que uma história que é criada no panorama da ficção científica pressupõe sempre uma justificação dos acontecimentos, já que nos encontramos no domínio da ciência, e esta é uma doutrina que, supostamente, tem sempre explicação para tudo. No âmbito da fantasia o mesmo já não acontece, tudo é assimilado e reconhecido pela imaginação “(...) na fantasia o vampiro, o demónio, ou o anjo são aceites sem questionamento.”¹¹¹

111 Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, p.113 “(...) in fantasy the vampire, demon, or angel is accepted without question.”

Uma outra característica que permite distinguir claramente estes dois gêneros é a linguagem e o tipo de discurso ao qual recorrem para se expressar, já que cada um é dotado de um vocabulário muito próprio — “Magia” não faz parte da linguagem da Ficção Científica; “telepatia” faz.¹¹² De acordo com Brian Attebery na ficção científica somos confrontados com as viagens interestelares, os aviões supersônicos, computadores e maquinaria avançada como produtores de ciência; na fantasia, por outro lado, temos a abóbora que se transforma em carruagem, casas feitas de doces, poções mágicas e a bruxa má.

“Se o olhar da ficção científica é para fora e para a frente, o da fantasia é para dentro e para o passado.”¹¹³ Esta é uma das principais diferenças que estabelece o limite que separa os dois gêneros em análise, a aspiração, ou seja, a ambição de cada um. Têm objetivos distintos. Se por um lado a ficção científica impulsiona realizações futuras, ampliando o nosso horizonte, a fantasia encoraja ao sonho e à introspeção, transcendendo-o.

Torna-se, assim, fundamental diferenciar tanto a ficção científica como esta “forma híbrida” daquilo que é a fantasia pura, aquela sobre a qual incide o verdadeiro propósito deste trabalho. A partir do momento que esta distinção se torna clara, é possível excluir automaticamente várias práticas arquitetônicas que foram surgindo ao longo da história. De referir, por exemplo, as experiências dos futuristas, dos construtivistas russos, ou, mais recentemente, dos Archigram, cujas premissas orientadoras incorporam, inegavelmente, princípios fantasiosos mas que, apesar disso, eram estruturadas numa base científica. Todos os seus trabalhos eram direcionados para o futuro, baseados no avanço tecnológico e na era da máquina. E, por esse motivo, distanciam-se daquilo que é pretendido, não constituindo uma referência para a presente investigação.

A fantasia pretendida não quer ser científica.

A fantasia foi desconstruída. Explorados todos os termos-chave que compõem o mapa de conceitos, tornam-se, agora, mais nítidas e inteligíveis as características que definem uma arquitetura dotada da fantasia dos contos de fadas, sendo, assim, possível, vislumbrar aquilo que, através dela, se pretende concretizar. Após uma breve análise efetuada individualmente a cada um dos termos pode agora definir-se aquilo que, realmente, a fantasia pretendida quer e não quer ser.

Assim, depois de todo este processo de desconstrução, concluir-se-á que uma arquitetura fantasiada não se desenvolve a partir de princípios inconcretizáveis e dificilmente praticáveis (utópico), sendo de excluir também que tenha como mote a ciência inovadora das máquinas e toda a era tecnológica (científico). Uma arquitetura fantasiada é aquela que, apesar de estar sempre conectada com a realidade, ambicionará

112 Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, p.107 ““Magic” is not part of the language of SF; “telepathy” is.”

113 *Ibidem*, p.109 “If science fiction’s gaze is outward and ahead, fantasy’s is inward and into the past.”

superá-la e reinterpretá-la (mimético), sem, contudo, ignorar o seu caráter arquitetônico, aquilo que se pretende resgatar (simbólico). Será uma prática que reunirá elementos reconhecíveis numa ordem que não é reconhecível e que obrigará, por isso, a um exercício de transcendência relativamente ao seu significado primeiro, através das ferramentas de comunicação figurativa (alegórico). Com ela tornar-se-á possível viajar entre espaços distintos, podendo esta viagem ser encarada como um escape da imaginação (heterotópico). Uma arquitetura fantasiada é livre e ingênua (*naïf*), proporciona ambientes ricos em significados e incorpora, na sua gênese, um estado de espírito teatral e expressivo que apela ao sentimento e à emoção (*kitsch*). Uma arquitetura fantasiada não está vinculada a regras nem estilos, é o resultado da composição de fragmentos distintos, da total liberdade expressiva (eclétrico), é o resultado de um grito de inquietação face à monotonia circundante. Resulta da evolução do pensamento. Estes são os objetivos que a arquitetura fantasiada pretende alcançar, estes são os efeitos que ela quer despertar, este o seu real propósito na história que aqui se conta.

Assim, em prol de criações que despertem efeitos sublimes e emocionantes no indivíduo, a fantasia dos contos de fadas, recorrendo a uma narrativa ficcional, sustentará as premissas através das quais a prática arquitetônica se desenvolverá. Desta forma, reunidos e especificados todos os ingredientes, tornar-se-á, assim, provavelmente, exequível o produto final que se pretende obter desta junção — a arquitetura fantasiada — personagem que, devido ao rumo que a história seguiu, acabará por assumir, então, por mérito próprio, o papel de protagonista.

Retomando o percurso da viagem iniciada algumas páginas atrás, uma viagem que teve como ponto de partida o reino da fantasia, diríamos que o caminhante chegou, agora, a meio do seu trajeto. Tal como se previra inicialmente, ferramentas e habilidades foram adquiridas ao longo da jornada e, graças a elas, tornar-se-á possível atuar, reinventando aquilo que nos rodeia, transformando-o. Tornar-se-á possível libertarmos da racionalidade que nos confina e que impede a fantasia de florir. Nesta história que aqui se conta, a arquitetura fantasiada saiu vitoriosa...



Figura 24

MOMENTOS FANTASIOSOS

“Eles não sabem que o sonho
é tela, é cor, é pincel,
base, fuste, capitel,
arco em ogiva, vitral,
pináculo de catedral, (...)”¹¹⁴

É o sonho que permite ao arquiteto criar e, assim, cumprir a sua tarefa — esta é a mensagem de Antônio Gedeão nos versos acima transcritos. A obra do arquiteto será sempre a concretização daquilo que antes desejou, algo que o impulsionou de uma forma proativa rumo ao ato inventivo e à sua transcendência. O desejo constitui, portanto, um recurso que o move e que desencadeia uma fonte de energia criadora, para que, no fim, este possa assistir ao verdadeiro espetáculo da criação, um momento mágico e sublime que representará a conquista daquilo que sempre ambicionou.

É essa quimera, esse recurso imprescindível a todos os Homens, que lhe permite ir mais longe enquanto ser transformador de uma sociedade, que lhe permite moldar o mundo à sua volta de uma forma transcendental. Ao longo de toda a História, muitos arquitetos sonharam e conseguiram, com os seus projetos, evoluir, derrubar dogmas vigentes, exceder os limites da vulgaridade — criações fantasiosas que marcaram o panorama arquitetônico e que, embora tenham constituído um importante móbil para o seu progresso foram, na maioria das vezes, olhadas com desconfiança, descredibilizadas e até mesmo ridicularizadas.

A fantasia pretendida, a dos contos de fadas, aquela que se ambiciona cristalizar e a que se quer dar forma através da arquitetura já foi desconstruída e as suas particularidades já foram especificadas. Assim, julga-se agora pertinente mencionar e analisar alguns exemplares arquitetônicos, modelos que serviram de inspiração, que constituíram um estímulo, assumindo-se, por isso, como imperiosas referências para a concretização desta proposta. Tenciona-se, desta forma, dar seguimento ao trabalho daqueles que desenvolveram tais projetos, os sonhadores, os vanguardistas do seu tempo que nunca deixaram, também eles, de fantasiar. Para tal, foram selecionados três momentos específicos cujos ideais se pautavam por uma vontade análoga àquela que já se tornou aqui bastante evidente. Eis os momentos fantasiosos que guiaram, influenciaram e que desempenharam um papel crucial na germinação da arquitetura fantasiada:

114 Antônio Gedeão, excerto do poema *Pedra Filosofal, Movimento Perpétuo*, 1956

Luís II da Baviera – o Rei dos Contos de Fadas

“Digo-vos que chegará o dia em que as pessoas vão entender que a arte é mais importante do que o pão nosso de cada dia. A Baviera tornar-se-á padrão de beleza!”¹¹⁵

Rei Cisne, Rei Lua¹¹⁶, Rei Sonhador, Rei dos Contos de Fadas, Príncipe Encantado, foram diversos os nomes pelos quais ficou conhecido Luís II, governante da Baviera entre 1864 e 1886 que, apesar de ser rei e não arquiteto, foi o responsável pela edificação de uma extensa obra. Luís II nutria uma grande admiração por Luís XIV, rei de França entre 1643 e 1715, e por toda a sua obra, em especial pelo Palácio de Versalhes — este o motivo que levou o regente da Baviera a inspirar-se no seu legado e a seguir as suas pisadas.

Embora o seu reinado tenha ficado marcado por conturbadas questões políticas, Luís II desprezou-as por completo, acreditando que a paz chegaria ao seu império por intermédio da arte e, por isso, numa tentativa de tornar o seu povo sensível a esta questão, dedicou-se a inúmeros projetos artísticos, musicais e arquitetónicos, ambicionando dar voz àquilo em que acreditava.

Nenhum de vocês morrerá num campo de batalha. Prometo usar todo o meu poder. E se formos atacados pelas tropas inimigas, as nossas milhares de orquestras começarão a tocar e, com a música de Richard Wagner¹¹⁷, os inimigos vão depor as suas armas e festejar connosco!¹¹⁸

Inegavelmente excêntrico e idealista, Luís II decidiu seguir um rumo diferente daquele que lhe tinha sido destinado e, vivendo à margem das suas obrigações enquanto rei, preferiu uma vida de fantasia dedicada à solidão e à introspeção. Foi através dos variados projetos criativos que desenvolveu, nos quais interveio pessoalmente em cada detalhe, que procurou dar forma às suas convicções, concretizando alguns dos seus sonhos. “E não havia nenhuma dúvida relativamente à afinidade de Luís com os contos de fadas depois de ele ter começado a construir os seus castelos no quinto ano do seu reinado.”¹¹⁹ Estas construções refletiam a personalidade sonhadora e fantasiosa do monarca, que as erigiu pensando unicamente em si, nos seus gostos, nas suas carências, na sua filosofia de vida. Era lá que Luís II se refugiava do alvoroço da capital e das suas frustrações, era lá que meditava e se conectava com a natureza, e, por tudo isto, estas fortalezas tornaram-se no seu bem mais precioso.

115 Luís II da Baviera interpretado por Sabin Tambrea no filme *Ludwig II*, realizado por Marie Noelle e Peter Sehr em 2012, 00:13:37

116 Devido ao seu enorme fascínio por Luís XIV, também conhecido como Rei Sol, Luís II via-se, por isso, como o Rei Lua, uma sombra romântica daquele. “Como todos os habitantes da terra dos sonhos, Luís II evitava a claridade do dia. O seu planeta preferido era a lua (...)”, retirado de *The Castles of Ludwig II of Bavaria*, por Heinrich Kreisel, p.8, “Like all inhabitants of dreamland, Ludwig II shunned the glare of day. His favourite planet was the moon (...)”

117 Compositor alemão, lutou contra a monarquia e esteve em exílio antes de ser convidado por Luís II para integrar a sua corte, algo que fez contra a vontade dos seus ministros que reprovavam o passado revolucionário de Wagner. O rei era amante incondicional de todo o seu trabalho, em especial as óperas *Lohengrin* e *Tannhäuser* que assistiu na sua adolescência, por esse motivo, Luís II saldou todas as dívidas do compositor e cedeu-lhe uma luxuosa casa, a Villa Pellet.

118 Luís II da Baviera interpretado por Sabin Tambrea no filme *Ludwig II*, 00:30:27

119 Heinrich Kreisel, *The Castles of Ludwig II of Bavaria*, Franz Schneckluth, 1954, p.9, “And there was no doubt about Ludwig’s affinity with fairy-tales after he began to build his castles in the fifth year of his reign.”

Para além de estarem localizados em cenários idílicos, criteriosamente escolhidos pelo rei, os castelos eram dotados de especificidades únicas. Não eram construídos de acordo com as configurações normais de uma corte, nem tão pouco de uma residência real, eram edificados apenas com o propósito de constituírem um santuário para contemplação do jovem monarca. E assim, “[n]ovos castelos continuaram a aparecer nas montanhas ou perto delas, cada um mais encantado, mais feérico que o outro.”¹²⁰

O Palácio de Linderhof (Figura 25), localizado no interior de uma densa floresta nos Alpes, foi a criação mais contida de Luís II, sendo de referir, no entanto, que o facto de esta possuir um tamanho mais reduzido não era sinónimo de uma menor magnificência. Muito pelo contrário, esta seria uma das fortalezas mais exuberantes em todos os seus detalhes. Linderhof era uma das residências prediletas do rei e foi a única que ficou concluída antes da sua morte.

O edifício, exteriormente ornamentado num estilo neorrocó, é precedido por um grandioso lago que marca a entrada no parque do palácio. No centro desse lago existe um conjunto escultórico revestido a ouro cuja figura principal é Flora, a deusa das flores, através do qual jorra um jato de água que atinge os trinta metros de altura, simbolizando, para Luís II, uma ponte que o unia a Deus. Interiormente, as dependências do castelo, todas sumptuosamente decoradas e pensadas ao mais ínfimo pormenor, sucedem-se numa sequência harmoniosa de formas, caracterizadas por uma ampla variedade de cores.

O quarto do rei que, em tempos, foi iluminado pela luz de 108 velas de um candelabro de cristal assume uma posição de destaque no palácio — situado no eixo central e com vista para as cascatas a norte, é o compartimento com maior dimensão de todo o edifício. A cor predominante nesta divisão é o azul e surge nos tecidos aveludados e nas pinturas de teto que evocam figuras mitológicas, tudo isto em sintonia com o rebuscado e delicado trabalho de estuque dourado. A cama, resguardada em alcova e com degraus, é ainda protegida com uma balaustrada, criando uma espécie de altar ao Rei Lua, enaltecendo o seu reino noturno.

O vermelho radiante é a cor que toma conta da sala de jantar, um compartimento com forma oval, localizado na parte Este do palácio. Um dos equipamentos mais peculiares do edifício encontra-se nesta divisão — uma mesa escamoteável que possui uma valiosa peça de centro em porcelana Meissen decorada com delicadas flores chinesas. Esta mesa tinha a capacidade de desaparecer para poder ser servida no piso inferior pelos criados, sendo, depois, novamente içada para o seu respetivo lugar. Este mecanismo foi concebido com o propósito de satisfazer as exigências do rei que desejava estar sozinho durante as suas refeições.

120 Heinrich Kreisel, *The Castles of Ludwig II of Bavaria*, p.10, “New castles kept appearing in or near the mountains, each more enchanted, more fairy-like than the other.”



Figura 25

Torna-se imprescindível referir ainda a Galeria dos Espelhos (que surge como referência ao Palácio de Versalhes), uma das preferidas de Luís II, uma sala que, como o próprio nome indica, é revestida com espelhos que criavam efeitos extraordinários, refratando a luz dos candelabros de cristal e refletindo a luz das velas. Através deles, os luxuosos objetos que decoravam este espaço — um tapete de plumas de avestruz, um imponente candelabro de marfim, ou ainda uma mesa de centro com o tampo cravado a pedras preciosas — eram multiplicados vezes sem conta, criando uma ilusão de prolongamento da divisão até ao infinito. Na parede em frente à janela, existe um nicho com um assento que proporciona momentos de resguardo face à atmosfera de intensa vivacidade emanada pelos inúmeros espelhos, um local onde o rei podia meditar e entregar-se ao seu universo onírico.

Partindo para o exterior do palácio, é impossível não mencionar os jardins que o rodeiam, criações igualmente belas e deslumbrantes. A vertente sul do parque é formada por jardins em socalcos ao estilo renascentista, coroados no seu topo com um templo clássico redondo onde estava integrada uma estátua da deusa Vénus. O lado Norte, por sua vez, é composto por uma cascata que escorre ao longo de trinta degraus em mármore, terminando numa fonte com uma escultura que jorra água, cuja figura de destaque é Neptuno, o deus do mar. No topo da cascata localiza-se um edifício verde esmeralda, o Pavilhão da Música, que, apesar de estar no lado oposto, estabelece uma forte relação visual com o Templo de Vénus, já que se encontram ambos ao mesmo nível.

O terreno de Linderhoff é ainda pontuado por diversas construções fascinantes ao longo dos seus oitenta hectares, todas elas com um propósito específico e dotadas de um ambiente muito particular — o Pavilhão Marroquino, a Cabana de Hunding, o Quiosque Mourisco, o Eremitério Gurnemanz, a Gruta de Vénus são edificações que representam fragmentos de sonhos do rei da Baviera, sonhos que iam sendo gradualmente concretizados pelo parque fora. Todos estes edifícios, não menos relevantes, são os responsáveis pela diversidade enriquecedora inerente a esta fortaleza. De salientar, porém, esta última, a Gruta de Vénus, uma criação que constitui um momento muito especial deste projeto, um momento dotado de uma beleza poética indescritível. Povoada por estalactites e estalagmites, foi nesta construção artificial que Luís II procurou reproduzir uma cena da ópera *Tannhauser* de Richard Wagner, tendo sido lá instalado também um barco dourado em forma de concha, onde, durante a noite, o rei gostava de ser passeado. Nesta gruta, foram utilizadas as mais inovadoras tecnologias da época para conseguir dar forma a este cenário idílico, um cenário onde existia iluminação subaquática, onde era possível gerar artificialmente movimentos na água, onde eram criados efeitos luminosos intermitentes através da utilização de vidros coloridos giratórios. Tudo isto foi feito em prol de um único objetivo - concretizar o mundo fantasioso e delirante deste Rei Sonhador.



Figura 26

De uma forma igualmente apaixonada e obsessiva, Luís II idealizou o Castelo de Neuschwanstein (Figura 26), a sua criação mais famosa. Localizada no cume das montanhas bávaras, rodeada de lagos, a fortaleza nasce das rochas, num cenário que não podia ser mais apropriado para um castelo que parece ter saído diretamente de um conto de fadas. Este projeto constitui um monumento à cultura medieval e a todo o trabalho de Richard Wagner que a retratava nas suas obras, sendo o próprio nome, Neuschwanstein, uma referência ao *Cavaleiro Cisne*¹²¹.

O castelo pode ser visto como uma típica construção do século XIX — uma mistura eclética de formas românicas representadas através de figuras geométricas simples como arcos semicirculares e cúbicos; formas góticas retratadas através de torres elegantes e delicados ornamentos, existindo ainda referências à arte bizantina — tudo isto conectado num só edifício e aperfeiçoado com as mais recentes habilidades técnicas e artesanais. Neuschwanstein constitui um exemplar perfeito de uma arquitetura historicista, não podendo, por isso, ser entendido como uma simples cópia, uma reprodução inferior dos estilos passados, mas antes como uma reinterpretação dos mesmos, adaptada à luz dos novos tempos. Esta é a postura que, em grande medida, caracterizou o século XIX e que faz deste castelo uma clara manifestação do espírito da época.

Tanto exteriormente como interiormente, o edifício é dotado, no seu conjunto, de um efeito extremamente teatral, retrato da personalidade excêntrica do rei. No entanto, muitos dos compartimentos projetados permaneceram sem decoração devido à morte precoce do seu criador e apenas quinze dependências foram concluídas. Entre aquelas que ficaram finalizadas, de destacar a Sala do Trono, uma grandiosa divisão com treze metros de pé direito cujo desenho foi inspirado numa igreja bizantina. As paredes surgem através de arcadas coloridas e expressivamente decoradas nos dois níveis, culminando numa abside, uma parede semicircular, o local destinado ao trono do monarca, algo que nunca chegou, porém, a ser concretizado. A analogia estabelecida entre esta sala e uma igreja é o reflexo daquilo em que Luís II acreditava, ou seja, da sua verdadeira conceção de realeza — ele via-se não apenas como um rei, mas também como um mediador entre Deus e o resto do mundo, uma ideia reiterada através da cúpula da sala, onde estão pintadas estrelas, e ainda através dos mosaicos que forram o chão, ilustrando a terra com as suas plantas e animais.

O Salão dos Cantores, o local das festas, um dos projetos preferidos de Luís II, localiza-se mesmo ao lado da Sala do Trono. Esta divisão, possuidora de uma excelente acústica, constitui um monumento aos cavaleiros e às lendas dos tempos medievais sendo, por isso, ricamente decorada com todo o tipo de alusões aos mesmos. Os temas mais presentes são representações das óperas *Lohengrin* e *Parzival*, aquelas com as quais o monarca mais se identificava. As referências aos cenários das obras de Wagner são constantes em

¹²¹ *Lohengrin*, o *Cavaleiro Cisne*, o protagonista da ópera com o mesmo nome da autoria de Richard Wagner, uma das prediletas do rei. A palavra alemã Neuschwanstein que dá nome ao castelo, significa *Novo Cisne de Pedra*.

todo o castelo e cada detalhe é revelador desta obsessão do rei pelo trabalho do compositor. Elevado do resto do compartimento existe ainda uma espécie de palco, marcado com três arcadas, atrás do qual se encontra uma pequena galeria pintada com a gravura de uma floresta.

Em todas as suas residências, o quarto de dormir assume sempre grande destaque e Neuschwanstein não foi uma exceção à regra. Esta dependência surge, assim, com uma pequena capela oratória anexada, ambas as divisões caracterizadas por um estilo neogótico. A cama é resguardada por um imponente baldaquino em madeira minuciosamente trabalhada, onde estão representadas as torres de cada uma das catedrais da Baviera. As cortinas e o revestimento dos assentos são de seda azul e nela estão bordadas a ouro figuras de leões, cisnes, lírios e o brasão da Baviera. De realçar ainda um lavatório que jorra água a partir da figura de um cisne prateado, este um dos elementos mais singulares do quarto.

A capela, por sua vez, conecta-se com o quarto de vestir, um compartimento cuja decoração faz lembrar um jardim primaveril, referência enfatizada através da gravura existente no teto que representa um caramanchão com uma treliça de vinhas pintadas em direção ao céu infinito. A seda violeta foi o tecido escolhido para esta divisão, surgindo esplendorosamente bordado a ouro com desenhos rebuscados de folhas, gavinhas e casais de pavões.

À imagem de Linderhof, também existe neste castelo, embora com menores dimensões, uma gruta, o compartimento mais incomum para uma casa real. Este espaço era originalmente equipado com uma cascata artificial e com uma máquina que tinha a capacidade produzir o efeito de um arco-íris. Através de uma porta de vidro que desliza graciosamente por entre uma das pedras da gruta, somos conduzidos para um pequeno jardim de inverno, uma sala que proporciona um momento único, pois, graças aos seus grandes vãos envidraçados, é criada uma moldura sobre a paisagem dos Alpes.

Apesar das suas feições medievais, a edificação do Castelo de Neuschwanstein exigiu as mais modernas tecnologias da época — engenhos a vapor e dispositivos elétricos, mecanismos de ventilação e de aquecimento, sistemas de canalização — todas elas contempladas no projeto desta fortaleza. As criações de Luís II foram as pioneiras, as propulsoras de avançadas técnicas, podendo, por tudo isto, dizer-se que a imaginação fértil do monarca possibilitou avanços consideráveis no setor da construção. Os seus sonhos, que constituíam, numa primeira abordagem algo inconcretizável, acabaram por ser, na sua maioria, materializados, marcando, assim, o início de uma evolução.

Luís II, rei da Baviera, construiu também um imponente palácio isolado numa ilha, tendo ainda idealizado outro, no cimo de uma montanha, que não chegou a sair do papel e a ganhar forma. Inúmeras fantasias

estavam ainda por nascer, quando questões políticas se interpuseram ao ímpeto criador do Rei Cisne. Numa conspiração engendrada pelo seu ministro mais próximo, Luís II foi declarado insano e, por isso, incapaz de governar, situação que o conduziu a uma morte prematura provocada por aqueles que o impediram de sonhar.

Luís esteve sempre envolvido numa aura peculiarmente própria — uma fantástica fusão de elementos provenientes de um romântico país das maravilhas, algo que transcende a normal tradição humana, algo bastante incomum e incompreensível para o homem comum.”¹²²

Luís II foi, mais do que um rei, um artista criativo, “(...) talvez o último construtor real criativo”¹²³, constituindo, por isso, uma imprescindível referência a ter em consideração no desenvolvimento de uma arquitetura fantasiada. Foi, inequivocamente, um visionário que conseguiu transportar para o mundo real fragmentos do seu mundo imaginário e, mais importante ainda, que os conseguiu concretizar. Este é o mais importante legado do Rei Sonhador.

O imaginário *sui generis* de Antoni Gaudí

Simultaneamente admirado e criticado pela irreverência das suas obras, Antoni Gaudí foi um arquiteto que procurou concretizar nos projetos que desenvolveu tudo aquilo que a sua imaginação delirante lhe permitia conceber. Visto por Charles Jencks como *a pedra de toque*, como o responsável pelo despertar do pós-modernismo, graças às suas criações ricas em significados, Gaudí usufrui, hoje, de uma notoriedade indiscutível.

