

Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Área Científica: História, Teoria e Crítica da Arquitectura

HISTÓRIAS COM ARQUITECTURA



Mestranda: Cristina Rita da Silva Vargas

Orientador: Prof. Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes

Co-orientadora: Doutora Maria Manuela Tomé Cerejeira Torres

Julho 2011

CRISTINA RITA DA SILVA VARGAS

HISTÓRIAS COM ARQUITECTURA.

Dissertação defendida em provas públicas no Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, no dia 29/07/2011 perante o júri nomeado, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof. Doutor Hugo Philipe H. da Nazareth
Fernandes de Cerqueira (Professor Auxiliar,
ISMAT)

Arguente:

Prof. Doutor Luís António Guizado Gouveia
Durão (Professor Auxiliar, ISMAT)

Orientador:

Prof. Doutor Miguel João M. Amaral Santiago
Fernandes (Professor Associado, ISMAT e
Professor Auxiliar, UBI)

Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes

Portimão

2011

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes, orientador desta
dissertação

À Doutora Maria Manuela Tomé Cerejeira Torres, co-orientadora desta dissertação

Ao Gustavo e ao Filipe

À minha mãe

A todos os que se interessaram pelo tema

ÍNDICE

Resumo	3
Abstract	4
Nota pessoal.....	6
Introdução	7
Entre a arquitectura e a literatura	11
A escrita e o desenho	25
O símbolo	34
O abrigo.....	48
O refúgio	57
A clausura.....	62
O tempo.....	67
O íntimo.....	74
O apego.....	81
O encontro	87
O som	90
A verticalidade	96
A luz.....	102
A cor.....	112
O cheiro.....	117
O absurdo.....	121
O espaço	127
O labirinto	131
O movimento	136
A utopia.....	145
A matéria	151
Conclusão	156
Breves biografias de escritores.....	163
Índice Onomástico	170
Bibliografia	172
Índice Iconográfico	180

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Área Científica: História, Teoria e Crítica da Arquitectura

Mestranda: Cristina Rita da Silva Vargas

Orientador: Prof. Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes

Resumo

A literatura, tal como a arquitectura, usa símbolos e linguagens para se fazer compreender. Os escritores recorrem às memórias e aos imaginários arquitectónicos, de modo a criarem um fio condutor para as suas histórias e darem um lugar às suas personagens. Através da reflexão sobre as simbioses literatura – arquitectura e imaginário – linguagem – espaço, descobre-se que a forma mais concreta da arquitectura aparecer na literatura é enquanto cenário, mas que existem outras formas de apreensão da arquitectura proposta pelos escritores, tais como, através de pensamentos, de diálogos, de desejos, do estímulo dos sentidos perceptivos como o olfacto ou a audição, ou das relações das personagens com o espaço. A arquitectura é ainda usada na literatura para contextualizar uma época histórica, para enfatizar uma absurda condição humana, para fazer habitar as personagens, para servir de contentor a recordações ou até, para ser protagonista.

Sendo o objecto literário fruto da projecção da vida real e sendo a arquitectura objecto de leitura, somos conduzidos ao objecto habitado ou sonhado pelo escritor, observamos as relações do ser humano com o espaço habitado, onde encontramos paralelismos entre as histórias e as nossas vivências espaciais.

A literatura desencadeia ideias, inspira os arquitectos e permite-lhes conhecer a diversidade de indivíduos a que se destinam as suas obras, decifrando comportamentos, hábitos e diferentes culturas, idealizando arquitecturas, antevendo sucessos e precavendo fracassos.

A palavra é um instrumento para criar espaço, cidade, arquitectura...

Palavras-chave: símbolo, linguagem, espaço, imaginário, memória, percepção.

Abstract

The literature, such as architecture, uses symbols and languages to make itself understood. The writers attempt memories and imaginary architecture, in order to create a thread to their stories and give a place to their characters. Through reflection on the symbiosis of literature – architecture and imaginary – language – space, one finds that the most concrete architecture in the literature appear as scenario, but there are other ways of understanding the architecture proposed by writers such as through thoughts, dialogue, desires, perceptual stimulation of the senses like smell or hearing, or relationships of the characters with space. The architecture is still used in the literature to contextualize a historical age, to emphasize an absurd human condition, to inhabit the characters, to serve as containers of memories, or to be the protagonist.

Being the subject of literary fruit of the projection of real life and the architecture is the subject of reading, we are led to the subject by the writer lived or dreamed, we observed the relationship of humans to the living space, where we find parallels between the stories and experiences of our space.

Literature triggers ideas, inspire architects and lets them know the diversity of individuals intended their work, deciphering behavior, habits and different cultures, idealized architectures, anticipating successes and avoiding failures.

The word is a tool to create space, city, architecture...

Keywords: symbol, language, space, imagination, memory, perception.



.01 – Abstracção.

“Na vida, o essencial é fazerem-se juízos *a priori* sobre tudo. Com efeito as massas erram, e os indivíduos têm sempre razão...Só existem duas coisas: o amor de todas as maneiras, (...), e a música (...). O resto deveria desaparecer porque o resto é feio, e as poucas páginas de demonstração que se seguem extraem toda a sua força ao facto de a história ser inteiramente verdadeira, já que a imaginei de uma ponta à outra. Na essência, a sua realização propriamente dita consiste em projectar a realidade numa atmosfera oblíqua e aquecida sobre um plano de referência irregularmente ondulado e que revela distorção.”¹

¹ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.11. Prólogo do autor.

Nota pessoal

Para a escolha do tema desta dissertação foi, absolutamente, decisiva a minha curiosidade e paixão pela literatura. Os livros são uma preciosa companhia desde que aprendi a ler e ofereceram-me a oportunidade única de viajar imaginariamente por este e por outros mundos, de conhecer outras culturas e outros modos de vida, outras formas de ver e de pensar; e de ter uma ideia global do Mundo e do Homem. As histórias fazem-me sonhar e permitem-me experimentar viver na pele de outros e aprender através dessas experiências. “A imaginação aumenta os valores da realidade”.² Quem tem imaginação, nunca se enfada!

Assim, tal como a arquitectura, a literatura tem um papel primitivo e vital na minha existência. Não me teria atrevido a abordar este tema se não me tivesse já perdido em grande parte das obras literárias seleccionadas, o que significa que trabalho, inadvertidamente, desde a primeira leitura, ao encontro deste tema e da construção do espaço imaginário arquitectónico em função de memórias e vivências literárias, arquitectónicas e cinematográficas. Parte dominante do desafio foi também transmitir ideias sobre um acto tão pessoal e solitário que a leitura ocupou e que nunca propus partilhar.

Calvino afirmou que, ler pela primeira vez um grande livro em idade madura é um prazer extraordinário: diferente daquele que se tem ao lê-lo na juventude. A juventude comunica à leitura, tal como a qualquer outra nova experiência, um sabor e uma experiência muito especiais, enquanto na maturidade se apreciam muitos mais pormenores, níveis e significados. De facto, descobri na releitura dos livros escolhidos, detalhes à qual não tinha prestado anteriormente atenção. O encontro com o mesmo livro é um novo acontecimento. As histórias não mudaram, mas eu mudei e poderei descobrir a cada leitura dos mesmos, novos detalhes, novas interpretações e diferentes visões, porque “Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer”.³

² BACHELARD, Gaston – A Poética do Espaço. 1ª Edição. 7ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.23.

³ CALVINO, Italo – Porquê ler os clássicos? Lisboa: Editorial Teorema, 1994, p.9.

Introdução

Esta dissertação fundou-se no objectivo de ser um exercício divertido e reflectivo sobre a construção mental de espaços arquitectónicos através da leitura de obras tão distintas como *A Metamorfose* (1916) de Franz Kafka, *A Espuma dos Dias* (1947) de Boris Vian, *Os Passos em Volta* (1963) de Herberto Helder, *Ensaio sobre a Cegueira* (1996) de José Saramago, entre outras.

Nesta dissertação, procurou-se decifrar os símbolos arquitectónicos utilizados nos escritos e dar resposta a questões relacionadas com as simbioses entre literatura – arquitectura e imaginário – linguagem – espaço. Recorreu-se ao imaginário e ao carácter experimental da arquitectura para construir, identificar e interpretar imagens e estilos arquitectónicos nesses escritos. Procuraram-se assim alusões à arquitectura nas obras literárias seleccionadas, não só sob a forma de cenários, mas também através de pensamentos, sentimentos ou reacções a um espaço ou objecto arquitectónico; ou, outras formas de relação com a arquitectura.

Para a selecção dos livros, contribuiu também a memória individual e colectiva das obras lidas. Outros requisitos para a escolha das obras literárias foram também, a forte sugestão de ambiente, do espaço e de outros factores relevantes para a construção do espaço arquitectónico, tais como a cor, a luz, o cheiro, o som ou o tempo.

As diversas reflexões basearam-se também na associação de textos a objectos arquitectónicos e na tentativa de responder a várias questões, tais como, se os escritores quando entregues ao processo criativo, se projectam espaços por eles imaginados, se recorrem a espaços vividos ou se, pura e simplesmente, ignoram as relações entre os espaços percorridos pelas suas personagens.

Sendo o objecto literário fruto da projecção da vida real e sendo a arquitectura objecto de leitura, este estudo observa, também, as relações do Homem com o espaço habitado, encontrando paralelismos entre as histórias e as nossas vivências espaciais, podendo conduzir ao objecto habitado pelo escritor.

Não se restringiu o tema a um estilo literário ou arquitectónico, a um espaço geográfico ou histórico, a um escritor ou a um arquitecto, ignorando restrições e

assumindo o risco de poder ser superficial ou confuso; o que se pretendeu com esta dissertação foi ser abrangente o suficiente para conseguir debater alguns possíveis elos e formas como a arquitectura e a literatura se envolvem, e não na dissecação das obras propriamente ditas; denotando, no entanto, a dificuldade de combater a dispersão e conseguir a coesão das ideias tratadas. Também, não se pretendeu restringir o estudo a descrições de cenários arquitectónicos, tendo se dado primazia aos efeitos provocados pela arquitectura no Homem.

As referências literárias e arquitectónicas poderiam ser muitas outras e muito diferentes. O objectivo desta demanda foi apreender acima de tudo as possibilidades sem as limitar, porque se parte do princípio, que as possibilidades de interacções entre arquitectura e literatura são infinitas, e muitas outras haverá por descobrir. Devido à necessidade de encerrar os temas, lamenta-se por um lado, que muitas obras literárias não tenham aqui lugar, como é o caso de *A Rua dos Crocodilos* (1934) de Bruno Schulz, *Anoiteceu no Bairro* (1946) de Natália Correia, *A Montanha Mágica* (1924) de Thomas Mann, *A Campânula de Vidro* (1963) de Sylvia Plath ou *Ficções* (1944) de Jorge Luís Borges; e outras aqui abordadas, se lamenta não puderem ter sido mais aprofundadamente analisadas como mereceriam.

Desprezou-se a vantagem na escolha exclusiva de textos de autoria portuguesa, o que minimizaria o risco de chegar a deficientes interpretações ou erradas ilações advindas de perdas de informação ou de má tradução, mas que restringiria possibilidades na forma de ver arquitectura na literatura. Poder-se-ia afirmar que não há verdade nesta tarefa: um leitor japonês, que nunca tenha visto ou entrado numa casa portuguesa, ao ler um livro de Eça de Queirós, imaginará com certeza os espaços da obra, diferentes do leitor português; assim, como o leitor português a viver no século XXI, dificilmente captará com profundidade, de que forma o ambiente de terror criado pelo Segunda Guerra Mundial, terá influenciado o imaginário arquitectónico de um escritor judeu checo; se na história, não houver qualquer definição de arquitectura, o cenário imaginado pelo leitor distancia-se ainda mais do cenário imaginado pelo escritor; no entanto, nem a arquitectura nem a literatura se encerram, destinam-se a qualquer um que tenha

oportunidade de as vivenciar, além de, abrirem portas no campo do sonho. Todas as ideias reunidas servem o propósito de conhecer melhor o mundo arquitectónico, não se pretendendo globalizar ou aglutinar arquitecturas, mas antes, distinguir conceitos e ideias, e reconhecer diferentes linguagens e identidades.

A análise dos textos foi apoiada por biografias, história, crítica e teoria da arquitectura, escritos de filosofia, semiótica, fenomenologia e de psicologia da arquitectura.

A partir da procura da génese e dos significados arquitectónicos de cada uma das obras literárias seleccionadas, extraíram-se palavras-chave. Cada palavra-chave tem por objectivo sintetizar a simbiose ou o elo de ligação entre a obra literária e a obra arquitectónica. As palavras-chave nomeiam os capítulos. Cada um dos capítulos enuncia a sua pretensão através de um conceito ou definição compilada de várias enciclopédias, seguido de um pensamento ou excerto de um texto. A mesma obra pode aparecer em diferentes capítulos, dependendo do número de significados relevantes que guarda ou número de palavras-chave a si associadas. Cada um dos capítulos deixa, por fim, o rasto do fio condutor para o capítulo que o sucede e uma pista sobre o que a seguir se avizinha.

Os capítulos não se encontram, intencionalmente, agrupados por temas, porque apesar da ligação aos capítulos que os antecedem ou os sucedem, permitem ser lidos isoladamente, como se de crónicas, ensaios ou contos se tratassem. Para facilitar a interpretação de uma obra literária, da qual pode haver análises dispersas pelos diversos capítulos, apresenta-se no fim, um índice onomástico.

Torna-se assim objectivo, de certa forma, usar esta dissertação como um exercício para conseguir estruturar ideias, torná-las coerentes e tentar perceber os processos que permitem dominar mecanismos de síntese, de forma a atingir uma coerência entre o pensamento e a acção, entre a ideia e a criação.

Podendo ser interpretado como um ensaio que faz uma breve abordagem a temas díspares, esta dissertação lança muitos temas que poderiam por si só conduzir a muitas outras dissertações.

Parte destas obras literárias foram objecto de adaptação a obra cinematográfica e, ou televisiva, cuja visualização foi evitada antes da leitura dos respectivos textos, a fim de evitar viciar a imaginação com determinadas imagens, e assim, isentar a interpretação. Nas adaptações para cinema ou televisão, o texto é, geralmente, alterado e, necessariamente, encurtado. Nestas, há a necessidade de contar a história num determinado espaço de tempo, e de acordo com a disponibilidade de recursos materiais e financeiros. Os edifícios e espaços que servem de cenário, não são necessariamente os mesmos descritos e referenciados nos textos. Assim, dependendo dos recursos e intenções do filme, sonegam-se ou alteram-se diálogos, personagens, espaços e tempos, resultando no desvirtuamento ou subversão, favorável ou não, do livro.

As ilustrações pretendem representar simbolicamente as ideias que nomeiam os capítulos ou que estruturam as histórias, fornecendo possibilidades imagéticas ou de cenários, irrelevando muitas vezes, a ausência de um apontamento explicativo quanto à sua história e significado propriamente dito.

Verbalmente, optou-se, por vezes, por contar as histórias no tempo presente, independentemente do seu modo, com a intenção de transportar o leitor para o espaço da história no momento em que a lê, tendo sido ignorado o tempo verbal original da obra literária de onde foram retiradas.

Não se tratando de uma dissertação sobre literatura, mas acima de tudo sobre arquitectura, pretendia-se inverter o exercício, analisar e reflectir sobre a leitura de obras arquitectónicas, que observadas despertam e inspiram ou não, a literatura. No entanto, com a consciência que, tal busca não caberia nesta dissertação, esta culmina no capítulo intitulado de *Matéria*.

Matéria resulta da procura de sugestivas e possíveis correspondências entre um objecto arquitectónico e um texto, como se, por hipótese, nos preparássemos para construir o cenário de um filme ou de uma peça de teatro baseado nessa história. *Matéria* é também um preâmbulo à conclusão, reunindo algumas ideias dispersas ao longo da dissertação, que fazem ponte entre imagem e texto.

Entre a arquitectura e a literatura

“A arquitectura é porosa como a pedra. A construção e as actividades interpenetram-se em pátios, arcadas e escadas. Em tudo se preservaram espaços que podem transformar-se em cenários de imprevisíveis constelações de acontecimentos. Evita-se o definitivo, a marca inalterável. Não há situação que esteja prevista para sempre tal como é, nenhuma forma pretende ser «assim e não de outro modo». É assim que vai nascendo a arquitectura, o elemento mais marcante do ritmo da comunidade.”⁴

A arquitectura e a literatura são dois universos criativos que nem sempre se entendem na difícil tarefa de modificar e inventar a realidade de cada dia. Por um lado, a arquitectura corre o risco de não compreender e não conhecer o destinatário das suas obras, e por outro lado, a literatura pode não compreender a arquitectura, não contemplar as formas que dão abrigo ao Homem e ignorar os seus significados.

Através da literatura, o arquitecto tem a oportunidade de conhecer a diversidade de indivíduos a que se destinam as suas obras e saciar a infatigável atenção aos factos da vida e o apego do querer saber e fazer. A literatura é uma óptima fonte para descobrir comportamentos, formas, fracassos, êxitos e possibilidades da arquitectura. As histórias podem, também, desencadear ideias e inspirar os arquitectos.

Através das infinitas possibilidades e potencialidades da arquitectura, o escritor poderá enriquecer as suas histórias, contextualizando-as num espaço e num tempo, oferecendo ao leitor a oportunidade de vivê-la numa forma sensitiva, imaginativa e experimental.

Assim como a arquitectura tem capacidade para intervir no comportamento de quem a vive, a literatura tem o poder de mudar mentalidades, podendo fazê-lo através da arquitectura.

A literatura deixa marcas na História acerca da evolução da arquitectura. Diferentes narrativas permitem vivenciar, conhecer e compreender a arquitectura.

⁴ BENJAMIN, Walter – *Imagens do Pensamento*. Edição 0992. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008, p.127.

Uma história que viva através de uma arquitectura, permite ao leitor, a um tempo diferente, compreender a sua origem, revivê-la e recriá-la. Há espaço infinito no imaginário, tanto do escritor como do leitor, para contemplar formas e experimentar os diferentes espaços de uma história. Se um leitor visitar uma arquitectura que leu numa história, poderá não só imaginar-se na pele das personagens, como confrontar as memórias do seu imaginário com a realidade. Por outro lado, esta mesma arquitectura poderá inspirar outras histórias.



.02 - A passagem do tempo. Via del Corso, Roma, 2000.

As profissões de argumentista e de arquitecto assemelham-se muito⁵, porque ambas têm, que ter em conta, uma narrativa onde se desenvolvem episódios, nos quais se fazem montagens para se tornar interessantes; e, se criam sequências que introduzem expectativa na experiência.

Tanto a arquitectura como a literatura perpetuam-se em relação ao Homem. O autor morre e as obras ganham as suas próprias vidas, sobrevivendo-lhe e falando por si. As personalidades e histórias de vida dos seus autores chegam a ser consideradas irrelevantes e as memórias destes se dissiparão através dos tempos, como acontecia até ao Renascimento, em que o Indivíduo vivia no anonimato, não era considerado e valorizado, ao invés da sua obra; ao contrário do

⁵ Observação de Rem Koolhaas no filme: HEIDINGSFELDER, Markus, TESCH, Min – Rem Koolhaas. Uma espécie de arquitecto. Alemanha: Midas - Filmes, 2007, 09:15. O avô de Koolhaas era arquitecto e o pai era escritor; Koolhaas tornou-se ambos - um arquitecto que escreve, um escritor que projecta.

que se passa na actualidade, em que o papel dos autores é, por vezes, sobrevalorizado. Assim, tanto a arquitectura como a literatura deixam obras que permitem perpetuar a memória dos seus criadores.

Ficcional ou verídica, a escrita pode usar arquitecturas fictícias ou verdadeiras. Os escritores, quando entregues ao processo criativo da escrita, podem projectar espaços por eles imaginados ou recorrer a espaços por ele vividos, assemelhando-se ao processo de concepção do projecto de arquitectura, em que o arquitecto é influenciado pelas suas experiências e pelas suas vivências arquitectónicas, experimentando, transformando, subvertendo ou usando outras referências.

As potencialidades da arquitectura na escrita são imensas, merecendo ser descobertas e experimentadas. Enquanto há escritores que têm necessidade de fazerem as suas personagens habitarem, há outros que, ou são insensíveis a esta demanda, ou não sabem fazê-lo. Há quem consiga colocar as suas personagens no vazio, ou num determinado ambiente, com determinada envolvência e condicionantes, num determinado lugar; que os crie sem substância ou metafísicos; há outros que observam o quotidiano, uns pensam no passado e outros imaginam o futuro; uns são sensíveis ao mínimo, ao próximo e outros ao longínquo e ao magnífico; há os que sentem as texturas, e estendem as mãos às diferentes superfícies que encontram; há os que sentem o som no espaço; os que sentem os cheiros dos materiais e os que destacam as cores. Há escritores que preferem os espaços interiores e outros optam pelos espaços exteriores. Há romances que propõem o lugar e outros propõem o paraíso. Há uns com e outros sem arquitectura!

A existência ou ausência de arquitectura na literatura não é, no entanto, um índice de qualidade da mesma. A validade de uma história é independente da arquitectura que contenha, da sua quantidade e das suas características.

Na maioria das obras literárias onde existe arquitectura, esta aparece como cenário, sendo apenas citada e a sua presença indicada de passagem, apresentando-se como acessório, com pouco significado, usado exclusivamente como fundo compositivo da história. A arquitectura é, assim, vivida enquanto cena

e não há reflexão por parte do autor acerca do seu significado, ou seja, na maior parte das vezes, não há pensamento arquitectónico.

O pensamento arquitectónico é uma reflexão sobre a arquitectura, e não pode ser verdadeiramente compreendido e apreciado, se desvinculado de outros pensamentos e das outras realidades que constituem a obra escrita, tal como, a arquitectura não pode ser convenientemente estudada, isoladamente, ignorando a sua envolvência e a sua simbiose com outras doutrinas.