O trabalho do arquiteto atravessou várias fases onde se manifestaram influências distintas, culminando com uma síntese criativa de todas elas, o que permitiu o desenvolvimento de um estilo único, eclético e, sobretudo, muito próprio e dotado de uma evidente identidade catalã. Para projetar, Gaudí procurava inspiração em duas das suas maiores paixões — na natureza, sendo a paisagem marítima uma das suas preferidas, e na religião. Era conhecido como um perfeccionista que planeava tudo até ao mais ínfimo detalhe e com uma enorme dedicação e, por tudo isto, as suas obras constituem o reflexo da sua personalidade invulgar e sonhadora.

Vai ser, no entanto, esta forma de proceder tão pouco ortodoxa que alimentará o mito do artista Gaudí, que parecia ter conseguido realizar uma utopia: a do arquitecto liberto da tirania do ângulo recto.¹²⁴

¹²² Heinrich Kreisel, *The Castles of Ludwig II of Bavaria*, p.6, “Ludwig was always enveloped in an aura peculiarly his own — a fantastic fusion of elements from a romantic wonderland, something transcending normal human tradition, something quite unusual and incomprehensible to ordinary men.”

¹²³ *Ibidem*, p.80, “(...) perhaps the last creative royal builder.”

¹²⁴ Klaus-Jürgen Sembach, *Arte nova: a utopia da reconciliação*, Taschen, 2004, p. 78

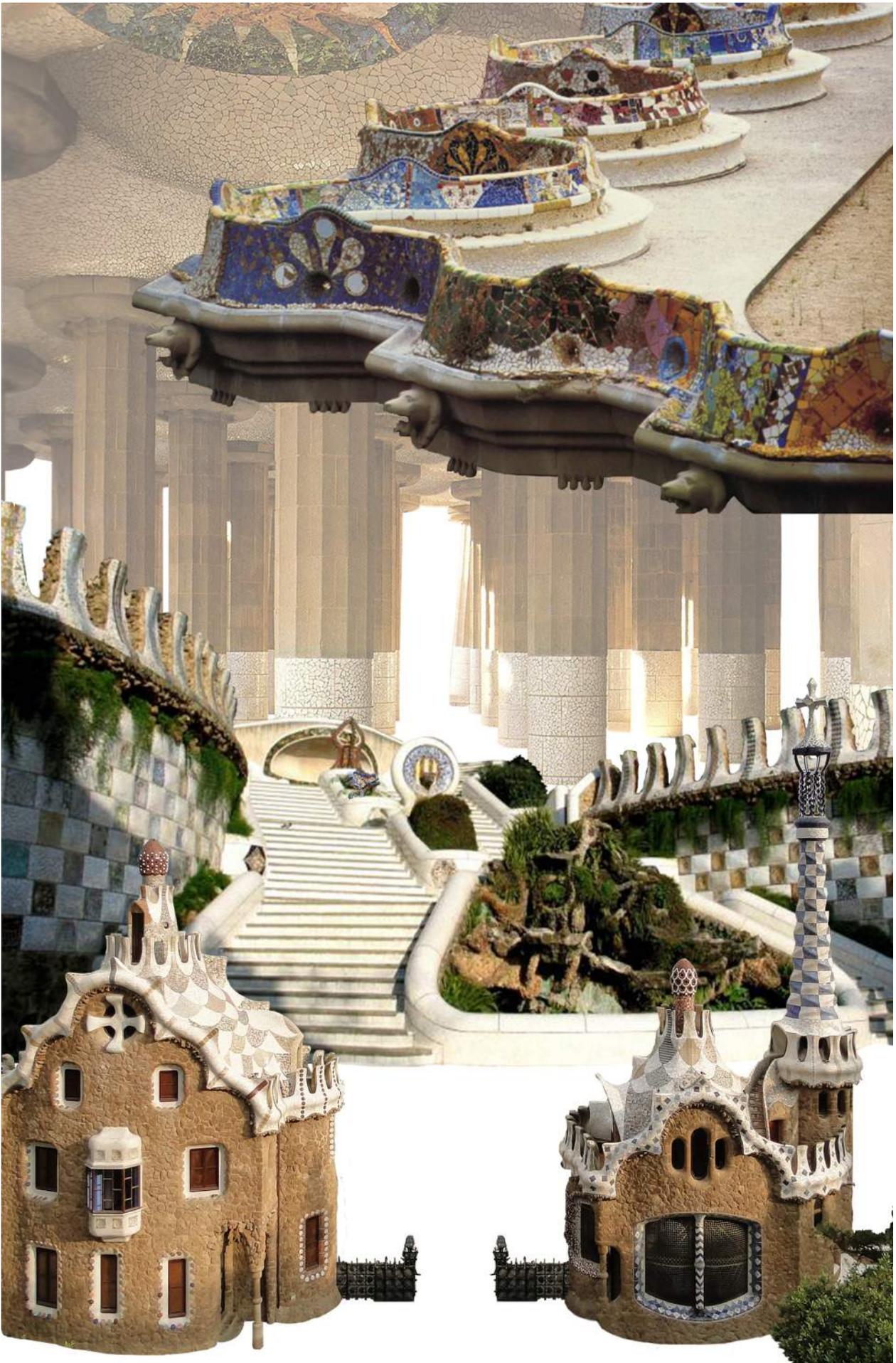


Figura 27

Foi no ano de 1900 que deu início àquela que pode ser considerada a mais original dentro de todas as suas obras encomendadas por Eusebi Güell, o seu mecenas. A construção deste projeto, o Parque Güell, (Figura 26) marca o momento da plenitude artística de Gaudí, um período onde o arquiteto teve a oportunidade de desenvolver e aprimorar o seu estilo individual. Deixando-se guiar livremente pela sua imaginação, inspirou-se nas formas orgânicas da natureza e pôs em prática inovadoras soluções estruturais, o que resultou numa fantasiosa e surpreendente criação.

O local escolhido foi uma colina na periferia de Barcelona, uma zona ampla, sossegada e com vista privilegiada sobre a cidade e o mar. Originalmente, a ideia de Güell era transformar a sua propriedade numa cidade-jardim, à imagem daquelas que tinham sido construídas em Inglaterra, concebendo, desta forma, uma comunidade residencial privada. Porém, apesar das vantagens da sua localização e dos preços razoáveis das habitações, o projeto foi um fracasso comercial e, por esse motivo, o proprietário decidiu abrir o parque, permitindo ao público passear livremente no seu interior mediante o pagamento de uma entrada.

Neste projeto, Gaudí desenvolve um percurso ascendente (Figura 27), um percurso repleto de acontecimentos que tem início numa entrada bem demarcada e que se vai elevando gradualmente, culminando num ponto final bastante expressivo, uma praça oval descoberta que proporciona um momento único de contemplação sobre toda a obra — “[d]esde o ambiente “subterrâneo” no interior das portas, o terreno sobe até o grande terraço “celestial” na cobertura.”¹²⁵. Torna-se fundamental destacar a forma minuciosa como o arquiteto procurou diferenciar as três zonas distintas do programa recorrendo, para isso, a diferentes tratamentos na sua construção. Esta é uma das características mais marcantes em todo o projeto — o notável contraste existente entre as texturas e as cores dos materiais que caracterizam e identificam cada espaço.

A entrada principal do parque localiza-se na zona mais baixa da montanha e em ambos os lados do portão encontram-se dois edifícios destinados aos serviços que transparecem a mais pura essência do estilo *sui generis* do arquiteto — possuidores de um traçado espontâneo e orgânico, foram concebidos em alvenaria de pedra extraída do local e as suas coberturas ondulantes são revestidas com cerâmica de cores garridas e rematadas com chaminés muito peculiares que se destacam no conjunto. Eram vistos como “(...) edifícios que imitavam casas de biscoito de gengibre cobertas com glacé branco”¹²⁶ e a sua expressividade quer formal quer cromática associou-os à casa feita de guloseimas do conto de fadas Hansel e Gretel.

É a partir da praça de entrada, do *ambiente subterrâneo*, que nasce uma majestosa escadaria branca constituída por dois tramos, ambos ladeados por muros cobertos com pedaços de cerâmica coloridos que formam um padrão em xadrez ao longo de uma superfície ora côncava ora convexa. O centro da escadaria

¹²⁵ Christian Norberg-Schulz, *Architettura: Presenza, Linguaggio, Luogo*, 1996, p 77

¹²⁶ Robert Zimmermann, *The Best of Gaudi*, em <http://web.archive.org/web/20070702205603/http://www.sola-sole.com/bgaudi.pdf>, p.31, “(...) buildings that imitated gingerbread houses covered by white icing.”

é marcado por três fontes das quais a água brota através de conjuntos escultóricos, todos eles revestidos a *quebrado*¹²⁷ e, acredita-se, repletos de simbolismos — uma caverna, uma cabeça triangular de um réptil que surge de um medalhão onde está representada a bandeira da Catalunha e, por fim, um dragão multicolor, *El Drac* que se converteu no emblema do parque.

No topo da escadaria encontra-se a sala hipostila, um espaço preenchido com colunas dóricas, igualmente espaçadas entre si, com seis metros de altura e concebidas a partir de uma mistura de entulho unido por argamassa, imitando mármore. O teto desta sala é formado por abóbadas semiesféricas cobertas com *quebrado* branco, onde, em certos pontos, existem espaços vagos deixados por algumas colunas que foram suprimidas e onde estão inseridas quatro rosetas coloridas com cerca de três metros de diâmetro, cujos desenhos representam o sol ao longo das quatro estações do ano.

É sobre esta floresta de colunas que surge o momento final do percurso, o *terraço celestial* — uma grandiosa praça oval, não pavimentada, a céu aberto, que emerge como uma varanda para toda a obra. Supostamente, o espaço em questão destinava-se, numa fase inicial, a acolher um teatro grego, com as bancadas posicionadas a norte, para que os espectadores pudessem usufruir da paisagem da cidade e do mar por detrás do palco. Esta zona da praça encontra-se pousada na encosta da montanha que a sustenta e a abraça, enquanto que a metade sul, por sua vez, é suportada pela sala hipostila e pelas suas oitenta e seis colunas, sendo ainda delimitada por um banco ondulante que, à imagem dos restantes elementos do parque é, também ele, revestido a *quebrado* colorido. O banco prolonga-se ao longo de cento e cinquenta metros de comprimento, numa sequência de módulos côncavos e convexos desenhados por Gaudí de modo a que se adaptassem às proporções do corpo humano. É nesta estrutura serpenteante que se alcança o ponto áureo de todo o percurso, é aqui que o visitante é presenteado com um momento único e sublime de contemplação sobre toda a obra, sobre a cidade de Barcelona e o Mar Mediterrâneo.

O trajeto arquitetónico de Antoni Gaudí foi assinalado por inúmeras criações fascinantes e únicas, todas elas dotadas de uma narrativa ficcional lógica e coerente que corroboravam a sua vertente fantasiosa. O seu trabalho ficou marcado pela riqueza das formas, das cores, das texturas, da geometria complexa e, sobretudo, pela maneira espontânea e expressiva como todos estes elementos se conjugavam harmoniosamente em criações orgânicas que se integravam na natureza. Foi mergulhado neste imaginário delirante que Gaudí nunca parou de sonhar, passando os últimos dias da sua vida a construir e a dar forma ao seu desejo. Certa tarde, ao sair do inacabado Templo da Sagrada Família, a obra prima deste arquiteto, despediu-se de um ajudante dizendo-lhe “venha cedo amanhã, pois faremos coisas muito bonitas.”¹²⁸. Morreu três dias depois.

127 O *quebrado*, *trencadís* em catalão, é uma técnica decorativa cuja finalidade é a criação de mosaicos a partir da reutilização de fragmentos irregulares de cerâmica ou outros materiais igualmente quebradiços. Este procedimento permite uma rápida execução e proporciona ainda uma espontaneidade de desenho.

128 Antoni Gaudí citado por José Manuel Almuzara numa entrevista à revista CASAS a 12 de setembro de 2003, em http://www.gaudiclub.com/ingles/i_links/i_beat10.asp, “Come early tomorrow, for we shall do very beautiful things.”

Expressionismo – a sua vertente mágica e cristalina

“Arquitetos que criam, como Bruno Taut diz “a partir de uma sólida emoção” e cujos edifícios são destinados a falar “apenas às emoções”(...)”¹²⁹

A arquitetura expressionista procurou, também ela, transcender a atmosfera vulgar onde se desenvolveu. Apesar de ter surgido numa época conturbada, num período da história marcado pelo caos e pela incerteza, os seus intervenientes eram inflamados por um vigoroso espírito de mudança e, por isso, opuseram-se ao movimento dominante e apelaram por uma regeneração, por uma revolução espiritual. Os projetos expressionistas resultaram de uma necessidade dos seus criadores de disseminar as suas convicções, destacando-se as propostas apresentadas pelas formas criativas que surgiam sempre vinculadas a apelos emocionais e a um intenso misticismo.

Embora já tenha sido feita uma breve referência ao Expressionismo, atendendo à amplitude e heterogeneidade deste movimento, proceder-se-á, agora, a uma análise mais direcionada, ou seja, a uma reflexão que permitirá discernir quais os exemplares de interesse para o presente trabalho. Desta forma, destacar-se-ão, dentro dos projetos expressionistas, aqueles que se revestem de maior importância para a fórmula que aqui se ambiciona definir, aqueles que possuem na sua essência a fantasia pretendida.

Em 1914 foi publicado *Glasarchitektur*, um ensaio que pode ser considerado o texto sagrado dos expressionistas da autoria de Paul Scheerbart que, de acordo com Bruno Taut, era o “único poeta em arquitetura”¹³⁰. No manifesto, o escritor ataca o funcionalismo e a sua intrínseca falta de sensibilidade e enaltece o vidro colorido, o componente que, segundo ele, deveria constituir o elemento primordial de qualquer criação arquitetónica. Surgindo como o substituto do tijolo, o vidro representava, metaforicamente, o material que buscava a luz, o meio através do qual seria possível alcançar uma verdade superior, uma clarificação da alma.

A superfície da Terra mudaria imensamente se a arquitetura do tijolo que está por todo o lado fosse substituída pela arquitetura do vidro. (...) O esplendor é absolutamente inimaginável. E devemos então possuir na Terra coisas mais requintadas do que os jardins das Mil e Uma Noites. Assim, somos capazes de possuir um paraíso na Terra, não sendo necessário olhar desejosamente para o paraíso no céu.¹³¹

129 Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture in Drawings*, p. 6, “Architects who create, as Bruno Taut put it, “out of a strong emotion” and whose buildings are meant to speak “to the emotions only”(...)”

130 Paul Scheerbart: *Glass architecture*, 1914, em *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, por Ulrich Conrads, p. 32, “The architect Bruno Taut called Paul Scheerbart the “only poet in architecture”.”

131 *Ibidem*, p. 32, “The surface of the Earth would change greatly if brick architecture were everywhere displaced by glass architecture. (...) The splendour is absolutely unimaginable. And we should then have on the Earth more exquisite things than the gardens of the Arabian Nights. Then we should have a paradise on Earth and would not need to gaze longingly at the paradise in the sky.”

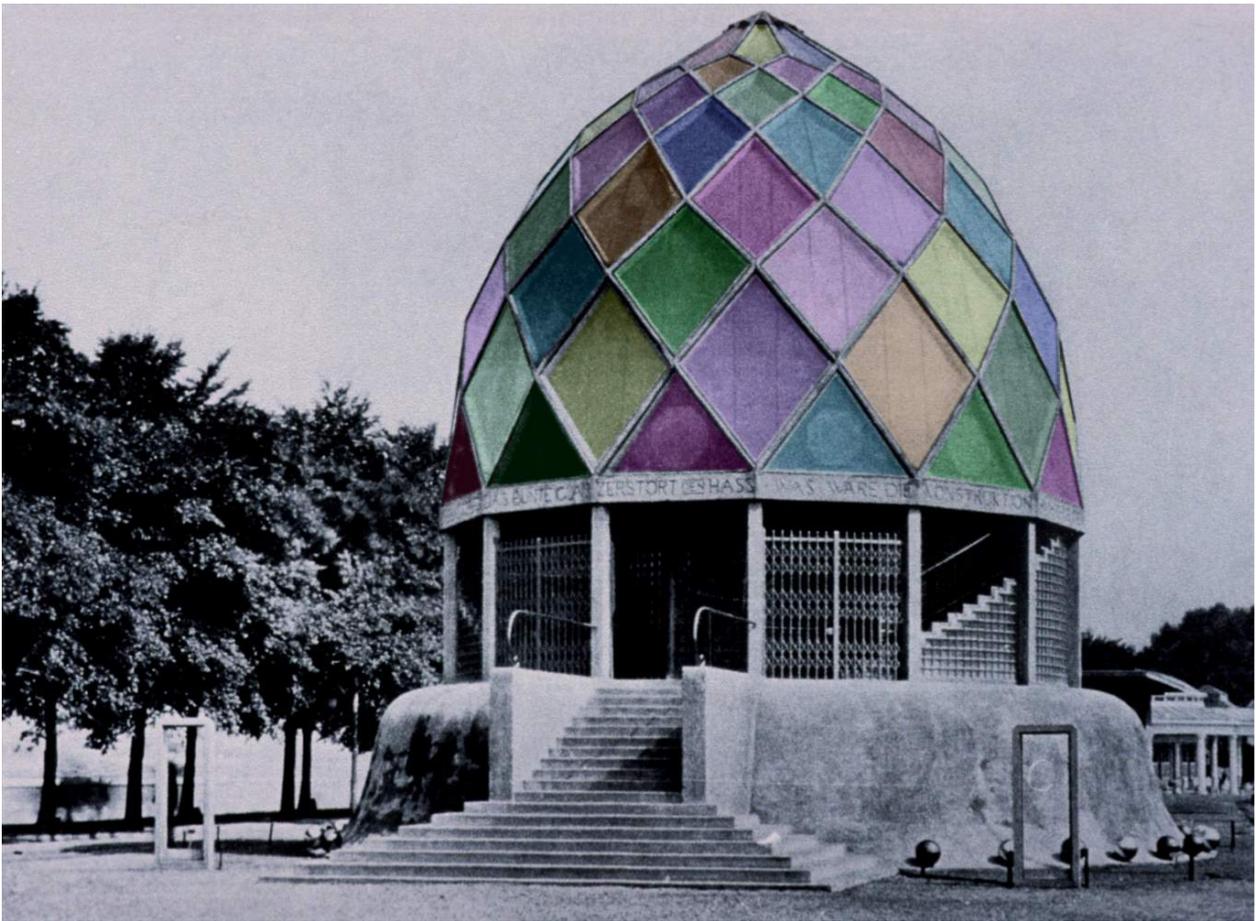


Figura 28

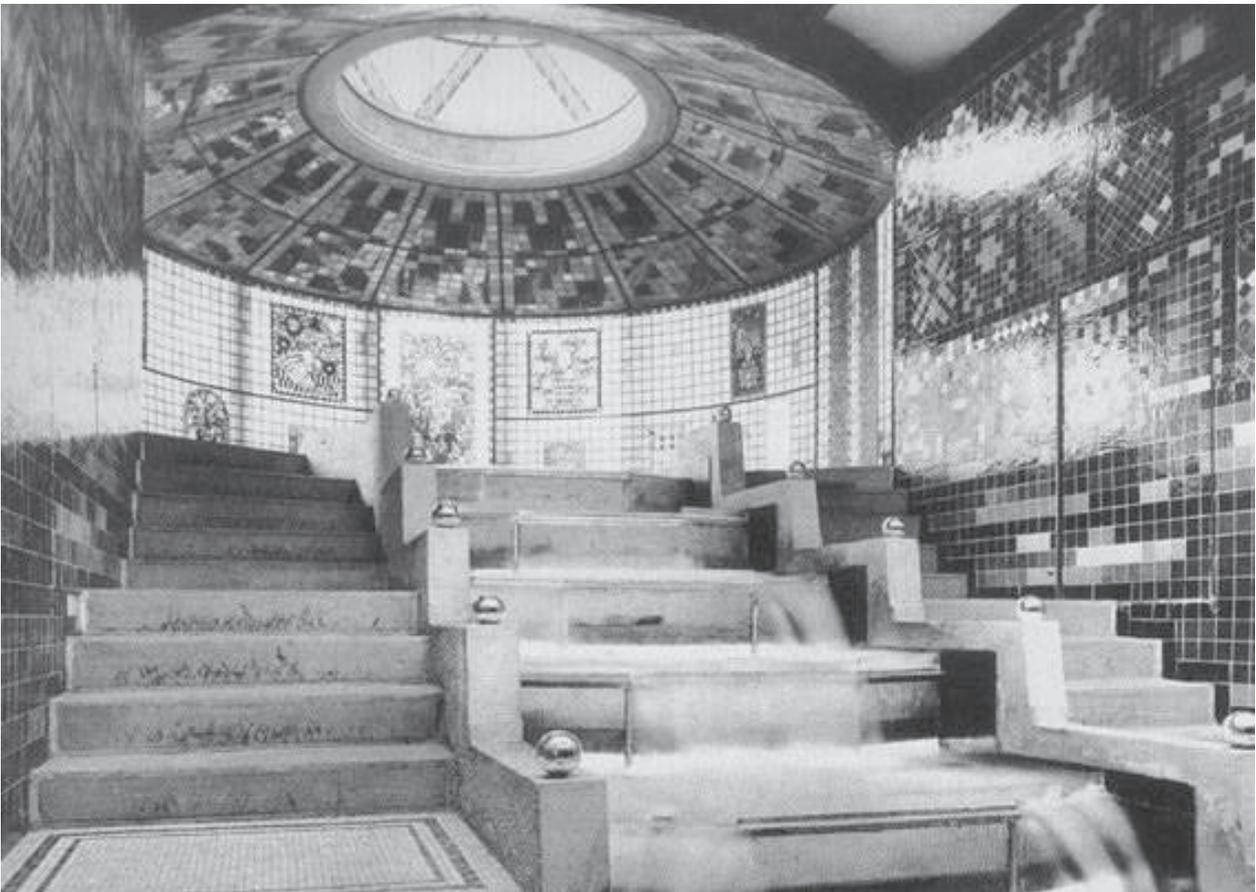


Figura 29

De acordo com Paul Scheerbart, a arquitetura era a grande responsável pelo conhecimento de uma sociedade e, por isso, para o elevar a um nível superior, era necessário, primeiramente, reformular todo o pensamento arquitetônico. Segundo o escritor, as pessoas passavam demasiado tempo enclausuradas em espaços fechados, algo que as impedia de estabelecer qualquer tipo de relação com o lado de fora e que constituía um ambiente limitador a partir do qual a sua cultura se desenvolveu. Assim, Scheerbart acreditava que só seria possível uma evolução de mentalidades através da introdução do vidro como material predominante nos edifícios, forçando, desse modo, os seus usuários a contactarem permanentemente com o meio exterior, quer natural, quer cósmico. Porém, este elemento não deveria estar apenas presente em algumas janelas, mas sim no maior número possível de superfícies, construídas integralmente em vidro colorido. Por conseguinte, a luz do sol, da lua e das estrelas poderia invadir livremente todos os compartimentos e estas construções iriam sugerir um espaço infinito. O vidro tornar-se-ia, desta forma, o símbolo da nova realidade que permitiria a criação de um novo ambiente e iluminaria a nova cultura.

Este manifesto representou um contributo teórico imprescindível para o desenvolvimento dos ideais expressionistas. No mesmo ano, Bruno Taut, o principal mentor da corrente artística, inspirou-se nas palavras de ordem de Scheerbart e reconheceu todo o potencial purificador do vidro, acolhendo-o no seu projeto — o Pavilhão de Vidro (Figuras 28 e 29), aquela que pode ser vista como uma das primeiras obras deste movimento a sair do papel e a ganhar vida.

Construído em Colónia, Alemanha, para a exposição organizada pela Werkbund (Federação Alemã do Trabalho), este pavilhão foi criado com o intuito de proporcionar ao visitante uma espécie de ritual de purificação. O projeto é constituído por um edifício central composto por uma cúpula geodésica em forma de cristal com painéis de vidro colorido que assenta num esqueleto de betão armado. “Lá, Taut adicionou um componente cosmológico. O vidro foi usado como o material que possibilitou a reconciliação do espírito e da matéria.”¹³² Já no interior do volume, os visitantes eram conduzidos através de um caminho predefinido que os encaminhava à sala da cascata, que se situava a um nível inferior. A água fluía graciosamente pelos degraus de vidro e acumulava-se num nicho onde eram projetadas figuras através de um caleidoscópio. O percurso efetuado ao longo do pavilhão proporcionava uma experiência sensorial evidente e desencadeava um sentimento de curiosidade que era cada vez mais intenso, à medida que se ia descobrindo, gradualmente, o espaço.

As difíceis condições económicas que marcaram esta época, os anos que se seguiram à Primeira Grande Guerra, limitaram severamente a quantidade de construções. Não foram, porém, apenas as questões económicas que limitaram o movimento expressionista, já que, devido às suas características pouco

132 R. Stephen Sennott, *Encyclopedia of 20th-century architecture*, Volume 1 A-F, p. 806, “There, Taut added a cosmological component. Glass was used as the material that enabled the reconciliation of mind and matter.”