“Aluguei então um quarto no sexto andar de um prédio nas traseiras da Sé. Conhecem esses edifícios velhos, com patamares e cancelas insólitas, súbitas derivações de corredores e escadas de três degraus partindo da escada principal para uma porta enigmática, pintada de castanho-escuro e com uma aldraba monstruosa? Admiro a inútil imaginação desses arquitectos e construtores. Atrás das portas castanhas mora um número inconcebível de pessoas. Ouve-se o tinnir da louça, uma criança que chora, um balde de água despejado, os gritos agudos das mulheres. Depois, uma voz fala grosso. Não se percebe o que diz. Uma porta bate. Há gente no corredor. Vai-se ver. Nada. Ninguém. As pessoas perdem-se nos desvãos, degraus, cotovelos, nas penumbras da casa confusa. Está-se completamente só no meio dos outros. Os pátios são de pedra enegrecida, o puxador de ferro da porta oxidou-se pelos anos fora. Há uma solidez ingénua e sombria em todas estas coisas, um grave anonimato esparso. Tudo me comove e torna humilde: o corrimão sujo, os degraus gastos, os caixotes do lixo amontoados à entrada.”⁶

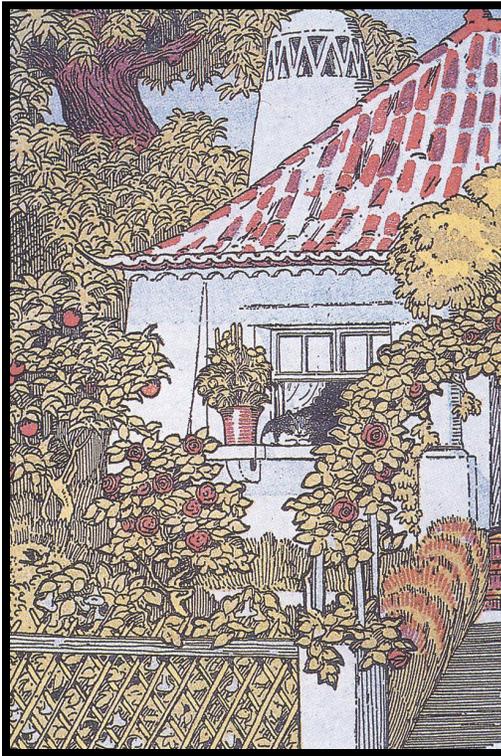
Um tipo de cenário é quando a arquitectura surge como fragmento de museu, aparecendo enquanto monumento, praça ou frente de rua. Geralmente, as descrições muito rigorosas da arquitectura não interessam aos escritores, e acabam por se tornar por vezes, enfadonhas para os leitores. Antes lhes interessam o enredo da história, os sentimentos e emoções que possam encontrar nas suas personagens e um final moral e conclusivo. Também por vezes, não interessa repetir a realidade, restringindo-se a história, à sugestão do espaço e do seu ambiente.

No romantismo e no realismo⁷ foi privilegiada a utilização da arquitectura enquanto cenário literário, como se pode vivenciar nas obras de Almeida Garrett,

⁶ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.69.

⁷ Movimentos intelectuais e culturais do século XIX, importados da Europa, nomeadamente da França.

Alexandre Herculano, Antero de Quental, Júlio Dinis, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Alphonse Daudet, Honoré Balzac, Émile Zola, Victor Hugo, Charles Dickens, Henry James, entre muitos outros. A descrição da arquitectura da época permite contextualizar a história e criar o ambiente pretendido para o drama ou romance, enquadrando os costumes gerais da sociedade e a vida que lhes é contemporânea.



.03 - O gato. Raul Lino - ilustração para poema de Afonso Lopes Vieira, 1911.

Em *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós, a Casa do Ramalhete ou simplesmente, *o Ramalhete* é a residência da família Maia, na Rua de S. Francisco de Paula, no bairro das Janelas Verdes em Lisboa; devendo o seu nome ao grande ramo de girassóis atado por uma fita, representado num painel de revestimento de fachada em azulejo, no lugar heráldico do escudo de armas. Apesar do floral e fresco nome de vivenda campestre, *o Ramalhete* apresenta-se como um sombrio casarão de paredes severas, com uma fila de estreitas varandas de ferro no

primeiro andar, e com uma tímida fila de janelas pequenas no beirado do telhado, assemelhando-se a um colégio de Jesuítas, com uma sineta e uma cruz no topo.

Em 1875, Afonso da Maia resolve instalar-se no *Ramalhete* com o seu neto Carlos, recém-formado em medicina, tornando-o esplendoroso; após a morte de Afonso, o *Ramalhete* entra em decadência; e em Janeiro de 1887, após uma longa viagem de dez anos, Carlos reencontra-o frio e abandonado. No tempo desta história, há todo um ambiente de fatalidade familiar associada ao *Ramalhete*, que recebe três gerações de uma família, acabando por presenciar o amor incestuoso e trágico entre Carlos da Maia e Maria Eduarda, e a morte do avô destes, Afonso da Maia, como consequência do desgosto sofrido; esta casa vive da opulência à decadência.

Eça de Queirós usou o seu deslumbramento pela civilização inglesa, na decoração d' o *Ramalhete*, entregando-a a um mestre inglês e preterindo o artista português. A presença estrangeira no romance, nomeadamente a inglesa, parece ter uma importância que ultrapassa a simples referência espacial. Em *Os Maias*, Eça revelou as suas críticas demolidoras a Portugal, que tudo importa, desde leis, ideias, filosofias, ciências, estilos, indústrias, modas, a maneiras; apresentando esta tendência como a causa responsável pela geração de todos os males que afligiam a sociedade portuguesa. Eça distinguiu o país físico, de belas paisagens, do país social, enfatizando o grotesco das suas personagens e da sua mesquinha sociedade, acusando-a de tacanha, diletante, embevecida por tudo o que era estrangeiro, de inactiva e inútil. Na arquitectura, é projectada a fraqueza social, resultando na estrangeirização de fachada, fruto da tentação de copiar o que de lá fora se deslumbrava e do qual não se assimilava os seus aspectos mais fecundos. O velho Portugal desaparecera, renegando os seus profundos valores, e não conseguira mais do que uma transformação de fachada, fazendo dela uma caricatura da sociedade moderna.

Os Maias têm lugar, quase por inteiro, na cidade de Lisboa, que surge como a capital provinciana de um país de periferia, que sonha com as grandes metrópoles e os seus encantos, sofrendo-lhes as influências e copiando desastrosamente os hábitos. De Portugal, também Sintra e Olivais são evocadas

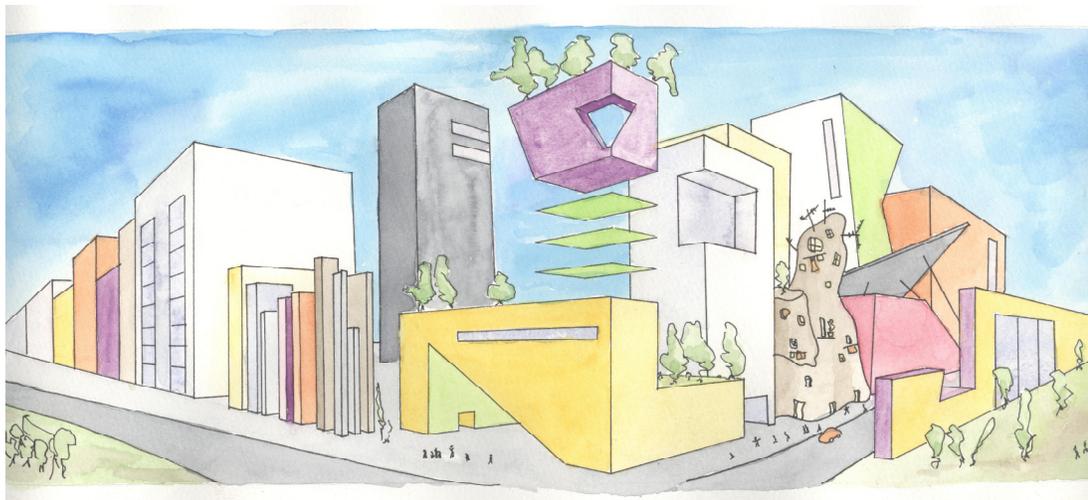
através das escapadelas da capital pela burguesia; Coimbra surge pela exigência da formatura de Carlos em Medicina; em Santa Olávia, há a quinta da família Maia, onde Afonso se refugia após o suicídio de Pedro, e onde Carlos se refugia, após descobrir que Maria Eduarda é sua irmã; e do estrangeiro, surgem Itália, Inglaterra e França como terras de exílio e sonho de evasão das personagens. Os espaços públicos de convívio social representam ainda, uma espécie de palco nacional, onde desfila a sociedade lisboeta, que simbolicamente, representa o país, gerando ambientes que propiciam a crítica de costumes.

Em *Os Maias* encontra-se o primeiro embrião da tese de *As Cidades e as Serras* (1901), segundo o qual é na simplicidade do campo que se encontra a cura para os males da hiper-civilização. Nesta obra, Eça oferece ao leitor uma viagem que o conduz a uma reflexão sobre as diferenças entre a vida na civilização e a vida campesina, e portanto, a dicotomia urbano e rural. O desejo de fugir da cidade e ir para as serras, abdicando das regalias e benefícios da cidade e renunciando à força da demanda da civilização, surge como um sinal de meia-idade e da busca de recuperar valores imateriais.

Também *Viagens na Minha Terra* (1843) de Almeida Garrett é uma obra literária em que os cenários arquitectónicos por onde as personagens passam e se deparam, servem de pretexto para as viagens interiores do autor, através de divagações pela política, história, filosofia, moral, entre outras, transparecendo o desencanto deste pela situação do país em decadência. Esta obra apresenta-se como um romance e ao mesmo tempo, como um livro de viagens que celebra o cenário idílico do Vale de Santarém.

Não tem sentido pensar o Homem sem o seu ambiente arquitectónico. O que é humano tornou-se arquitectónico e o que é arquitectónico tornou-se humano. O Homem mantém com o ambiente arquitectónico uma relação semiótica, uma relação fetal em mútua interactividade evolutiva, dinâmica e incessante. Daí que, seja difícil identificar a ausência de arquitectura numa história, pois apesar do escritor não a lembrar, o leitor pode fazê-lo. Para além da interacção entre o que está escrito e o que foi lido, há o espaço sem limites para a memória e para o imaginário.

A fantasia é a faculdade humana mais livre de todas, podendo não ter em conta a viabilidade ou o funcionamento daquilo que pensou, e resultar em algo impossível e absurdo. A invenção utiliza a mesma técnica que a fantasia, mas sem se preocupar com a vertente estética. Já a criatividade é a utilização simultânea da fantasia e da invenção. A imaginação é o meio de tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade. Tanto o escritor como o arquitecto podem e devem fantasiar livremente, mas o segundo tem maior responsabilidade na tarefa de usar a criatividade e a imaginação para concretizar a ideia e transformá-la em matéria e espaço de vivência para o Homem. Assim, o arquitecto cria espaço físico e o escritor cria espaço psicológico. O arquitecto cria arquitectura tangível e o escritor cria espaço intangível.



.04 - O imaginário da cidade. Desenho de Cristina Vargas, 2004.

Tanto a literatura como a arquitectura podem ter origem no sonho e na fantasia, e podem fazer sonhar e fantasiar. O produto da fantasia, tal como o da criatividade e o da invenção, nasce de relações que o pensamento cria com aquilo que conhece. A fantasia será assim, mais ou menos activa, consoante o indivíduo tenha mais ou menos possibilidades de criar relações, dependendo portanto, dos meios culturais e vivenciais que o indivíduo disponha.

A fantasia é livre de pensar em coisas absolutamente inventadas, que jamais existiriam antes, mas não se preocupa em aferir se o que pensa é realmente novo. Apesar de o resultado ser novo para uma pessoa dotada de fantasia, pode não ser uma verdade absoluta. Vários tipos de fantasia se revelam tanto na literatura, como na arquitectura, tais como as de inversão, de fusão de elementos diferentes num único corpo, as mudanças de cor, de matéria, de lugar, de função, de movimento, de dimensão ou de peso de um objecto, e outras.

A arquitectura preocupou-se com o sonho numa dupla vertente: o interesse por um lugar que já existe, onde o ser sente prazer; e o interesse pelo sonho como possibilidade ou antecipação da realidade, familiarizando-se com o verbo projectar.

Há escritores que, apesar de não se perderem em descrições e detalhes, conseguem transmitir o espaço vivido através da sugestão e deixar o resto entregue à imaginação do leitor. O objecto imaginado é diferente, certamente, porque o escritor viveu diferentes experiências das do leitor.

Na ausência de imagens, o leitor fica entregue ao poder da palavra e do seu imaginário. São infinitas as possibilidades e as interpretações de quem sonha e imagina. É um exercício mágico, como o de converter música ou poesia num objecto de arquitectura. “O pensamento pensa e a imaginação vê!”⁸

O escritor pode também, atribuir o seu pensamento arquitectónico às personagens criadas. É um recurso que se pode encontrar nas obras de José Saramago.

“O viajante não sabe quem é o arquitecto, nem entrou nas casas para saber se ao génio de fora correspondem acertos de dentro, mas deixa aqui o seu louvor.

Não é todos os dias que se encontra gente a entender assim o espaço, a cor, a atmosfera, a ligação que tudo há-de ter a tudo.”⁹

José Joaquín Parra Bañón¹⁰, na sua tese de doutoramento intitulada *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago* (1999), argumenta o que o

⁸ MUNARI, Bruno – Fantasia. Lisboa: Edições 70, 2007, p.21.

⁹ SARAMAGO, José – Viagem a Portugal. 21ª Edição ilustrada. Lisboa: Editorial Caminho, 2003, p.88.

¹⁰ Arquitecto e professor da Universidade de Sevilha, de nacionalidade espanhola (1962).

título anuncia: a justificação da existência de um pensamento que, por se ocupar em reflectir sobre a arquitectura se denomina arquitectónico, e a demonstração de que este existe na obra de José Saramago. José Bañón estudou minuciosamente a obra de Saramago, não só nos seus romances e contos, como em livros de viagens, crónicas jornalísticas, diários, poesias, teatro e registos de entrevistas e conferências, de modo a, analisar todos os conceitos relacionados com a experiência e com o exercício da arquitectura, e com a reflexão sobre noção, proposta, conteúdo e aparência da arquitectura; e por fim, a maneira que Saramago a usou para a entender e a forma como a narra. José Bañón defende Saramago como sendo dos poucos escritores que não foi indiferente à arquitectura na totalidade dos seus romances.

“Consciente de que a arquitectura pode acontecer na palavra, de que a escrita é um dos seus sistemas de construção, os seus romances não a camuflam, mas convocam-na; não a marginalizam, mas tornam-na protagonista. Em todos os seus romances há arquitectura: pública ou privada, colectiva ou individual, doméstica ou não; casas e monumentos, paisagens e cidades, móveis e vestidos, dormitórios e janelas, projectos e sonhos. As suas arquitecturas são sempre possíveis e verosímeis, há sempre alguém implicado.”¹¹

O escritor pode também, narrar ou imaginar a vida de um arquitecto. *O Arquitecto* (2007) de Rui Tavares é uma peça sobre o fracasso, o sucesso e as consequências involuntárias das nossas acções, não só enquanto arquitectos, mas também, enquanto seres humanos. *O Arquitecto* conta a história do arquitecto Minoru Yamasaki (1912-1986) e de duas das suas obras mais conhecidas, o Pruitt – Igoe¹² e o World Trade Center¹³. Nesta peça, todos os acontecimentos,

¹¹ BAÑÓN, José Joaquín Parra – Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago, acerca da Arquitectura da Casa. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p.20.

¹² O grande conjunto urbanístico, construído em 1955, segundo os princípios modernistas (edifícios de apartamentos em altura, grandes áreas públicas, corredores de acesso a espaços colectivos) foi considerado um ícone do falhanço: tinha elevados índices de violência e criminalidade e depredação das áreas comuns; foi implodido em 1972.

¹³ Projectado na década de 1960; construído entre 1966-1973; destruído nos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001.

personagens e relações entre personagens e entre acontecimentos são reais; apenas os diálogos entre Minoru Yamasaki e o seu amigo Moreland Griffith Smith (1906-1989), também arquitecto, são ficcionados. Minoru Yamasaki foi um arquitecto amaldiçoado pela História, pois ficou mais célebre pelas obras que lhe destruíram, do que pelas obras que construiu. Nos diálogos imaginados entre Yamasaki e Moreland, são comentadas e discutidas ideias sobre os seus trabalhos e sobre arquitectura, construída ou idealizada. Esta peça exemplifica uma das potencialidades da arquitectura na literatura, à semelhança dos romances históricos, em que a ficção se mistura com a realidade – podendo a vida do arquitecto ser, não só biografada, como romanceada, na busca de compreensão e interpretação das suas ideias e dos seus projectos.

Não só a arquitectura pode inspirar os escritores, como os escritores podem inspirar os arquitectos. “O vidro colorido destrói o ódio” é um dos aforismos inscritos na fachada do Pavilhão do Vidro na Exposição de Werkbund em Colónia, em 1914. Este pavilhão – criado pelo arquitecto alemão Bruno Taut (1880-1938) – foi considerado como a manifestação de uma nova tendência expressionista da arquitectura alemã, apresentando-se sob a forma de um tambor poligonal com paredes de tijolos de vidro e cúpula de vidro facetado, sobre uma plataforma de betão. Os aforismos são do escritor Paul Scheerbart (1863-1915), autor de romances e poemas fantásticos, que Taut venerava como o “grande e único poeta da arquitectura”. Scheerbart desenvolveu na sua escrita – e particularmente, no seu livro *A Arquitectura Cristalina* (1914) – a ideia da mudança da arquitectura do tijolo pela do vidro, para deixar entrar nas casas, a luz solar, a luz da lua e das estrelas, pondo fim ao carácter encerrado dos espaços de vivência; como se a terra se vestisse de esmaltes e diamantes, de modo a transformar radicalmente a face do mundo e elevando a cultura humana a um nível mais elevado.

Ao longo dos tempos, muitos foram os arquitectos que usaram a escrita para transmitir as suas ideias e os seus projectos, contribuindo para o discurso e discussão arquitectónica, através de registos muito diversificados e com diferentes graus de formalidade.

A Viagem do Oriente (1914)¹⁴ foi, coincidentemente, o primeiro e o último livro escrito por Le Corbusier. Em 1965, ele dedicou-se a rever o manuscrito em que relatou e ilustrou as experiências da viagem realizada em 1911, através dos Balcãs, Atenas e Istambul, quando tinha vinte e três anos. Durante a viagem, Le Corbusier manteve um caderno onde anotou as suas impressões e onde realizou uma série de desenhos que tinham por objectivo ensiná-lo a olhar e a ver, caderno este que serviu de base para os textos que constituem o livro. Este foi o seu primeiro esforço em ordenar e registar observações e impressões, pensando no potencial leitor. Os conhecimentos apreendidos desta viagem, e de outras, percorreram os seus manifestos, entre eles, *Por uma Arquitectura e Urbanismo*, e influenciaram os seus projectos.

As Curvas do Tempo (1998) de Oscar Niemeyer é um livro sobre as coisas importantes da vida: a amizade e a solidariedade. Através das suas memórias, o arquitecto evoca o ambiente familiar e conta-nos, com muito humor, acontecimentos e vivências, algumas boémias, com os seus amigos, colegas de escola e de trabalho, entre relatos e reflexões sobre os trabalhos que realizou. É uma narrativa que nos leva a observar a vida do autor não só enquanto arquitecto, mas também como ser humano.

Sobre um pobre homem rico (1900) de Adolf Loos é a história de um homem rico, que apesar de ter dinheiro, bens, mulher fiel e filhos que causavam inveja, não era feliz, porque faltava arte em sua casa. Então, o homem contrata um arquitecto famoso e diz-lhe: “Traga-me arte, arte para as minhas quatro paredes. O preço não importa.” O arquitecto foi à casa do homem rico, deitou fora toda a sua mobília e convocou um exército de instaladores, pedreiros, pintores, serralheiros, marceneiros e agarrou, embalou e guardou a arte entre as quatro paredes. O homem rico ficou mais do que feliz e orgulhoso da sua nova casa, onde o arquitecto não tinha descurado o mais ínfimo pormenor e cada objecto tinha o seu próprio lugar. A casa era muito confortável, mas desgastante para a mente. O homem rico esforçava-se por se acomodar à casa, sem incorrer em nenhum erro,

¹⁴ Data em que deveria ter sido publicado, mas que devido à guerra, não o foi; foi publicado pela primeira vez em 1966.

mas com o tempo, por distração, deixava objectos em lugares que não aquele para a qual tinham sido previstos. Em algumas ocasiões, teve o arquitecto que consultar o projecto, para encontrar o respectivo lugar de uma caixa de fósforos. Apesar dos inúmeros melhoramentos que foram realizados na casa, o homem rico cada vez passava menos tempo em casa, pois precisava descansar de tanta arte. Como pode alguém viver numa galeria de arte? A arte exigira-lhe sacrifícios e os olhos humedeciam-se ao lembrar-se dos muitos que já tinha feito e de coisas antigas da qual se tinha livrado, como o cadeirão grande onde o seu pai costumava dormir a sesta.

Num dia de aniversário do homem rico, estava este muito feliz, com as atenções da família, quando chega o arquitecto, para verificar se estava tudo em ordem na casa e para responder a questões difíceis, como habitualmente fazia. O dono da casa recebeu-o muito satisfeito, mas o arquitecto ignorou a sua alegria, pois tinha descoberto algo diferente e empalidecera: "Mas que sapatos está a usar!"

O dono da casa respirou aliviado, pois os sapatos tinham sido executados, fielmente, de acordo com o desenho do arquitecto: "Mas, senhor arquitecto, esqueceu-se? Estes sapatos desenhou-os você mesmo!"; ao que o arquitecto retorquiu: "Certamente, mas para usar no quarto! Está a estragar todo o ambiente com essas duas manchas horríveis de cor."

O dono da casa tinha chamado o arquitecto para que este o aconselhasse sobre a melhor maneira de dispor os objectos que a mulher e os filhos lhe tinham oferecido. O arquitecto, ao saber, explodiu: "Como deixou que lhe oferecessem algo! Não desenhei eu tudo? Não previ tudo já? Não necessita de nada mais. Está tudo completo." O homem rico ficou desolado: "E se o meu neto me oferecer um trabalho seu do jardim-de-infância?"; ao que o arquitecto respondeu: "Então, você não pode aceitá-lo!"

O homem rico passou a sentir-se profundamente infeliz, pois nada mais lhe poderia proporcionar alegria, pois para ele nada mais seria criado, nada poderia comprar ou aceitar. Era-lhe assim negado o futuro, de viver, ousar, transformar-se e desejar. Era o fim!

Esta história de Loos conduz a uma reflexão sobre o papel do arquitecto, os seus limites, as suas responsabilidades, as consequências das suas acções ou intransigências; e sobre o poder de oferecer felicidade, ou não, e outras emoções.

Portanto, o mundo da arquitectura pode ser estudado na escrita, para além das utopias, dos tratados de arquitectura e de outros registos críticos ou teóricos de arquitectura e urbanismo - derrubando-se barreiras categóricas e sobrecarregando-se com escritos de outros géneros, as prateleiras das revistas e dos livros da especialidade; pode-se sonhar com arquitectura através de livros de viagens, peças de teatro¹⁵, livros infantis ou juvenis¹⁶ ou até, banda desenhada¹⁷. Por fim, os sonhos contribuem para a experiência arquitectónica, não só do seu criador, como do seu utilizador ou contemplador.

Não é, nem tem que, necessariamente, ser prioritário para a literatura resolver problemas arquitectónicos, mas a literatura pode assumir o compromisso de colaborar com a arquitectura, no sentido de proporcionar respostas a questões que a arquitectura não consegue dar a si mesma e propor alternativas na projecção dos seus modelos. Por outro lado, é um imenso desafio para a arquitectura exprimir através das suas obras, uma história ou um pensamento, permitindo ser lida como um livro.