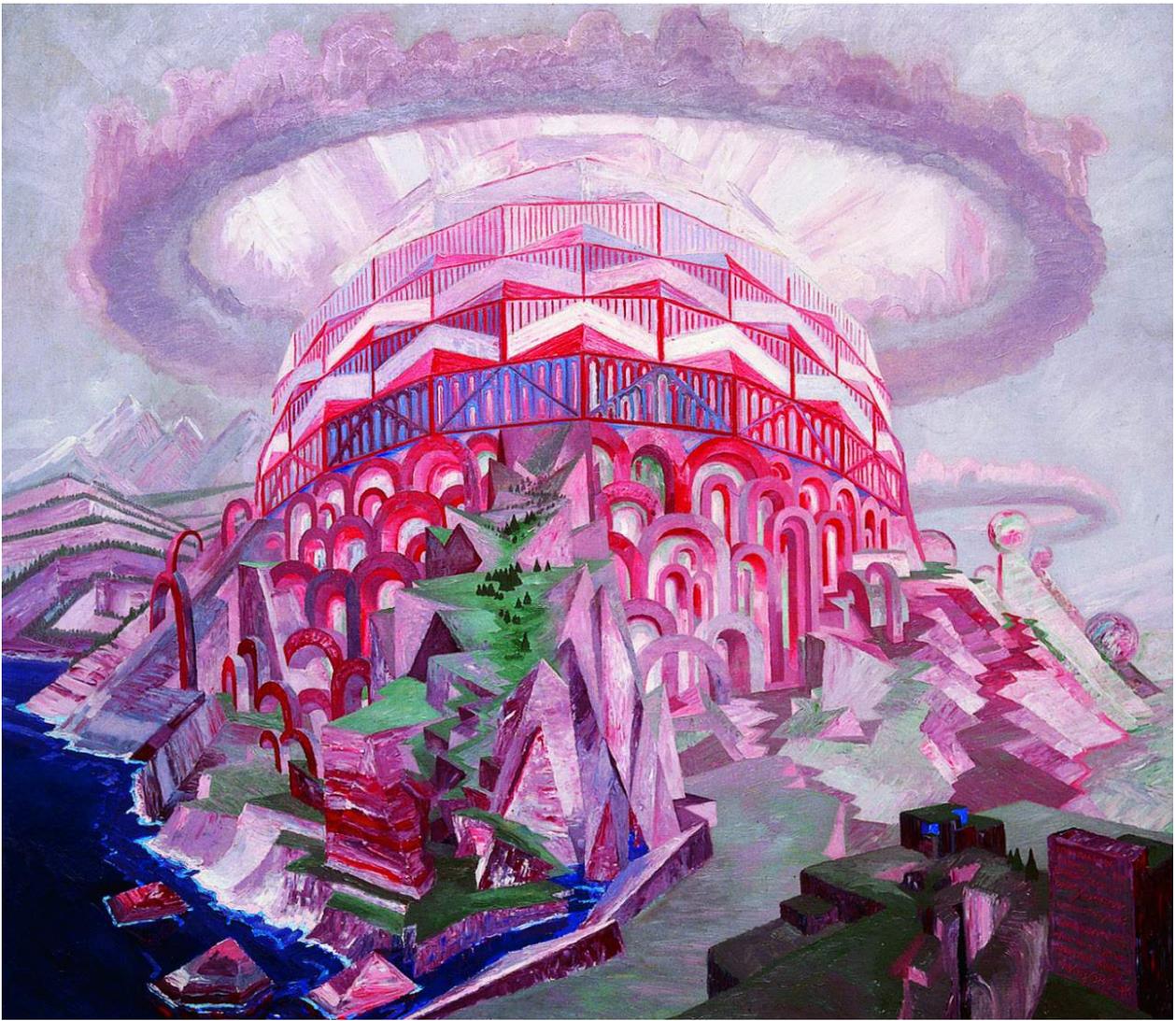


Figura 30



Figura 31

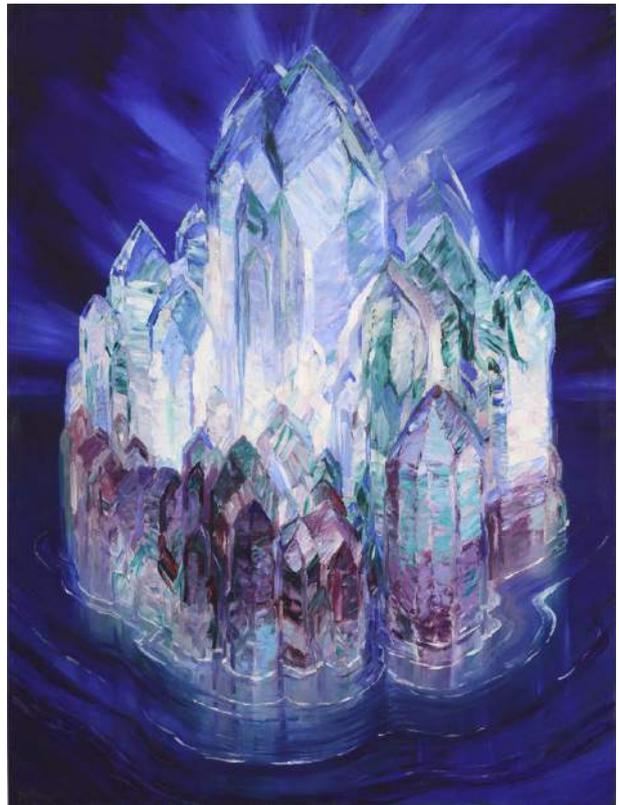


Figura 32

convencionais e ao seu caráter utópico, estes projetos nunca saíram dos cadernos de desenho. Foi perante tal realidade que Bruno Taut, numa carta a Karl Osthaus, afirmou que “[a] minha prancheta aqui no escritório continua vazia, todos os dias o mesmo nada... Flutuo no ar como um “arquiteto imaginário.”¹³³

No entanto, tais circunstâncias não impediram os arquitetos de sonhar e de esboçar as suas fantasiosas visões, independentemente de estas virem um dia a ser construídas ou não. Esta situação que poderia parecer desanimadora para aquele cuja função é transformar e intervir foi encarada por Bruno Taut como um desafio ainda mais aliciante e o arquiteto conseguiu converter tal adversidade numa virtude — “[hoje na nossa profissão, nós não podemos, de facto, construir, mas podemos procurar e proclamar.”¹³⁴ Paralelamente ao movimento, Taut desafiou os seus amigos mais próximos a partilharem as suas opiniões e a discutirem as suas ideias dentro de um círculo de correspondência, criando um programa mais íntimo. Desta forma, na primeira carta que escreveu ao coletivo, fez um apelo aos seus companheiros — “Sejamos conscientemente “arquitetos imaginários!””.¹³⁵

Foi assim que nasceu a *Cadeia de Cristal*, um grupo de artistas que exprimia livremente os seus desejos visionários através de cartas ou meros esboços que trocavam entre si. Aqui desenvolveu-se todo o tipo de obras — manifestos provocativos, desenhos arquitetónicos extremamente fantasiosos, hinos que evocavam uma reforma espiritual — tudo aquilo que cada artista sentia necessidade de exteriorizar. Eram criações que procuravam ultrapassar o desalento provocado pela guerra, através de uma visão positiva e sonhadora, tendo este coletivo funcionado como uma espécie de irmandade secreta¹³⁶ que se autoproclamava pioneira da revolução, da nova época que se avizinhava.

Wenzel August Hablik, pintor e artesão, foi um membro bastante interventivo no círculo de correspondência e, apesar de não possuir grande conhecimento e experiência na área, desenvolveu diversas criações arquitetónicas, todas elas representativas do seu universo onírico. Já adulto, Hablik recorda que, quando tinha cerca de seis anos, encontrou na terra uma espécie de cristal e viu nele “castelos mágicos e montanhas”¹³⁷, visões que, mais tarde, ambicionou concretizar. Numa das cartas que escreve ao grupo, declara que “[a]s vossas ideias deverão ser tão irresponsavelmente livres como um pássaro... Criemos uma atmosfera fresca, uma aura espiritual pura, perspicaz e alegre.”¹³⁸

133 Bruno Taut citado por Peter Gössel, Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, volume 1, Taschen, 2001, p. 119 “My drawing-board here in the office sits empty, every day the same nothing... I’m hanging about as an “imaginary architect”(...).”

134 Bruno Taut citado por Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Buildings and Planning in Modern Times*, p.138 “Today in our profession we cannot actually build but we can seek and proclaim.”

135 Bruno Taut em *Circular letter of November 24, 1919*, citado por Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Buildings and Planning in Modern Times*, p.142 “Let us consciously be “imaginary architects!””

136 De forma a evitar qualquer tipo de inconveniente, a maioria dos intervenientes da *Cadeia de Cristal* sentiu a necessidade de adotar um pseudónimo, Bruno Taut, por exemplo, assinava todos os seus comunicados com o nome *Glass*, reafirmando, mais uma vez, o fascínio que possuiu, desde sempre, por este material.

137 Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, 2004, p.151, “(...) Wenzel Hablik; he recalled having torn for the first time a block of crystal from the earth at the age of six and seen in it “magical castles and mountains” like the ones he wanted to build as an adult.”

138 Wenzel Hablik, citado por Eric D. Weitz, *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, p.174, “Your ideas should be as irresponsibly free as a bird... Let us create a fresh atmosphere, a pure aura of spirit, wit and joy.”

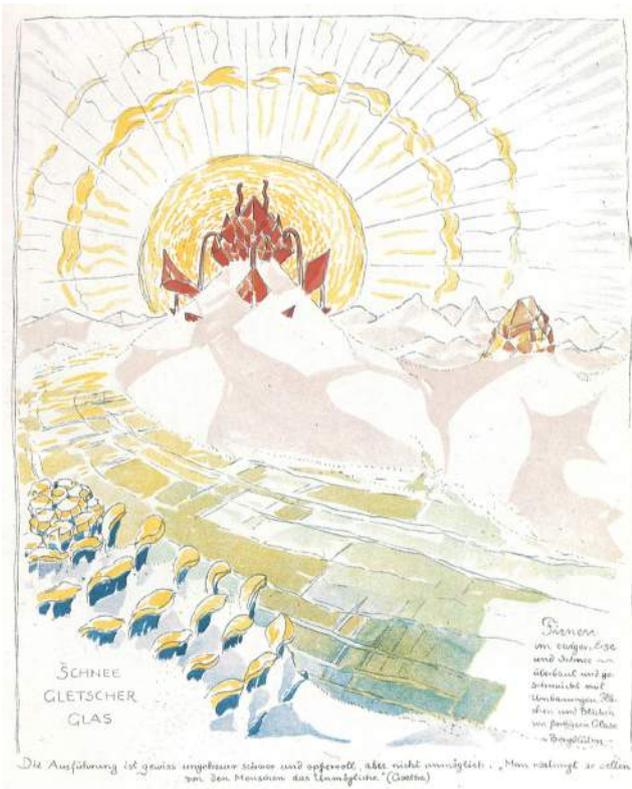


Figura 33

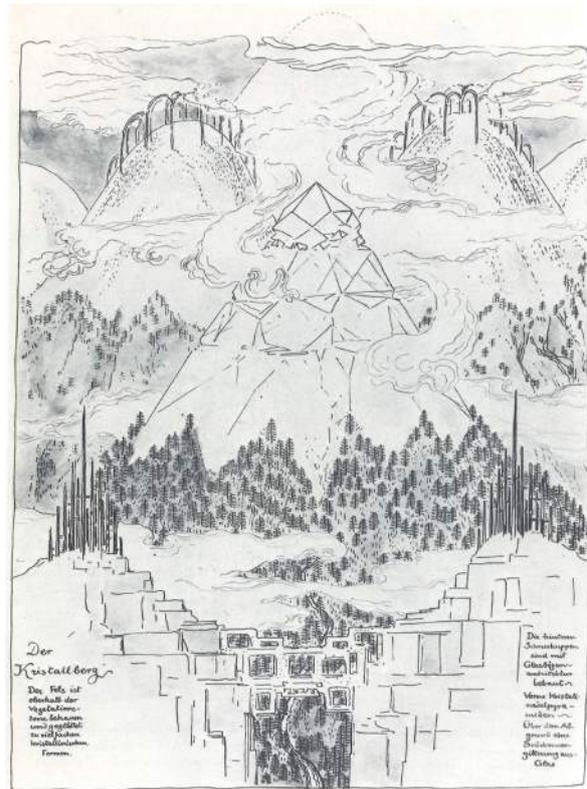


Figura 34

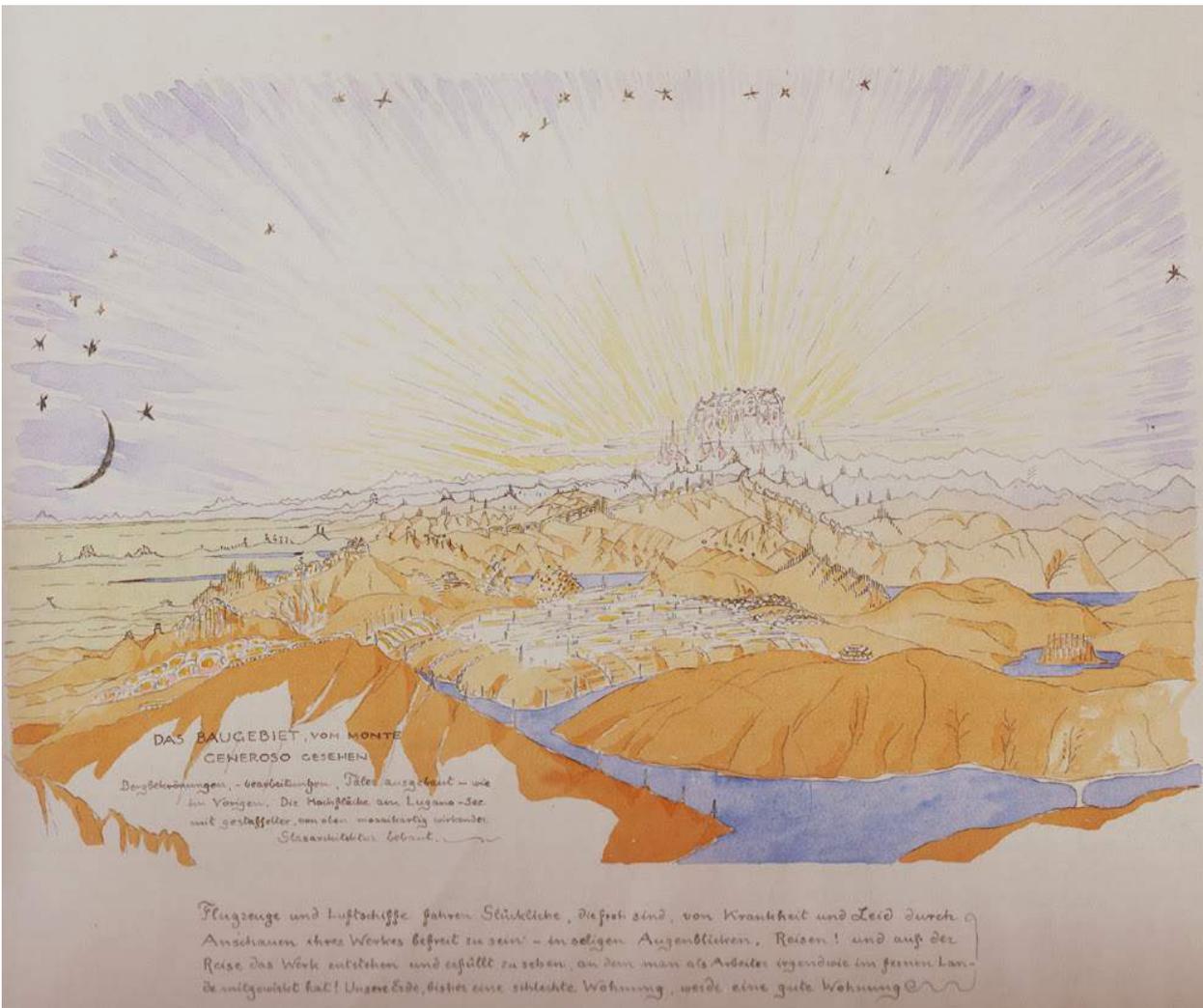


Figura 35

Igualmente fascinado pela materialidade do vidro, publica *Forças Criativas*, o trabalho que mais se destacou em toda a sua carreira, um conjunto de desenhos que ilustram uma viagem através do seu mundo imaginário de estruturas cristalinas (Figuras 30, 31 e 32). São gravuras peculiares onde se torna difícil distinguir o que faz parte da natureza orgânica e o que resulta da intervenção humana, já que estas construções artificiais que Hablik propõe se adaptam às formas do local onde são inseridas, numa relação harmoniosa. Neste desenhos, "(...) o homem parece ter escavado até às cristalizações de um mundo primordial, continuando a moldá-las como se a imaginação humana fosse uma força anónima da natureza."¹³⁹ Curiosamente, foi Wenzel Hablik, um inexperiente em arquitetura, aquele que mais se preocupou com questões práticas, desenvolvendo mecanismos que pudessem tornar concretizáveis os seus sonhos. Assim, em todos os seus projetos fantasiosos teve em consideração a colocação de andaimes, a força do vento e a carga exercida pela acumulação de neve.

Bruno Taut, como fundador da *Cadeia de Cristal*, proclamou com grande convicção todos os seus ideais ousados, tudo aquilo que achava essencial para dar início ao processo de renovação. Assim, é no auge da sua fantasia que publica em 1920, *Alpine Architektur*, uma compilação que reunia vários projetos que tinha vindo a desenvolver ao longo dos últimos anos, nos quais idealizava a construção de templos de cristal nas montanhas (Figuras 33, 34 e 35). Os Alpes suíços foram o local escolhido para a criação deste novo universo idílico, uma paisagem bela e monumental. As montanhas simbolizavam a paz e a serenidade em oposição ao cenário de destruição deixado pela guerra. Foi desta forma que Bruno Taut concebeu grandiosas e complexas estruturas de cristal que se fixavam ao longo de todos os Alpes, refletindo a luz do sol e a paisagem, ao mesmo tempo que se fundiam com ela, criando-se, assim, um cenário que combinava a natureza e a beleza artificial. O vidro era o único material utilizado porque representava, metaforicamente, o ritual de passagem para uma nova vida. Com este trabalho, Bruno Taut desafiou as restrições impostas pela sociedade do seu tempo e fantasiou sem limites e alheio a constrangimentos, demonstrando um desejo intenso de libertação de tudo aquilo que o oprimia.

Como já foi referido anteriormente, a arquitetura expressionista acabou por adquirir uma má reputação, sendo vista apenas como uma atitude imatura de puro escapismo face às contingências que caracterizavam a época em que se desenvolveu. Sigfried Giedion, crítico e historiador, denegriu fortemente as criações expressionistas, encarando-as como meras “explosões Faustianas contra um mundo hostil” “castelos de fadas para estar no pico do Monte Rosa” ou “torres de betão tão flácidas como medusas.”¹⁴⁰

139 Wolfgang Peht, *Expressionist Architecture in Drawings*, p. 7, “(...) man seems to have burrowed into the crystallizations of a primordial world, continuing to shape them as if the human imagination were an anonymous force of nature.”

140 R. Stephen Sennott, *Encyclopedia of 20th-century architecture*, Volume 1 A-F, p. 809, ‘Siegfried Giedion denigrated its designs as “Faustian outbursts against an inimical world,” “fairy castles to stand on the peak of Monte Rosa,” or “concrete towers as flaccid as jellyfish.”’



Figura 36

Contrariando a opinião de Giedion, que se demonstrou, com tais afirmações, prisioneiro da racionalidade, acredita-se que o potencial de todas estas obras é irrefutável, constituindo, por isso, uma referência imperiosa para o presente trabalho. Torna-se necessária, porém, uma forte capacidade de abstração para compreender a essência de todos estes projetos, construídos em torno de uma infinidade de metáforas que camuflavam as suas intenções. Como diria Tolkien, a fantasia possui uma desvantagem: é difícil de alcançar e “poucos se arriscam a uma tarefa tão difícil.”¹⁴¹ — estes artistas arriscaram.

“Eles não sabem, nem sonham,
que o sonho comanda a vida,
que sempre que um homem sonha
o mundo pula e avança (...).”¹⁴²

O sonho comandou a vida das personagens que protagonizaram cada um destes *momentos fantasiosos*. Foi através dele que conseguiram superar-se, chegar mais longe, “pular e avançar”. Mostraram-nos que tudo aquilo que é sonhado com ambição, com um intenso desejo, apesar de todos os impedimentos que, inevitavelmente, surjam, pode um dia ser concretizado. A arquitetura aliou-se ao sonho e, nesse momento, libertou todos os voos retraídos e deu voz aos pensamentos que as palavras, até aí, emudecidas, não conseguiam verbalizar. Através dela, os artistas conseguiram esculpir as suas crenças, materializar as suas fantasias, colorir a sua realidade. A arquitetura tem esse poder. Foram estas convicções e estes ideais que moveram todos aqueles que desbravaram caminhos que julgávamos insondáveis, e essa a sua mais valiosa herança. Sigamos, então, os seus sábios ensinamentos...

Sonhemos, pulemos e avancemos!

141 J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf, On Fairy-Stories*, p.49, “(...) few attempt such difficult tasks.”

142 António Gedeão, excerto do poema *Pedra Filosofal, Movimento Perpétuo*, 1956

III. ARQUITETURANDO A FANTASIA



Figura 37

FADA MADRINHA

Uma entidade sobrenatural com poderes mágicos ilimitados, personagem proveniente dos contos, a fada madrinha é aquela que cuida, que ampara, e que, por isso, tem a capacidade de determinar o destino daquele que foi incumbida de proteger, zelando pelos interesses. Nos momentos de maior aflição e quando assim o julga necessário, ela aparece e, com a sua varinha de condão, concretiza os desejos do seu protegido, solucionando os problemas que o atormentam.

O presente trabalho também possui uma fada madrinha que o guiou pelo caminho certo num mundo repleto de possibilidades, mas encoberto pelas trevas. *Fairy Tales*, um concurso organizado pela plataforma online *Blank Space*, surgiu no momento certo e impulsionou o nascimento desta investigação. Foi ele que constituiu o seu principal incentivo, fomentando e encorajando o seu desenvolvimento. Esta iniciativa despertou uma vontade que desde sempre existiu, mas que, condicionada por uma formação académica que nunca privilegiou este tipo de abordagem, permaneceu adormecida até surgir a oportunidade de aqui a concretizar — o desejo foi realizado e a arquitetura fantasiada floresceu. Graças ao surgimento deste concurso, criou-se o mote necessário para dar os primeiros passos arquitetónicos rumo à descoberta do universo delirante da fantasia e dos contos de fadas.

Nós gostaríamos que reescrevesse a forma como a arquitetura se comunica com o mundo, fazendo-o da maneira menos convencional. (...) Tu és o herói a quem está a ser dada a oportunidade de combater a Bruxa Má da Banalidade. O teu poder mágico é a Criatividade. A tua melhor cartada é a Boa Comunicação. Vais aceitar o chamamento para esta batalha épica?¹⁴³

O desafio foi lançado. A missão deste projeto é, acima de tudo, redescobrir o verdadeiro potencial da arquitetura, repensando o seu papel ativo na sociedade e a forma como esta é comunicada. Fazendo-se ouvir através de um tom bastante provocatório, o seu objetivo é justamente inquietar os arquitetos e fazê-los refletir sobre a maneira pouco inclusiva como atualmente difundem o seu discurso.

Considerando que a prática arquitetónica pode ir bem mais longe, recuperando o seu papel interventivo e transformador, este concurso de ideias propõe uma abordagem diferente, propõe que cada projeto conte uma história. Partindo do conto de fadas e da sua capacidade inerente de transmitir uma mensagem de forma clara e eficaz, ambiciona-se que a arquitetura consiga transcender a sua linguagem pouco acessível e enriquecer as suas criações banais e silenciosas, tornando-as mais cativantes e criativas. É desta forma que se pretende derrotar a Bruxa Má da Banalidade, construindo contos de fadas arquitetónicos que quebrem esta maldição que foi lançada. O desafio foi aceite! E sim, acreditem em fadas madrinhas...

¹⁴³ Blank Space Project, "We'd like you to rewrite the way architecture communicates itself to the world, and to do so in the most unconventional way. (...) You are the hero that is being given the chance to battle the Evil Witch of Banality. Your magic power is Creativity. Your ace in the hole is Good Communication. Will you accept the call to this epic battle?"