Para além das interacções entre a arquitectura e a literatura, é fundamental para o arquitecto conseguir dizer claramente as suas intenções, dominando as relações entre o pensar, o dizer e o fazer; e a partir daí, também conseguir fazer com que a arquitectura construída concretize as ideias explicadas através das palavras. Em suma, não só o desenho, mas também a escrita é uma importante ferramenta de trabalho do arquitecto.

¹⁵ Um exemplo: *A Casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca (1898-1936).

¹⁶ Um exemplo: Série infanto-juvenil *Os Cinco* (1942-1963) de Enid Blyton (1897-1968).

¹⁷ Um exemplo: Série *Les Cités obscures* (1983) de François Schuiten (1956) e Benoît Peeters (1956).

A escrita e o desenho

“Ah, você julga que só as casas se constroem? Eu construo-me continuamente e construo-o a si, e você faz o mesmo. E a construção dura até que o material dos nossos sentimentos se desfaça e enquanto durar o cimento da nossa vontade. E porque acha que se lhe recomenda tanto a firmeza da vontade e a constância dos sentimentos? Basta que aquele vacile um pouco e que estes se alterem um nada ou mudem minimamente, e adeus nossa realidade! Apercebemo-nos de imediato que não passava de uma ilusão nossa.”¹⁸

A palavra e a linha são usadas como materiais de construção, em sistemas em que a escrita e o desenho são as técnicas de construção. Enquanto o arquitecto constrói a casa imaginária a partir do desenho, o escritor fá-lo através da palavra, tornando possível transformar a literatura em arquitectura e entender a arquitectura como literatura.

A fase conceptual da arquitectura pertence ao âmbito da palavra. A palavra intervém como instrumento no pensamento, na investigação, na expressão, na comunicação, na proposta e na construção da arquitectura.

Óscar Niemeyer diz¹⁹ que a base do seu trabalho consiste em – na fase inicial de concepção de um projecto, após definidas diversas condicionantes, locais, económicas, entre outras – começar a desenhar até chegar a uma ideia ou a uma solução que lhe agrada; então, passa a redigir um texto explicativo sobre o projecto, e se neste texto, não encontrar argumentos, volta a desenhar, em busca de uma nova ideia; e assim sucessivamente, até ficar satisfeito.

Qualquer definição ou conceito de arquitectura deve assumir e aceitar que, também na escrita habita a arquitectura. Parte-se da premissa que, sem a palavra não há pensamento, e que, sem pensamento não há arquitectura. Não quer dizer, no entanto, que exista arquitectura em toda a escrita.

Ao pós-modernismo, associa-se a proliferação de paradigmas teóricos ou de enquadramentos ideológicos, que contribuíram para a estruturação do debate da teoria de arquitectura. Importados de outros ramos do conhecimento, os principais

¹⁸ PIRANDELLO, LUIGI – Um, Ninguém e Cem Mil. 2ª Edição. Lisboa : Cavallo de Ferro Editores, 2007, p.42.

¹⁹ Documentário: MACIEL, Fabiano - A Vida é um Sopro. Óscar Niemeyer. S. Paulo: Midas - Filmes, 2006, 03:05.

paradigmas que modelam a teoria da arquitectura são a fenomenologia, a estética do sublime, a teoria linguística (semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrucionismo), o marxismo e o feminismo.

A relação corporal e inconsciente com a arquitectura tornou-se um objecto de estudo para alguns teóricos por meio da fenomenologia. Martin Heidegger²⁰ sustentou a ideia de que a linguagem modela o pensamento, e que o pensamento e a poesia são necessários ao habitar, num dos seus trabalhos fenomenológicos de maior influência: *Construir, Habitar, Pensar*. A linguagem é a “casa do ser na qual o Homem habita”, cabendo ao habitante procurar entender aquilo que a casa lhe diz de forma dissimulada, sobretudo quando assume a forma poética.

O paradigma fenomenológico destaca uma questão fundamental da estética do sublime – o efeito que uma obra de arquitectura produz no observador – também manifestada, por vezes, pelos escritores nas suas histórias, através de definições do sublime, como o “grotesco” e o “estranhamente familiar”, que permitem identificar e examinar criticamente o belo, o feio, a repetição, a imitação e o simbólico.

A teoria linguística debruça-se sobre a análise da criação e da apreensão de significados. Por meio da teoria da analogia linguística, os arquitectos têm vindo a estudar como o significado é transmitido através da linguagem, aplicando esse conhecimento na arquitectura. A questão reside em, até que ponto a arquitectura não é uma convenção, como a linguagem; se o público leigo em arquitectura compreende de que maneira as convenções arquitectónicas são responsáveis pela construção do significado, e se portanto, existe um pacto social na arquitectura; e como se pode adoptar uma perspectiva linguística para argumentar que os objectos arquitectónicos não têm um significado inerente, mas podem desenvolver significados por intermédio de convenções culturais. Assim, além de, o acto arquitectónico ser uma resposta histórica e cultural; o objecto arquitectónico é o fragmento de um todo maior – contextualismo – cujo significado se desenvolve ao longo do tempo.

²⁰ Filósofo, de nacionalidade alemã (1889-1976), um dos mais influentes no século XX.

A semiótica, ou semiologia, e o estruturalismo estudam o modo pelo qual a linguagem, concebida como um sistema fechado, comunica. A semiótica é o estudo científico da linguagem como um sistema de signos que tem uma dimensão estrutural (sintáctica) e outra, de significação (semântica). As imagens, os comportamentos, os sons, os objectos e os complexos constituem sistemas de significação e significam muitas vezes, mas não de uma forma autónoma: qualquer destes sistemas se cruza com a linguagem. Na semiótica é encontrada uma via para a leitura da arquitectura como um campo de produção de conhecimentos. Os arquitectos pós-modernos abraçaram a linguística, como uma maneira de codificar através de um sistema de signos, o significado arquitectónico. A semiótica teve também um grande impacto na percepção da cidade. Roland Barthes sugere um processo de leitura da cidade como um texto que aplica um modelo linguístico do significado derivado das relações estruturais entre objectos na cidade.

O pós-estruturalismo é uma metodologia segundo a qual, a verdadeira natureza das coisas não está apenas nas coisas em si, mas nas suas relações com outras coisas, das quais se pode diferenciar; e, afirma que o significado é indeterminado, fugidio e inesgotável, e que o mundo é construído pela linguagem.

A desconstrução é uma das mais importantes manifestações do pós-estruturalismo. Jacques Derrida analisa as operações retóricas (como a metáfora) para demonstrar a suposta base ou fundamento da argumentação, mostrando como cada conceito foi construído; especula sobre o que constitui a arquitectura da arquitectura, e questiona “se a arquitectura é usada como metáfora fundamental para outros sistemas de pensamento como a filosofia, em que se apoia a arquitectura?” Bernard Tschumi interessa-se pelo texto arquitectónico como algo ilimitado, que não se encontra compreendido no interior de disciplinas e géneros tradicionais, mas ao contrário, atravessa as fronteiras das disciplinas; e Peter Eisenman apresentou propostas para a arquitectura enquanto texto. No período pós-moderno, ocorre uma evolução do paradigma do estruturalismo, no qual o significado é criado por meio das relações entre signos e componentes de signos, e que a determinação de um significado preciso é impossível. A teoria linguística questiona parâmetros que afectam o fazer arquitectura, a teoria e a recepção crítica. A busca de significado é

inofensiva ou nostálgica? Se a interpretação de artefactos não é um exercício crítico válido, para que serve a crítica? As ideologias devem ser analisadas minuciosamente? Escrever com criatividade? Pode-se construir uma narrativa paralela que não reivindique nenhuma autoridade especial sobre um artefacto?

O paradigma marxista é bastante influente no estudo da arquitectura, principalmente no âmbito da cidade e das suas instituições. A crítica urbana apoia-se, em grande parte, na revisão geral das questões políticas empreendida por intelectuais e pensadores marxistas, tais como Manfredo Tafuri, Frederic Jameson, Michelt Foucault, Theodor Adorno e Walter Benjamin. As análises marxistas da teoria e da história da arquitectura incidem sobre os problemas nas relações entre a luta de classes e a arquitectura.

A crítica feminista da arquitectura tem a intenção de aliciar a teoria e a prática na realidade sociopolítica. Inspirada em teorias de Derrida e de Freud, Diana Agrest supõe que o sistema de arquitectura se define tanto pelo que se inclui, como pelo que se exclui ou reprime; que as mulheres tem sido excluídas desse sistema; e propõe a reintegração do corpo feminino na arquitectura pós-moderna.

Um modelo de estudo sobre linguagem e pensamento, desenvolvido a partir dos anos 80 por Richard Bandler²¹ e John Grinder²², resultante do cruzamento entre a psicologia cognitiva, a linguística, a cibernética e a informática – a programação neurolinguística – postula, que ao longo da nossa existência, programamo-nos para pensar, sentir e agir de determinada maneira, que essa capacidade depende da nossa actividade neurológica e que a nossa linguagem é estruturada e reflecte a forma como pensamos. A linguagem estrutura o pensamento e o pensamento é prisioneiro das palavras. Este modelo remete-nos para o pensamento arquitectónico. O arquitecto “autoprograma-se” para pensar, sentir e agir arquitectura, estruturando a sua linguagem arquitectónica para que esta reflecta a forma como pensa.

²¹ Psicólogo e filósofo, de nacionalidade norte-americana (1950).

²² Psicólogo e linguista, de nacionalidade norte-americana (1940).

O risco de substituir conceitos verbais por objectos arquitectónicos ou o de materializar e formalizar estruturas verbais em objectos arquitectónicos, têm sido escassamente assumidos e frequentemente, fracassados; e, resumidos a exercícios de estudo. Metaforicamente, consegue-se mais facilmente criar um paralelismo entre um objecto arquitectónico e uma palavra isolada que denomina um objecto, do que uma construção frásica. Um edifício pode parecer-se com um animal, vegetal ou com qualquer outra coisa. Conseguir que através de um edifício se consiga ler um texto ou uma simples frase é um grande desafio e uma tarefa de grande complexidade.

Peter Zumthor trabalhou num projecto que resultou de uma ideia de Brigitte Labs – Ehlert²³, que consistiu em convidar poetas líricos a escrever um poema sobre determinados locais na paisagem; e a convidar arquitectos a reagir aos locais seleccionados pelos poetas com um edifício que albergasse o poema. A tese partiu da premissa de que, um lugar especial na paisagem é interpretado de forma literária e arquitectónica, e de que, ambas as interpretações são vividas em conjunto nesse lugar. Os locais seleccionados, próximos uns dos outros, formariam uma “paisagem poética” na qual se pode passear. O projecto foi trabalhado na paisagem à volta de Bad Salzuflen em Westfalen, na Alemanha. Autores como Peter Waterhouse, Michael Hamburger ou Yoko Tawada escreveram poemas sobre locais na paisagem que lhes agradavam, e os arquitectos projectaram edificações para as situações paisagísticas seleccionadas – para grande alegria das autoridades envolvidas no projecto. Infelizmente, o governo distrital mudou de partido e o projecto acabou por morrer.

Em *Um, Ninguém e Cem Mil* (1936)²⁴ de Luigi Pirandello, após a revelação inesperada de que o seu nariz é torto, Vitangelo Moscarda torna-se uma personagem doentamente obcecada pela ideia de que, a forma como se vê a si mesmo é diferente da forma como os outros o vêem; e por sua vez, as formas como os outros o vêem são diferentes entre si; que não podendo ver-se a viver,

²³ Dirige o Departamento de Literatura em Detmold.

²⁴ Data de publicação. Esta novela teve um longo e difícil período de gestação, tendo Pirandello iniciado a sua escrita em 1909.

exterior ao seu corpo, é um estranho para si mesmo. A leitura de um texto ou de um objecto arquitectónico terá também as cem mil interpretações *pirandellescas*, à mercê dos olhares dos seus leitores e dos seus contempladores; e da premissa de que apenas, é possível apreender a história e o espaço arquitectónico, se tiver memória, experiência e percepção do mundo; além de que, a ambiguidade da escrita torna a história susceptível de perder determinados aspectos da realidade e/ ou de ganhar outros, gerando diferentes interpretações, afeições ou repulsões.

Não é por acaso a máxima de que “uma imagem vale por mil palavras”, a palavra não consegue exprimir totalmente ideias ou coisas. O momento e a realidade nem sempre são traduzíveis por palavras e as intenções incorrem em equívocos, abstracções e alusões. Descrever o visível pode não ser o mais difícil, a dificuldade está em conseguir transformar o invisível em visível, o incompreensível em compreensível, o indescritível em descritível. Nas traduções há sempre alguma coisa que muda e que se perde. A palavra por si só carrega interpretações, significados e vínculos às coisas e à forma das coisas. A sua ausência mutila a ideia e o pensamento.

As palavras alteram a natureza das coisas e as percepções, mas concretizam o espaço. As palavras não são apenas capazes de transmitir a ideia e experiência do espaço, são também capazes de o criar. A objectividade torna-se impossível, e a realidade do objecto e a nomeação do objecto distanciam-se com as diferenças. Daí que perante um mesmo texto, o imaginário dos leitores se distancie. Por outro lado, a maioria das pessoas é iletrada visualmente e não perde muito tempo a ler e a analisar uma imagem arquitectónica ou uma imagem de outro carácter. É privilegiada a comunicação através do uso da palavra, acabando-se por subestimar a leitura da imagem ou do objecto. Parece uma ideia controversa, pois com a evolução dos meios de informação e comunicação, somos constantemente confrontados com imensas imagens que se alteram e se substituem a uma velocidade alucinante, mas à rapidez da projecção de novas imagens, não temos tempo de apreendermos e reflectirmos sobre o que vimos. Se dedicássemos mais tempo a explorar uma imagem, descobriríamos informação que não conseguimos captar num único olhar.

Através de uma leitura vagarosa e atenta, podemos tentar captar ao máximo o que o escritor nos pretende transmitir, o que o escritor nos pode mostrar e de que forma nos apresenta a habitação onde as suas personagens moram ou outros espaços; assim como interpretar e ler a arquitectura exige e merece um olhar atento e prolongado.

Na arquitectura contemporânea, o uso de formas animais, vegetais ou minerais converteu-se numa prática recorrente, a fim de atribuir um certo simbolismo ao projecto; encontrar soluções funcionais, estruturais ou, simplesmente, por questões estéticas. Arquitectos como Frank Gehry, Santiago Calatrava, Renzo Piano, Foster and Partners, Eduardo Souto Moura, Alsop Architects, Steven Holl, Coop Himmelb(l)au, Unstudio, Oscar Niemeyer, Daniel Libeskind, entre outros, apostaram na utilização de formas animais, vegetais ou minerais na concepção de algumas das suas obras.



.05 - Do desenho.

Freie Architectos - Miradouro Vogelnest



.06 - À matéria.

As analogias entre o mundo animal, vegetal ou mineral e a arquitectura podem ser mais abrangentes, do que meramente formais. As características de similitude entre um animal e um edifício podem ultrapassar a anatomia, alargando-se para a locomoção, o *couraçamento*, os mecanismos, as metamorfoses, as transformações, os comportamentos ou pelo objectivo de contar uma história.

Entre um vegetal e a arquitectura, o paradigma mais imediato dá-se na analogia da verticalidade entre a árvore e o edifício em altura, havendo outras analogias como a localização definitiva (em princípio), o desenvolvimento de sofisticados mecanismos de ancoragem e estrutura, e a optimização de recursos (luta pela luz e espaço). Para além da petrificação atribuída à arquitectura revestida a pedra, para transmitir solidez, estabilidade, resistência e perpetuidade, há também a utilização da linguagem formal das pedras preciosas para transmitir elegância, transparência, luxo, poder, perfeição e riqueza; a aproximação da arquitectura à natureza mineral faz-se para solucionar problemas estruturais, para contribuir para uma melhor adaptação à envolvente e descobrir um método de concepção racional e explícito.

Na História da Arquitectura, a procura de soluções formais para representar modelos perfeitos de equilíbrio, harmonia e proporção focalizou-se principalmente em torno do mundo orgânico, das plantas e dos animais; no entanto, na ligação entre arquitectura e natureza pode não haver necessidade de uma linguagem própria do mundo orgânico, embora esta pareça ser a mais objectiva na representação do seu significado. Este tipo de analogias é, também, usado pelos escritores para descreverem ou criarem arquitectura.

José Saramago em *Viagem a Portugal* (1981) compara a igreja da aldeia de Malhadas em Trás-os-Montes a uma gigantesca tartaruga negra, ao observar as grossíssimas paredes e os enormes botaréis de reforço que seriam as patas do animal e reflecte que “no século XIII e nestas bandas de Trás-os-Montes, não se saberia muito da resistência dos materiais, ou então o construtor era homem desconfiado das seguranças do mundo e resolveu edificar para a eternidade”.²⁵

Jan Weiss em *A Casa dos Mil Andares* (1929) compara um corredor comprido e húmido à goela duma serpente monstruosa²⁶.

Não só os escritores recorrem a animais, pessoas, objectos e vegetais para descreverem a arquitectura, como usam a arquitectura para descreverem ou caracterizarem pessoas, objectos e afins.

²⁵ SARAMAGO, José – *Viagem a Portugal*. 21ª Edição ilustrada. Lisboa: Editorial Caminho, 2003, p.11.

²⁶ WEISS, Jan – *A Casa dos Mil Andares*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p.82.

“Em frente estava a duquesa de Harley, uma senhora com um carácter e bom génio notáveis, muito apreciada por todos os que a conheciam, e com essas largas proporções arquitectónicas que os historiadores contemporâneos classificam de obesidade em mulheres que não são duquesas.”²⁷

É com sarcasmo que Óscar Wilde usa a arquitectura nesta passagem, comparando uma senhora a um edifício; usando a arquitectura para caracterizar fisicamente a duquesa de Harley, enfatizando-lhe a robustez. Esta passagem sugere também, uma falha da História ao desprezar valores arquitectónicos.

Até mesma em linguagem corrente, é comum usarem-se objectos arquitectónicos ou elementos construtivos em expressões comparativas para se transmitir uma ideia ou empolar um adjectivo, tais como “é surdo como uma porta”.

A arquitectura apresenta, periodicamente, acelerações visionárias e utópicas, que são mais sociais e políticas do que estritamente disciplinares; e é usada, muitas vezes, para falar de outras coisas. Portanto, a arquitectura apresenta-se como uma forma de pensamento que oferece hipóteses teóricas e figurativas. Estas podem representar alternativas de resposta para os problemas da relação do homem com o seu ambiente natural e construído. A arquitectura experimental e a arquitectura radical são sinónimas de uma atitude de propulsão, de um impulso para além dos efeitos canónicos da arquitectura e dos instrumentos para produzir teorias, imagens e pensamentos elaborados. Essas visões e cenários podem parecer ser apenas orientados para o futuro, mas na realidade, eles estão vinculados com a crise permanente da contemporaneidade.

Há portanto, muitas formas de ler uma história e de ler um objecto arquitectónico, dependendo de uma diversidade de factores, desde o grau de afectividade, do distanciamento até à proximidade do objecto.

Tal como o desenho, a linguagem escrita é um meio para fazer surgir objectos imaginários; e a palavra é comum à literatura e à arquitectura; é na palavra, que estes dois mundos se sobrepõem e se compreendem.

²⁷ WILDE, Oscar – O Retrato de Dorian Gray. (1891). Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1998, p.59.

O símbolo

é usado para eliminar a diferença entre o que se disse e o que se quis dizer. O símbolo é o sinal representativo, imagem ou objecto material que representa a realidade invisível. É próprio do símbolo ter uma multiplicidade de significados e entrar em várias dimensões do social. O pensamento simbólico tende a evocar a realidade pela sua analogia, recorrendo frequentemente a uma poética com o fim de adensar a carga significativa do símbolo.

A literatura, tal como a arquitectura, usa símbolos e linguagens para se fazer compreender. Os elementos arquitectónicos são reconhecidos pelo seu aspecto simbólico e usados metaforicamente por outras disciplinas. Um romancista, por exemplo, ao situar a sua personagem perto de uma janela, usará esta janela como uma moldura, através da qual podemos ler ou compreender a atitude e a posição do personagem.

Os escritores de ficção podem recorrer aos seus imaginários arquitectónicos ou à memória arquitectónica, de modo a criarem um fio condutor para as suas histórias, reforçando ou atenuando as relações entre personagens e as relações psicológicas da personagem com o espaço.

Em *Crónica de uma Morte Anunciada* (1981) de Gabriel Garcia Márquez, Santiago Nasar é vítima da falsa denúncia de uma mulher que fora repudiada na noite de núpcias. Para vingarem a honra ultrajada da irmã, hipotética amante de Santiago Nasar, os irmãos Vicario perseguem Santiago para o matarem, perante a impassibilidade, cumplicidade e impotência da população expectante da vila colombiana onde o enredo se desenvolve.

A praça é atravessada continuamente pelos habitantes da aldeia, que tentam avisar sem sucesso Santiago Nasar que os irmãos Vicario o querem matar. Os edifícios que circundam a praça vão-se descobrindo ao longo da narrativa, desde a casa de Santiago, à farmácia, à leitaria, à igreja e à pensão, cujos ocupantes se questionam e comentam o destino de Santiago Nasar. A praça é o centro do mundo e simboliza o ponto de encontro das personagens e no culminar da história, a morte de Santiago Nasar.

A casa de Santiago simboliza a salvação e a segurança. Se Santiago Nasar tivesse conseguido entrar em casa, após atravessar a praça, ter-se-ia salvo das mãos assassinas dos irmãos Vicario.



.07 - A praça. J. Dominguez Alvarez - Casario e figuras de um sonho.

Em *O Desejo de Kianda* (1995) de Pepetela procura-se encontrar uma relação entre causa e efeito entre dois acontecimentos notáveis em simultâneo, o casamento dos protagonistas, João Evangelista e Carmina e a queda de um prédio no largo do Kinaxixi. Ao longo desta história mais edifícios cairão, e muitas suposições se farão, se os colapsos dos edifícios se devem a castigo divino, se é culpa do governo ou se algum microrganismo transformou o betão em pó.

Num clima de guerra e de corrupção política, os destroços dos edifícios marcam um cenário de destruição, dúvida e pobreza. Um deles é o edifício mais alto da praça, pelo que a sua presença é bastante destacada. Tinha sido tomado ainda em construção, piso a piso por inquilinos sem-abrigo de origem desconhecida, que improvisaram escadas, completaram paredes com pedaços de cartão e puxaram electricidade de um poste na via pública. Havia tanta falta de alojamento na cidade que ninguém se atrevera a mandá-los embora. Este edifício não é descrito como uma bela forma arquitectónica, mas como abrigo a quem precisa, em que a apropriação do espaço por cada indivíduo se faz sentir de forma diferente e personalizada.

A queda dos edifícios, que parece ser consequência da vulnerabilidade das relações quer pessoais quer governamentais, resulta antes do desejo e revolta de Kianda, o “espírito” da lagoa que fora aterrada para construir o largo e os edifícios envolventes, e que reage catastroficamente à violência da construção a que se sujeita.



.08 – O colapso. Pruitt-Igoe (1972).

Em *O Templo Dourado* (1956) de Yukio Mishima, Mizoguchi é o filho único de um bonzo zen que é encarregado de um templo localizado num promontório perdido. Mizoguchi é um rapaz de débil compleição física, complexado com a sua gaguez de nascença, que tem uma atitude de introspecção e de isolamento em relação aos que o rodeiam. Esta personagem alimenta uma relação de dependência obsessiva por um templo zen, o Templo Dourado, que afecta toda a sua vida, constituindo mais um obstáculo à sua interacção com o mundo exterior. Para Mizoguchi, o Templo Dourado é a encarnação última e suprema da Beleza.

“Muitas vezes em fotografias, em livros de estudo, vira o verdadeiro Templo Dourado. No entanto, foi a imagem do Templo Dourado das histórias de meu pai, que no meu coração, se sobrepôs a todas as outras.

Meu pai certamente nunca me dissera, acerca do verdadeiro Templo, que este cintilava de mil doirados. Mas ao ouvi-lo, não existia nada no mundo que o igualasse em beleza; e o Templo Dourado que se desenhava dentro de mim à única visão das letras, à ressonância de palavras, tinha algo de fabuloso...”²⁸

Além das histórias que o pai lhe contara desde tenra idade em que assegurava que o Templo Dourado era o edifício mais bonito do mundo, o que Mizoguchi conhecia sobre o Templo Dourado, era retirado das páginas de um livro de arte, que contava que Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) herdara da família Saioji, o solar de Kitayama, na actual Quioto, e que o transformara em residência de campo. Nesta propriedade existiam essencialmente edifícios para o culto búdico: Sala do Relicário, Vestíbulo do Fogo Preservador, Vestíbulo da Confissão, Quadrado de Água de Verdade, e edifícios de habitação: Apartamento Senhorial, Salão da Nobreza, Sala de Reunião, torreão do “Espelho Celeste”, Torre do “Soberano Norte”, Vestíbulo da Nascente, Quiosque da “Neve Contemplada”, entre outros. A Sala do Relicário, que fora construída com muito cuidado, foi mais tarde denominada de “Templo Dourado”. Dominando o espelho de água do lago de um jardim, o Templo Dourado exhibe três estilos arquitectónicos japoneses – um por cada andar. O rés-do-chão, com uma grande sala – a Câmara das Águas de Dharma – rodeada por uma varanda, foi desenhado em estilo doméstico “Shinden-zukuri”²⁹. O primeiro andar – a Torre das Ondas Sonoras – é em estilo “Buke-zukuri”, o das casas dos samurais. O segundo andar é uma sala de cinco a seis metros quadrados, no mais puro estilo zen, o “Karayo”, com uma porta central de almofadas e cruzetas, e janelas de florões em ambos os lados. O telhado construído com ripas de ciprestes apresenta suaves curvaturas, um afastamento constante entre caibros e é encimado por uma fénix em bronze dourado. Os

²⁸ MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p.8.

²⁹ Estilo arquitectónico japonês de palácios ou casas aristocratas construídas em Quioto no século X, caracterizado pela simetria do conjunto edificado e do espaço livre entre eles.

trabalhos em madeira executados com muita finura e delicadeza dão ao conjunto leveza e elegância. Após a morte de Yoshimitsu, a residência de Kitayama foi convertida em mosteiro Zen, conhecido por Rokuonji. À excepção do Templo Dourado, os restantes edifícios foram transportados para outro local ou foram abandonados.

Mizoguchi imaginava o Templo Dourado a surgir como um magnífico navio vindo do fundo das trevas de uma noite imensa, através do lago que figurava o mar. Durante o dia, o estranho navio fundeava com ar inocente, perante os olhares curiosos da multidão, mas vinda a noite, inchava o seu telhado como uma vela e alcançava o mar alto.

Era Mizoguchi adolescente, quando o pai prevendo a sua própria morte para breve, levou-o a visitar o Templo Dourado.



.09 - A obsessão. Kinkakuji (Pavilhão Dourado).

“Erguia-se ali, de pé, junto do «Espelho de Água», enquanto sobre a outra margem a sua fachada abria-se ao sol descendente. O pavilhão de pesca à esquerda, estava semi-oculto. Sobre o lago em que flutuavam, esparsas, folhas de algas e plantas aquáticas, reflectia-se a imagem perfeita do Templo Dourado, e havia ainda mais beleza naquele reflexo. O sol no seu ocaso passeava sobre o reverso dos alpendres os seus clarões reflectidos pelo lago. Comparados com a luminosidade ambiente, aqueles clarões eram fortes de mais, encandeantes; e, como um quadro que exagerasse os efeitos da perspectiva, o Templo Dourado dava-me a impressão de se erguer em toda a sua altura e se curvar ligeiramente para trás.”³⁰

³⁰ MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p.31.

Apesar da expectativa, Mizoguchi não sente qualquer emoção ao contemplar o Templo Dourado pela primeira vez e fica desiludido perante o que vê, uma velha e insignificante construção enegrecida. Em lugar de encontrar beleza, ele ressentido discordância e desequilíbrio; então, interroga-se “Poderá a beleza ser algo tão feio?”. No entanto, depois de regressar a casa, a beleza do Templo Dourado ressuscita no peito de Mizoguchi, que conclui que afinal, aquele é mais maravilhoso do que o imaginado. Acabara-se assim, a busca do Templo Dourado em objectos e paisagens. Agora, o objecto sonhado corresponde ao objecto real!

Meses depois, segundo as últimas vontades de seu pai, Mizoguchi parte para Quioto, para entrar como noviço no mosteiro do Templo Dourado.

“ «Templo Dourado! Finalmente vim viver a teu lado! Não digo já, mas um dia faz-me um sinal de amizade, peço-te; revela-me o teu segredo. A tua beleza está tão perto de me iluminar, sinto-o, e no entanto ainda me escapa. Mais do que aquele de que guardo a imagem, é o verdadeiro Templo Dourado que te peço que me deixes descobrir em toda a sua beleza. Se é verdade que a ti sobre a terra nada se pode comparar, diz-me por que razão és tão belo, por que razão não podes deixar de o ser.»”³¹

Durante o auge da guerra, encontra-se Mizoguchi a frequentar a Universidade e a trabalhar numa fábrica. Fascinado pela ideia do Templo Dourado ser queimado num bombardeamento, o seu sonho de gloriosa tragédia é derrotado. Mizoguchi é, frequentemente, acometido de visões de destruição do templo, como ser engolido pelo mar do Japão; até decidir, ele próprio, incendiar o Templo Dourado, o símbolo da sua obsessão e da sua loucura.

Esta obra literária baseia-se numa história verídica. O *Kinkaku-ji*, o Templo ou o Pavilhão Dourado, que data de antes de 1400, é uma das atracções oníricas que Quioto tem para oferecer e é um monumento japonês que foi poupado à destruição muitas vezes ao longo da História. Em 1950, o templo foi incendiado por um jovem budista acólito com perturbações mentais; a sua estrutura actual data de 1955; foi reconstruído em 1987, tendo lhe sido aplicado um lacado bastante mais espesso que o original.

³¹ MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p.44.

Mil Novecentos e Oitenta e Quatro (1948) de George Orwell é uma crítica ao autoritarismo e à supremacia, resultando numa obra distópica, ou seja anti-utópica, em que o pensamento, a filosofia ou o processo discursivo se baseia numa ficção que representa a antítese da utopia. Nesta alegoria inventada para criticar e satirizar o estalinismo, Orwell retrata o quotidiano de um regime político totalitário e de uma sociedade oligárquica³² colectivista capaz de reprimir qualquer um que se oponha, recorrendo à fiscalização e controle da vida dos cidadãos e de uma crescente invasão sobre os direitos do indivíduo.

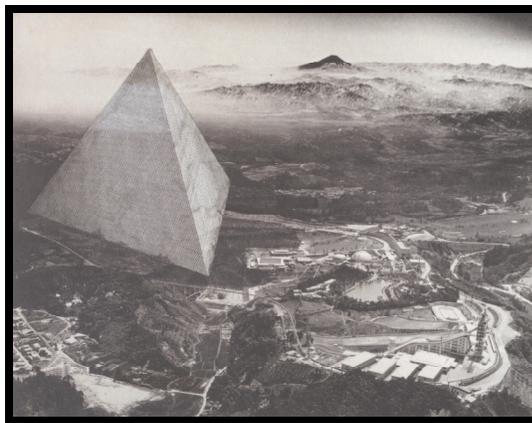
Nesta obra, os edifícios dos quatro ministérios do regime retratado representam, através da sua arquitectura, a força de um poder totalitário: o Ministério da Verdade ocupa-se das notícias, dos divertimentos, do ensino e das belas-artes; o Ministério do Amor garante a lei e a ordem; o Ministério da Paz ocupa-se da guerra; e o Ministério da Riqueza ocupa-se dos assuntos económicos. Os nomes dos quatro ministérios são contraditórios e significam a inversão dos factos: o Ministério da Verdade trata das mentiras; o Ministério do Amor, da tortura; o Ministério da Paz, da guerra (como anteriormente, referido); e o da Riqueza, da fome.

O Ministério da Verdade, onde a personagem principal, Winston, trabalha, ergue-se vasto e branco como uma montanha acima da paisagem pardacenta de uma Londres na Oceânia³³, repleta de casas oitocentistas arruinadas, com os flancos escorados com vigas de madeira, janelas remendadas com cartão, telhados de chapa ondulada e muros decrépitos e desmoronados, como a casa que habita. O edifício do Ministério da Verdade destaca-se de todos os outros, devido à sua imponência, unicidade e à sua enorme estrutura piramidal de betão

³² Uma sociedade oligárquica é constituída por grupos sociais formados pelos que detêm o domínio da cultura, da economia e da política de um país, e que usam este poder em benefício próprio em detrimento das necessidades do povo.

³³ Em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, o mundo aparece dividido em três super - Estados: Eurásia, Oceânia e Lestásia. A Eurásia abrange toda a parte norte dos continentes europeu e asiático, de Portugal ao Estreito de Bering. A Oceânia abrange as Américas, as ilhas do Atlântico, incluindo as britânicas, a Austrália e a parte meridional da África. A Lestásia abrange a China e os países a sul da China, o arquipélago japonês, a Manchúria, a Mongólia e o Tibete.

branco luzidio, elevando-se terraço sobre terraço, a trezentos metros de altura. Numa das faces da pirâmide foram gravadas em letras elegantes, os três *slogans* do Partido: *Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força*. Este edifício tem cerca de três mil salas acima do nível do solo e outras tantas ramificações subterrâneas. Apesar de se nomear *Ministério da Verdade*, destina-se aos serviços de censura cultural e informativa do regime, que sonégam informação e ocultam a verdade ao povo.



.10 - A Verdade. Buckminster Fuller e Shoji Sadao – Tetrahedron City Project (1968).

Este edifício em forma piramidal quadrada ou rectangular, elevada e construída em degraus, relembra as pirâmides do Antigo Egipto, as pirâmides da Mesoamérica (dos astecas, dos maias, dos zapotecas ou dos toltecas) e ainda, os zigurates da Mesopotâmia (babilónicos, persas ou assírios). A intenção do escritor parece ter sido atribuir ao edifício, ironicamente, o simbolismo e o significado dos templos fúnebres egípcios; ou das pirâmides da Mesoamérica, encimadas por plataformas que se destinavam aos sacrifícios humanos diários exigidos pelos deuses; ou dos zigurates, com templos religiosos no topo (era assim que os babilónicos esperavam chegar ao céu). O edifício pode representar assim, por um lado, o sacrifício e a morte do povo, e por outro, a supremacia política de um grupo que se coloca acima de tudo e ao lado de Deus.

O Ministério da Verdade é organizado por diversos departamentos, nomeadamente o do Arquivo, o da Ficção, o da Investigação, entre outros. Devido

à grande dimensão e forma massiva do edifício, a maioria dos compartimentos não é dotada de iluminação natural. O gabinete de Winston no Departamento do Arquivo é um cubículo individual, solitário e idêntico aos dos restantes colegas, sem iluminação natural. Na parede onde encosta a sua secretária existem dois orifícios, um de cada lado da secretária, que são bocas de tubos pneumáticos operantes através de um sistema electrónico de comunicação e controle complementado por telecrã: um orifício destina-se a receber e enviar jornais e o outro destina-se a receber e enviar mensagens escritas. Há um terceiro orifício resguardado por uma rede metálica, destinado a cesto dos papéis, numa das paredes laterais, ao alcance do braço quando sentado à secretária, comunicante com um sistema de aspiração central, que suga os papeis através duma corrente de ar quente para incinerá-los nas fornalhas gigantescas localizadas no submundo do edifício. Existem milhares ou dezenas de milhares de aberturas destas em todo o edifício, não apenas em cada sala mas também nos corredores, espaçadas a intervalos regulares. Trata-se portanto de um edifício cujas entranhas são complexas redes ramificadas à semelhança das existentes nos edifícios de serviços e administrativos contemporâneos, servidos por instalações técnicas especiais, nomeadamente por sistemas de climatização e renovação de ar.

Esta obra foi editada em 1949 e é uma visão futurista sobre o ano 1984, ano que nomeia a obra. A actual funcionalidade e operacionalidade dos sistemas informáticos e de sistemas mecânicos de ventilação eram então uma miragem, daí que apesar de termos banalizado os aspectos políticos e os sistemas tecnológicos satirizados, esta obra é bastante actual.

Os outros três Ministérios apresentam um aspecto e dimensão semelhantes ao Ministério da Verdade, e localizam-se em pontos distintos de Londres. São quatro edifícios tão imponentes que do telhado da morada de Winston, é possível vê-los ao mesmo tempo. Assim, Orwell interveio na arquitectura, imaginando uma Londres onde passou parte da sua vida, dominada por quatro enormes edifícios, que “Esmagavam tão completamente a arquitectura circundante”.³⁴

³⁴ ORWELL, George – Mil Novecentos e Oitenta e Quatro. Lisboa: Antígona, 2007, p.10.

A cidade surge degradada e subserviente em contraste com os edifícios dominantes do Governo. A degradação da grande maioria dos edifícios da cidade em contraste com a ostentação dos edifícios do poder espelha a sujeição à oligarquia, que empobrece o povo e enriquece a máquina governativa. As residências dos membros do Partido Interno governativo, por sua vez, são amplas e luxuosas; encontram-se em enormes prédios de apartamentos, concentrados em bairros em que o povo é proibido de entrar. Os prédios são dotados de elevadores rápidos e silenciosos; guardados policialmente e servidos por criados trajados. Quando entra pela primeira vez numa destas residências, ao atravessar um corredor imaculadamente limpo, com o chão revestido a alcatifa macia, paredes revestidas a papel bege e rodapés brancos, Winston conclui que jamais vira um corredor cujas paredes não estivessem encardidas do contacto de inúmeros corpos humanos.



.11 - O domínio. Rem Koolhaas e Elia Zenghelis – *The Voluntary Prisoners of Architecture* (1972).

Bastante controverso é, também, o Ministério do Amor, considerado um edifício medonho, pois além de não ter uma única janela, é local proibido e interdito à maioria, onde apenas se pode entrar em serviço oficial, embrenhando-se num labirinto de rolos de arame farpado, portas de aço e nichos onde se ocultam metralhadoras. As ruas limítrofes são patrulhadas por guardas com cara de gorila e uniforme negro, armados de cacetes nodosos.

O regime evita a todo o custo que se criem laços de afectividade entre homens e mulheres; daí que, a todas as mulheres seja enraizada a ideia da castidade, para além da lealdade ao Partido do regime. O Partido convence as pessoas da irrelevância dos impulsos e dos sentimentos, ao mesmo tempo que as priva de todo e qualquer domínio sobre o mundo material. O amor afigura-se temível e as relações de prazer proibidas; evidenciando-se no edifício complexo e encerrado que o simboliza e o proíbe.

O ideal criado pelo Partido baseia-se num mundo de aço e betão, de máquinas monstruosas e armas temíveis, numa nação de guerreiros e fanáticos, marchando uniformemente em frente, pensando todos a mesma coisa e gritando as mesmas palavras de ordem, trabalhando perpetuamente, combatendo, triunfando, perseguindo – trezentos milhões de pessoas com caras iguais. Ali, a realidade é bem diferente e tem, por cenário, cidades sombrias e decadentes cuja população subalimentada vai e vem, de um lado para o outro, arrastando os pés metidos em sapatos esburacados, vivendo em casas mal remendadas, que cheiram sempre a couves e a sanitas entupidas.

Em *O Castelo* (1916) de Franz Kafka, K. é um jovem agrimensor mandado chamar pelo Conde do Castelo para desempenhar as suas funções, deixando para trás a sua família, com a única ambição de cumprir o dever que lhe foi confiado.

“Era já noite quando K. chegou. A aldeia jazia afundada na neve. Do monte do Castelo, nada; só bruma e escuridão a toda a volta; nenhuma luzinha, nem a mais débil deixava adivinhar o grande Castelo. K. deteve-se na ponte de madeira que, da estrada, ia dar à aldeia, e longo tempo ali ficou, olhos erguidos para o vazio aparente.”³⁵

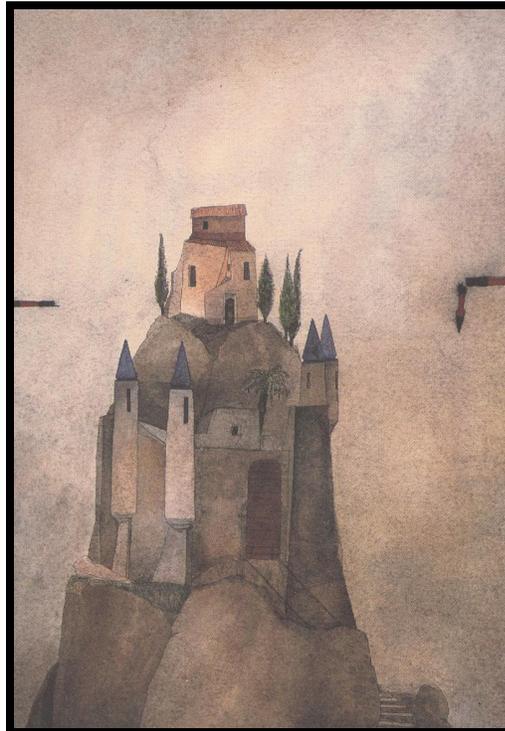
Na estalagem da aldeia, os aldeões recebem K. com muita desconfiança e suspeitas. O filho do castelão informa K. de que só poderá pernoitar na aldeia, que pertence ao Castelo, mediante a autorização do Conde. Após contactos telefónicos estabelecidos entre a estalagem e o Castelo, K. é reconhecido como agrimensor e é-lhe permitido ficar instalado na estalagem.

³⁵ KAFKA, Franz - *O Castelo*. Lisboa: Editora Livros do Brasil, p.5.

No dia seguinte, K. decide ir ao Castelo comunicar a chegada, mas a tarefa revela-se impossível e inglória.

“Via agora o Castelo lá no alto, os contornos bem delineados na limpidez do ar, tornados ainda mais límpidos pela neve, a neve que tudo cobria de uma fina camada e se ajustava perfeitamente a todas as formas, dir-se-ia que recopiando-as. Parecia haver, aliás, muito menos neve lá em cima, no monte, que em baixo, na aldeia. K. não tinha hoje menos dificuldade em abrir caminho do que no dia anterior, na estrada. Na aldeia, a neve alcançava as janelas dos casebres, sentia-se-lhe o peso nos telhados baixos (...).

De um modo geral, o Castelo visto assim à distância, correspondia àquilo que K. esperara encontrar: não era nem um velho castelo feudal nem uma construção espalhafatosa de tempos mais recentes: era um vasto conjunto de edifícios, alguns deles – poucos – de dois andares; o resto, um mar de casas baixas, muito apertadas umas contra as outras; quem não soubesse que se tratava de um castelo, teria podido julgar que era uma cidadezinha. K. avistou uma única torre; se de casa particular, se de igreja não se distinguia bem.”³⁶



.12 - O castelo. Mário Botas - As Oradas Filosofais (1980).

³⁶ KAFKA, Franz - O Castelo. Lisboa: Editora Livros do Brasil, p.12.

Como um aviso sinistro, K. vê bandos de gralhas esvoaçando em torno da torre, mas segue o seu caminho, não lhe interessando mais nada a não ser alcançar o Castelo. À medida que se aproxima, a desilusão vai aumentando. O Castelo não passa, afinal, de um miserável vilarejo, com um monte de casas em pedra. Observando a torre com maior nitidez, esta não passa de uma monótona construção circular, coberta de hera, com umas janelinhas a ofuscar ao sol, e um terraço com ameias irregulares e em ruína.

O caminho até ao Castelo é longo. A estrada em terra, principal acesso, não chega ao Castelo, vai apenas até perto dele. Como de propósito, a estrada faz uma curva, que não permite nem afastar-se nem aproximar-se do Castelo.

“(...) K. esperava a todo o momento e instante que a estrada se resolvesse, finalmente, a tomar a direcção do Castelo, e se teimava em continuar, era só por essa esperança; hesitava em abandonar a estrada, certamente por causa do grande cansaço que sentia, e admirava-se como era comprida a aldeia, parecia não ter fim, e sempre aquelas casitas e vidraças regeladas, e neve, e uma total ausência de seres humanos – até que se arrancou àquela estrada que o prendia e meteu por uma ruela estreita, e outra vez neve, mais funda agora, os pés atolavam-se, para os erguer era preciso um esforço enorme, sentia o suor rebentar-lhe por todos os poros, de repente parou, não podia mais.”³⁷

K. sente-se impotente e choca-se com as casas semi-destruídas, que aglutinadas entre si formam um bloco compacto representando o inacessível, que tenta atingir, mas não consegue. Por mais que tente, K. não consegue chegar ao Castelo, imponente e obscuro, desenhado na paisagem como um horizonte inalcançável, cercado por um obstáculo inultrapassável, uma barreira invisível.

Resignado, K. envolve-se com os aldeões a fim de se informar acerca da sua ambígua situação. À medida que se vai envolvendo com os aldeões e com os mensageiros e funcionários do Castelo, K. esforça-se, dia após dia, por estabelecer contacto com os senhores do Castelo, a fim de conseguir, algum dia lá chegar. No entanto, vai sendo arrastado para o fundo, pelo sistema excessivamente burocrático, estagnado e confuso.

³⁷ KAFKA, Franz - O Castelo. Lisboa: Editora Livros do Brasil, p.15.

K., nunca conseguirá chegar até ao Castelo, nem os senhores do Castelo permitirão que o faça. Em vez disso, o suposto agrimensor – mesmo a esse respeito não há certezas – busca reivindicar seus direitos a um cortejo de burocratas maliciosos, que o “empurram” de um lado para outro com argumentos incompreensíveis e absurdos. K. chega a duvidar de si próprio, questionando-se sobre a sua própria identidade e missão.

O que agrava a luta entre K. e o Castelo é o facto de, o Castelo não lhe dar combate, oferecendo-lhe uma resistência passiva. Desesperado e esgotado, K. é consumido pela determinação absoluta de alcançar o Castelo inalcançável. A personagem crê que está lutando para lá chegar, quando não faz outra coisa senão permanecer nas imediações.