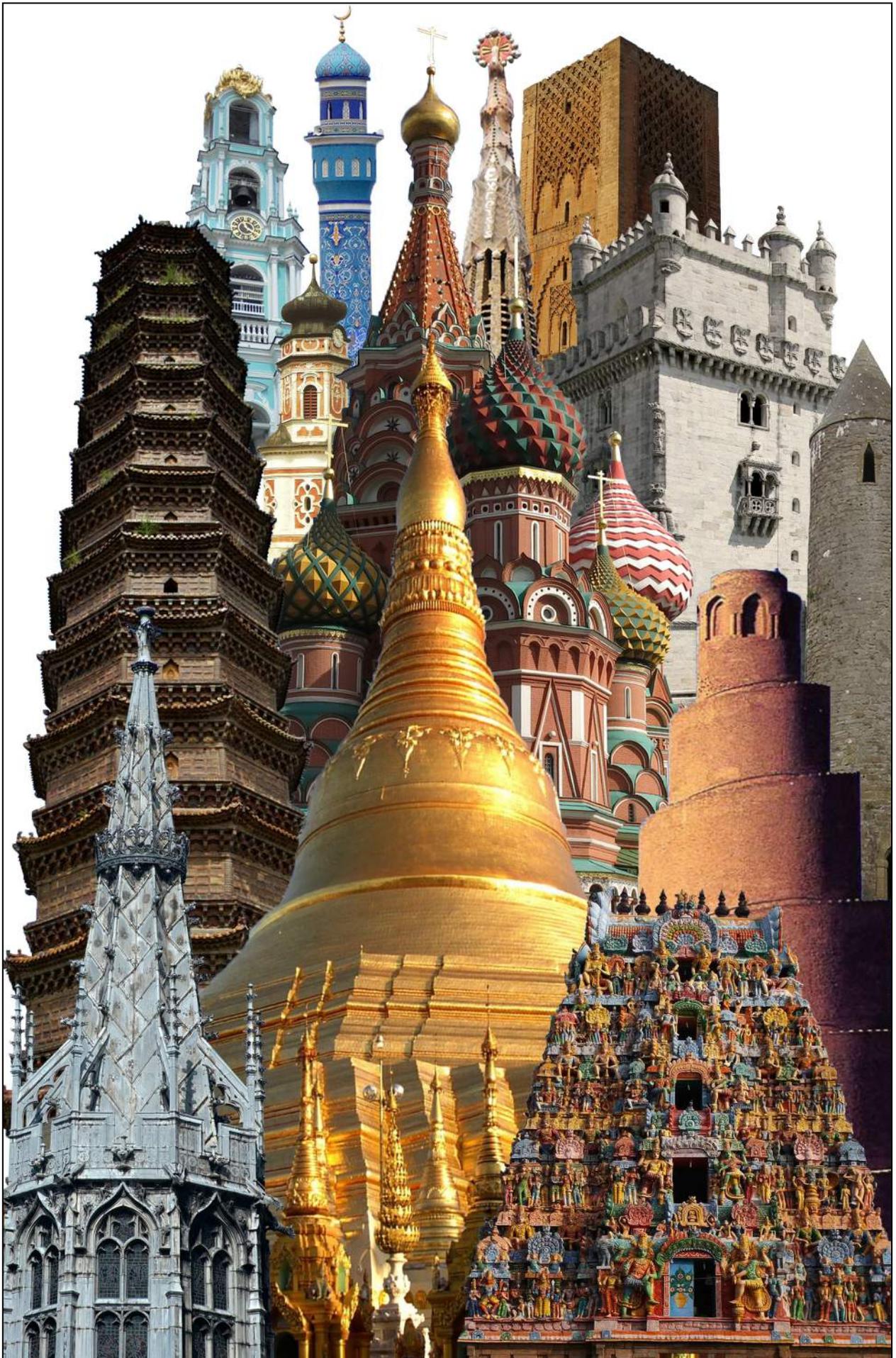


Figura 38

A TORRE ENQUANTO ARQUÉTIPO

Símbolo da presunção humana? Símbolo de uma necessidade inerente ao Homem que ambiciona sempre ver além do que lhe é permitido? Símbolo de homenagem e agradecimento? Símbolo de intimidação? Símbolo de grandiosidade, de poder? Abordar o conceito de torre implicará, inevitavelmente, considerar todas estas ideias, cada uma por si ou todas elas enquanto conjunto de aceções que coexistem, todas elas indispensáveis a uma definição rigorosa desta edificação. A exploração deste tema surgirá como um enquadramento teórico do conto de fadas arquitetónico que, posteriormente, será apresentado — um exercício de especulação projetual através do qual se pretenderá alcançar uma arquitetura fantasiada.

Estruturas que remontam à Antiguidade, as torres foram construídas desde que há memória e em todas as culturas, sendo erguidas, porém, com propósitos distintos consoante o local onde se encontravam e de acordo com a intenção motivadora daquele ou daqueles que pensavam a sua concretização. Distinguindo-se pela verticalidade, assumem um protagonismo relativamente às restantes edificações e constituem um marco que se destaca na paisagem.

O desejo de alcançar a altura, a ambição desmedida de querer observar aquilo que o rodeia numa outra perspetiva (uma perspetiva dominante) uma vontade de escapar aos limites impostos, ampliando o seu campo de visão, o desejo de experienciar o novo, a ânsia pela descoberta do desconhecido — são estas as principais motivações que impulsionaram o ser humano a edificar torres cada vez mais altas, cada vez mais imponentes. De referir, no entanto, que a altura surge igualmente associada à espiritualidade — o paraíso é no céu — e foi muitas vezes a vontade de alcançar o paraíso ou de estar mais próximo das entidades superiores que venerava que despertou no Homem a necessidade de construir tais estruturas. Assim, movidos pelas suas crenças, os povos espalhados por todo o mundo atreveram-se a erigir templos com vários andares em homenagem aos seus deuses.

“Desta forma, lá vieram a existir torres para honrar uma divindade, torres simbolizando lugares de culto, torres como uma crescente expressão espiritual e intelectual.”¹⁴⁴

As torres sagradas são um elemento comum à maioria das religiões, assumindo em todas elas um papel bastante relevante. Na cristandade integraram muitas das igrejas e fizeram parte da composição de quase todos os mosteiros desde o século VI, sendo a partir destas torres que se tocavam os sinos, que ecoavam e avisavam os fiéis dos serviços religiosos. Na religião islâmica, por sua vez, é do alto dos minaretes, torres

¹⁴⁴ Erwin Heinle e Fritz Leonhardt, *Towers: A Historical Survey*, Rizzoli, New York, 1989, p. 7, “In this way, there came into being towers to honour a deity, towers symbolizing places of worship, towers as expression of spiritual and intellectual soaring.”

altas e esbeltas erguidas ao lado das mesquitas, que o muezim, cinco vezes por dia, chama os crentes à oração. Os pagodes, templos sagrados budistas, são construções tradicionais asiáticas muito peculiares também intimamente ligadas à espiritualidade que se desenvolvem ao longo de torres escalonadas e que servem de local de culto e meditação.

Contudo, não foram apenas questões religiosas que guiaram o Homem na construção destas estruturas. Desde sempre, a ambição pelo poder e pela conquista de território desencadeou inúmeras guerras e invasões, contra as quais era necessário criar uma estratégia de defesa e de proteção. Foi desta forma que começaram a surgir em todas as povoações castelos com torres de vigia onde era possível antecipar a chegada do inimigo. Para além disso, as cidades, normalmente protegidas por muralhas, eram ainda fortalecidas pontualmente com torres que proporcionavam uma posição privilegiada de ataque e que funcionavam como um elemento de intimidação aos invasores. De acrescentar que o desejo de manifestar poder e grandiosidade desencadeou a construção de inúmeras torres que se viriam, posteriormente, a tornar elementos importantes para a valorização da paisagem.

Finalmente, mas não menos importante, dever-se-á também mencionar o carácter utilitário de que se revestem algumas destas edificações, sendo de sublinhar que a sua altura se tornará uma característica imprescindível à sua funcionalidade. Assim, os faróis, localizados ao longo da costa, precisam obrigatoriamente de ser elevados no território para que, dessa forma, o seu sinal luminoso consiga ser visualizado pelos navios a grandes distâncias, à noite e durante as tempestades. As torres de moinho serão um outro exemplo de estruturas que necessitam de altura, já que se torna imprescindível a força do vento para que estas desempenhem convenientemente a função para a qual foram pensadas. Porém, face ao exposto, torna-se perceptível que não foi esta a principal justificação que moveu o Homem na construção de torres ao longo da História; outros propósitos o motivaram e, assim, independentemente de as construções o requererem ou não, eram edificadas com a configuração de torre para, dessa forma, darem resposta às mais indómitas ambições humanas.

“[As] torres são o resultado, primordialmente, do desejo do povo que quer alcançar a altura.”¹⁴⁵, um desejo intrínseco ao Homem e que, de acordo com os relatos bíblicos, remonta já a um tempo bastante longínquo, ao início da sua existência. É no primeiro livro do Antigo Testamento que nos é dada a conhecer a história da construção de uma torre, uma torre que quis desafiar deus e que, graças a isso, sofreu as consequências de tal pretensioso ato. Porém, foi justamente esta vontade incessante de querer atingir a altura que resultou naquela que pode ser considerada uma das mais audaciosas criações do ser humano.

145 Erwin Heinle e Fritz Leonhardt, *Towers: A Historical Survey*, p. 8, “(...) towers are the result primarily from the urge of people who want to reach high.”

A Torre de Babel

1. Naquele tempo a Humanidade falava uma única língua e todos usavam as mesmas palavras.
2. Mas a certa altura, puseram-se a caminho, saindo do oriente, e chegaram a uma planície na Mesopotâmia onde se fixaram.
3. Disseram então uns para os outros: «Vamos fazer tijolos e cozê-los no forno!» Os tijolos serviam-lhes de pedra e o betume fazia as vezes da argamassa.
4. Depois disseram: “Agora, vamos construir uma cidade com uma grande torre que chegue até ao céu (...)”¹⁴⁶

E foi assim que teve início o planeamento da famosa Torre de Babel, retratada na Bíblia como um símbolo da arrogância e do orgulho humano devido à ambição desmesurada dos seus construtores. Estes pretendiam, com a sua edificação, ser capazes de alcançar o céu, desejando estar ao mesmo nível de deus. Perante tal atitude deus castigou-os e confundiu a sua linguagem de forma a que estes não se compreendessem uns aos outros. Impedidos de comunicar e, por isso, de prosseguir com o seu trabalho, interromperam a construção da torre e abandonaram o local, dispersando-se por toda a Terra dando, assim, origem às variadas culturas e distintas línguas que são faladas pelo mundo fora. Desde esse momento, *babel* passou a significar desordem, confusão, caos e a Torre constituirá para sempre o símbolo do castigo divino face a pretensão humana.

É importante, no entanto, mencionar que por detrás do mito existiu, de facto, uma realidade histórica. Esta interpretação bíblica possui um suporte arqueológico que lhe serviu de inspiração — o zigurate de Etemenanki, também conhecido como zigurate de Marduk ou mesmo como a Torre de Babel. Localizado na antiga cidade da Babilónia, um dos mais prósperos e evoluídos centros urbanos de toda a Antiguidade, atualmente, o único vestígio deixado por este grandioso monumento é uma marca das suas fundações, em negativo, no solo onde outrora foi erigido. As suas ruínas, encontram-se hoje, num estado bastante precário.

Os zigurates eram construções de carácter religioso cuja existência remonta à Mesopotâmia Antiga, e que representavam, metaforicamente, um elemento que ligava a terra e o céu, uma ponte de comunicação entre os comuns mortais e as suas divindades. Eram construídos em fiadas de tijolos dispostos de uma maneira específica para que compusessem um conjunto de degraus e, por isso, cada andar possuía uma área menor relativamente à plataforma sobre a qual foi erigido. Assumiam, assim, a forma de torres escalonadas que eram coroadas no seu topo com um templo.

¹⁴⁶ *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica, Lisboa, 1984 Génesis capítulo 11



Figura 39

Vários zigurates antecederam a construção da Torre de Babel, constituindo, por isso, os seus precursores. Segundo dados arqueológicos, esta ficou completa por volta do ano 562 a.C. tendo estado envolvido na sua reconstrução o mais poderoso rei da Babilónia, Nebuchadnezzar II, também visto como um dos mais extraordinários arquitetos da História. Há teorias que defendem que tenha sido também ele o responsável pela edificação dos famosos jardins suspensos e dos sumptuosos palácios que caracterizavam toda a capital, convertendo a cidade numa das sete maravilhas do mundo. Foi um rei com grandes ambições chegando mesmo a demonstrar um desejo idêntico àquele que foi punido por deus — “Eu darei uma mão colocando Etemenanki no topo e, por isso, ele irá competir com o céu.”¹⁴⁷

Este grandioso monumento foi alvo de numerosas interpretações artísticas ao longo dos tempos, tendo sido representado de acordo com várias visões pessoais da alegoria bíblica (Figura 37). Porém, graças aos achados arqueológicos e às pesquisas históricas, torna-se agora possível fazer algumas especulações relativamente às características que definiram, em tempos, a Torre de Babel. Composta por seis andares, que se desenvolviam de uma forma escalonada, à imagem dos antigos zigurates, possuía ainda no seu topo o Grande Templo de Marduk, em homenagem ao deus protetor da cidade de Babilónia. Os dois primeiros pisos, os mais imponentes, eram construídos em tijolo queimado dispostos ortogonalmente e, anexado a estes, existia uma grandiosa escadaria que foi edificada, acredita-se, com o propósito de impressionar o público. Foram utilizadas para a organização de majestosas procissões e todo o tipo de cerimónias de culto. Não existe, porém, consenso relativamente ao modo como se organizava o restante acesso, sendo a possibilidade mais viável, o desenvolvimento de uma escadaria em espiral no interior do zigurate. Assim, os quatro pisos que se seguiam, mais comedidos, eram rebocados e brancos e, finalmente, o templo que coroava o edifício era de cor azul, graças aos preciosos tijolos de lápis-lazúli que o constituíam, sendo ainda parte da sua cobertura de tonalidade dourada. Acredita-se que este último era organizado em dois pisos, de planta quadrada, provavelmente organizada de acordo com a secção de ouro. Era composto por doze salas voltadas para uma zona central onde uma abertura zenital iluminaria o interior do templo.

Esta é a descrição mais precisa que se conhece atualmente daquela que pode ser considerada a edificação arquetípica mais ousada do Homem. A Torre de Babel constitui, inegavelmente, uma referência que se perpetuará ao longo de toda a História, podendo ser vista, simbolicamente, como a construção precursora da ambição humana por alcançar a altura, fornecendo, desta forma, o ímpeto e o estímulo necessário ao desenvolvimento das mais variadas torres que lhe foram sucedendo.

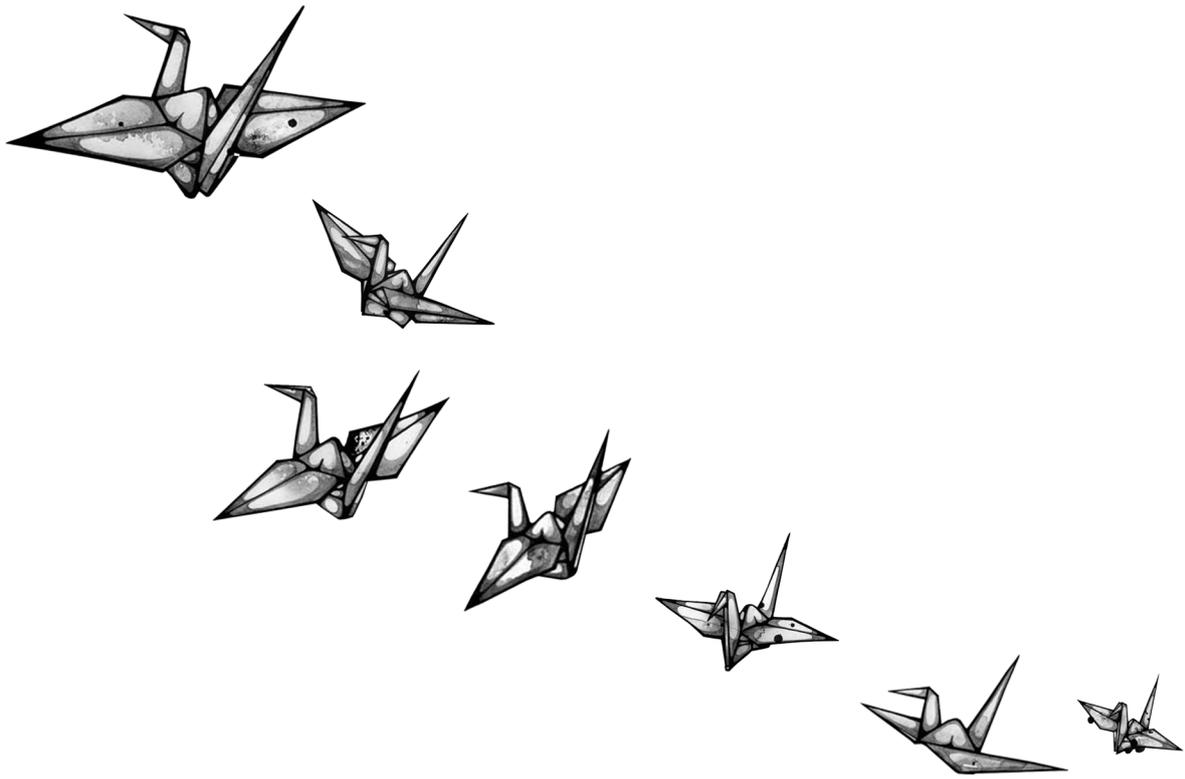
147 Erwin Heinle e Fritz Leonhardt, *Towers: A Historical Survey*, p. 26, “I will take a hand in placing Etemenanki at the top so it will compete with heaven.”

O arquiteto usa a sua ambição para criar torres cada vez mais ousadas, cada vez mais elegantes. A torre do minarete, originalmente ampla, torna-se numa fina agulha. As torres góticas tornam-se filigrana e perfuram o céu com pináculos transparentes.¹⁴⁸

Foi graças a esta ambição que a estrutura das torres se foi paulatinamente diversificando e enriquecendo, tendo estas construções assumido as mais variadas expressões arquitetónicas, concretizando, assim, as aspirações crescentes da criatividade. Tanto os antigos mestres construtores como, mais tarde, os arquitetos, encontraram nas torres um digno incentivo à sua imaginação, tendo estas constituído um verdadeiro desafio ao seu poder de criação que lhes proporcionou oportunidades inigualáveis de projetar livremente, sem limites que condicionassem a grandiosidade pretendida ou o seu desejo de impressionar o olhar e a contemplação.

Um propósito semelhante moveu a concretização do conto de fadas arquitetónico que a seguir se apresenta, resultado de um voo livre e ambicioso que nos conduzirá a um universo surreal, um local onde se atinge facilmente a altura, basta imaginar. A torre surgirá, mais uma vez, como o elemento intermediário para a materialização de um desejo profundo e será através da sua execução que se comprovará o potencial e toda a magia inerente à arquitetura fantasiada. Aqui, a torre erguer-se-á do solo impulsionada pelo sonho e alcançará imediatamente o céu em cada momento da sua criação. Para isso, basta imaginar.

¹⁴⁸ Erwin Heinle e Fritz Leonhardt, *Towers: A Historical Survey*, p. 8, "The architect uses his ambition to make towers ever bolder, ever thinner. The originally broad minaret tower becomes a thin needle. Gothic towers become filigree and pierce the sky with transparent spires."



Migração

I. Prelúdio

Conseguia sentir o cheiro da água límpida, dos ramos que dançavam nas árvores, das flores que brotavam no solo — uma inexplicável imensidão de aromas flutuava graciosamente no ar.

Luz. Muita luz exterior. Luz que surgia delicadamente recortada pelas imponentes arcadas maciças forradas a escamas de porcelana cor de esmeralda.

Os meus pés pisavam relva macia, salpicada com papoilas vermelhas.

Ouvi um barulho familiar e reconfortante. Reparei, então, que estava muito próxima de um lago, no qual se destacava, ao centro, um deslumbrante chafariz cujo jato alcançava o teto. De uma estátua revestida a folha dourada jorrava um jato de água e nela se representava um homem corpulento, com longas barbas, que segurava um tridente. Estava montado numa carruagem em forma de concha que era conduzida por dois elegantes cavalos-marinhos — era Poseidon, o deus dos mares. Porém, mais de perto, apercebi-me de que o líquido que enchia o lago não era água transparente, mas sim um fluído brilhante que, em sintonia com a estátua, também apresentava uma tonalidade dourada e que, para além disso, deixava o rasto de um agradável cheiro adocicado que fazia lembrar açúcar em ponto. Seria uma fonte de caramelo?

Apesar da azáfama que se fazia sentir no local, senti-me reconfortada por aquela atmosfera quente e acolhedora de pessoas que comunicavam entre si de forma animada e entusiasta. Os animais passeavam despreocupados por ali e eram, também eles, membros integrantes deste ambiente frenético.

Aqui não havia qualquer vestígio de objetos redondos metálicos ou de notas de papel, era algo inexistente e desnecessário. Aqui, neste mercado, a partilha era feita através de trocas acordadas entre os indivíduos.



Os produtos estavam expostos em bancadas semicirculares de dois níveis que acompanhavam harmoniosamente a curva do próprio edificado. Eram estes elementos que definiam o espaço e organizavam a circulação, formando dois anéis que convergiam para o interior. Lá havia quem preferisse exhibir os seus artigos em mantas com padrões garridos que repousavam de forma aleatória na relva.

Foi de repente que vi...

Dirigi-me a passos largos para esta zona central, algo chamava por mim — era um amplo cilindro de vidro translúcido que continha no seu interior uma pequena amostra de natureza. Meticulosamente entrelaçados, os ramos formavam um imponente tronco, no qual se apoiavam flores, folhas, gavinhas, borboletas, abelhas, colibris, todos coabitando em equilíbrio no interior deste invólucro.

Emanava força e robustez, como se suportasse tudo aquilo que estava ao seu redor.

Era um túnel repleto de vida que germinava da terra e que nos conduzia até ao infinito céu azul.

Era a fonte de energia.

Aglomerado a este cilindro havia um outro, bem mais pequeno, que transportava quem assim o desejasse a níveis superiores. Quando recebia visitantes, a sua plataforma levantava voo em silêncio e de forma graciosa.

Era através de um extenso e exuberante corredor de flores vermelhas que as pessoas eram conduzidas até ao elevador, um portal encantado que tinha início nas arcadas, prolongando-se, depois, ao longo de todo o raio da circunferência onde se instalava o vibrante mercado. Um elemento feérico que parecia querer representar um ritual de passagem, um percurso de purificação...

Espreitei. Apercebi-me, então, de que estava no interior de uma torre!



II. Primeiro voo

Uma curiosidade incontrolável apoderou-se de mim e senti o meu coração acelerado a palpitar de entusiasmo.

— Podes subir, se assim o desejares — disse, com uma voz sábia, um senhor de cabelos cor de neve — esta torre está organizada de uma forma especial e, por isso, a cada andar, foi associado um verbo! Estamos agora no nível térreo, o piso do Trocar... por ordem ascendente, existe o Cuidar, Dialogar, Aprender, Ler, Criar e, por último, Meditar. Tudo aquilo de que necessitas podes encontrar aqui!

E foi assim que, por instantes, os meus pés deixaram a relva aveludada e eu voei, tentando idealizar como seria cada um daqueles espaços, cada ambiente, cada propósito. Sete pisos, sete respostas, sete atmosferas distintas. O que será que os unifica? O que os distingue? Poderia um edifício ser capaz de responder a tudo isto?

III. Contemplação

Quando regresssei das nuvens, o meu corpo conduziu-me, de forma automática e inexplicável, para o exterior da torre. Corri o mais depressa que pude, ultrapassando o lago do deus dos mares e as grandes arcadas de escamas esmeralda e aventurei-me pela natureza circundante.

Queria vê-la ao longe, na sua totalidade. Queria perceber a sua organização exterior, conhecer a sua aparência, avaliar a sua magnitude na paisagem.

E foi movida por este intenso desejo que consegui desbravar rapidamente o caminho por entre o terreno montanhoso e as árvores selvagens, encontrando, por fim, o local perfeito para a contemplar — uma moldura orgânica formada por troncos e galhos que enquadravam a torre na perfeição, o edifício mais sedutor e belo que alguma vez tinha visto.



Tal como dissera o senhor de cabelos cor de neve, a fortaleza possuía sete pisos. Estes, por sua vez, eram organizados de forma escalonada e cada um possuía a sua própria identidade — diferentes formas, diferentes revestimentos, diferentes alturas, uma distinta relação com o exterior — cada piso era único. Porém, juntos e empilhados sobre um eixo comum e unificador, formavam um conjunto harmonioso e sublime que despertava em mim um misto de sentimentos indescritíveis.

O verde era a tonalidade dominante e ia assumindo, ao longo do edifício, diferentes intensidades. Surgia combinado com tons de *bordeaux*, púrpura e berinjela e, já no topo, a torre era ainda coroada com apontamentos dourados. Uma combinação aprazível ao olhar que conseguia enquadrar-se na paisagem e, simultaneamente, destacar-se nela.

Não sei bem porquê, mas sentia que conseguia perceber o que cada andar me queria dizer, o seu propósito, a sua função na torre, a sua essência...

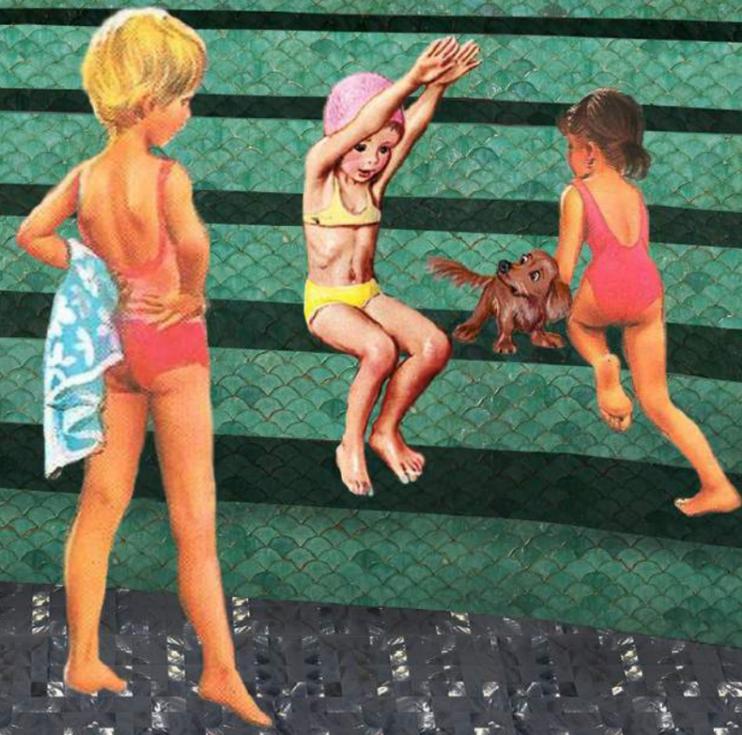
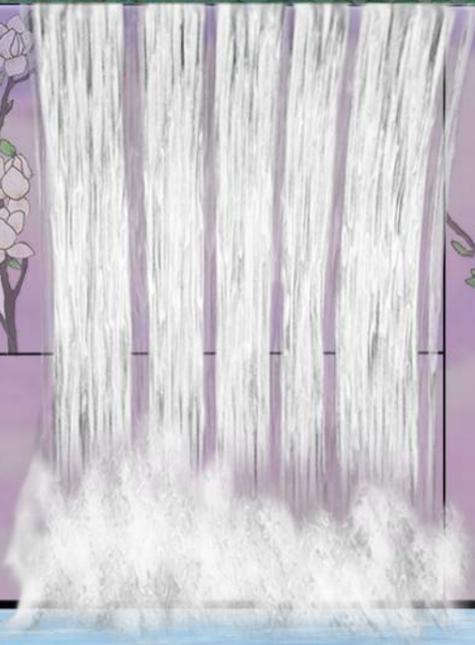
Contemplei este quadro uma última vez.

Corri de novo até ao pórtico de flores vermelhas e percorri-o calmamente. Era, sem dúvida, aqui que tudo tinha início. Alcancei o cilindro de menores dimensões que se abriu no momento exato da minha chegada. E voei.

IV. Paleta da transparência

Não havia botões, o elevador movia-se de acordo com a minha vontade e, por isso, subia lentamente, dando-me a oportunidade de admirar a amostra de natureza que me rodeava. Enquanto isso, desenrolo para trás o filme do tempo e tento lembrar aquelas palavras sábias... Cuidar, sim, era esse o verbo associado ao primeiro piso elevado do solo. A plataforma parou.

Os meus olhos franziram-se instantaneamente mal saí, a claridade que caracterizava



este piso era algo celestial. Aqui nada nos separava do mundo exterior, tudo tinha continuidade lá fora, apenas existia uma película fina e cristalina — as paredes eram todas de vidro. Mas não o vidro comum e aborrecido como aquele da minha casa, era vidro colorido, vitrais com figuras diversas, e, por instantes, o meu olhar ficou preso a um pavão que me fitava de uma dessas barreiras translúcidas.

O chão e o teto eram ambos revestidos a quadradinhos madreperla que assumiam diferentes tonalidades.

Senti, de imediato, um aroma intenso e peculiar cuja origem se tornou clara quando olhei à volta e reparei que estava envolvida por uma parede verde, um jardim vertical repleto de plantas medicinais e aromáticas, viçosas, que absorviam a luz que abundava no local. Contudo, a minha atenção não se perdeu aqui por muito tempo, já que, mais uma vez, ouvi o barulho familiar da água. Agora, o som era mais intenso, mais poderoso, e ecoava, transmitindo uma sensação de liberdade. Percebi, então, que esta melodia provinha de uma cascata que nascia do teto e sucumbia numa piscina que se elevava do chão mesmo à minha frente.

Os degraus subiam-se confortavelmente e, tal como o interior da piscina, eram forrados a azulejos verdes com o formato de escamas, à imagem das arcadas do mercado de trocas, mas com uma tonalidade mais clara. Aqui, as pessoas nadavam em direção ao infinito da natureza exterior e apenas os pavões gémeos, do alto da sua vaidade, lhes mostravam que não poderiam ir mais longe. Aqui o teto estava distante. Cheirava a mar.

De volta ao nível de chegada, rapidamente concluí que, em torno da parede verde, se organizava um corredor circular, através do qual se distribuía o acesso para os restantes espaços deste piso cuja planta assumia a forma de um hexágono e, sem hesitar, comecei a percorrê-lo.

À minha esquerda, senti um brilho intenso de pequenos cristais que refratavam a luz – estes, amontoados em várias fiadas, formavam cortinas que resguardavam uma zona de repouso, como pude constatar quando as afastei, delicadamente, com as duas mãos. Deparei, então, com um local calmo e sereno, povoado por redes suspensas onde, quem assim o desejasse, poderia descansar. Mal me aproximei, os meus pés afundaram, aconchegados e acariciados em bolas de feltro coloridas que cobriam todo o chão. As cortinas de cristais prolongavam-se para o interior, através de um percurso serpenteante que proporcionava espaços mais reservados. Saí pé ante pé para não incomodar.

Continuando a percorrer o corredor circular, encontrei, depois, um espaço com vários colchões que repousavam no já familiar chão de feltro. Cada um estava envolvido por uma cortina de veludo que abria e fechava, consoante estivessem ocupados ou não com as pessoas que faziam tratamentos.

Seguindo caminho, fui confrontada com um volume circular que presumi ser uma espécie de balneário e, portanto, contornei-o até ao outro extremo. Aqui, encontrei um reservatório longitudinal que se estendia ao longo de toda a aresta do hexágono e, tal como a piscina, também ele era forrado a escamas verde água. Porém, neste caso não era possível visualizar o fundo, já que o fluído que o enchia não era transparente mas esbranquiçado e turvo. O reservatório continha leite de burra e as pessoas banhavam-se nele como, em tempos, fizera Cleópatra. Na zona onde se localizava este tanque, o teto estava mais longe e, quem aqui mergulhava podia contemplar a paisagem repleta de borboletas esvoaçantes.

Depois de uma linha diagonal de pilares, entre os quais dançavam cortinas de cristais, encontrei um espaço cuja atmosfera, mais dinâmica, era um pouco distinta das anteriores. Era em torno de um elemento em forma de espiral, forrado

a madreperola, que tudo acontecia. Este, inicialmente um baloiço, prolongava-se depois de forma circular e, no meio do seu trajeto convertia-se num balcão, dando continuidade ao percurso ondulante que, por fim, culminava numa mesa redonda. Nos corredores interiores da espiral, as pessoas trituravam frutas e legumes e juntavam-lhes especiarias variadas, também ferviam água, juntando-lhe, depois, as ervas que desejavam para fazer o chá — purificavam-se. Atrás deste elemento, existiam ainda confortáveis sofás em forma de margarida pousados sobre um soalho de madeira macia que, em sintonia com o local, possuía também uma tonalidade esverdeada. Uma outra característica que diferenciava este espaço dos restantes era o seu teto inclinado que, desde o momento de entrada até ao extremo da aresta do hexágono, ia subindo, gradualmente, como se se estivesse a abrir para a natureza. Acomodei-me num dos sofás em flor e apreciei, por instantes, a beleza da paisagem envolvente através das videiras que ilustravam a parede de vidro. Foi nesse exato momento que percebi, finalmente, a essência deste piso — era o contacto permanente com o exterior, numa relação direta com o mundo natural, com o mundo cósmico, filtrada pelas várias tonalidades da paleta de transparências, que possuía um dom curativo. Era esta a sua verdadeira riqueza.

Já quase a completar a volta ao corredor circular, antes das escadas que guiavam à piscina, estava uma parede côncava de vidro, mas que, apesar disso, não permitia visualizar o que existia no seu interior, já que esta se encontrava embaciada com gotículas de água. Empurrei a porta, também ela de vidro, e logo fui surpreendida por um nevoeiro húmido que enchia o local. Era uma sala saturada com vapor que transportava consigo um intenso aroma a eucalipto. As folhas fuciformes do eucalipto, reparei depois, ferviam no interior de dois fornos circulares. O interior do compartimento era, mais uma vez, todo revestido a madeira esverdeada e do chão nasciam bancos no mesmo material. Inspirei e expirei várias vezes, calmamente,

sentindo a frescura do eucalipto dentro de mim. Depois disso, segui em frente por uma porta paralela àquela por onde tinha entrado e o nevoeiro ficou para trás.

Encontrava-me, agora, num corredor estreito, mas muito alto, ladeado por paredes de vidro, através das quais podia vislumbrar, à esquerda, os sofás em forma de margarida e, à direita, o interior da piscina. Estava tão absorvida e tão empenhada nesta missão de reconhecimento que, de repente, sem aviso prévio, caiu sobre mim uma chuva com perfume de rosas que limpou a transpiração do meu corpo. Apesar do susto, senti-me leve e reconfortada.

Existia ainda uma outra porta que me conduziu a uma outra sala. Aqui, o ambiente era um pouco mais quente, mas seco. Os bancos de madeira ferviam e estavam orientados para o exterior que era limitado por uma fina barreira de vidro e que, ao contrário do primeiro, era translúcido e, por isso, permitia admirar a paisagem. Recortada nesta parede translúcida havia uma passagem para o exterior da torre — conduzia a uma varanda que envolvia todo o perímetro deste piso.

Voltei para trás e deixei-me, agora sem surpresas, refrescar, mais uma vez, pelas gotas de água de rosas que caíam lá do alto do corredor estreito. Passei rápido pela sala do nevoeiro húmido e regresssei ao ponto de partida. Novamente abraçada pela parede verde de plantas medicinais e aromáticas, dirigi-me ao cilindro de vidro de menores dimensões que se abriu para me receber.

Saí dali rejuvenescida.

V. Interstício floral

Desta vez, o elevador subiu a maior velocidade, possivelmente movido pela minha ansiedade de conhecer o resto da torre. Mas, para meu espanto, mal levantou voo interrompeu o seu movimento ascendente, e parou num espaço exterior, com um pé direito baixo. A princípio, não percebi muito bem.. Onde estava eu, afinal?

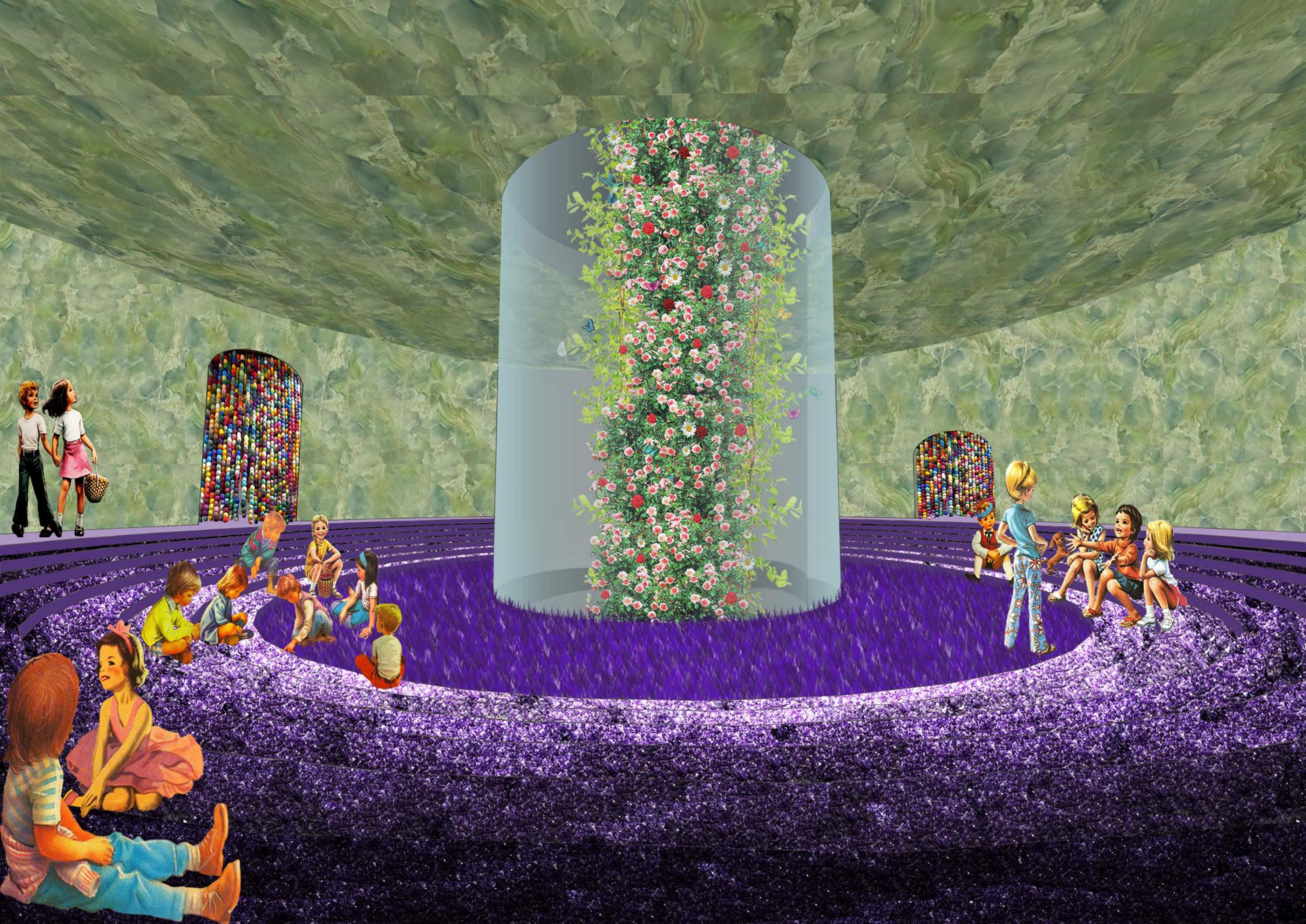


Era uma zona intermédia que ficava entre os dois pisos, o que acabava de visitar e aquele que ainda não conhecia – provavelmente, abrigava as necessidades *cuidar* e *dialogar*. Apercebi-me, então, de que, neste lugar, era possível ver o inverso daquilo que se passava no andar inferior, e, por isso, a inclinação dos tetos correspondia aqui a rampas que se elevavam do solo. A laje do piso superior, pintada de dourado envelhecido, estava bem perto de mim, tornando este espaço muito aconchegante. O chão era totalmente ajardinado e as rampas e muros, por sua vez, eram revestidas com cimento pigmentado de cor púrpura que combinava na perfeição com aquilo que maior destaque assumia neste local, aquilo que o caracterizava – as flores. À minha frente estendia-se um belo e resplandecente roseiral que brotava do solo de relva macia. Aquele aroma fresco a primavera... Será que era daqui que caía a chuva de rosas?

Vi algumas crianças deitadas na relva, umas a conversar e outras apenas a admirar este cenário maravilhoso e perfumado. Este espaço intermédio era quase coberto na sua totalidade e apenas um pequeno varandim se estendia para o exterior, depois de uns pilares jónicos trabalhados a folha de ouro que suportavam o edifício. Dirigi-me até lá e, apoiada num corrimão de talha dourada, cravado a pedras preciosas, onde estavam esculpidos elementos florais, olhei para cima e vi que estava ainda longe do fim da minha jornada.

VI. Quatro atmosferas de diálogo

Mal saí do tubo de vidro, já no piso seguinte, pisei as plumas macias do tapete violeta que cobria a zona central. Ouvia gargalhadas, discussões, vozes sérias, vozes divertidas, vozes alegres, vozes entristecidas... Olhei à volta e percebi que, em torno do sítio onde me encontrava, se elevava do chão uma escadaria suave, uma espécie



de cratera que funcionava como um anfiteatro, onde o cilindro de luz central repleto de natureza assumia o lugar do palco, emanando a sua luz e a sua energia e contagiando com ela tudo o que o rodeava. Os degraus cintilavam, eram revestidos por minúsculos cristais de ametista que assumiam várias tonalidades, desde o lilás mais cristalino até ao roxo mais profundo. Aqui, neste espaço de reunião, apelava-se o convívio.

Mais uma vez, percorri todo o espaço circundante, agora com uma atenção especial aos pormenores. Reparei então que, no cimo da escadaria, nas paredes imponentes de mármore verde-água existiam três arcos, três passagens, três opções. Porém, o que cada portal escondia no seu interior era inacessível ao olhar... Cada um era encoberto por uma barreira colorida — fiadas de novelos de lã que protegiam os segredos de cada espaço.

Sem perder muito tempo (a curiosidade falou mais alto), dirigi-me de imediato à entrada que se encontrava em frente a mim e, delicadamente, desviei as cortinas. Fui recebida com um aroma quente a canela que se escapava de uma série de queimadores de incenso pendurados no teto e que surgiam lado a lado com os imensos candeeiros de prata que iluminavam o local. Aqui não havia luz exterior, era um compartimento sombrio, mas dotado de uma atmosfera misteriosa e sedutora que envolveria qualquer um que aqui chegasse. Os focos de luz surgiam como estrelas brilhantes num céu de veludo roxo que cobria todas as paredes. Ouvia-se o crepitar reconfortante da lenha, ardendo lentamente nas três lareiras circulares incorporadas no chão de ladrilhos prateados que refletiam a luz do fogo. No entanto, os elementos que assumiam maior destaque neste local eram, sem dúvida, os sofás — carismáticos quadrados de cores e padrões garridos e variados que, graças ao seu formato modular, podiam ser posicionados de múltiplas formas, consoante a necessidade daqueles que ali estavam.

Depois deste cenário mais convencional, mas simultaneamente fascinante, fiquei perplexa quando, de seguida, ao afastar os novelos de lã do segundo portal, dei por mim no interior de uma gruta. Era um espaço ocupado por um lago, não muito profundo, onde boiavam exuberantes barcos em forma de cisne.

O teto estava coberto de estalactites que, juntamente com as paredes rochosas, proporcionavam um ambiente cavernoso e, à primeira vista, admito, um pouco assustador. Porém, as coroas de papoilas vermelhas que enfeitavam as pedras, o papel de parede floral que forrava a parede oposta, as elegantes aves que flutuavam na água, todos esses elementos forneciam o encanto necessário, transformando esta gruta num local mágico.

Quando, depois de visualizar esta gruta tão peculiar, pensei que nada mais me surpreenderia, eis que surge, por fim, no último portal, um espaço ainda mais surpreendente – um pequeno deserto colorido compactado numa sala de madeira. Colinas de areia fina de diferentes alturas e tamanhos, cada uma com uma cor determinada, elevavam-se do chão, formando uma paisagem muito divertida.

A mais próxima era cor de alfazema, uma outra vermelho-rubi e, por detrás destas, brilhavam outras verde-maçã, rosa-algodão doce, verde-musgo, azul-turquesa. As pessoas acomodavam-se alegremente na areia e tentavam misturá-la, mas tal não acontecia, pois cada cor pertencia ao seu monte e o equilíbrio não era perturbado neste deserto colorido. Era um espaço de diversão, e todos conversavam de forma animada, ali ninguém estava infeliz, as cores não o permitiam. Ao contrário dos outros dois, este compartimento era ricamente iluminado por uma ampla abertura zenital e, desta forma, o sol podia acariciar e aquecer a areia, tornando-a ainda mais confortável.

Apetecia-me ficar ali, num dos espaços, qualquer um, a conversar e a trocar ideias sobre todas as maravilhas daquele piso, mas... mas ainda tinha muito para explorar.

VII. Em busca do tesouro

Mais uma vez, o elevador voou e parou.

A curiosidade e o entusiasmo que me moviam não esmoreciam, pelo contrário, eram cada vez mais intensos, à medida que ia conhecendo cada particularidade desta esplêndida torre.

Aqui fui recebida com uma doce melodia de piano que chegava até mim por entre uma fina barreira de fitas de tecido e missangas que delimitava o espaço, formando um semicírculo perfeito, dividido, exatamente no centro, por uma parede reta.

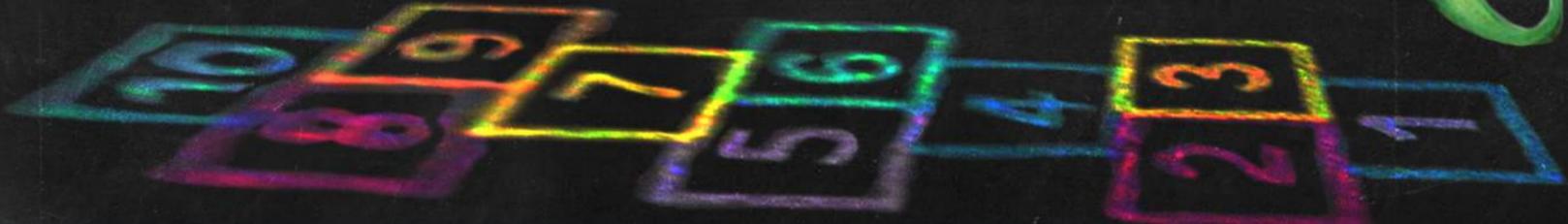
Espreitei e vi de imediato o meu reflexo num enorme espelho de moldura dourada que ocupava toda a zona frontal da sala. Este era um espaço amplo e sem qualquer obstáculo, dominado por uma tonalidade cor de pêssego que cobria as suas paredes e teto, possuindo ainda uma generosa janela no canto inferior do compartimento.

Nesse exato momento estava a decorrer uma aula de ballet e os alunos dançavam, embalados pela música das teclas, deslizando livremente pelo soalho de madeira acinzentada. Ao meu lado passou, apressada, uma menina que correu para um armário forrado a azulejos de todas as cores, retirando de lá aquilo de que precisava para se juntar aos seus colegas.

Na outra metade do semicírculo, existia uma sala siamesa — ambas partilhavam a parede central, possuíam iguais dimensões, eram revestidas pelos mesmos materiais e recebiam luz exterior de uma janela idêntica, contudo a sua organização interna era completamente distinta. Nesta segunda sala um balcão com uma forma orgânica, ora côncavo, ora convexo, serpenteava ao longo de toda esta divisão e organizava o espaço, tornando-o dinâmico. Numa das suas extremidades, surgia ainda uma espécie de púlpito circular, ligeiramente elevado do chão, onde estava agora um professor com um barrete branco a dar uma aula de culinária. O balcão



LIFE IS BUT A DREAM



era suportado por portas de correr de lousa negra e o seu tampo era, também ele, forrado com os mesmos azulejos de todas as cores que identifiquei no armário da outra sala. Aqui, as duas paredes laterais estavam preenchidas com prateleiras que continham o mais variado tipo de utensílios para diversas atividades.

Apenas depois de fazer o reconhecimento completo destas duas divisões gêmeas é que me voltei para o lado oposto e, agora sim, fui confrontada com o verdadeiro protagonista deste piso – um plano inclinado que se afastava gradualmente e de forma irregular do solo e que, no seu topo, ficava a uma pequena distância do teto. Este volume montanhoso dominava o local e era revestido por um chamativo tecido laranja elétrico.

No entanto, um outro elemento surgia para marcar simbolicamente o acesso a este auditório – um arco-íris era projetado do chão e formava uma harmoniosa moldura que o enquadrava com as suas sete cores. Será que na sua extremidade encontraria um pote de ouro? Foi, então, que percebi que o bem mais precioso deste local, o seu verdadeiro tesouro, era a aquisição de novo conhecimento.

Assim, passei por baixo do holograma feérico e acomodei-me nesta elevação artificial cujo principal constituinte, encoberto pelo tecido laranja berrante, se moldou de imediato ao meu corpo, deixando-me confortável. Mas, afinal, o que daria forma a este plano inclinado? A sua consistência parecia a da espuma... Estava perdida neste raciocínio quando, de repente, reparei que, de tempos a tempos, sobretudo quando havia mais movimentação em cima desta montanha, soltavam-se, por entre os poros do tecido, purpurinas cor-de-rosa que flutuavam lentamente pelo ar e desapareciam passados poucos segundos.

Chão, paredes e teto, neste espaço tudo era forrado a lousa.

O negro característico deste material estava, porém, coberto com desenhos,

esquemas, frases bonitas, pensamentos sábios e profundos, exercícios de lógica, e até jogos, uma série de rabiscos que camuflavam a lousa com várias camadas de giz. Aqui era o próprio espaço que servia como suporte de aprendizagem e nele tudo podia ser gravado e eternizado.

Um senhor vestido de forma engraçada posicionava-se de frente para o plano inclinado a contar uma história que, por breves instantes, já tomava conta do meu imaginário. Nunca resisto a uma boa história.