Bastaria uma simples ordem do Castelo, para ser modificado o estatuto de K., que lhe permitiria viver na aldeia enquanto agrimensor, enquanto a sua condição de estrangeiro deixaria de ser estranha aos aldeãos. É por essa permissão que K. luta durante toda a história: aceder ao Castelo, reger-se pelas suas leis e exercer a sua vocação de agrimensor, sem que isso seja razão de estranheza. No entanto, o Castelo anuncia o equívoco havido, prescinde de seus serviços, e informa-o que tudo já se encontra medido. K. é um agrimensor numa terra onde não são necessários agrimensores. K. tem uma existência insólita, é como um objecto fora do sítio, é um não - lugar, é um homem desterrado.

Esta obra é uma sátira à sociedade em decadência, amputada e estagnada pela burocracia que dela tomou conta e que contagiou os seus cidadãos; que não se deixa modificar, é uma sociedade sem futuro, sem saída.

O castelo é um elemento icónico num lugar; e significa a batalha, o poder e a imponência. Por Kafka, o significado do *Castelo* misterioso, incompreensível, inalcançável e inviolável é enfatizado através da luta inglória de K.. O Castelo simboliza também, a incomunicabilidade e a rejeição à burocracia destrutiva, que conduz à segregação social. Qual a razão para viver num lugar hostil?

O Castelo é a história de um homem com uma esperança infinita: encontrar um lugar para viver!

O abrigo

é o lugar protegido das intempéries, do sol, do perigo, da chuva, do vento...é um porto, uma enseada, um amparo, uma guarida, um resguardo...

“Como é bom, quando a velhice se aproxima, ter um covil como este, construir para si mesmo um abrigo quando o Outono se aproxima. De cem em cem metros, alarguei os corredores em pequenos pontos redondos onde posso enroscar-me à vontade, aquecer-me com o meu próprio calor e repousar. É aí que desfruto do sono doce que anseia a paz, o desejo saciado e a felicidade que sinto por ter atingido o meu objectivo: possuir uma casa.”³⁸

O objectivo do escritor não é a invenção da arquitectura. O habitual é que utilize precedentes, que extraia da sua memória e da sua experiência, as formas e os hábitos com os quais pode construir as suas histórias. Este modo de proceder não deixa de ser uma via da criatividade, uma vez que exige a escolha e a intenção de apropriação de um espaço. O facto de seleccionar um lugar onde a vida é possível, entre muitas alternativas, é também um acto criativo, preponderante para a concepção arquitectónica. O escritor usa portanto, a palavra para construir o abrigo, a casa das personagens.

Há entre os sonhos arquitectónicos, uns mais sossegados, como o de sonhar com a casa, cada um com a sua, com a antiga, que se perdeu ou deixou, ou com a futura que se deseja. Para compreender a casa, é preciso sonhá-la. A casa sonhada é filial da casa natal, por consequência ou por oposição. Por consequência, deseja-se a casa onde se viveu bem e onde habitam boas recordações. Por oposição, rejeita-se a casa natal, onde residem as dificuldades, o conflito, a fome e a dor, e deseja-se uma casa que traga a felicidade. A casa sonhada é uma quimera que tenta o Homem; é a que quer ser definitiva, mas é sempre inalcançável na totalidade, não se apaziguando a ânsia de a querer.

A casa não é só a matéria dos seus elementos construtivos e a disposição das suas divisões; é quem a habita; e é também o seu conteúdo, as pequenas e grandes coisas que a ocupam, cuja posição resulta do acto criador do seu habitante; é o que o escritor determina para atrair o leitor a compreendê-la.

³⁸ KAFKA, Franz - O Covil. Sintra: Colares Editora, 2002, p.9.

O tipo de casa é escolhido pelo escritor para dar ênfase à história. Na literatura gótica, ao lermos uma história de fantasmas, dráculas e outros seres terríficos, enquadramo-la num imaginário de casas sombrias, castelos e ambientes tenebrosos. Daí que Walter Benjamin reflectindo sobre a decoração de uma sala com mobiliário de estilo de meados do século XIX e sobre a tipologia dum determinado tipo de casa observe que o ambiente estava criado para haver crimes.

“Casa de dez assoalhadas luxuosamente decoradas

A única descrição satisfatória, que é também uma análise do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, é-nos fornecida por um certo tipo de romance policial em cujo centro dinâmico se encontra o terror provocado pela casa. A disposição dos móveis é ao mesmo tempo a planta topográfica das armadilhas mortais, e a sequência das salas indica à vítima qual é o caminho da fuga. O facto de esse tipo de romance ter começado com Poe – portanto, numa época em que tais casas ainda não existiam – em nada invalida esta constatação. Pois os grandes autores fazem sem excepção as suas associações com um mundo que virá depois deles, como se pode ver pelos exemplos das ruas de Paris nos poemas de Baudelaire, que só existiram depois de 1900, tal como as figuras de Dostoievski só nessa altura nascem. O interior burguês dos anos sessenta a noventa, com os seus enormes aparadores regurgitando de talha, os cantos sem sol onde se punha a palmeira, a varanda atrás da barricada da balaustrada e os longos corredores com a chama do gás a cantar, está preparado para receber apenas cadáveres. «A tia, neste sofá, só podia ser assassinada.» Só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário se transforma em verdadeiro conforto.”³⁹

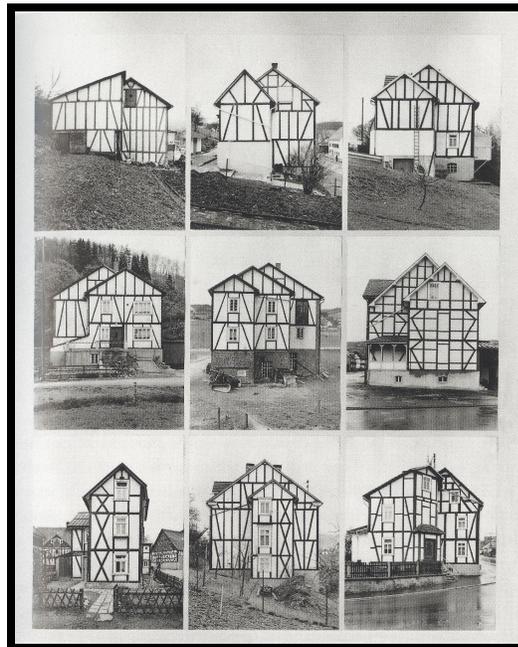
Neste texto, W. Benjamin sugere também que os escritores se antecipam à arquitectura, ou porque visionam o futuro, ou porque os seus escritos podem ser fundadores e portanto, servirem de referência aos arquitectos.

Quando o escritor se preocupa com a casa que as suas personagens habitam, é porque de certa forma acredita que o homem real assume o espírito das paredes que o envolvem e protegem, sendo contagiado irremediavelmente pela arquitectura, e exercendo nem que seja por instantes o papel de arquitecto.

³⁹ BENJAMIN, Walter – *Imagens do Pensamento*. Edição 0992. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008, Rua de Sentido Único, p.13.

Com a arquitectura doméstica diz-se sempre alguma coisa das personagens que a habitam, do mesmo modo que, através das personagens se está a dizer alguma coisa da arquitectura que habitam, ou seja, se falarmos da casa podemos imaginar como são as personagens que a habitam, mas se falarmos das personagens podemos imaginar a casa onde habitam.

Para darem a conhecer o programa da casa, os escritores podem descrevê-la, tomando o papel de um narrador externo que observa as personagens a movimentarem-se nos espaços físicos da casa ou então, fazer com que o leitor se transforme na personagem, usando os seus olhos para observar o que o rodeia.



.13 - A casa. Bernd e Hilla Becher – Tipologia de casas com traves de madeira (1959-1974).

O escritor pode dar resposta a variadíssimas questões sobre as relações das suas personagens com a casa que habitam. Qual a casa oportuna para que habite a personagem? Como esta casa determina a vida da personagem? Qual a pessoa mais apropriada para residir naquela casa? Como é que a personagem pode transformar a casa? Para além destas questões, o escritor tem a capacidade de ao nomear a atmosfera da história, converter o volume geométrico em espaço topológico.

“- Para julgar a casa e os que nela vivem. Dizem que se pode conhecer as pessoas vendo a sua casa de banho.”⁴⁰

E há quem defenda que é a cozinha que reflecte quem habita a casa. Talvez seja a casa sonhada, e não a casa vivida, que melhor reflecte o seu habitante.

Em *Crónica de uma Morte Anunciada*, Garcia Márquez descreve as diferentes casas das personagens. A casa de Santiago Nasar, o protagonista, é descrita desde a sua forma aos materiais, desde o seu programa à sua relação com a envolvente, passando pelo processo de transformação a que fora sujeita. Esta casa resultou da conversão de um armazém de dois pisos, construído junto ao porto do vilarejo em que decorre toda a história, no tempo em que este dava serventia a muitos batelões, e que o pai Ibrahim Nasar comprara por “tuta-e-meia”. De paredes de pranchas grossas e telhado de zinco de duas águas onde pousavam os urubus de sentinela aos desperdícios do porto, no rés-do-chão passou a existir um salão multi-usos, uma cavalaria para quatro animais, cómodos de serviço e uma cozinha enorme do meio rural com janelas para o porto por onde entrava a toda a hora a pestilência das águas. Fora conservada na conversão de armazém para habitação, uma escada em caracol proveniente possivelmente de um navio naufragado. No piso superior, onde anteriormente existiram os escritórios da alfândega, existiam agora dois grandes quartos de dormir e cinco outros quartos mais pequenos. O quarto é o local de descanso de Santiago Nasar, entre a praça e o regresso à praça. O quarto é o núcleo do abrigo, onde encontra paz e segurança. O pai construía neste piso, uma varanda em madeira sobre as amendoeiras da praça. Na fachada conservara a porta principal e abrira duas janelas com grades de bilros. Conservara também a porta traseira mas elevara-a para poder entrar e sair a cavalo. Esta era a porta de maior uso, não só porque era o acesso natural às manjedouras e à cozinha, mas porque dava para a rua do porto. A porta principal que dava para a praça permanecia fechada e com tranca e só era aberta em ocasiões festivas.

⁴⁰ YOSHIMOTO, Banana – Kitchen. Porto: Edições Asa, 1993, p.14.

Em contraste, a casa da família Vicário, a família adversária de Santiago Nasar, era pequena e modesta, com paredes de adobe e um tecto de folhas de palma rematado por duas trapeiras onde as andorinhas se metiam a chocar os ovos em Janeiro. Tinha na frente um terraço cheio de vasos de flores e um grande quintal com árvores de fruto e galinhas à solta. Ao fundo do quintal, encontrava-se a pocilga dos porcos, assim como a pedra da matança e a mesa onde os irmãos Vicario desmanchavam os porcos. Como por tradição, a filha, Ângela Vicario deveria casar em casa, e como tal pintaram-na da cor amarela original, endireitaram as portas e arranjaram o soalho, deixando-a tão digna quanto possível para um casamento de tanto aparato. Dada a pequenez da casa, para receber tantos convidados, os irmãos levaram os porcos para outro lugar e limparam a pocilga com cal viva. Finalmente, por diligência do noivo Bayardo San Román, pediram emprestadas as casas vizinhas e deitaram abaixo a cerca do quintal.

A casa onde os noivos iriam viver seria a da quinta do viúvo Xius, considerada a mais bonita da vila e localizada numa colina que era varrida pelos ventos e de cujo terraço se via o paraíso sem limite dos pantanais cobertos de anémons roxas, e no Verão se via o horizonte nítido do Caribe e os paquetes de turistas. Era uma casa onde o viúvo bem conservava as memórias da sua falecida esposa e dos objectos que esta teria comprado com sacrifício durante os trinta anos que foram casados.

Também o narrador menciona a sua casa, longe da praça, com a porta da traseira e da cozinha virada para o rio. Trata-se da casa de uma família grande, que se percebe não ser uma casa muito pequena, pois tem várias divisões.

Temos quatro tipos de casa, cujas características e localizações ajudam a diferenciar as personagens e as suas condições socioeconómicas. A noiva vive numa casa pobre, de características rurais, mas uma vez que se case com o forasteiro rico passará a viver com este na casa mais bonita da vila, localizada numa quinta isolada num ponto alto. Santiago Nasar vive numa casa relativamente grande, localizada na praça importante da vila. E a casa do narrador é de características intermédias às anteriores referidas, não tão pobre quanto a da família da noiva, mas não tão grande e bem localizada como a de Santiago.

A vontade de possuir uma casa e de ter uma segurança mínima é o que alenta todo o ser humano, reflectida no incansável agrimensor, Joseph K. a tentar chegar ao castelo e nas personagens de Garcia Márquez, de Saramago e de outros escritores.

José Joaquín Parra Bañón⁴¹ refere que existem essencialmente dois tipos de casa na obra de José Saramago. O primeiro tipo de casa é a que oferece segurança familiar, a casa do espaço partilhado, eventualmente habitada por alguém além do casal; o segundo tipo é a casa do solitário. Após analisar toda a obra de Saramago, Bañón concluiu que a casa habitada pelos solteiros geralmente, são as mais definidas e recriadas. Tratam-se de casas pequenas, localizadas geograficamente com precisão na cidade, vividas como refúgio, desaproveitadas e pouco acolhedoras, discretas e reservadas, servindo para satisfazer a necessidade de abrigo às intempéries. Tratam-se portanto de casas geralmente incómodas, à excepção de alguma divisão privilegiada, com cozinhas suficientes apenas para pequenas refeições rápidas. As casas partilhadas são históricas residências familiares, pobres, reduzidas, limitadas e por vezes insuficientes. Os seus moradores apesar de inconformados com a sua escassez, consideram que essas quatro paredes são uma morada.

Bañón nomeia simbolicamente as casas de José Saramago, de acordo com uma característica dominante, atribuindo-lhes um signo: à casa de Raimundo Silva em *História do Cerco de Lisboa* (1989) chama “a casa do assédio”, devido à sua localização; à casa do pintor H. em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) chama “a casa do deserto”, um lugar sem rastos nem memória; em *A Jangada de Pedra* (1986), “a casa móvel” é uma carroça de quatro rodas chamada galera, que as personagens usam como meio de transporte e habitação móvel, nas suas deslocações pela Península Ibérica que se desgarrara dos Pirenéus, e se tornara uma ilha, navegando à deriva no Oceano Atlântico e à casa de Joaquim Sassa no Porto chama “a casa do viajante”, por ser uma casa transitória e temporária, uma casa de passagem; à casa do Sr. José em *Todos os Nomes* (1997) chama “a casa

⁴¹ BAÑÓN, José Joaquín Parra – Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago, acerca da Arquitectura da Casa. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

do segredo”, por ter sido poupada à demolição, numa operação de realinhamento de frente de rua, graças à sua localização num recanto escondido; à casa de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição de *Levantado do Chão* (1980) chama “a casa pequena”, por se limitar a uma reduzida e pobre cozinha, com uma porta para a rua e outra, para o curral; à breve casa de Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, na sala de uma quinta, em *Memorial do Convento* (1982) chama “a casa mutilada”, a casa completa que se reduz a um conjunto de pertences que carregaram às costas e que converteram numa tenda, com a ajuda de uma arca e de uma cadeira; a casa de José de Nazaré e Maria em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) é “a casa cúbica”; e em *A Caverna* (2000), “a casa desamparada” é a casa desabitada, a casa fechada que asfixia e acaba por morrer.

Nas casas de Saramago não existem inovações arquitectónicas; são casas de arquitectura doméstica tradicional, de tipologias conhecidas; são casas essenciais e despojadas, onde não se acumulam objectos artísticos sem função; são casas cujos espaços foram construídos pelos seus habitantes.

À guarida do heterónimo de Fernando Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), Bañón chama “a casa do desassossego”. Quando Ricardo Reis regressa a Lisboa, vindo do Brasil, encontra abrigo transitório no discreto Hotel Bragança⁴² na Rua do Alecrim, que abandonará quando lhe for insuportável a certeza de que um hotel não é uma casa, nem pode substituí-la por muito tempo. O hotel é um substituto temporal da casa; é uma casa desabitada; é um lugar para dormir, com uma cama e uma luz emprestadas em troca de uma renda; não é um espaço da qual se possa apropriar; não é um espaço para viver. O hotel, como posteriormente a casa que o substituirá, é escolhido principalmente, pelas circunstâncias geográficas, pela proximidade à entrada do porto e por satisfazer a exigência imprescindível de poder contemplar o rio a partir de algumas das suas janelas. A escolha do lugar é o primeiro acto arquitectónico.

Os motivos que levam Ricardo Reis a abandonar o Hotel Bragança e procurar outro abrigo que lhe sirva de lar, são os de falta de comodidade e o perigo

⁴² Quando Saramago publicou este romance, este hotel já tinha deixado de funcionar. O escritor terá conhecido e frequentado este hotel, recriando-o nesta história.

do aborrecimento. O andar de aluguer, onde viverá até ao fim da sua vida, é uma casa triste, como dirá a aparição de Pessoa numa das visitas a Ricardo Reis, porque esteve muito tempo desocupada, e as casas vazias estão sempre tristes e sombrias. Para tornar a casa alegre, seria necessário alimentá-la, encher a caixa doméstica com pessoas e com objectos que a completem e satisfaçam, como mobiliário, roupas, utensílios, luzes e sons. Ricardo Reis ocupa apenas umas poucas divisões da casa, reduzindo-a, para se sentir menos desolado e mais acompanhado.

Ensaio sobre a Cegueira (1996) é uma alegoria à importância da visão num mundo de cegos, que nos mostra como quando um elemento da estrutura rui, tudo o resto acaba por colapsar. As suas personagens são vítimas de uma desconhecida e contagiosa cegueira branca, que se vai espalhando facilmente através dos espaços sociais que as personagens vão partilhando ao longo da história. A primeira pessoa a cegar é o condutor de um automóvel parado nos semáforos. O ladrão que finge querer ajudá-lo, mas que acaba por lhe roubar o carro, cega a seguir. A mulher do primeiro cego também cega, assim como os pacientes do consultório de oftalmologia a que estes recorrem. O médico oftalmologista não consegue diagnosticar-lhes a doença e não os consegue ajudar, acabando também ele por cegar. E assim sucessivamente, os cegos vão aumentando. Todos ficam cegos à excepção da mulher do médico e de nós, leitores, que bisbilhotamos os seus desventurados caminhos e o despojo das suas identidades.

O Governo temendo a epidemia e decidido à necessidade de isolamento dos cegos, analisa onde metê-los, se num manicómio devoluto vazio, se numa instalação militares, se numa feira industrial em fase adiantada de construção ou se num hipermercado em fase de falência. Por fim, o Governo ordena retirar todos os cegos de suas casas e fechá-los no manicómio, sob quarentena. O manicómio satisfaz as condições necessárias, uma vez que é murado e organizado em duas alas, permitindo separar os cegos dos suspeitos de contágio.

No interior do manicómio, apenas a mulher do médico, a única personagem enclausurada, que não cegou, mas que se fingiu cega para não se separar do

marido, nos pode oferecer o visível através dos seus olhos e nos dar a conhecer o programa do edifício, tornando assim possível contar a história através dos percursos pelos diversos espaços físicos.

Uma vez ultrapassado o portão do manicómio, existe um átrio de entrada descoberto onde se encontram seis degraus que nos encaminham para a porta de entrada ao interior do edifício.

“Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes, que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampos forrados de zinco, três celas acolhoadas até à altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por, toda a parte se via lixo.”⁴³

A casa é o sítio onde dorme o homem. Todas as pessoas precisam de uma casa e de um lugar para dormir. Aqui, a casa de cada cego passa a ser o catre onde dorme, na camarata partilhada com cegos anónimos. As camaratas são compridas, comparadas a antigas enfermarias, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas de onde a tinta começara a saltar desde há muito.

A casa não é necessariamente o lugar físico em que vivemos, tenha sido escolhido ou imposto, mas o lugar sentimental a que decidimos chamar casa. A casa pode ser também uma memória, um desejo ou uma identidade. Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção da casa.

O desmesurado e inumano manicómio acaba sendo destruído por um fogo libertador. Os cegos, logo que saem do manicómio procuram, com urgência, as suas casas para constatar se o mundo continua em órbita, girando, ou se perdeu o sentido. Eles procuram a casa, não só na qualidade de abrigo, de lugar de protecção física, mas procuram também encontrar o ninho dos seus sonhos, o refúgio, o espaço psicológico com a qual se identificam e onde moram as suas memórias.

⁴³ SARAMAGO, José – O Ensaio sobre a Cegueira. 12ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p.47.

O refúgio

e o abrigo podem metaforicamente significar o mesmo, mas são aqui tratados distintamente, cabendo ao abrigo acolher fisicamente e ao refúgio acolher psicologicamente o Homem.

“Em Janeiro eu estava em Bruxelas, nos subúrbios, numa casa sobre a linha - férrea. Os comboios faziam estremecer o meu quarto. Fora-se o natal. Algo desaparecera, uma coisa ingénua em que se poderia ter confiado. Talvez a esperança. Eu não tinha dinheiro nem livros nem cigarros. Não tinha trabalho nem ócio, porque estava desesperado. Por isso passava o dia e a noite no quarto. Na linha em baixo rangiam e apitavam comboios que talvez fossem para Antuérpia.”⁴⁴

A casa – além de, simbolizar o abrigo, o lugar defendido da chuva e do vento – abriga o devaneio e protege o sonhador, permitindo-lhe sonhar em paz. A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. A importância da casa natal foi reivindicada pela fenomenologia, que se ocupou da tarefa de compreender o germe da felicidade central, segura e imediata. A casa é o nosso canto no mundo.

Existe uma relação dimensional, a partir do qual, o tamanho, a escala e o conteúdo representam um requisito imprescindível para uma arquitectura melhor e mais significativa. A pequena dimensão que abraça o seu ocupante e a escala humana têm um papel fulcral no espaço do refúgio.

A casa-refúgio foi descrita como a arquitectura mais humana, porque oferece espaços íntimos, reservados e protectores. Estes espaços são projectados para respeitar um programa, em que as diferentes funções se sobrepõem e o espaço disponível é aproveitado ao máximo, como acontece nas pequenas casas familiares de Saramago, com uma ou duas divisões.

Ao acumular funções, os espaços mínimos podem tornar-se claustrofóbicos. A flexibilidade de divisórias e extensão do espaço interior para o exterior ajudam a aumentar o espaço interior e a ampliar as qualidades protectoras. O seu habitante pode participar, passivamente, no exterior envolvente, ao mesmo tempo que se sente protegido dele.

⁴⁴ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.47.



.14 - A flutuação.

Tom Chudleigh, - Três esferas (2000)



.15 - A suspensão.