Lembrei-me, contudo, que a minha jornada ainda não tinha acabado e que, para além disso, a seguir alcançaria, finalmente, o piso destinado à leitura.

Lá, com certeza, muitas histórias estariam à minha espera!

VIII. Sabedoria empilhada

Senti-me pequena e vulnerável face à grandiosidade daquele local... a distância do chão ao teto era, nas minhas pequenas unidades de medida, difícil de calcular. Porém, o calor da madeira e as lombadas coloridas e irregulares que caracterizavam o espaço tornavam-no confortável e acolhedor.

A mesa de leitura abraçava quem chegava, organizando-se em torno do poço de luz central, e era constituída por um nobre bloco maciço de mármore verde-musgo que assentava na perfeição sob o soalho de mogno.

Neste piso, a luz natural era generosa e surgia em todos os seus níveis, através de rasgos verticais e contínuos, intercalados com as múltiplas estantes de livros que forravam todas as paredes.

As escadas, por sua vez, também de madeira, desenvolviam-se de acordo com a curvatura da planta circular que caracterizava este espaço, promovendo uma subida sequencial que era intercalada por breves passeios em torno do eixo central.



Todos os níveis desta majestosa biblioteca eram resguardados por um elegante corrimão de ferro pintado de dourado brilhante que sobressaía na madeira escura. Aqui, o silêncio absoluto, interrompido apenas, esporadicamente, pelo chilrear dos pássaros, era contrastante com o ambiente vibrante do mercado de trocas ou com a atmosfera que se fazia sentir na escadaria de cristais de ametista.

Respirava-se conhecimento e sabedoria...

Pousado sobre a mesa de mármore verde-musgo estava um livro velho corroído pelo passar do tempo cujas folhas eram amareladas e muitas delas apresentavam-se desalinhas. Um livro que, não sei bem porquê, despertou a minha atenção e, mais uma vez, sem hesitar, deixei-me voar...

“Era uma vez uma ilha.

Era uma ilha próspera, fértil, abençoada,
uma ilha repleta de vida, repleta de aromas...

Uma ilha que em tempos foi retirada ao Homem em um único dia e noite de infortúnio,

Atlântida era o seu nome.

Tudo teve início já bem perto do fim, quando, inesperadamente, o rumo da História mudou.

As Moiras perderam o seu poder de decisão, até aí tão invulnerável, e foram obrigadas a tecer novamente o fio da vida de toda a Humanidade. Vivia-se uma época de mudança...

O ser humano olhou para trás, refletiu, aprendeu, evoluiu e, quando já só existia uma pequena réstia de esperança, conseguiu fintar o angustiante destino já há muito determinado.

Gaia, a mãe Terra, despertou e recompensou.

O Homem era de novo digno de possuir Atlântida.

Com prudência...ainda sentia o peso dos erros passados! Uma parte dela, por enquanto...

Graças à incrível capacidade geradora da deusa em apenas um dia e noite de glória, o núcleo central deste esplendoroso continente voltou a emergir no oceano.

Finda a sua tarefa, Gaia descansou.

E foi assim que o sol voltou a reconfortar este pedaço de terra renascido, por muito tempo esquecido nas trevas profundas das águas.

O Homem celebrou!

Decidiu-se que naquela ilha tudo seria diferente. Tudo aquilo que ela acolhesse viveria numa constante relação de simbiose com a Terra que o recebeu.

Decidiu-se também que, como forma de agradecimento a Gaia, ali seria construído algo que simbolizasse a nova aliança estabelecida entre o Homem e a Natureza, algo que aproximasse daquilo que foi, em tempos, a civilização mais evoluída — que transmitisse os ensinamentos e o modo de vida do povo atlante.

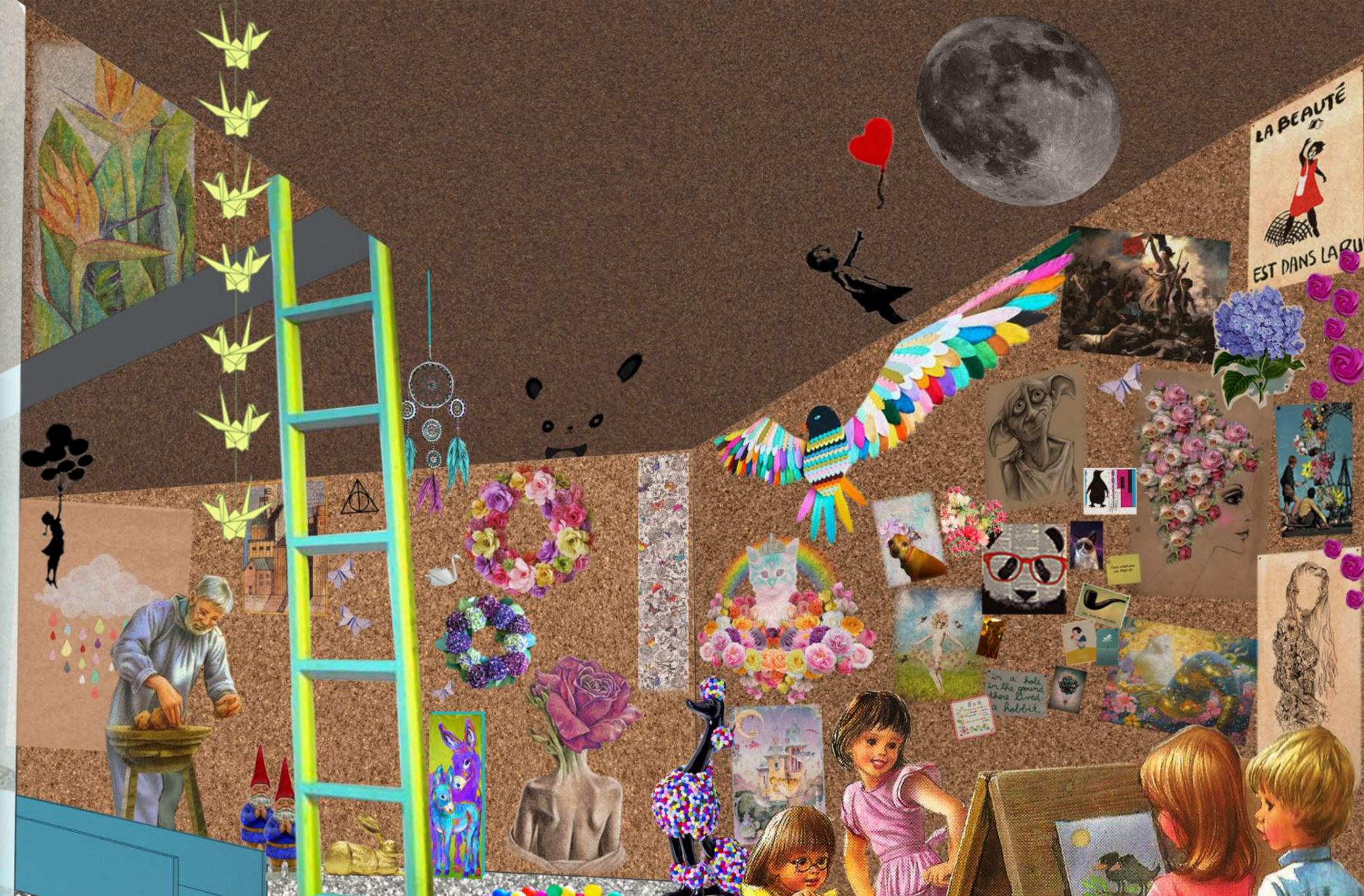
No lugar onde outrora estivera o grandioso e sagrado Templo de Poseidon, no centro do planalto, seria agora erguida uma torre, uma torre que não ambicionava alcançar os céus nem desafiar os deuses, mas antes servir os usos da Humanidade. Torre das Necessidades foi o seu nome.”

IX. Libertação criativa

Já acostumada às maravilhas e particularidades encantadoras inerentes a este edifício, foi sem qualquer surpresa que, no piso seguinte, encontrei um novo ambiente, também completamente distinto de todos aqueles que tinha visitado.

Este piso destinado ao ato de criação era um espaço efêmero que se ia alterando consoante os artistas que ocupavam o local. Aqui não havia regras, o espaço era apropriado e flexível e, por isso, o processo criativo de cada um fluía livremente.

As paredes e o teto eram forrados a cortiça, à qual já se sobrepunham várias



LA BEAUTÉ
EST DANS L'ART

camadas de arte que era exposta de forma intuitiva por todo o lado.

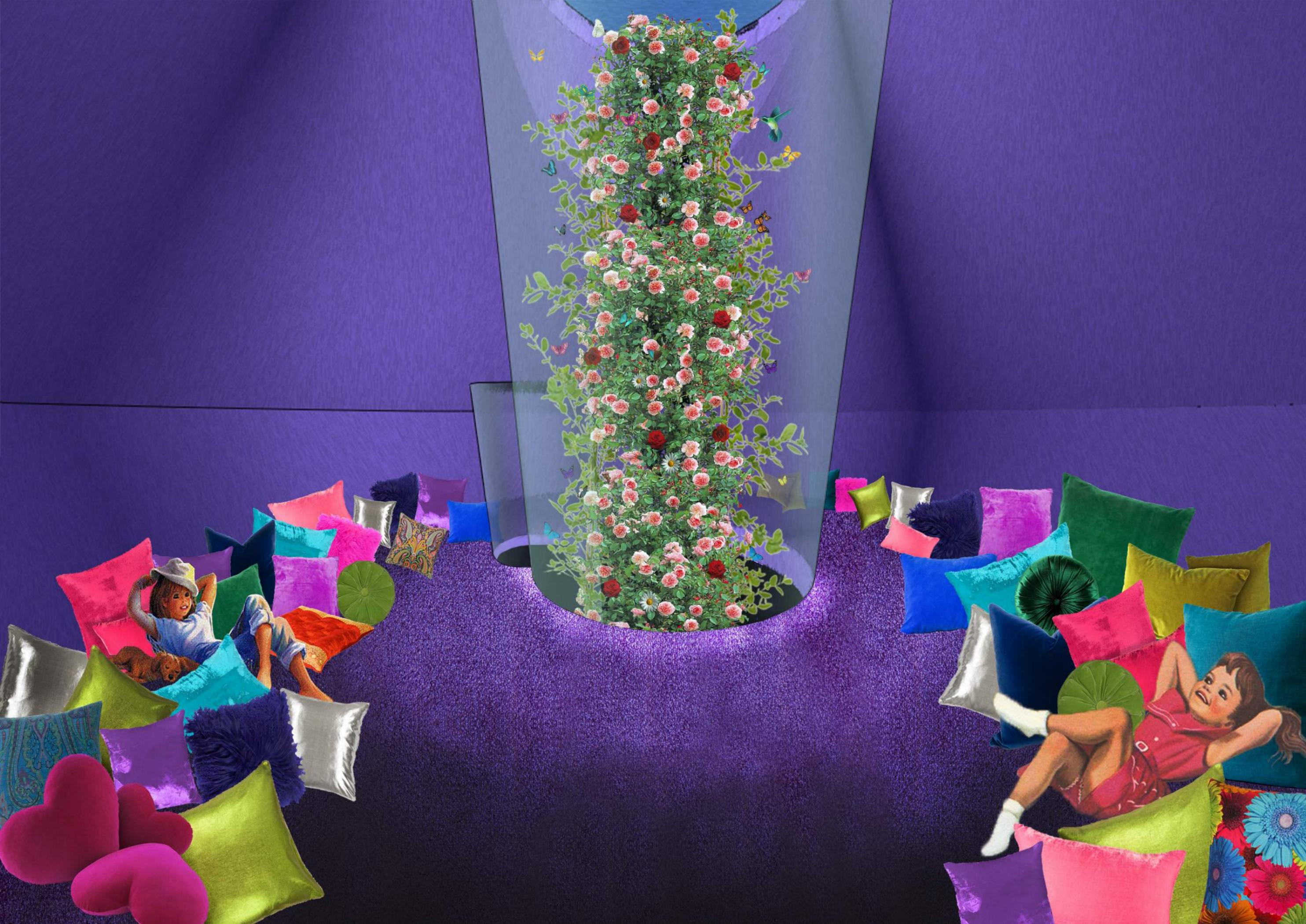
Do chão reluziam pequenas partículas cor de prata — um mar de purpurinas condensadas que se fixavam umas às outras e camuflavam este plano horizontal. Mas, o elemento mais peculiar e que, por isso, despertava maior atenção neste local, era um escorrega curvo azul-turquesa. Era através dele que se estabelecia a ligação entre os dois níveis deste piso e o seu trajeto culminava numa piscina recortada na laje inferior — apresentava-se em forma de coração e estava cheia de bolinhas de plástico que amparavam o deslize apressado. Cada descida proporcionava um momento de inspiração e de divertimento, sentimentos que, por norma, estão conectados. Não havia barreiras — no interior criava-se, no exterior criava-se, o espaço adaptava-se às necessidades e aos desejos de cada criador, o único obstáculo seria o limite da imaginação individual.

O varandim exterior era amplo e constituía um local idílico, inegavelmente propício ao ato de criação. Deste ponto era possível, não só contemplar toda a paisagem distante, mas também estar mais perto das nuvens de algodão que estavam tão próximas, tão ao alcance de um toque.

Nessa zona exterior o chão estava igualmente pavimentado com purpurinas condensadas, mas que assumiam aqui uma tonalidade berinjela., para que, assim, coabitassem de uma forma harmoniosa com a mármore mesclada que parecia uma pintura e que revestia as paredes exteriores.

A criatividade que se fazia sentir neste piso era inspiradora e contagiante, contudo, olhando para o alto, vislumbrei um volume forrado a escamas de ouro que coroava o topo do edifício e, mais uma vez, a curiosidade falou ainda mais forte.

Chegara o tão esperado momento de aceder ao último nível da Torre das Necessidades.



X. Plenitude

E, finalmente, alcancei o topo.

Fui imediatamente atingida por uma onda arrebatadora de paz interior e o meu corpo entrou em sintonia com o espaço envolvente, deixando-se, também ele, envolver naquela atmosfera calorosa e relaxante.

As paredes, pintadas com uma tonalidade roxa, transmitiam uma serenidade indescritível e delas escapava um aroma intenso de alfazema.

O chão felpudo estava coberto de almofadas coloridas de variados tecidos, de variadas formas, de variados tamanhos.

O cilindro de vidro translúcido repleto de vida no seu interior que acompanhava todo o crescimento do edifício, o seu pilar estruturante, a sua fonte de energia, assumia, neste piso, o maior destaque.

Tudo girava à sua volta e o próprio teto afunilava na sua direção, indo ao seu encontro, ali estava o coração da torre.

Descalcei-me e aconcheguei-me nas almofadas perfumadas com alfazema.

O céu azul estava agora mais perto. Fecho os olhos e consigo sentir o calor reconfortante do sol e o soprar do vento que faz dançar as folhas nas árvores, consigo ouvir o barulho das ondas no mar, consigo sentir o cheiro da areia molhada, consigo ver um bando de pássaros, e voou com eles...



XI. Último voo

Tenho frio e sinto-me desprotegida, observada, desconfortável nesta imensidão de vazios que me absorve.

Tudo à minha volta é silencioso e despojado, é tudo tão reto e austero.

Esta disciplina tão rigorosa do espaço em que me encontro faz-me querer voltar ao sítio de onde vim.

A transparência limitativa do vidro que me cerca não me permite ver o céu azul.

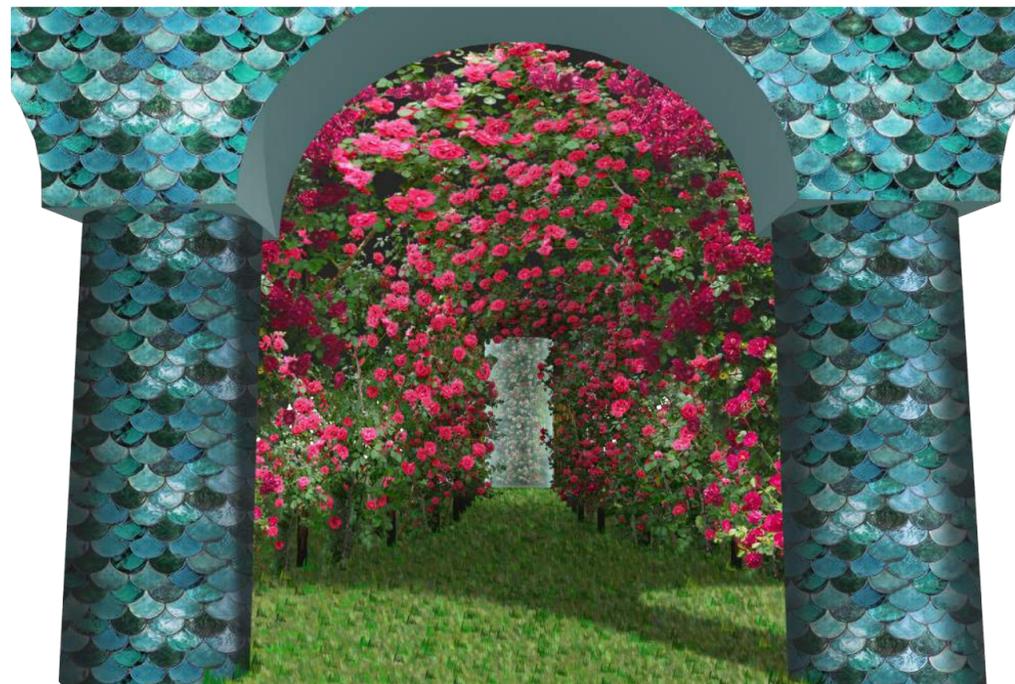
A natureza está aqui ao lado, tão próxima, mas não me é permitido alcançá-la...

o preto e o branco imperam e o seu domínio é constrangedor.

Elas, porém, nunca me abandonaram. Adeus. Eu vou com as aves.

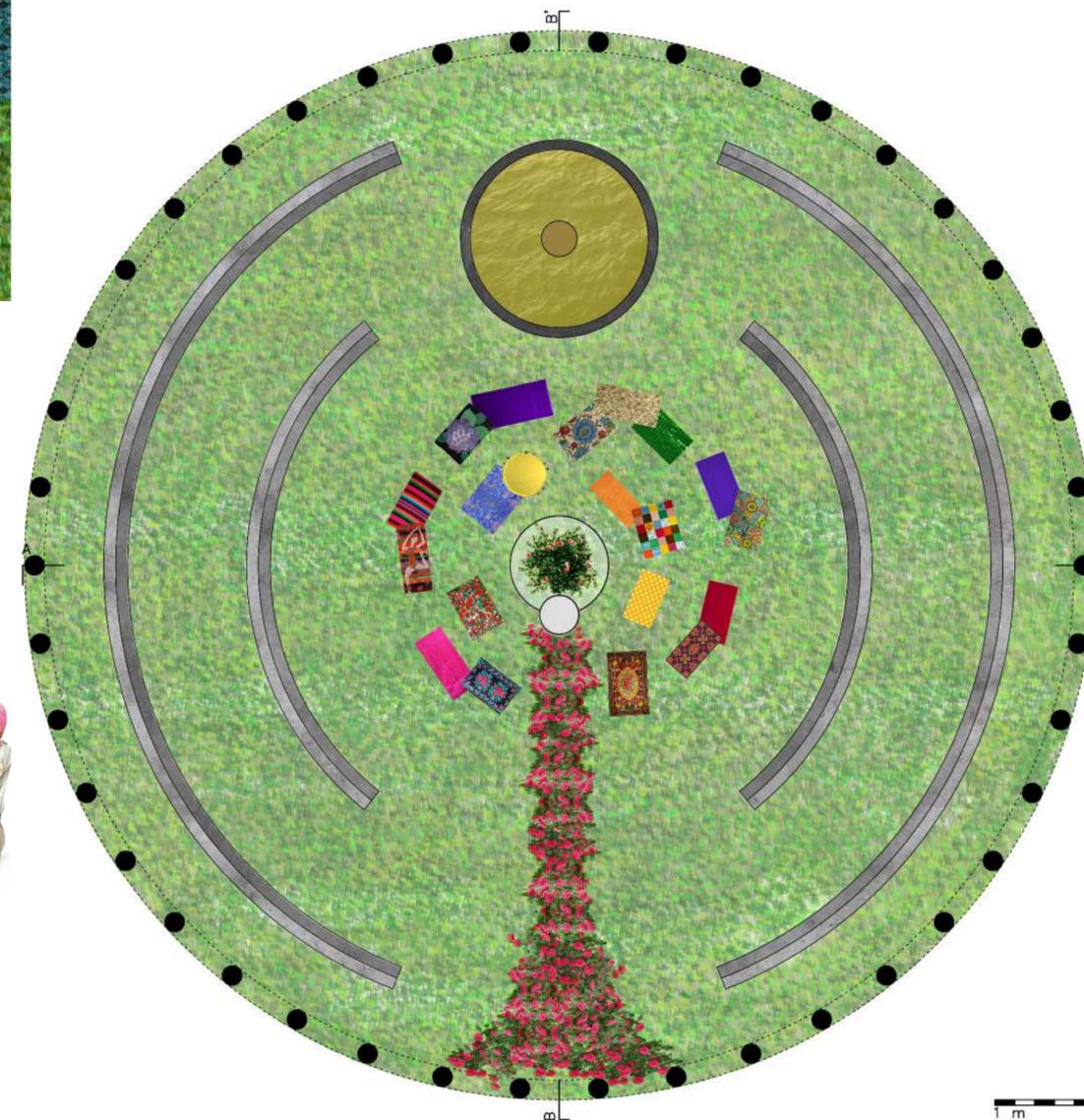
CONCLUSÃO





“Luz. Muita luz exterior. Luz que surgia delicadamente recortada pelas imponentes arcadas maciças forradas a escamas de porcelana cor de esmeralda. (...) Os produtos estavam expostos em bancadas semicirculares de dois níveis que acompanhavam harmoniosamente a curva do próprio edificado.”