Andrew Maynard - Abrigo de protesto (2006)

Em *O Barão Trepador* (1957) de Italo Calvino, Cósimo Piovasco de Rondo era criança, quando se recusou a comer um prato de caracóis e fugiu, trepando a uma azinheira e refugiando-se nesta. Depois, conquistou um olmo, uma amoreira, uma magnólia, o jardim e, por fim, todo o bosque de Ombrosa. Viveu desde os doze anos, nos ramos das árvores, fazendo delas a sua casa e o seu território. Desta forma, Calvino criou uma ampla casa ventilada, sem compartimentação nem instalações e propôs que entre os ramos e folhas de árvores podem haver casas.

Subir às árvores é um desejo associado à infância e pode ser um acontecimento inspirador da natureza. Em algumas sociedades subdesenvolvidas é nas árvores que se encontra o melhor lugar e o mais seguro para habitar. Tornar habitáveis as árvores é um grande desafio e é algo que explora não só o desejo infantil e alimenta a fantasia dos adultos, como dá resposta aos conceitos bioclimáticos de não impermeabilizar o solo e preservar as florestas. Com a vontade de estar sentado nas árvores, combinam-se as delícias do refúgio com a convivência com a natureza. Destas pode-se espreitar e contemplar a floresta. Trata-se de uma experiência que encoraja a reflexão sobre a relação dos seres humanos com o mundo natural e o mundo construído, explorando o espaço infinito da imaginação humana.

Em *O Covil* (1923) de Franz Kafka, um animal, cuja espécie não chega a ser revelada, aperfeiçoa o seu covil e reflecte sobre a utilidade e a função do mesmo. O covil é o local onde escolheu viver e é uma fortaleza pensada para deter

possíveis invasores exteriores. O covil, mais do que um abrigo, é um refúgio. Enquanto o abrigo serve para defender o seu habitante de eventuais perigos exteriores, o refúgio oferece isolamento e paz. Para o animal de *O Covil*, a reclusão total é o único modo de vida capaz de o satisfazer.

O animal tudo faz para que o covil não seja descoberto e invadido, pois interessa-lhe preservá-lo, protegê-lo para que possa usufruir da paz e conforto e, assim, garantir a reclusão que o mesmo providencia. Debate-se com o problema de não bastar fechar todas as entradas e saídas, pois além de precisar sair para caçar, pode ser atacado, de um qualquer ângulo inesperado, por um inimigo que escave o seu caminho devagar e furtivamente na sua direcção. Com a existência de uma única saída, há o grande risco da mesma funcionar como entrada por qualquer predador que o persiga, ou que lá caia por acidente. O covil nunca se encontrará completamente protegido, o que fará com que o animal nunca interrompa o plano de defesa e vigilância do mesmo. Ao vigiar o covil pelo exterior, ocupando uma posição estratégica que lhe permita observar a sua entrada, apercebe-se do perigo que corre e compreende que o facto de o vigiar, não o torna seguro, já que a sua segurança depende da sua vigilância e que essa vigilância pode estar sempre comprometida. No interior do covil, toma consciência de que jamais terá a certeza da sua segurança, pois não é vigiado pelo exterior.

A relação do animal com o covil é um paralelismo da relação do escritor com a escrita, a necessidade de habitar um lugar esquecido, isolado, livre de perigo e onde haja paz suficiente, para se poder entregar completamente à escrita.

Walter Benjamin em *Rua de Sentido Único* (1928) narra sonhos que teve com a casa e com o gabinete de trabalho de Goethe. Em *Vestíbulo*, diz não se lembrar de ver salas no sonho em visita à casa de Goethe, antes ver corredores caiados como duma escola e ter visto o seu nome escrito em letra infantil no livro de visitantes. Ele sonha com a casa-museu e não com a casa habitada, e sonha como se lá já tivesse estado na sua infância. Esta narrativa relembra que, muitas vezes, o sonho é preenchido por espaços que o sonhador, após acordar, não se recorda de lá ter, alguma vez, estado. E provavelmente nunca lá esteve fisicamente, concluindo-se que de alguma forma, arquitectou esses espaços.

A maioria das acções de *Passos em Volta* (1963) de Herberto Helder desenrola-se num refúgio, quer porque o homem (o narrador) acaba de chegar do estrangeiro e aluga um quarto, quer porque se instala num quarto ao chegar ao estrangeiro, quer porque alguém sai de casa e a ela regressa. Há sempre uma menção ao trajecto realizado ou a realizar entre estes dois espaços, mostrando o carácter itinerante do homem. Os espaços fechados são definidos através do paradoxo que estabelecem com os espaços abertos. O poeta transmite-nos o refúgio, ao estabelecer aquela sensação de interioridade aberta ao que se passa lá fora, ao observar a cidade através da janela do quarto, mostrando uma disponibilidade e uma capacidade de entrar em comunicação com o que é estranho ao senso comum. O refúgio é assim transformado num verdadeiro espaço sagrado, num espaço de silêncio e introspecção.



.16 – Reflexão. Peter Zumthor – Capela de Saint Benedict (1987-1989).

No *Quarto de Passos em Volta*, o passar de quarto para quarto obriga a uma adaptação a objectos, que sendo novos, oferecem resistência. Neste texto, a última divisão – aquela cujo chão não é assoalhado – está a ser construída e é o lugar onde o dono da casa encontrará, após longas deambulações pelo mundo, a revelação máxima da sua existência. Trata-se da última viagem deste homem, que chegando ao fim da vida e das caminhadas, manda construir a sua nova casa, na solidão de uma colina sobre o mar, com uma enigmática câmara, “o seu refúgio.

“ É isso. Trabalho na minha morte. Um homem verdadeiro tem direitos e deveres para com a sua morte. Sabe que estou a construir uma casa?

- Sim, já mo disse.

- Conhece o sítio? - E as palavras subentendiam ramificações de sentido, outras intenções. Mas a voz era imperturbável. Este homem morreria da sua morte, dentro dela.

- Conheço. Fica na outra costa da Ilha. Há a montanha sem árvores. Pedras e urzes. Pavoroso. Defronte fica o mar. O mar lá é bravio.

- É água cinzenta e branca. E atrás há a grande montanha por onde só andam cabras. Mas na planície, à direita, crescem as árvores onde o vento do mar vem bater. De noite tudo aquilo vibra e uiva. E a terra arenosa estende-se pelo outro lado fora. Quando há tempestade é de uma beleza diabólica. Bom para nos sentirmos sós, para saber se ainda existe o orgulho do medo.

- Compreendo que construa aí a sua casa.

- Construo a casa muito devagar. É a minha última tarefa. Forço os operários a trabalhar lentamente. Estão espantados. O capataz supõe que sou louco. Nunca custou tão caro uma casa de um único só piso. Quando ficar pronta já nada mais terei a fazer.”⁴⁵

O refúgio tem características comuns ao espaço intimista, pois é um espaço que apela à introspecção, à privacidade, à reserva, ao silêncio e ao pensamento. No quarto, confia-se por inteiro a protecção do Homem à arquitectura. Nas outras divisões da casa, a arquitectura é apenas uma ajuda para a defesa do quarto.

Saramago defendeu que sem quarto, não se pode chamar à arquitectura casa. No lugar onde se dorme, acontecem os sonhos e suas ficções. O escritor sonha arquitecturas e faz com que as suas personagens também sonhem com arquitectura.

Há numerosas celas, na qualidade de guarida do solitário, nos romances de José Saramago. A cela é a arquitectura mínima, que ampara, preserva e abriga. Trata-se da casa onde o homem só se refugia, casa onde é difícil, senão impossível, habitar, não tanto pelos inconvenientes da sua arquitectura, mas devido ao eremita que abriga. Esta casa ocupada, no entanto desabitada, é a casa do solteiro, ou do homem que renunciou voluntariamente a certos compromissos.

⁴⁵ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.140.

A clausura

refere-se não só a uma vida nos claustros, como a uma estada prolongada num local fechado, afastado do mundo. Para além do espaço físico, a clausura pode-se referir a um espaço psicológico. Em sentido figurado, refere-se a alguém que não sai de casa.

“A cela fica no segundo piso, a meio de um corredor frio, alumiado por algumas lâmpadas amareladas. De um lado e outro existem celas, quase todas vazias agora, pois fizeram há pouco tempo transferência de presos para outras cadeias. São celas pequenas e escuras, de cimento. Encostada à parede, a tarimba com um cobertor. Ao canto, o pote onde se urina e defeca. O silêncio é completo através do canal do corredor.”⁴⁶

Em arquitectura, a clausura não se reduz a ser definida como um espaço limitado fisicamente. A clausura pode ser um espaço psicológico, com barreiras ilusórias – um espaço sem muros, sem guardas, sem segurança máxima, mas da qual ninguém se atreve a sair ou a entrar – e, pode ser um espaço sagrado, dominado por um ser onnipresente, um espaço íntimo ou um espaço de reflexão.

Em *Metamorfose* (1916) de Franz Kafka, Gregor Samsa acorda certa manhã e descobre que se transformara durante o sono numa espécie monstruosa de insecto, e que se tornara assustador até para a própria família que o teme e o evita; vendo-se assim impossibilitado de sair do seu quarto para ir trabalhar como caixeiro-viajante.

“O seu quarto, verdadeiro quarto de homem – embora um tanto pequeno –, continuava tranquilo dentro das suas quatro paredes familiares.”⁴⁷

Tudo se mantém como outrora, à excepção dele próprio e conseqüentemente, da sua relação com as outras pessoas e com o espaço envolvente. Deitado de costas, Gregor observa o ventre castanho e ondulado e as pernas frágeis e finas; constata a dificuldade em sair da cama, em mover-se e em rodar de modo a ficar com as novas e inesperadas patas para baixo; e preocupa-se com o som que o seu corpo produziria ao cair da cama para o soalho.

⁴⁶ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. O grito, p.38.

⁴⁷ KAFKA, Franz - Metamorfose. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2007, p.9.

A janela é um estado de ânimo. Através da luz e da visão do mundo para além do seu espaço íntimo, a janela oferecia a Gregor, força, confiança, paz espiritual e liberdade. A neblina que ofusca o exterior e que não lhe permite ver o outro lado da rua, apaga a sua confiança e vem acentuar o terror que o atormenta.

A personagem vê-se confrontada com o medo e com o desespero, com a perda de elasticidade e de mobilidade, com um corpo desconhecido de novos membros, de novas texturas, e a produzir estranhos barulhos pelo seu movimento. Com a perda da faculdade da fala, ninguém pode compreender os seus lamentos, porque é como se falasse uma língua desconhecida. Todo o mal-estar é intensificado pela sensação de clausura e de falta de espaço para se mover. Aquele espaço destinado ao quarto de um ser humano, não fora construído para acolher um animal do seu porte. O quarto passou a ser uma jaula apertada, um lugar ermo onde nem os pais de Gregor se atrevem a entrar. Gregor está condenado a definhar e a morrer de inanição no seu cativeiro.

Também, em *O Castelo* e em *O Processo* (1925) de Franz Kafka é transmitida a sensação de clausura, mas não de uma forma física. As personagens não estão confinadas a um espaço limitado fisicamente, mas encontram-se presas a situações absurdas que as fazem sentir angústia e incompreensão. Em ambas as histórias, os protagonistas são perturbados por uma enigmática e poderosa entidade, e por um incompreendido ou desconhecido motivo; mas logo percebem a burocracia e os absurdos do sistema a que estão sujeitos, perdendo-se em seus meandros. Contudo, enquanto em *O Processo*, a autoridade vai de encontro a K., impondo regras e condições sem oferecer qualquer possibilidade de diálogo; em *O Castelo*, K. vai de encontro à autoridade, tentando comunicar com esta, sem o conseguir. Porém, quer em *O Castelo*, como em *O Covil*, em *O Processo* e em *A Metamorfose*, o resultado é o mesmo: a indiferença e a incomunicabilidade. O protagonista está preso a algo do qual não há saída!

Em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, Orwell enfatiza esse estado de espírito, a clausura psicológica e intelectual, de sujeição a um poder político e policial prepotente e dominador. O povo é permanentemente vigiado e quando não

respeita e cumpre os padrões impostos pelo Poder, é saneado. Os limites do espaço de cativo não são visíveis.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago, os cegos encontram-se enclausurados não só nos espaços físicos do manicómio, como também no seu “mal branco”, a cegueira que lhes afecta a percepção do que os rodeia. Após um longo período de clausura, quando os cegos se libertam do manicómio, e andam errantes pela cidade, a sensação de clausura permanece; a cegueira castra-lhes os movimentos e impede-os de se sentirem livres, ameaçados pelo desconhecido.

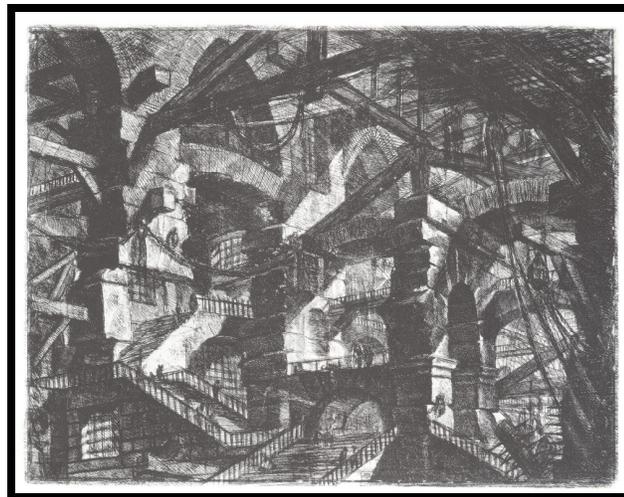
Manhã Submersa (1954) de Vergílio Ferreira é a narrativa de um menino que é mandado para o seminário a expensas da austera D. Estefânia, a senhora que o educa com a intenção de que se torne padre, para no futuro orientar e acompanhar espiritualmente a sua família. Este romance passa-se entre a casa senhorial de D. Estefânia, a aldeia e o silêncio das paredes do seminário. Na primeira viagem que faz através da Serra da Gardunha, em direcção ao seminário, quando chega a este, este parece-lhe um “bicho papão”.

“Lentamente, o casarão foi rodando com a curva da estrada, espiando-nos do alto da sua quietude lóbrega pelos cem olhos das janelas. Até que, chegados à larga boca do portão, nos tragou a todos imediatamente, cerrando as mandíbulas logo atrás. Enrolado na multidão silenciosa, fui subindo a larga escadaria em cujo topo um padre quieto, de mãos escondidas nas mangas do *viatório*, ia separando as divisões para as respectivas camaratas. Mudos e quedos, ao pé dos muros, apareceram-me ainda, ao longo do corredor, vários padres de sentinela.”⁴⁸

É com terror, que a personagem vai viver os espaços excessivamente grandes, silenciosos, frios e despojados do seminário, desde a camarata – dormitório partilhado – aos compridos corredores, da larga escadaria, à sala de estudo e ao refeitório. Estes espaços austeros são a negação dos valores do refúgio e do intimismo. O medo, a solidão e o vazio que ele sente, contribuem para questionar a sua submissão e duvidar da sua fé, intensificando o seu sofrimento e desejando desesperadamente a sua libertação.

⁴⁸ FERREIRA, Vergílio – *Manhã Submersa*. 26ª Edição. Lisboa: Bertrand Editora, 2007, p.21.

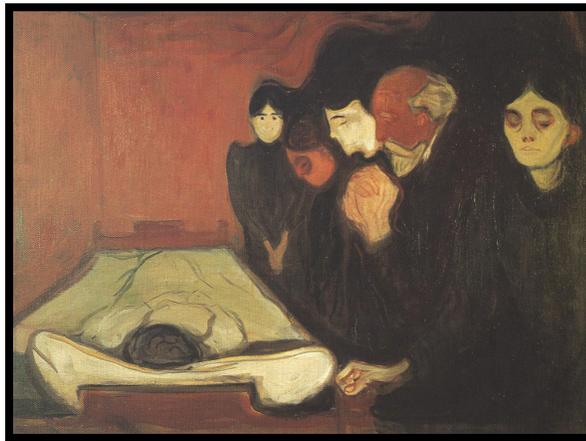
Em *O Muro* (1939) de Jean-Paul Sartre, três homens são condenados à morte e encontram-se aprisionados na mesma cela, aguardando pelo fuzilamento na manhã seguinte. O muro onde se alinham os fuzilados é o elemento arquitectónico simbólico da morte e o fio condutor desta história. Trata-se de um conto de carácter existencialista, em que um narrador sabendo que vai morrer, desespera, cansado e transpirado, enquanto observa os outros dois prisioneiros com quem partilha a cela e o médico que os conforta. Entre recordações da sua vida e sonhos acerca da sua morte e dos canos de espingarda apontados a si, imagina-se em espera junto ao muro. E como poderia ser este muro? De que cor? Branco? Preto? Sujo de sangue? Sartre não nos dá qualquer informação sobre as características do muro, nem descrições da cela e da sala de interrogatório, no entanto, a ausência da arquitectura não é sentida nesta história. Através da partilha da sensação de clausura e da angustiante espera de ser morto contra um muro, é fortemente sentido o espaço de contenção da cela e do plano do muro.



.17 - Na prisão. Piranesi - Carceri, Plate XIV (1760).

Outras formas de clausura são a doença, a loucura e a morte. A morte como a vida pode ser o substrato de uma história. Quer em *Malone está a Morrer* (1951) de Samuel Beckett, como em *O Quarto* (1939) de Jean-Paul Sartre, a doença joga as suas personagens para a clausura do quarto. A doença, a loucura e a morte ficam presos em casa.

A infância de Mizoguchi é repleta de um imaginário cujo protagonista é o *Templo Dourado*. Já rapaz, o pai que se encontra doente do coração em estado terminal, deseja antes de morrer apresentar Mizoguchi ao Prior do Templo Dourado. Durante toda a sua vida, Mizoguchi é obcecado pelo Templo Dourado, até querer matá-lo, incendiando-o, pois conclui que a vida só é possível após a sua destruição. Só assim a personagem se liberta da sua clausura.



.18 - A morte. Munch – O Leito da Morte (1895).

O homem estático obriga-se a pensar. Em *A Lentidão* (1995) de Milan Kundera, a ideia dominante que o escritor nos transmite é a de que o movimento é inversamente proporcional ao pensamento, ou seja, um homem em movimento tem tendência a reduzir a velocidade de andamento para pensar. Quando andamos mais depressa, pensamos menos; quando estamos parados, pensamos mais. Esta ideia é reforçada nos espaços de clausura, uma vez que presos, pouco mais há a fazer do que pensar. Por outro lado, proibidos de explorar o que existe para lá do espaço de clausura, o imaginário liberta-se para o exterior desta. Os cegos encerrados no manicómio de *Ensaio sobre a Cegueira*, imaginam o que estará a acontecer para lá dos muros do manicómio. O K. da *Metamorfose* pensa sobre o que a família estará a fazer para lá da porta do seu quarto. Os homens à espera do fuzilamento em *O Muro* reflectem e revêem as suas vidas para lá das celas a que estão confinados. Assim, temos por um lado a “cela” e por outro o “mundo”, conforme a distinção de Bachelard, a disparidade entre o interior e o exterior.

O tempo

é a sucessão de momentos em que se desenrolam os acontecimentos. O tempo é a categoria gramatical que indica o momento em que a acção se realiza.

“A primavera fazia despontar aqui os primeiros rebentos contra a fachada cinzenta das traseiras; e mais tarde, quando o ano já ia avançado e uma folhagem empoeirada roçava mil vezes ao dia a parede da casa, o som do roçar dos ramos queria ensinar-me qualquer coisa para a qual ainda não estava preparado. Pois tudo naquele pátio se transformava para mim em aceno. Quantas mensagens não havia no gemer dos estores verdes ao serem subidos, e quantas más notícias não deixava eu sensatamente por abrir no estrondo das persianas a fecharem-se ruidosamente ao cair do dia!”⁴⁹

O tempo nunca está ausente das obras que sugerem espaço. Uma das funções do espaço é reter o tempo comprimido. Nos espaços de clausura, o tempo não passa. Um espaço sem tempo é um espaço cujos percursos não conduzem a qualquer fim, mas se as suas extremidades se encontrarem o mais longe possível, é um espaço onde tudo passa a ser possível. E, quanto maior o espaço, mais tempo a percorrê-lo, propondo uma história mais extensa.

O tempo distingue a arquitectura enquanto acção, da arquitectura enquanto cenário. A acção pressupõe um tempo, permitindo que a arquitectura seja uma componente activa e participativa na história. A arquitectura enquanto cenário é imutável e congela o tempo.

O acto de consultar lembranças pressupõe uma acção, uma viagem no tempo. A casa é o lugar das lembranças, em exposição permanente com o passado. Não se trata de um arquivo, de algo fechado, é antes o lugar vivido, é a memória daqueles que os precederam e que lhes cederam, não só os genes, mas as coisas entre as quais viveram e as marcas que nelas deixaram.

“Vá-se embora desta casa; passe por cá daqui a três ou quatro anos para a rever com um espírito diferente do de hoje.”⁵⁰

⁴⁹ BENJAMIN, Walter – *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008, p.75.

⁵⁰ PIRANDELLO, LUIGI – *Um, Ninguém e Cem Mil*. 2ª Edição. Lisboa : Cavalo de Ferro Editores, 2007, p.32.

A casa herdada potencia o sentimento de posse, transmitindo através de gerações a ocupação da casa. A casa não é vivida apenas no momento presente. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Através do sonho, todo o passado vai viver na casa nova. Na casa nova vivem-se fixações de felicidade, reconfortam-se lembranças de protecção.

Segundo Bachelard, as casas do futuro são mais sólidas, mais claras e mais vastas que todas as casas do passado. A casa sonhada apresenta-se assim, no oposto da casa natal, da qual se tem memórias fragmentadas.

O homem recorda-se das casas onde habitou e recorda-se das casas onde sonhou habitar. Com estes fragmentos de memória, o escritor e o arquitecto pensam as futuras habitações construídas nas palavras ou nos desenhos.

Como a arquitectura sobrevive milhares de anos, uma história pode passar-se num ambiente antigo, numa aldeia medieval ou numa praça histórica, e as personagens vestirem calças de ganga, andarem com telemóvel e *ipod* e serem transportadas para a actualidade. A referência a um carro descapotável ou a uma carroça permite contextualizar o texto historicamente. No entanto, a referência a um edifício ou a sua descrição pode não ser suficiente para fixar a história temporalmente. Se as máquinas e as vestes das personagens forem omissas e outras informações forem fornecidas, como os hábitos de vida das personagens, o leitor poderá ser conduzido à época retratada. Se a descrição ou definição arquitectónica também for omissa, a obra literária pode tornar-se intemporal, podendo ser irrelevante para a história ser contextualizada historicamente.

Quando o tempo e o espaço não são definidos e não há referências arquitectónicas, o leitor tende a transportar a história para a sua actualidade. A história pode ter sido escrita dezenas de anos antes e ir mantendo uma identidade ao longo dos tempos com a época contemporânea. Nessa altura, o leitor imagina a história com um cenário de arquitectura repleto de edifícios seus contemporâneos, que são aqueles que conhece melhor e que lhe são familiares. Volvidos centenas de anos, a intemporalidade é extrema e impossível na totalidade, porque num espaço de tempo alargado, o ser humano transforma-se muito, assim como a sua lidação com o espaço e com o tempo se altera; e a arquitectura não pode ser

desvinculada de outras realidades, portanto, vão-se ultrapassando paradigmas e a arquitectura vai redescobrir-se, quebrar conceitos e alcançar novas possibilidades, a par das transformações do Homem.

A intemporalidade é, portanto, conseguida através da procura de abstracção espacial, de uma relativa indefinição temporal e da renúncia à denominação. As indefinidas conceptualizações dos espaços e acronias temporais, não são mais do que um recurso para eternizar a obra literária e torná-las imperecíveis. A vontade de não dar nome ao lugar nem definir data nem tempo, porque os espaços são os mais definidos e os tempos os mais determinados permite perpetuar a história conferindo-lhe actualidade, jovialidade e intemporalidade.

O regime oligárquico de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell aboliu o passado e parou a História, destruindo e falsificando documentos, reescrevendo livros, repintando quadros, rebaptizando ruas, estátuas e edifícios, e alterando datas – avançando com este processo minuto após minuto. O passado apenas subsiste nas vagas recordações registadas na memória das pessoas. Assim, é sempre difícil determinar a idade dos edifícios e ninguém consegue aprender História, nem com a arquitectura, nem com os livros. Tudo o que fosse grande e importante, com aspecto de relativamente novo, ficava automaticamente atribuído ao período posterior à Revolução, enquanto tudo o resto, manifestamente mais antigo, pertenceria a uma época obscura chamada Idade Média. As antigas igrejas passaram a ser usadas para outros fins, como museus, onde se expõe todo o tipo de propaganda política.

Através das infinitas mudanças, transformações, fins e recomeços que ritmam a vida, o homem sente necessidade de fixar o passado e de dominar o futuro e assim, deter o tempo. Trata-se do reflexo rítmico⁵¹ que corresponde à colocação do homem no tempo. As imaginações relativas à duração quase sempre se traduzem em mitos espaciais.

⁵¹ As três linhas dinâmicas que orientam a multidão das imagens, de acordo com as ideias desenvolvidas por Gilbert Durand, antigo discípulo e continuador de Gaston Bachelard são o reflexo da posição imaginária, o reflexo digestivo e o reflexo rítmico.

No ensaio *Elogio da Sombra* (1933), Junichiro Tanizaki reflectiu sobre as diferenças entre o Ocidente e o Oriente e sobre a arquitectura ancestral japonesa ser desvirtuada pela arquitectura contemporânea. Aqui, o tempo torna-se responsável por transformações que eliminam preciosos pedaços de história.

“Um amante de arquitectura que queira construir nos dias de hoje uma residência de puro estilo japonês, deve preparar-se para ter bastantes dissabores com a instalação da electricidade, do gás e da água, e ainda que não tenha passado pessoalmente pela experiência de construir, basta entrar numa sala de casa de encontros, de restaurante ou pousada, para se dar conta dos esforços que terá sido preciso despende para integrar harmoniosamente esses dispositivos numa divisão de estilo japonês.”⁵²

Em obras literárias, como *Cem Anos de Solidão* (1967) de Gabriel Garcia Marquez, *Vale da Paixão* (1998) de Lídia Jorge e *Os Maias* (1888) de Eça de Queiroz, a casa é um dos protagonistas da história. A sua presença é sentida ao longo de várias gerações.

A casa é testemunha de trágicos acontecimentos familiares desde a morte, ao incesto e à loucura. Talvez a casa também tenha responsabilidade nesses acontecimentos.

Em *A Espuma dos Dias* (1947) de Boris Vian, Colin é uma personagem fútil e endinheirada, que passa o tempo em ringues de bowling; que se apaixona e se casa com Chloé, que por sua vez, adoece com o desgaste de um nenúfar nos pulmões. Na tentativa de impedir que a sua amada morra, Colin arruína-se para lhe comprar flores caríssimas, destinadas a combater o esplendor mortífero e solitário da doença que bem depende mais da florista do que da farmácia. Apesar de ser um idealista utópico que considera que o trabalho embrutece, e que apenas trabalhara a inventar um *piano cocktail* de *cocktails* musicais, por amor, Colin terá de trabalhar e sacrificar-se a uma sociedade escravizante e castradora, sujeitando-se a um trabalho servil e mal pago.

A casa de Colin e Chloé aparece como um objecto que se metamorfoseia a par dos acontecimentos sofridos pelos seus habitantes. A casa, inicialmente alegre

⁵² TANIZAKI, Junichiro – *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D' Água, 1999, p.7.

e colorida, vai-se transformando, desgastando, descolorindo e mirrando, sob os nefastos efeitos da doença de Chloé. A arquitectura vai-se contraindo por sua própria vontade. Todos os elementos que constituem a casa, não só janelas, portas e paredes, como também o mobiliário, candeeiros e outros objectos, se vão deteriorando e retraindo. Até pelos tapetes que vão ficando gastos e ralos, se sente o passar do tempo. Enquanto o tempo desbota, os objectos não desaparecem, apenas deixam de ser matéria e de ter peso. É como se a casa absorvesse o espírito dos seus habitantes; tivesse sentimentos e sofresse, revelando as condições vitais e as tragédias pessoais dos seus habitantes. Se os que a habitam estão bem, a casa respira e está bem; caso contrário, a casa não é mantida, e vai-se arruinando. A casa é o reflexo de quem a habita.

“-É muito esquisito – disse Colin – mas não mais do que o resto. Já viste o corredor?

-Já - disse Nicolas. – Transforma-se num caixão...”⁵³

Com o culminar da doença da personagem e, conseqüentemente, do estado de conservação da casa, acontece o fim de ambos: Chloé morre e a casa desmorona, num derradeiro e dramático final de história.

“O rato cinzento com bigodes negros fez um derradeiro esforço e conseguiu passar. O tecto e o soalho juntaram-se de repente atrás dele, e longos vermículos de matéria inerte espirraram a contorcer-se, lentos, nos interstícios da junta. Deu uma corrida desenfreada no corredor escuro da entrada cujas paredes, vacilantes, se iam aproximando uma da outra, e conseguiu esgueirar-se por baixo da porta. Chegou à escada e desceu-a; no passeio, parou. Hesitou um momento, depois orientou-se e pôs-se a caminho do cemitério.”⁵⁴

Não se sabe se aquela casa foi construída para Colin e se teve outros habitantes antes dele, mas sabe-se que ele já lá vivia em solteiro; e que a casa se terá adaptado aos seus hábitos, vivências e estilo de vida. A casa afeiçoou-se ao seu habitante.

⁵³ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.153.

⁵⁴ Idem, p.204.

O título que nomeia o livro refere-se à espuma que constitui a complexa vida no seu dia-a-dia: os amigos, os amores, a gastronomia, a música, o trabalho, as doenças, os excessos e a morte. Esta história resulta de uma crítica ao exagero e às suas consequências. O amor em excesso enlouquece e transforma as pessoas em espuma. Também, a nuvem de pó gerada pelo desmoronamento da casa assemelha-se a um gigantesco volume de espuma.

Com *Espuma dos Dias*, pode-se reflectir sobre o tempo de vida de uma casa e a casa de uma vida. Se a casa viver o tempo de uma vida humana, quando essa vida deixar de existir, a casa pode ser derrubada, pois deixou de haver a razão para a qual foi construída. Contrariando valores históricos e culturais, a casa viveria entre o efémero e o perene, diferenciando-se a casa que sobrevive a várias gerações, o *Ramalhete*, da breve casa de Blimunda e Baltasar Sete-Sóis.

A casa que cai, marca um acontecimento, tal como o desmoronamento de edifícios em *O Desejo de Kianda* (1995) de Pepetela, mostrando a diferença entre o antes e o depois. Mesmo depois de as casas desaparecerem, elas continuam a viver na memória de quem as habitou.

“Assim que a porta se fechou e fiquei sozinha, apercebi-me de que estava muito cansada. A casa estava tão silenciosa que não se sentia o tempo que os segundos marcavam. Reinava uma atmosfera imóvel que me fazia sentir culpada de só eu viver e me mover.

Uma casa é sempre assim depois de alguém ter morrido”⁵⁵

Também Herberto Helder defende que as casas têm vida própria, não de uma forma figurada e dinâmica como em *Espuma dos Dias*, mas de uma forma passiva, como uma árvore secular a abraçar e a observar quem a rodeia.

“As casas respiram. Podemos ouvi-las durante a noite. Têm um movimento soturno e imperceptível sob a secura da noite. Breves ruídos que despistam, o estalar das madeiras, as horas num relógio escondido. Mas não se trata disso. É a respiração das casas que nos suportam, a nós homens, mas possuem uma vida independente, muito densa.”⁵⁶

⁵⁵ YOSHIMOTO, Banana – Kitchen. Porto: Edições Asa, 1993, p.59.

⁵⁶ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.72.

Em *Kitchen* (1988) de Banana Yoshimoto, Mikage Sakurai é uma jovem rapariga japonesa, órfã de pais, que após a morte da avó por quem foi criada, fica completamente só numa casa demasiado grande e refugia-se na cozinha.

Um amigo, Yuichi Tanabe convida-a para ir morar com ele e com a sua mãe, Eriko, uma mulher muito formosa, que afinal era, originalmente, pai de Yuichi e que tinha mudado de sexo, após o falecimento da esposa. Vivem num apartamento num décimo andar, e Mikage transfere temporariamente o seu refúgio para o sofá ao lado da cozinha naturalmente luminosa e cheia de objectos brilhantes e cintilantes.

“Um dia voltei à minha antiga casa (...) Cada vez que abria a porta sentia um calafrio. Aquele lugar, desde que já não vivia lá, tinha acabado por se parecer com a cara de um estranho. (...) Silenciosa e escura, não há vida.”⁵⁷

Quando Mikage volta à casa da avó, sente que com a avó morreu o tempo daquela casa. Após a morte de Eriko, Mikage sentirá novamente como a presença de uma pessoa se agrega a um espaço e como este se transforma após a sua ausência.

“Parecia-me que todo o compartimento estava a escutá-lo, mergulhado na noite sem palavras. Sentia que até a casa estava desconcertada pela ausência de Eriko.”⁵⁸

A casa amada apela aos valores do refúgio e do espaço íntimo, sendo reservada para o fim de um ciclo de vida. Nela, procura-se a serenidade e a privacidade para a derradeira despedida.

“Gostaria muito de morrer naquela casa.”⁵⁹

⁵⁷ YOSHIMOTO, Banana – *Kitchen*. Porto: Edições Asa, 1993, p.27.

⁵⁸ Idem, p.69.

⁵⁹ BECKETT, Samuel – *Novelas e textos para nada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.13.

O íntimo

refere-se a um sentimento de alegria, profundidade e emoção interior.

“Às duas da manhã fomos à janela e vimos passar dois guardas na rua. Pareceu-me que observavam a nossa janela. Cumplicidade e ardor, a partilha da vulnerabilidade mútua, a coragem de tudo enfrentar com tão pouco: essas eram as nossas armas.”⁶⁰

O quarto é o lugar do íntimo, por excelência, e simboliza o amor ou a morte. Nos romances, quando o amor acontece, o quarto recebe o casal enamorado. A cama surge como o elemento primordial e indispensável para completar o quarto e lhe dar significado. A cama é o lugar onde o Homem começa o dia e ao qual regressa à noite, fechando assim o ciclo do dia e da vida. Dormir em cama alheia é apropriar-se do outro, profanar a intimidade e invadir o privado; pode ser um acto amoroso, se consentido, ou bélico, em caso contrário. A cama tem sempre algo de sagrado!

O quarto de Colin e Chloé em *A Espuma dos Dias* (1947) de Boris Vian apresenta-se, inicialmente, de forma quadrada com um tecto bastante alto, recebendo luz do exterior através de uma janela de cinquenta centímetros de altura, que corre toda a parede a cerca de um metro e vinte do chão e com as paredes forradas a couro autêntico. O soalho é coberto por um tapete espesso de cor de laranja claro.

A cama não assenta no tapete, mas numa plataforma que nasce a meio da parede, à qual se chega através de uma escada em madeira de carvalho guarnecida a cobre. O nicho que a plataforma forma por baixo da cama serve de sala de estar, onde há livros, poltronas confortáveis e uma fotografia do Dalai Lama. A cama tem apenas um lençol, o de baixo, e o resto esvoaça pelo quarto bem aquecido pelas bombas de combustão.

Nesta história, o quarto acolhe tanto a doença como o amor e a cama toma o carácter simbólico de altar ou pedestal da amada Chloé, a levitar. Ao longo da evolução da doença de Chloé, Colin vai enchendo o quarto de flores até ao limite,

⁶⁰ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 32.

uma vez que são as flores o tratamento para a cura de Chloé. O quarto vai atingindo dimensões bastante reduzidas, não só porque as suas paredes vão mirrando, como pelo facto de ficar preenchido por flores. Ao contrário dos tapetes das outras salas, que vão ficando ralos, o tapete do quarto engrossa e a cama passa a repousar numa pequena alcova com cortinados de cetim. Pedúnculos de pedra, que crescem na janela, dividem a grande abertura em quatro janelas pequenas e quadradas.

A *Metamorfose* de Franz Kafka pode ser interpretada como uma doença, como se a personagem tivesse sido acometida por uma doença que a desfigurasse e a estigmatizasse para sempre, ao ponto de haver a necessidade de se manter longe de todos os olhares, por não ser reconhecida na sua forma original. O quarto acumula as funções de espaço íntimo, de refúgio e de clausura.

O quarto representa também um lugar de passagem para o conhecimento, não podendo por isso ser dissociado do acto de pensar, assumindo assim, a função de introspecção, isolamento e privacidade.

Ao contrário da cozinha, o quarto não é um espaço sexista, ou seja, não é um espaço mais referido na escrita masculina do que na escrita feminina, devendo-se aos significados que carrega – amor, vida, doença e morte – vividos por ambos os sexos.

Segundo Gaston Bachelard, as verdadeiras casas da lembrança, as casas onde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição, ou seja, descrevê-las seria mandar visitá-las. A casa primordial e sonhada deve guardar sua penumbra, pertencendo à literatura profunda e à poesia, e não à literatura eloquente, que recorre ao romance dos outros para analisar a intimidade. Do passado é impossível dizer tudo; o que é comunicado nesse sentido, não passa de uma orientação para o segredo, sem jamais dizê-lo objectivamente. Nesse caminho misterioso, o sonho é orientado, mas não é concluído. O escritor orienta-nos em determinadas direcções, permitindo-nos ver através do seu olhar, o que ele quer que vejamos, tal como no cinema e na fotografia, em que a câmara aponta para o que quer mostrar ao espectador e observador. O que não é dado a conhecer, fica no campo do sonho, e

eventualmente, do espaço íntimo. Através dos olhos de Noboru⁶¹, a espreitar por um buraco na parede comum entre o seu quarto e o de sua mãe, o leitor observa e invade o espaço privado e íntimo de sua mãe, Fusako.

Os romances de Marguerite Duras apresentam-se enigmáticos, misteriosos, poéticos e fascinantes, conseguindo transportar o intimismo para fora do quarto. A escritora tanto coloca dois amantes enquadrados numa janela com vista para a praia, no interior de um quarto despojado de qualquer mobiliário ou adorno, remetendo para a memória de espaços mínimos, como coloca os dois amantes a caminhar numa rua ou numa praça, como se o mundo não existisse para além deles.

“Ela dormiria. (...) E no centro do quarto vazio, sobre os lençóis brancos estendidos mesmo no chão.

Ele está sentado perto dela. Olha-a.

Também não há cadeiras neste quarto. Ele teve de trazer os lençóis e depois, uma por uma, uma porta a seguir a outra, fechar as outras divisões da casa. Este quarto fica sobre o mar e sobre a praia. Não tem jardim.

Ele deixou ali o lustre de luz amarela.

Ele não deve claramente saber porque fez aquilo aos lençóis, às portas, à luz.

Ela dorme.

Ele não a conhece. (...) Se tivesse deixado abertas as portas dos outros quartos, ela teria ido ver, sem dúvida. (...)

À excepção desta luz central de cor amarela que cai do lustre, o quarto é escuro, é circular, dir-se-ia, fechado, sem nenhuma fissura em volta do corpo.”⁶²

Através da sua escrita, aparentemente sintética, mínima em descrições, construída por frases curtas, simples e objectivas, mas carregada de significados e emoções – em que o tempo e as personagens não são nomeados – Duras transporta-nos para um espaço livre, essencial e intimista. A arquitectura é-nos oferecida através da atmosfera mística, da ambiência e de uma série de valores

⁶¹ Personagem de MISHIMA, Yukio – O Marinheiro que Perdeu as Graças do Mar. Edição 172. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

⁶² DURAS, Marguerite – Olhos Azuis, Cabelo Preto. 3ª Edição. Lisboa: Difel, 2001, p.19.

que nos estimulam os sentidos e nos permitem através das nossas memórias criar, com a ajuda da escritora e da sua capacidade de síntese, o cenário arquitectónico poético. Através dos percursos das personagens, sentimos os contrastes, interior e exterior, dia e noite, cidade e deserto, som e silêncio, até chegarmos a um enigmático e inconclusivo fim de história.

“Noite.

O viajante passa ao longo do mar.

Passa pelo hotel atrás do muro, e ultrapassa-o.

Caminha pela estrada, dirige-se a uma casa que se encontra numa elevação.

Pára em frente da casa. A rodear a casa, a massa, a vertigem de S. Thala.

A casa é um rectângulo cinzento de persianas brancas, a dominar a praia, a massa do dique, a cidade envenenada. O jardim em pousio e a erva crescida, suplantando os muros.

O portão entreaberto é um convite que causa receio.

O viajante retoma a caminhada.

Caminha novamente pela estrada e desce em direcção à praia. Mas não vai para o dique, avança para o muro.

O viajante entra no *hall* do hotel que fica por atrás do muro. A luz é fraca. No hall estão duas filas de poltronas viradas para o mar. Uma porta aberta dá para um terraço. Plantas negras agitam-se no vento que entra pela porta. Espelhos paralelos ocupam as paredes. Reflectem os pilares que estão no meio do hall, as suas sombras maciças multiplicadas, as plantas verdes, as paredes brancas, os pilares, as paredes, as paredes e depois o homem, o viajante, que acaba de passar.

Dia.

A mulher está no terraço do hotel quando o viajante sai. Traz o mesmo vestido que trazia de noite. Aguarda, olhando fixamente a fachada branca. Rígida, aquém dos muros, contemplando o hotel.”⁶³

O carácter intimista de um espaço pode ser concretizado e acentuado recorrendo ao encerramento do espaço ao olhar desconhecido do exterior, acentuando os valores de privacidade. O espaço pode ser aberto para o exterior, mas a privacidade e o intimismo só é conseguido, se a visão do lado de fora for inalcançável. Uma pequena caixa de vidro, espelhada no exterior e transparente no interior, que permita aos de dentro observar o exterior, mas inviabiliza que os

⁶³ DURAS, Marguerite – O Amor. 5ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p.30.

de fora vejam o seu interior, pode não conseguir oferecer valores de intimismo, pelas dúvidas que gera e pela falsa ilusão de se poder estar a ser observado.

A negação ao intimismo é dominante tanto em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell, como em *A Casa dos Mil Andares* de Jan Weiss, em que todos os espaços físicos encontram-se sob vigilância contínua, incluindo quartos e retretes. A privacidade das personagens é, constantemente, violada.

A dimensão e a forma do espaço também têm um papel fundamental. Os espaços mais pequenos que abraçam o ocupante satisfazem a exigência, ao contrário dos espaços grandes com limites indefinidos.

“Esvaziou a água do banho fazendo um buraco no fundo da banheira. O chão da casa de banho, com mosaicos de grés cerâmico amarelo – claro, era inclinado e orientava a água para um orifício exactamente situado por cima da secretária do inquilino do andar inferior. Que não tardou em mudar a secretária de sítio, sem prevenir Colin. A água caía agora no aparador.”⁶⁴

A casa de banho é um dos espaços da habitação menos referidos literariamente, em grande parte, por ser um espaço conotado com sujidade e não ser, habitualmente, um espaço de permanência; mas é também, um espaço intimista, o espaço onde se lava o corpo, onde se procura a purificação do corpo; podendo até tornar-se um refúgio.

“De cada vez que num mosteiro de Kyoto ou de Nara, me indicam o caminho das retretes construídas à maneira de outros tempos, meio-escuras e no entanto de uma limpeza meticulosa, sinto intensamente a qualidade rara da arquitectura japonesa. Um pavilhão de chá é um local agradável, admito, mas as retretes em estilo japonês, isso sim, é algo que foi verdadeiramente concebido para a paz de espírito. Sempre à parte do edifício principal, estão colocadas ao abrigo de um bosquezinho de onde nos chega um aroma de folhagem verde e musgo; depois de, para lá chegar, se ter seguido por uma galeria coberta, de cócoras na penumbra, envoltos na luz suave dos shôji e mergulhados em pensamentos, experimenta-se contemplando o espectáculo do jardim que se estende sob a janela, uma emoção impossível de descrever.”⁶⁵

⁶⁴ VIAN, Boris – *A Espuma dos Dias*. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.13.

⁶⁵ TANIZAKI, Junichiro – *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1999, p.11.

“Não é descabido pretender que foi na construção das retretes que a arquitectura japonesa atingiu o auge do requinte. Os nossos antepassados, que poetizavam todas as coisas, tinham paradoxalmente conseguido converter num local de extremo bom gosto o sítio que, de toda a residência, deveria por finalidade ser o mais sórdido e, devido a uma estreita associação com a natureza, esbatê-lo numa profusão de delicadas associações de imagens. Comparada à atitude dos Ocidentais que deliberadamente, decidiram que o local era sujo e que era mesmo preciso evitar fazer-lhe a mínima alusão em público, a nossa é infinitamente mais sábia pois, na verdade, penetrámos aí, no âmago do requinte.”⁶⁶

Já em *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, a casa de banho do manicómio não tem carácter intimista, agravado pelo facto de ser devassada e partilhada por um grupo de cegos anónimos, que são obrigados a tudo partilhar e são incapazes de a manter limpa. Ao longo da história, a casa de banho vai-se tornando cada vez mais imunda, até ao insuportável e inimaginável.

Também é questionável a existência de intimismo nas casas familiares partilhadas de Saramago, casas essas reduzidas a uma ou duas divisões que acumulam todas as funções da casa habitável, em que a cozinha é também, sala e quarto. No entanto, a perda de intimismo é atenuada, devido ao grau de familiaridade entre personagens, contrária à apresentada por Orwell ou por Weiss.

Os espaços podem ter a forma, a dimensão ideal e cumprirem todos os requisitos para se tornarem íntimos, mas o modo como são usados e tratados é que lhes confere esse carácter psicológico.