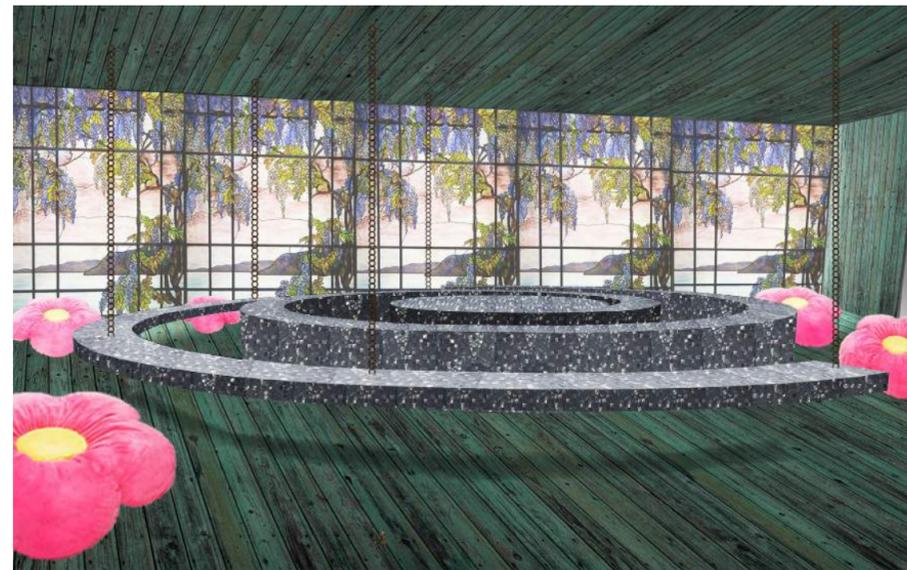
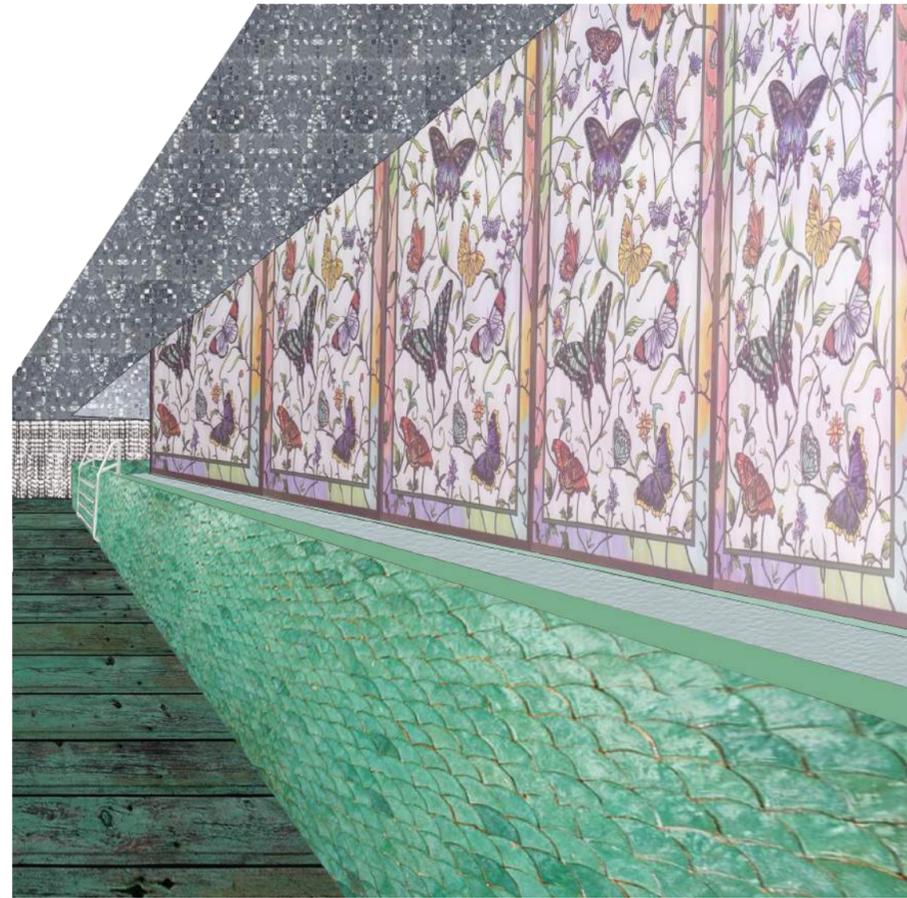
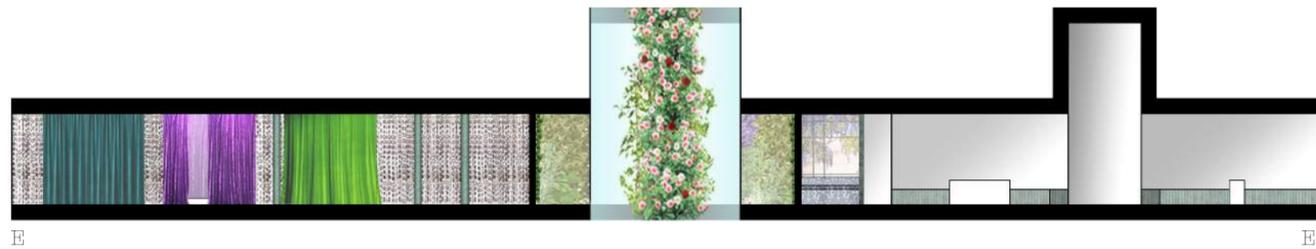
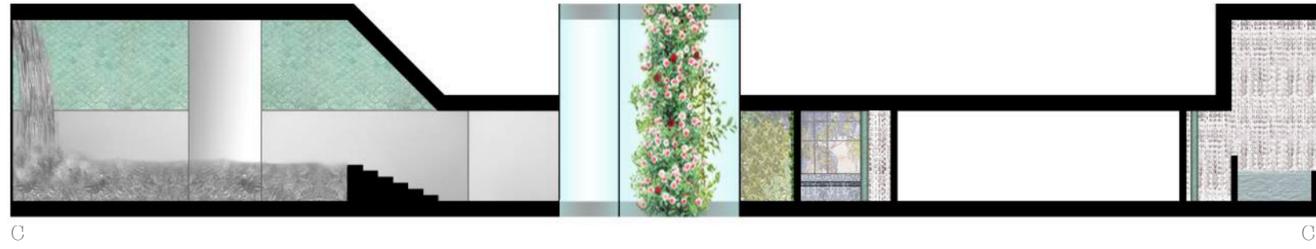
Planta à cota 3m



Perfis escala 1:200

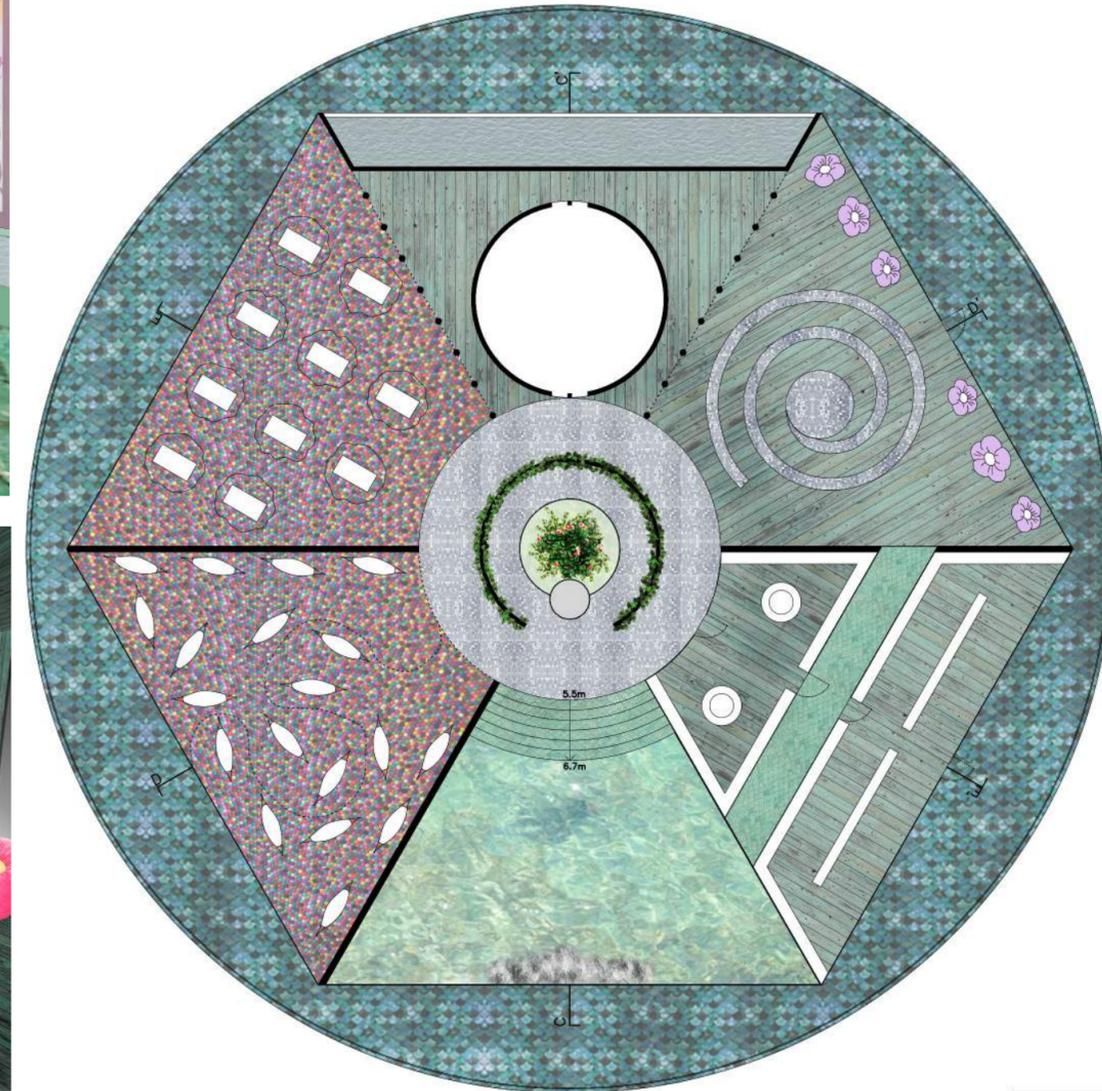


Perfis escala 1:200



“Os meus olhos franziram-se instantaneamente mal saí, a claridade que caracterizava este piso era algo celestial. Aqui nada nos separava do mundo exterior, tudo tinha continuidade lá fora, apenas existia uma película fina e cristalina – as paredes eram todas de vidro. Mas não o vidro comum e aborrecido como aquele da minha casa, era vidro colorido, vitrais com figuras diversas (...)”

Planta à cota 7 m



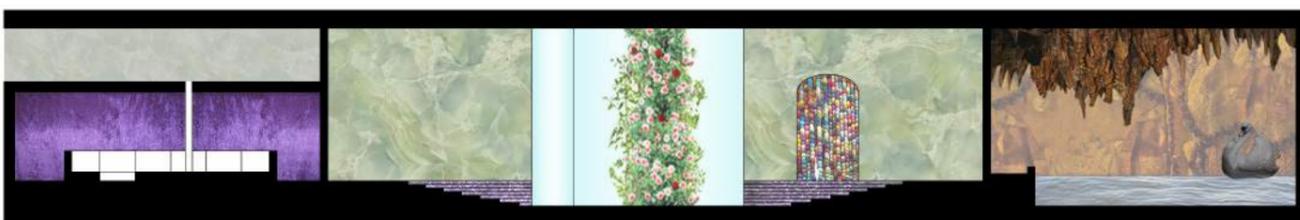


“Mais uma vez, percorri todo o espaço circundante, agora com uma atenção especial aos pormenores. Reparei então que, no cimo da escadaria, nas paredes imponentes de mármore verde água existiam três arcos, três passagens, três opções. Porém, o que cada portal escondia no seu interior era inacessível ao olhar... Cada um era encoberto por uma barreira colorida – fiadas de novelos de lã que protegiam os segredos de cada espaço.”

Planta à cota 14m

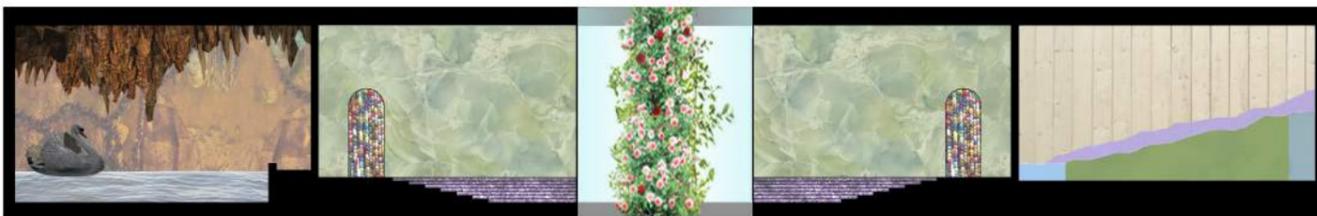


Perfis escala 1:200



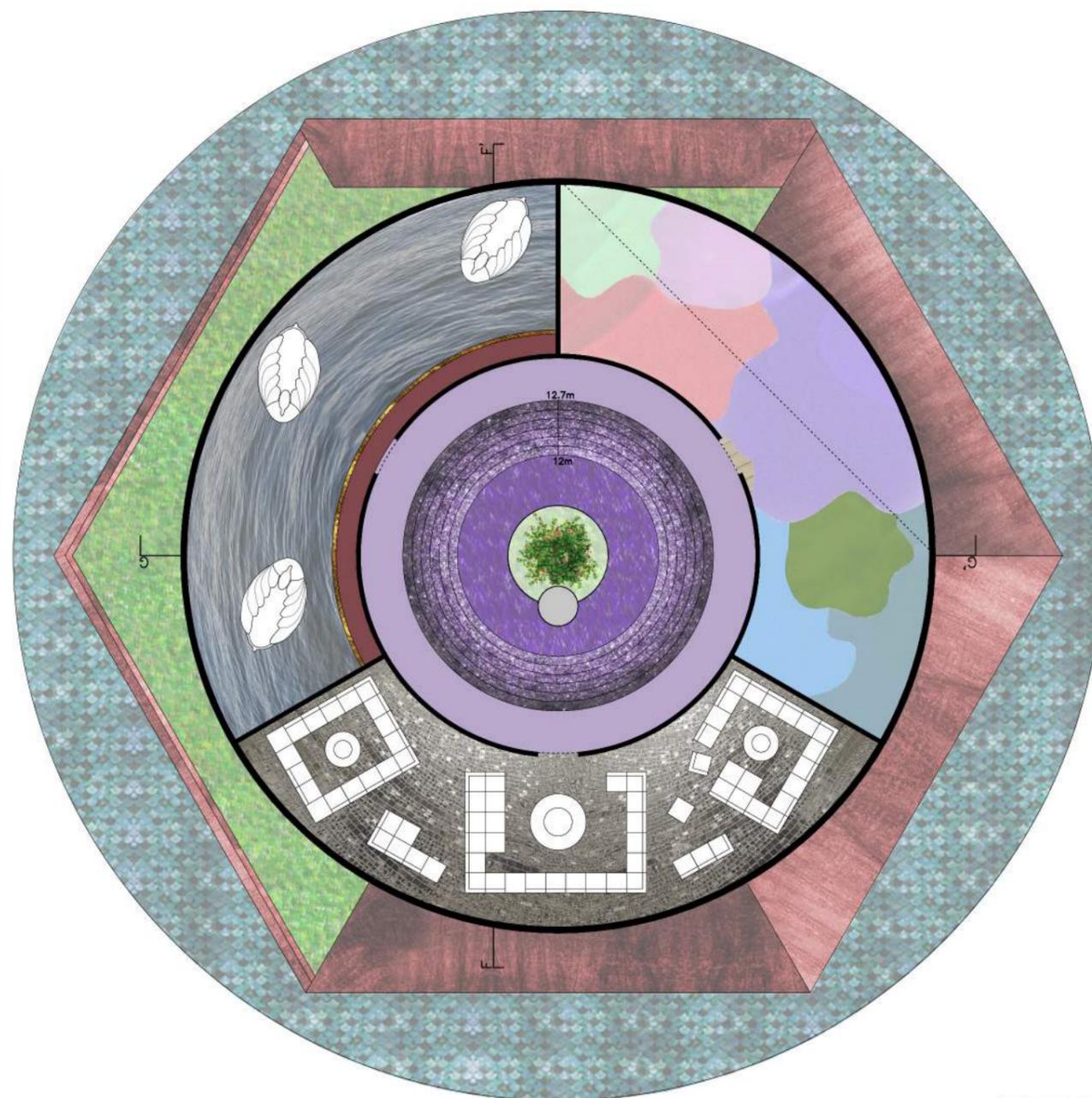
F

F'



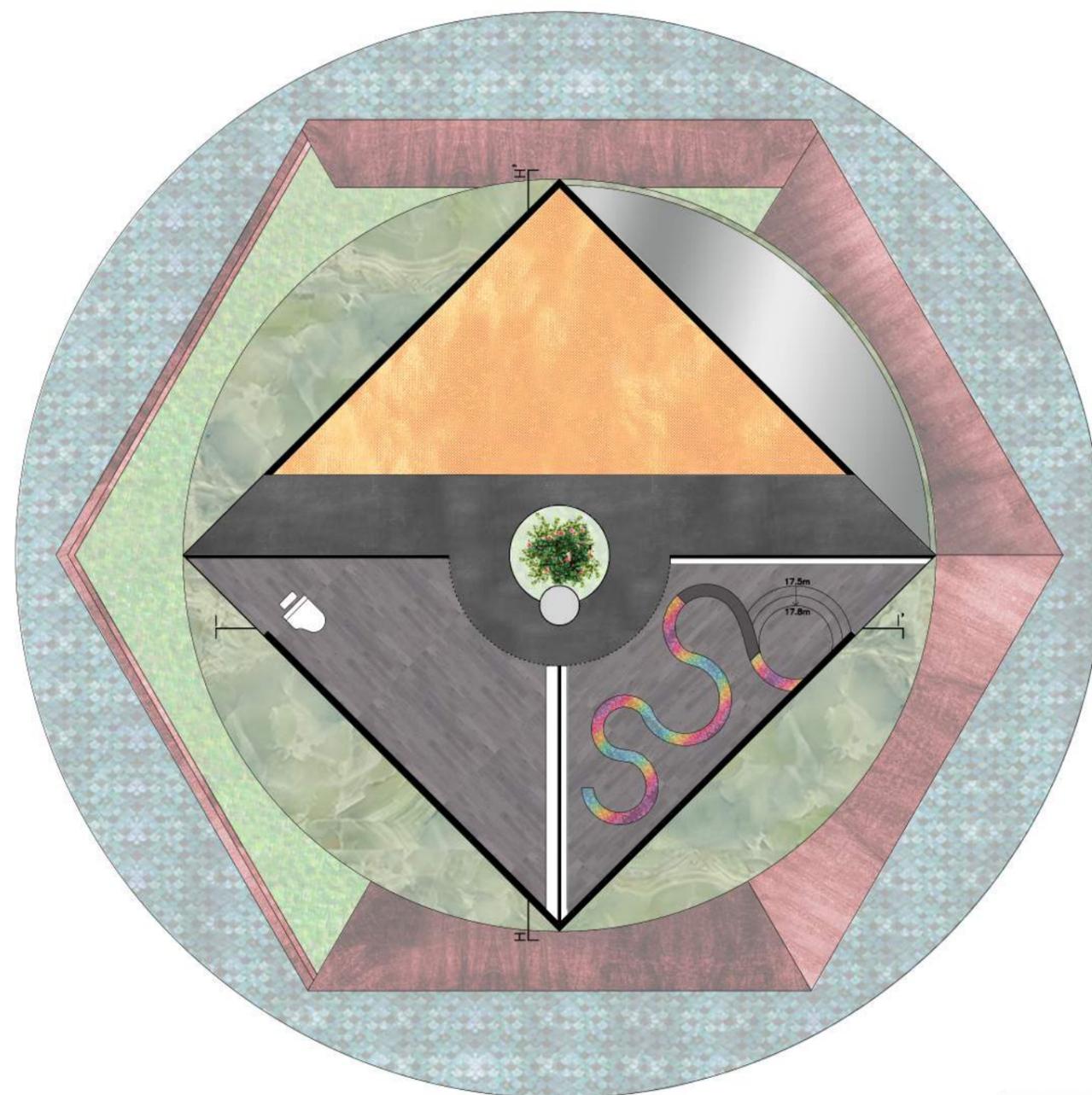
G

G'

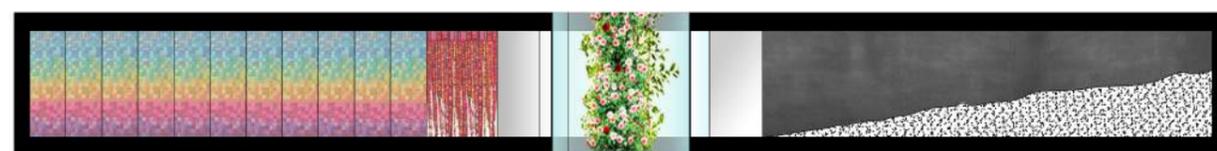


“Apenas depois de fazer o reconhecimento completo destas duas divisões gêmeas é que me voltei para o lado oposto e, agora sim, fui confrontada com o verdadeiro protagonista deste piso – um plano inclinado que se afastava gradualmente e de forma irregular do solo e que, no seu topo, ficava a uma pequena distância do teto. Este volume montanhoso dominava o local e era revestido por um chamativo tecido laranja elétrico.”

Planta à cota 20m

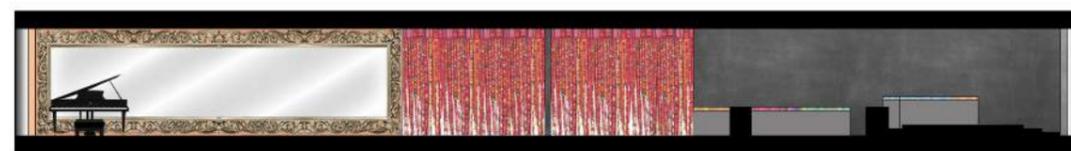


Perfis escala 1:200



H

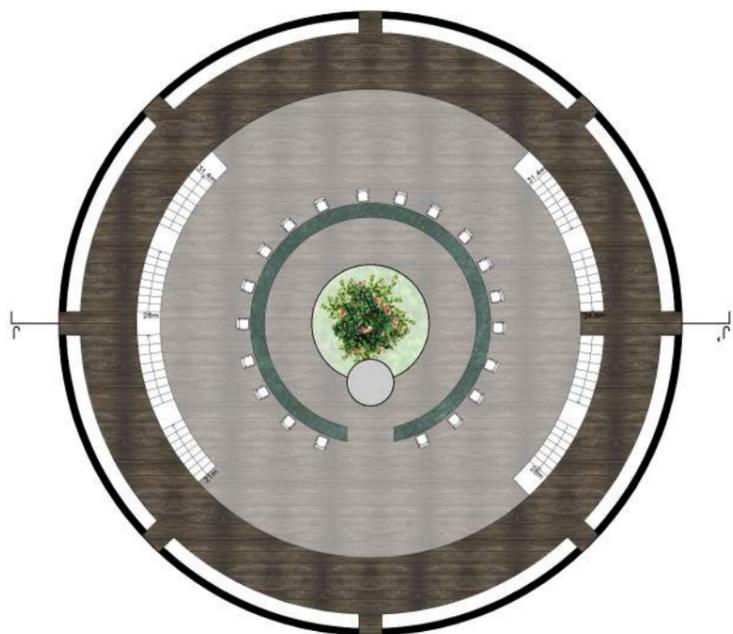
H'



I

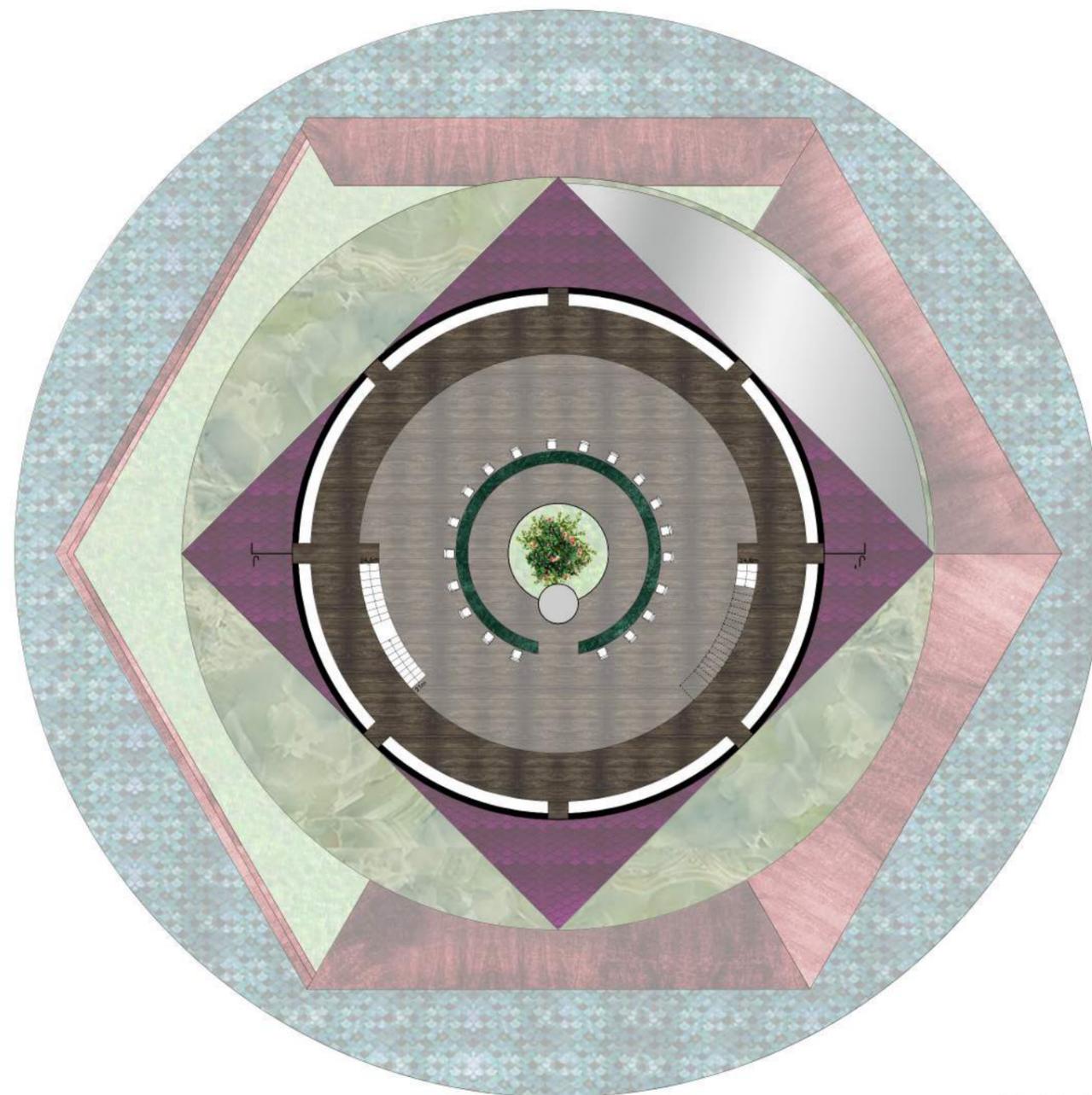
I'

Planta à cota 36m

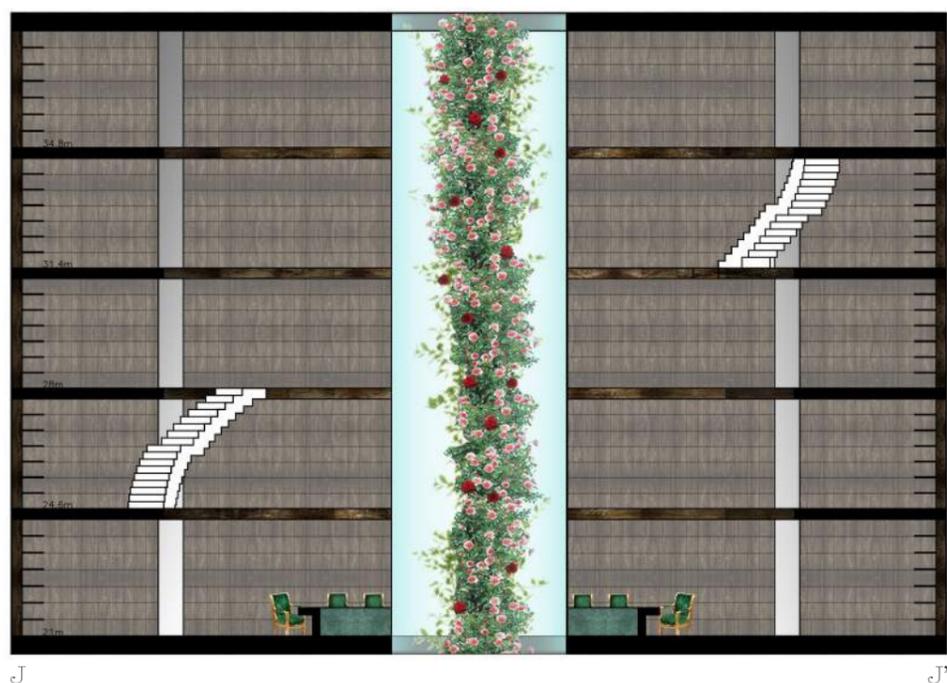


“Senti-me pequena e vulnerável face à grandiosidade daquele local... a distância do chão ao teto era, nas minhas pequenas unidades de medida, difícil de calcular. Porém, o calor da madeira e as lombadas coloridas e irregulares que caracterizavam o espaço tornavam-no confortável e acolhedor.”

Planta à cota 25.4m



Perfil escala 1:200

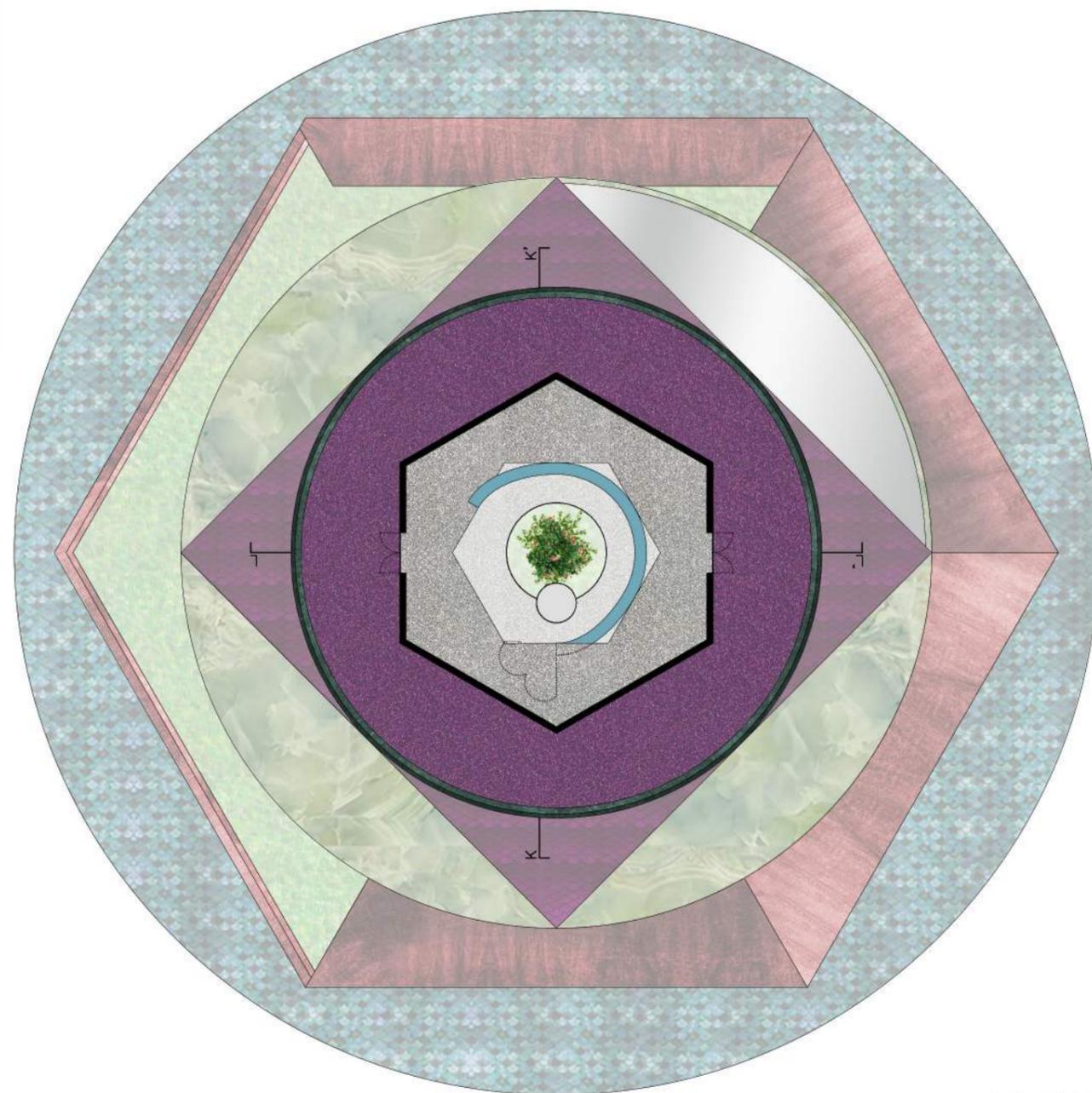




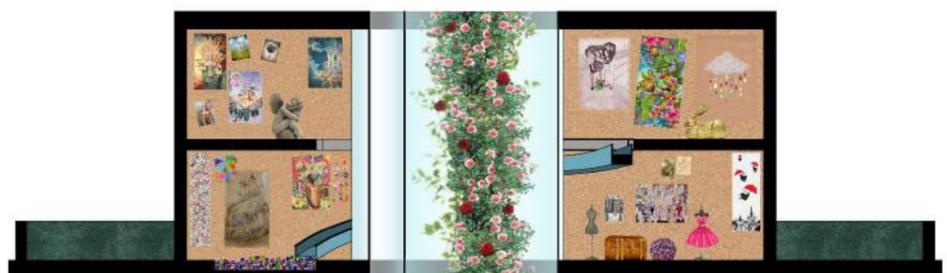
“Este piso, destinado ao ato de criação, era um espaço efêmero que se ia alterando consoante os artistas que ocupavam o local. Aqui não havia regras, o espaço era apropriado e flexível e, por isso, o processo criativo de cada um fluía livremente.

As paredes e o teto eram forrados a cortiça, à qual já se sobrepunham várias camadas de arte que era exposta de forma intuitiva por todo o lado.”

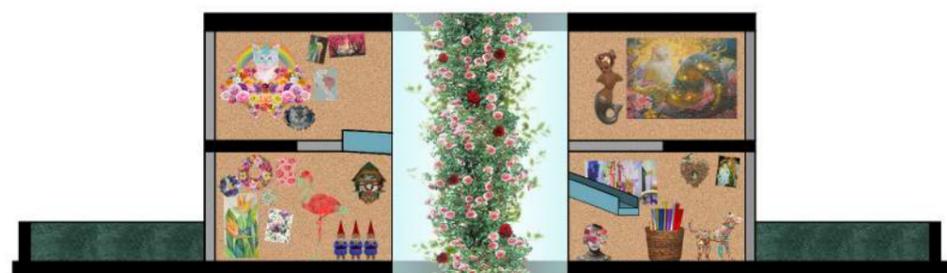
Planta à cota 44m



Perfis escala 1:200



K K'



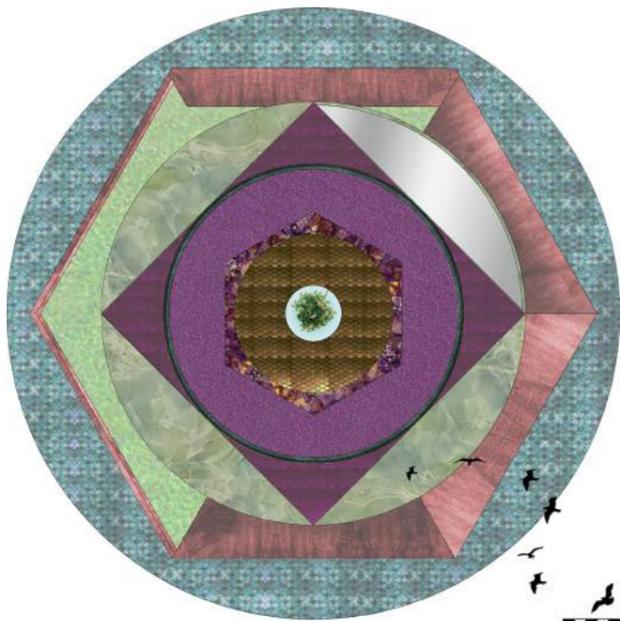
L L'



Torre das Necessidades

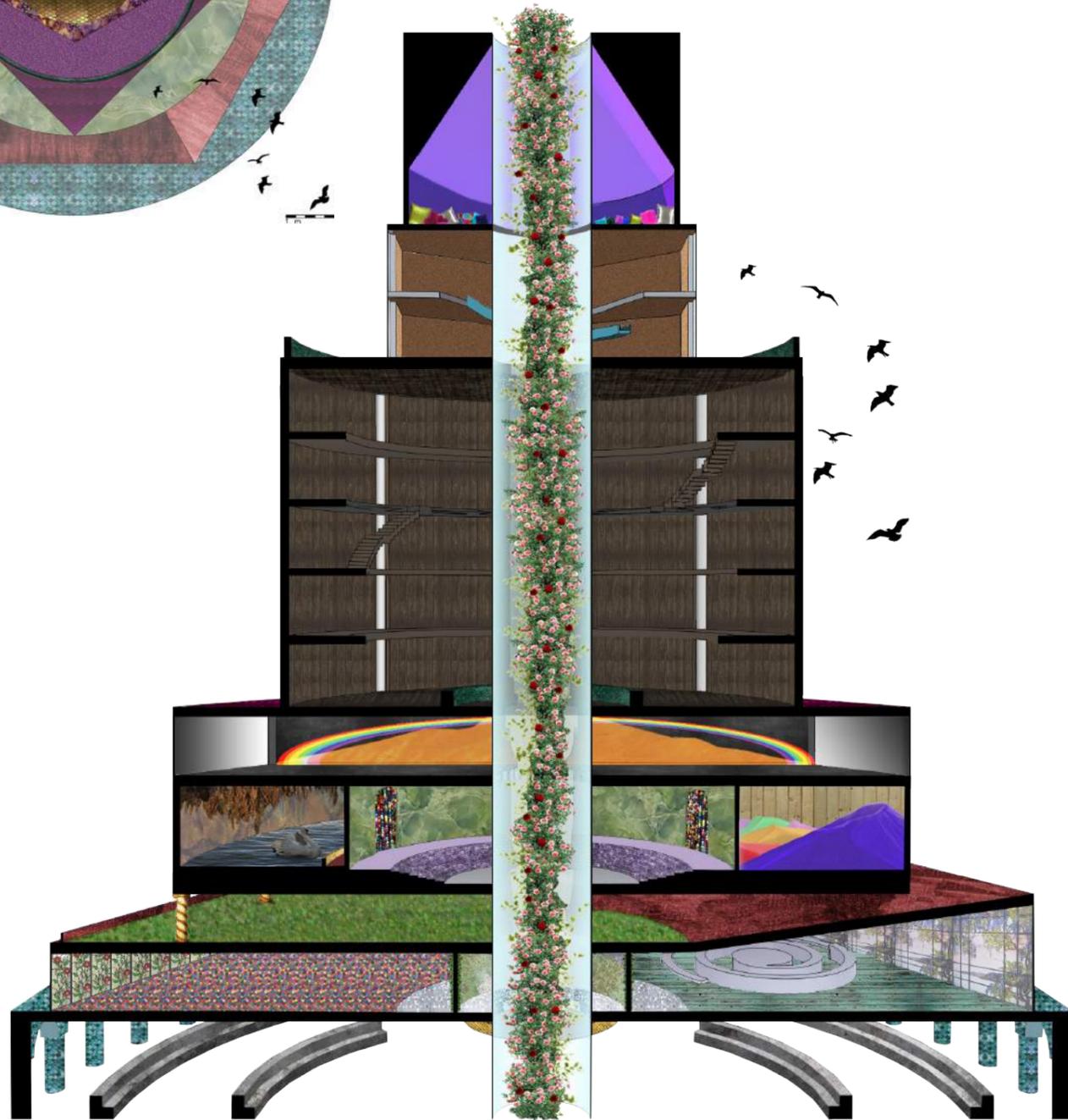
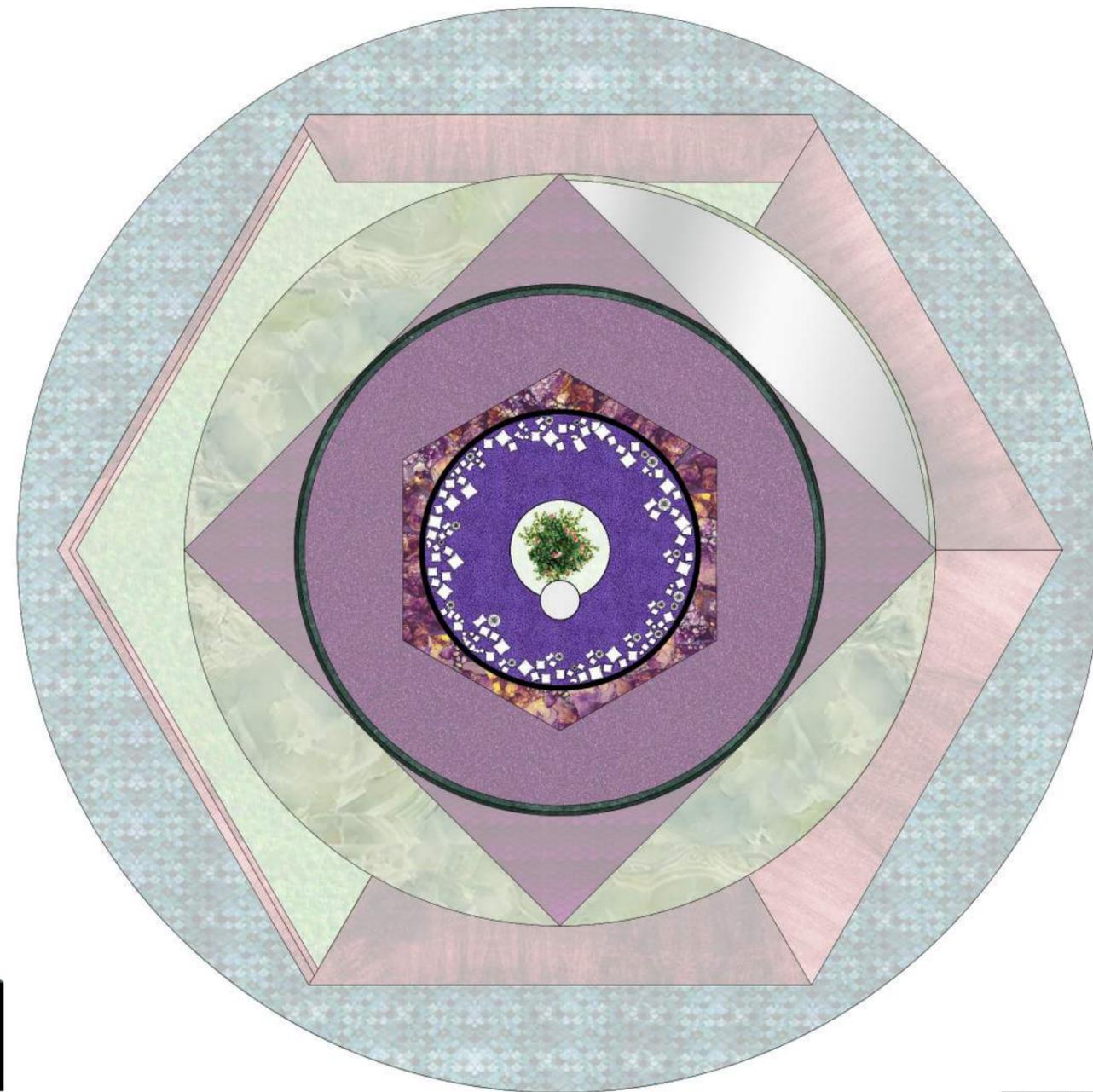
Meditar

Planta de coberturas



“O cilindro de vidro translúcido repleto de vida no seu interior que acompanhava todo o crescimento do edifício, o seu pilar estruturante, a sua fonte de energia, assumia, neste piso, o maior destaque. Tudo girava à sua volta e o próprio teto afunilava na sua direção, indo ao seu encontro, ali estava o coração da torre.”

Planta à cota 48m



Perfil síntese



BIBLIOGRAFIA

AAV, *Antoni Gaudí*; H. Kliczkowski, Barcelona, 2004

AAV, *Surrealismo*; POCKET – Visual Encyclopedia

AAV, *Fairy Tales: When Architecture Tells a Story*, Blank Space Publishing, 1st edition, United States of America, 2014

ARNOSO, Conde d´; *Azulejos*, Portugal Brasil Limitada, Sociedade Editora Lisboa

ATTEBERY, Brian; *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, 1992

BANDEIRA, Pedro; *Projectos Especificos para um Cliente Genérico*, Equações de Arquitectura, Dafne Editora, Porto, 2006

BETTELHEIM, Bruno; *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books Edition, United States of America, 2010

BENJAMIN, Walter; *Origem do drama barroco alemão*, Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, 1984

BENJAMIN, Walter; *Linguagem | Tradução | Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, Assírio & Alvim, Porto Editora, edição e tradução de João Barrento, Portugal, 2015

BRODSKAIA, Nathalia; *L'Art Naïf*, Parkstone International, 2007

CARMELO, Luís; *Manual de Escrita Criativa Volume II*, Biblioteca Universitária, Publicações Europa-América, 2007

CARROLL, Lewis; *As aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*, Relógio D´Água Editores, 2000

COATES, Nigel; *Narrative Architecture*, John Wiley & Sons, United Kingdom, 2012

COLEMAN, Nathaniel; *Utopias and Architecture*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005

COLLINS, Peter; *Los ideales de la arquitectura moderna; sua evolución : 1750-195*, 5ª ed . Barcelona, Gustavo Gili, 1998

CONRADS, Ulrich; **SPERLICH**, Hans G.; *The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times*, Frederick A. Praeger Publisher, New York, 1962

CONRADS, Ulrich; *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1975

CORBUSIER, Le; *Towards a new architecture*, Dover Publications, Inc., New York, 1986

CHAVOT, Pierre; *ABCedário do surrealismo*, Público, Lisboa, 2003

DELAHAYE, Gilbert; *Série Anita*, ilustrações de Marcel Marlier, Verbo Infantil

ENDE, Michael; *A História Interminável*, Editorial Presença, 5ª edição, Lisboa, 2008

FACOS, Michelle; *Symbolist Art in Context*, University of California Press, 2009

FONAGY, Peter; **PERSON**, Ethel; *On Freud's "Creative Writers and Day-dreaming"*, Karnac Books, 2013

GADANHO, Pedro; **OLIVEIRA**, Susana (eds.); *Once Upon a Place – Architecture & Fiction*; Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas, Lisboa, 2013

GAMBONI, Dario; *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, 2004

GÖSSEL, Peter; **LEUTHÄUSER**, Gabriele; *Architecture in the Twentieth Century*, volume 1, Taschen, 2001

GUMBRECHT, Hans Ulrich; **ROCHA**, João Cezar; *Máscaras da Mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1999

HEINLE, Erwin; **LEONHARDT**, Fritz; *Towers: A Historical Survey*, Rizzoli, New York, 1989

JENCKS, Charles; *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, 3ª edição, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1984

JENCKS, Charles; *Towards a Symbolic Architecture: The Thematic House*, Rizzoli International Publications, New York, 1985

JENCKS, Charles; *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Edições 70, Lisboa, 1992

KANT, Immanuel; *Crítica da razão pura*, 4ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997

KREISEL, Heinrich; *The Castles of Ludwig II of Bavaria*, Franz Schneekluth, 1954

LÖWY, Michael; *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002

MANGUEL, Alberto; **GUADALUPI**, Gianni; *Dicionário de Lugares Imaginários*, Tinta-da-china, Lisboa, 2013

MOLES, Abraham; *O Kitsch: a arte da felicidade*, Editora Perspectiva, 2001

MONTANER, Josep Maria; *Arquitectura y crítica*, 2ª edição, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000

MONTANER, Josep Maria; *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001

MORE, Thomas; *Utopia*, Coleção “Livros de Bolso Europa-América”, Publicações Europa-América, Edição nº 40 549 / 1777, Lisboa, 1973

OLALQUIAGA, Celeste; *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007

PEHNT, Wolfgang; *Expressionist architecture in drawings*, Thames and Hudson, London, 1985

PEVSNER, Nikolaus; *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Martins Fontes, São Paulo, 1995

PORTOGHESI, Paolo; *Depois da Arquitetura Moderna*, Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1985

RATTENBURY, Kester; *This Is Not Architecture: Media constructions*, Taylor & Francis e-Library, 2005

SEMBACH, Klaus-Jürgen; *Arte nova: a utopia da reconciliação*, Taschen, 2004

SENNOTT, R. Stephen (editor); *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, Volume 1 A-F, Fritzroy Dearborn Pub, Nova Iorque / Londres, 2004

TOLKIEN, J. R. R.; *Tree and Leaf*, On Fairy-Stories, Harper Collins Publishers, London, 2001

VENTURI, Robert; *Complexidade e contradição em arquitetura*, 7ª edição, Martins Fontes, São Paulo, 1992

VENTURI, Robert; **BROWN**, Denise Scott; **IZENOUR**, Steven; *Learning from Las Vegas - Revised Edition: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001

WALTON, Kendall L.; *Mimesis as make-believe : on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, 1990

WEITZ, Eric D.; *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2013

ZAMIATINE, Evgueni; *NÓS*, 3ª edição, tradução de Manuel João Gomes, Antígona Editores Refractários, Lisboa, 2014

ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009

Revistas e Publicações

Laura crítica, Revista de Cultura Arquitectónica, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Número 03, Outubro de 2005

Volume 20, Storytelling, Julho de 2009

Perspecta, The Yale Architectural Journal, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Colin Rowe e Robert Slutzky, Vol.8, 1963, p.45-54 em http://ktstudiokt.net/DSGN1200SM12/DSGN1200_SM12/Entries/2012/7/15_1.07_Reductive_Translation_and_Transparency_files/Trasparency-Row.pdf

Uncube Magazine, No. 24, *Hans Hollein*, Julho de 2014, em <http://www.uncubemagazine.com>

Blank Space Publishing, *Why Fairy Tales Matter to Architects*, 2014 em <http://blankspaceproject.com/>

Jaqueline Pedone, *O Espírito Eclético na Arquitetura*, em http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_6/11_Jaqueline%20Viel%20Caberlon%20Pedone.pdf

Robert Zimmermann, *The Best of Gaudi*, em <http://web.archive.org/web/20070702205603/http://www.sola-sole.com/bgaudi.pdf>

Trabalhos académicos

Lee Kimber; *Truth in Fiction: Storytelling and Architecture*, Victoria University of Wellington, School of Architecture, 2010

Diana Lichenstein Corso, Mário Corso; *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*, Porto Alegre, 2011

Juan-Luis Montero Fenollós, *Etemenanki: a Zigarette da Babilónia contributo para a sua reavaliação arquitectónica*, Universidade da Corunha, publicado por Centro de História da Universidade de Lisboa, Impactum Coimbra University Press

Manifestos, palestras, entrevistas

Sigmund Freud, *Five Lectures on Psycho-Analysis*, 1909, em <http://www.anselm.edu/homepage/dbanach/h-freud-lectures.htm>

André Breton, *Manifeste du Surrealisme*, 1924, em <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>

Michel Foucault, *De Outros Espaços*, 1967 em http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf

Paul Ricoeur, *Architecture et narrativité*, 1996 em http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF

La realidad de la fantasía, entrevista a Michael Ende por Jean-Luis de Rambures, Jornal *El País*, 22 de abril de 1984 em http://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html

Entrevista a Denise Scott Brown por Dan Howarth, Dezeen magazine, 15 de agosto de 2015 em <http://www.dezeen.com/2015/08/18/denise-scott-brown-interview-still-a-lot-to-be-learned-from-postmodernism-pomo-robert-venturi/>

Internet

E-Dicionário de Termos Literários, <http://www.edtl.com.pt/>

The Encyclopedia of Fantasy, John Clute e John Grant, <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php>

<http://www.infopedia.pt>

<http://www.dezeen.com/>

<https://shrapnelcontemporary.wordpress.com>

<http://www.critiquethis.us/>

<http://theanarchistlibrary.org/>

<http://www.aaschool.ac.uk/>

<http://blankspaceproject.com/>

<http://www.allartsgallery.com>

<http://www.neuschwanstein.de>

<http://www.schlosslinderhof.de/englisch/palace/history.htm>

<http://www.gaudiclub.com/>