O grau de intimidade entre seres humanos depende da distância de interacção social. Edward Hall identifica e descreve quatro zonas de distância que regulam as interacções sociais entre seres humanos: íntima; pessoal; social e pública. A distância íntima é a zona que vai desde o contacto físico até quinze a quarenta centímetros do indivíduo; é o espaço mínimo que existe entre duas pessoas, revelando proximidade social e afectiva; é a área reservada para fazer amor, reconfortar e realizar desportos de contacto físico. A distância pessoal é a área que vai de quarenta até cento e vinte e cinco centímetros de uma pessoa; equivale à extensão dos membros do corpo e manifesta-se nas relações de

⁶⁶ TANIZAKI, Junichiro – Elogio da Sombra. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1999, p.12.

amizade e em conversas pessoais entre conhecidos. A distância social estende-se de um metro e vinte e cinco centímetros a três metros e sessenta centímetros à volta do indivíduo; manifesta-se nas relações profissionais e, em particular, nos contactos comerciais. A distância pública é a zona desde três metros e sessenta centímetros até nove metros ou mais; é interpretada como definindo a distância que nos coloca fora do alcance e da acção, nomeadamente agressiva, dos outros; é utilizada em contactos muito formais, como entre um orador e um actor e uma audiência. Portanto, o espaço íntimo permite que sejam encurtadas as distâncias de interacção social ou de relação com objectos.

Segundo Bachelard, o espaço interior de um armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre a qualquer um. É o tal espaço mínimo que se procura que ofereça protecção, como a galeria que o animal em *O Covil* escava na terra para se deitar ou a cela do homem solitário.

O intimismo pode ser induzido pelo prazer visual, mas, também, através do som, da luz, do cheiro e do tacto – pelo prazer de sentir as texturas dos materiais, de apalpar e agarrar os pequenos objectos familiares que constroem a casa –, do conforto das tarefas diárias, dos detalhes, dos sentimentos de identidade, de posse e de apego.



.19 - A cozinha. Alison & Peter Smithson – Casa do Futuro (1956).

O apego

ou afectividade dota de emoção e de sentimento a percepção, a memória e o pensamento. A afectividade é um dos meios que o Homem usa para interagir com o ambiente.

“Esse Templo Dourado, que tantas vezes me ofuscara com a sua beleza, pareceu-me nesse dia mais deslumbrante do que nunca. Nunca manifestara uma beleza tão forte, planando mil léguas acima da imagem que eu tinha dele, acima do mundo das realidades, sem qualquer ligação com o presente. Nunca a sua beleza fora tão fulgurante, nunca se esquivara tanto a qualquer espécie de significado.

Digo isto pesando as palavras: enquanto olhava para ele, as minhas pernas tremiam e um suor frio escorria pela minha testa.”⁶⁷

O arquitecto dá o seu contributo para o desenvolvimento do apego, ao criar espaços aprazíveis e calorosos à medida das necessidades e dos sonhos de quem os habitam.

O arquitecto e o escritor tentam compreender as nuances do apego a um lugar predilecto, como o ser humano se enraíza dia-a-dia a um canto do mundo.

O apego do escritor a determinados lugares é-nos transmitido através dos seus escritos sobre as casas e as cidades que habitou ou visitou, oferecendo ao leitor a oportunidade de vivenciá-los imaginariamente.

A literatura como reflexo da vida real acaba por retratar a relação do Homem com um espaço e a evolução deste a par da evolução das diferentes tipologias da habitação ao longo dos tempos.

Em *Kitchen* (1988) de Banana Yoshimoto, após a morte da avó por quem foi criada, Mikage Sakurai refugia-se na cozinha da avó com a qual tem uma peculiar relação de afectividade. A cozinha mitiga a ausência da avó, permitindo perpetuar a sua relação com esta num misto de saudosismo e masoquismo, onde chora, sofre e alivia a perda da sua última parente. Esta cozinha representa o seu porto seguro e o centro do mundo, um refúgio para o qual remete os valores do quarto, espaço simbólico do nascimento e da morte. Para a cozinha deseja regressar às suas origens e na cozinha deseja morrer!

⁶⁷ MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p.76.

“(...) dormia sempre na cozinha. Uma noite em que não conseguia conciliar o sono saí do quarto e procurei um lugar confortável. Apercebi-me ao amanhecer, que o lugar onde melhor conseguia dormir era junto do frigorífico. (...) O zumbido do frigorífico protegia-me dos pensamentos da solidão.”⁶⁸

Ao longo desta história onde a cozinha toma protagonismo, Mikage observa diversas cozinhas e descreve o que sente por elas, desvelando as suas relações obsessivas por estas, revelando as suas preferências e vivências e questionando todos os sentimentos pelos quais é acometida. Mikage prefere cozinhas funcionais e usadas, independentemente de estarem limpas ou sujas, talvez por estas transmitirem humanidade e temporalidade. Esta personagem é particularmente atenta e apegada a cozinhas, sendo o primeiro compartimento que procura numa casa. A cozinha torna-se um estilo de vida e o seu local de trabalho.

“Só existimos nós, a cozinha e eu.”⁶⁹

Esta fábula contemporânea cujos cenários se desenvolvem numa cidade japonesa de edifícios altos e envidraçados, talvez esbeltos e minimalistas, poderia passar-se em qualquer outra cidade do mundo. O que faz esta história ter um significado vital para a arquitectura, é o de focar a relação de afectividade do ser humano com o seu abrigo e a necessidade vital de refúgio onde o pensamento e o sentimento podem viver!

“Uma cozinha de sonho. Haverá muitas, muitas. No meu coração. Ou na realidade. Ou no destino de uma viagem. Ou sozinha, ou com muitos outros, ou dois sozinhos, em todos os lugares da minha vida haverá certamente muitas cozinhas.”⁷⁰

A afectividade com a cozinha aumenta não só com a necessidade de alimento, mas também com o prazer de o saborear, revelando-se nas diferentes formas do ritual de confecção e preparação dos alimentos.

⁶⁸ YOSHIMOTO, Banana – Kitchen. Porto: Edições Asa, 1993, p.10.

⁶⁹ Idem, p.9.

⁷⁰ Idem, p.48.

A cozinha tem um papel diferente para uma família, para um casal sem filhos, ou ainda, para um ser solitário. A relação que estas pessoas possam ter com a cozinha também varia com a faixa etária, cultura e situação socioeconómica.

A cozinha evoluiu ao longo dos tempos, e foi-se diferenciando de acordo com os hábitos dos seus utilizadores, podendo ser definida de uma forma diferente numa cabana ou num iglu, num apartamento ou numa moradia.

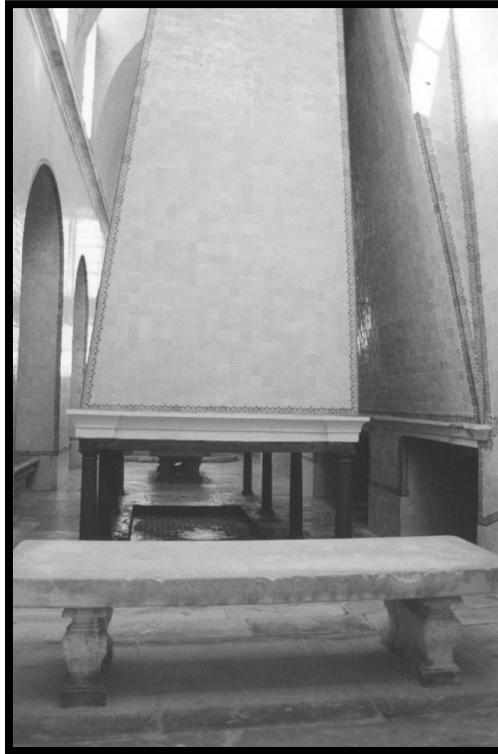
A cozinha para Mikage é um espaço íntimo e de introspecção e segue o espírito e requinte da arquitectura japonesa.

No ensaio *Elogio da Sombra* (1933), Junichiro Tanizaki fala da cozinha japonesa de forma bem diferente da apresentada por Banana Yoshimoto. Neste ensaio, onde analisa as diferenças entre o Ocidente e o Oriente, reflecte sobre a dificuldade de se manter a virtude da tradicional arquitectura japonesa face ao aparecimento dos electrodomésticos e de outros objectos revolucionariamente modernos; actualmente, as diferenças entre a cozinha ocidental e a cozinha japonesa não são tão distintas como o seriam na altura.

Tal como a luz e o som, a comida e a bebida constituem elementos indissociáveis do ambiente em que vivemos. A cozinha japonesa seria um espaço introspectivo e de meditação, tal como a cozinha de Eriko, descrita por Yoshimoto; no entanto, apresenta-se escura e sombria como na arquitectura milenar, ao invés da cozinha clara, luminosa, moderna e contemporânea, dotada de electrodomésticos e utensílios luzidios.

Tanizaki referiu, que houve quem dissesse, que a gastronomia japonesa não era para comer, era para se olhar e meditar, e reflectiu sobre o facto de, os japoneses apreciarem objectos lacados, envelhecidos e enegrecidos em espaços escurecidos, ao contrário dos ocidentais, que apreciam objectos brilhantes e imaculados em espaços luminosos. No bom gosto de que estes japoneses se vangloriavam, entram elementos de beleza duvidosa e de limpeza discutível. Enquanto os ocidentais se esforçam por eliminar qualquer mancha, os extremo-orientais conservam-na preciosamente para fazer dela um ingrediente do belo. Para estes, viver num edifício, no meio de utensílios cujas cores e lustres se encontram maculados pela sujidade, fuligem ou outras intempéries, apazigua-lhes

o coração e acalma-lhes os nervos. Tanizaki concluiu que a cozinha japonesa se harmoniza com a sombra, e que entre ela e a escuridão existem laços indestrutíveis.



.20 - A cozinha da clausura. Cozinha do Mosteiro de Alcobaça.

Ao longo dos tempos, a mulher foi remetida para a cozinha, tornando-a melhor conhecedora desse espaço do que a generalidade dos homens. Este conhecimento é reflectido na literatura, surgindo a cozinha mais detalhada na escrita feminina do que na masculina. Sem querer ser redutora, apesar de alguns escritores masculinos se terem deixado atrair por este espaço, este não se apresenta como um espaço de particular interesse para a escrita masculina. A atenção dada à cozinha numa história fortalece-lhe o carácter feminista e de certo modo, intimista. As mulheres têm maior apego à cozinha e revelam com maior recorrência o seu conhecimento e sensibilidade sobre este espaço, usando-o como mote para revelar a vida das personagens das suas histórias.

A evolução da cozinha ao longo da História e a cultura do povo reflecte-se na sua forma e aspecto, sendo que essa evolução e transformação também se manifesta na literatura através do relato dos hábitos das personagens. Margarete Schutte-Lihotsky desenhou o protótipo *cozinha de Frankfurt, 1928*, que serviu para a construção das cozinhas de encastrar nas décadas seguintes. Os elementos encontravam-se todos instalados no menor espaço possível, de acordo com a sequência funcional. A ideia de facilitar o trabalho da dona de casa transformou a cozinha, espaço de vivência familiar, num espaço otimizado, puramente funcional; no entanto, o objectivo era criar mais tempo livre à dona de casa e, ou, permitir-lhe optar por uma profissão fora do lar. O papel da mulher na sociedade sofreu grandes alterações no século XX, passando esta a ter um papel mais activo no mercado de trabalho, reflectindo-se na arquitectura da cozinha que se transformou para dar resposta a novos hábitos e necessidades individuais e familiares; e por sua vez, reflectindo-se na literatura.

Também Tita, personagem de *Como Água para Chocolate* (1989) de Laura Esquivel, sente um imenso amor pela cozinha. Diziam que Tita era tão sensível que quando estava na barriga da mãe chorava imenso quando esta picava cebola. Um dia, os soluços foram tão fortes, que precipitaram o parto, nascendo prematuramente sobre a mesa da cozinha. O seu nascimento foi determinante para o apego de Tita pela cozinha, passando quase toda a sua vida ali⁷¹. Desenvolveu até um sexto sentido relativamente a tudo o que se relacionasse com a cozinha. Tita confundia o prazer de viver com o de comer. Para esta personagem que conheceu a vida através da cozinha, era difícil entender o mundo exterior. Nesta história de mulheres, apesar da permanência constante da personagem Tita na cozinha, a escritora não nos oferece referências sobre a forma ou outras características do espaço da cozinha. Aqui, a comida destaca-se fortemente em relação à arquitectura, apesar da sua relação intrínseca ser revelada pela vivência e partilha. A escritora foi grandemente influenciada pela avó, autêntica matriarca da família, que se costumava reunir com as mulheres na cozinha, lugar que veio a

⁷¹ Como tradição no México, Tita, como filha mais nova, não se deve casar, para que possa cuidar da sua mãe na velhice.

considerar ideal para que o sexo feminino possa partilhar pensamentos íntimos; assim, o espaço da cozinha não tem apenas a função de ser contentora das iguarias preparadas por Tita e da partilha destas com o resto da família.

Sophia de Mello Breyner Andresen ofereceu-nos um percurso bastante detalhado Em *A Casa do Mar*, conto das *Histórias da Terra e do Mar* (1984), apresentando-nos uma cozinha escura na casa branca como o antro da casa, onde uma mulher temível domina e reina em frente ao fogo.

“Apesar do fresco cintilante dos peixes, apesar do vermelho das carnes, apesar do amarelo dos limões, do verde polido dos pimentos empilhados no prato de barro, apesar do orvalho das manhãs que treme ainda na dureza tenra das grandes couves redondas e fechadas, a cozinha, com seus ferros, suas chamas, suas facas agudas, seu cantar de chaleiras, seus fumos, seu frigidar de óleos, seu cheiro de amêndoa, gordura, fogo e fruta, tem algo de inquietante que acompanha o longo catálogo de malefícios, desgraças, acidentes, doenças, perigos, prenúncios e ameaças suspensas que a pequena mulher temível continuamente recorda em frente ao fogão.”⁷²

O apego é, por vezes, de uma tal magnitude, que o escritor ou as suas personagens se tornam no objecto arquitectónico. É o caso de Mizoguchi em *Templo Dourado* de Mishima, cuja obsessão é tamanha que, por vezes, sente que ele próprio é “o templo” e, por outras, quer possui-lo. Atormentado, acaba por destruir o objecto do seu apego, objecto que o subjuga e o diminui.

Apesar de até aqui, se ter dado maior relevo ao apego à cozinha, existem muitos outros espaços de apego, como os espaços íntimos e os espaços de refúgio. Geralmente, os mais comuns espaços objecto do apego na casa são os espaços onde mora o pensamento, espaços para o descanso do corpo como o quarto, espaços de permanência, vivência e partilha como as salas de estar, de refeições ou de trabalho. Fora da casa, os lugares de apego variam entre o espaço social, no burburinho da cidade – a praça, a rua, a loja, o edifício público – e o refúgio na natureza e no silêncio, onde se estabelece uma dialéctica com o lugar.

⁷² ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner – *Histórias da Terra e do Mar*. Porto: Figueirinhas, 2006, p.71.

O encontro

é a entrevista concertada entre duas ou mais pessoas, amigável ou com fins de combate ou competição.

“Úrsula deu-se conta então que a casa se tinha enchido de gentes, que os filhos estavam prestes a casar e a ter filhos, e que se veriam obrigados a dispersarem-se por falta de espaço. Então, foi buscar o dinheiro acumulado em longos anos de trabalho duro, assumiu compromissos com os seus clientes, e empreendeu a ampliação da casa. Decidiu que se construísse uma sala formal para as visitas, outra mais cómoda e fresca para todos os dias, uma sala de jantar para uma mesa de doze talheres onde se sentasse a família com todos os convidados, nove quartos com janelas a darem para o quintal e uma longa varanda protegida dos esplendores do meio-dia por um jardim de rosas, com um balcão para pôr vasos de fetos e de begónias. Decidiu alargar a cozinha para construir dois fornos, destruir a velha despensa onde Pilar Ternera leu o futuro a Jose Arcadio, e construir uma outra duas vezes maior para que nunca faltassem alimentos em casa. Decidiu construir no quintal, à sombra do castanheiro, uma casa de banho para as mulheres e outra para os homens e, ao fundo, uma grande cavaleriça, uma capoeira aramada, um estábulo para a ordenha e um viveiro aberto aos quatro ventos para que aí se instalassem à sua vontade os pássaros sem eira nem beira. Seguida por dúzias de pedreiros e carpinteiros, como se tivesse contraído a febre alucinante do marido, Úrsula dava ordens sobre a posição da luz e a orientação do calor sem a menor consciência das suas limitações.”⁷³

A casa – não é só abrigo ou refúgio – é, também, o lugar onde o ser humano deseja constituir uma família. A casa é um lugar comunitário e é o território de uma existência partilhada.

Em *Memorial do Convento* de Saramago, quando se iniciam as obras do Convento de Mafra, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas viajam para lá, para procurar trabalho e abrigo na casa dos pais de Baltasar. A casa onde residem tem duas divisões: o quarto, onde vivem os pais, e a cozinha. A cozinha é mais do que uma cozinha, é o resto da casa; é a entrada na casa, a sala de visitas, o sítio do forno, o refeitório e o quarto improvisado de Baltasar e Blimunda; mas não só, é ainda o lugar do diálogo, o lugar da palavra, o lugar do encontro.

⁷³ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – Cem Anos de Solidão. 26ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2009, p.64.

Como Bañón observa nas obras de José Saramago, as cozinhas dos homens solteiros, tais como a de Ricardo Reis em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a de Raimundo Silva em *História do Cerco de Lisboa*, a do pintor H em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a de Joaquim Sassa e José Anaiço em *A Jangada de Pedra* e a do Sr. José em *Todos os Nomes* são cozinhas mínimas que se limitam à necessidade de satisfazer pequenas refeições como o pequeno-almoço. Por outro lado, as cozinhas das casas partilhadas resumem-se a lareiras, como é o caso das casas familiares dos nazarenos em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a da família Sete-Sóis em *Memorial do Convento*, e a da família Mau-Tempo em *Levantado do Chão*. Em torno da lareira e do fogo se reúnem as famílias, transformando a cozinha em espaço social.

Também a cozinha de *Sibila* (1954) de Agustina Bessa Luís é um espaço social, onde Maria cria os filhos e recebe as vizinhas. A mesa é o lugar onde a família se junta para formar um círculo, na partilha da comida e da palavra.

Em *Manhã Submersa* (1954) de Vergílio Ferreira, o espaço da cozinha revela desigualdades sociais, a dicotomia entre o rico e o pobre. Enquanto na casa pobre de aldeia ou do campo, a cozinha acumula funções, desde a preparação das refeições à reunião em família, de dormitório e de arrumos das ferramentas do labor no campo; na casa senhorial de D. Estefânia, a cozinha resume-se a um local de serviço restrita aos criados, onde acontecem as refeições destes, mas não as dos senhores da casa que se recebem na sala. A D. Estefânia apenas se dirige à cozinha para orientar as criadas. A localização do quarto do menino seminarista ao lado da cozinha auxilia na caracterização do seu estatuto social naquela família. Nas casas senhoriais, os empregados eram muitas vezes residentes, sendo destinada a eles, uma zona mais pobre da casa, geralmente confinante com a cozinha. Também se pode verificar semelhanças com este tipo de tipologia, em apartamentos e andares mais antigos em Lisboa, com copa, quarto e casa de banho para a empregada, confinantes com cozinha e entrada de serviço separada da dos donos da casa. A importância do menino no seio da família da D. Estefânia evolui quando é convidado a fazer a refeição na sala com estes, ao invés do que acontecia até à data, em que fazia as refeições na cozinha com os empregados.

A cozinha de Colin em *Espuma dos Dias* de Boris Vian surge como a cabine de comando de um navio, em que Nicolas, o seu cozinheiro e amigo, manobra uma série de aparelhos de cozinha. Esta cozinha é o local onde Colin desabafa e conversa com Nicolas; e é, inicialmente, um espaço bastante iluminado, colorido e apetrechado de estranhos mecanismos, que vão desbotar, retrair e arruinar no decorrer da história. Vian, além de escritor, acumulou outras valências que deixou transparecer na sua escrita, como a de engenheiro mecânico, colocando as suas personagens a lidarem com estranhos mecanismos, tal como o *piano cocktail*, um piano que ao ser tocado, prepara *cocktails*, que atribui ser invenção de Colin.

A praça de *Crónica de uma Morte Anunciada* de Garcia Márquez é o lugar onde o escritor combinou encontrar os habitantes da aldeia a comentarem entre si a má sorte de Santiago Nasar ser perseguido pelos irmãos Vicario que o querem matar. A praça é o espaço social que pertence a todos os habitantes.

Em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell, a cantina do Ministério da Verdade encontra-se na cave e tem o tecto baixo. Face à necessidade de receber todos os funcionários do ministério e de não ter condições e capacidade para tal, torna-se num espaço asfíxiante e claustrofóbico; sensação recorrente mesmo na rua, devido à opressão política. Os encontros encontram-se sempre comprometidos pelo mal-estar eminente. As personagens são vítimas de submissão e vigilância permanente, quer nos espaços encerrados quer nos espaços abertos, onde as relações sociais são controladas e restringidas.

K. em *O Processo* de Kafka reside numa pensão, uma casa partilhada por estranhos, com quem se cruza nos espaços comuns – de estar, de refeições e nos corredores – e de quem tenta ser amigo ou de quem desconfia.

Em *O Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago, os cegos estão de quarentena num manicómio, onde têm que interagir para sobreviver.

Nem todos os espaços são aprazíveis, assim como nem todos os encontros são desejados. O escritor escolhe o lugar para o encontro que pretende estabelecer entre as suas personagens – encontros de conflito, de amor, de amizade, de trabalho, racionais ou absurdos. O som que é gerado nesses encontros serve para caracterizar a arquitectura.

O som

é o resultado da vibração de corpos que impressiona o ouvido.

“O som do espaço. Oíçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, colecciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos. (...) O som do espaço – o que primeiro me vem à cabeça são os ruídos de quando era criança, os barulhos da minha mãe a trabalhar na cozinha. Estes sempre me fizeram feliz. Podia estar na sala e sabia sempre que a minha mãe estava ali atrás a bater com os tachos ou com alguma coisa assim. Mas vocês ouvem também os passos nesta sala grande, ouvem os ruídos da estação de comboios, os sons da cidade, etc. Avançando mais um passo nesta ideia, talvez com o risco de parecer um pouco místico, eliminemos agora todos os sons estranhos a este edifício, imaginemos que já não há nada, já nada provoca uma emoção. Aí é justificada a pergunta: será que o edifício ressoa apesar de tudo? Façam vocês mesmos a experiência. Acho que os edifícios soam sempre. Soam também sem emoção. (...) Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio.”⁷⁴

O som é uma das muitas ferramentas que o escritor usa na caracterização do espaço e da sua envolvência, e que o arquitecto deve ter em conta no projecto.

A audição ajuda-nos a manter o contacto com o ambiente, embora de uma forma menos exacta do que a visão, complementando-a ou não.

O som ajuda a diferenciar um espaço surdo de um espaço reverberante e a distinguir se a sua pele é absorvente ou reflectora. Um local reverberante é aquele que tem superfícies duras e rígidas que reflectem quase todo o som que recebem. Rasmussen⁷⁵ reflecte que as paredes das velhas igrejas são poderosos instrumentos que os antigos aprenderam a tocar. Cada interior de uma igreja possui a sua própria voz. Um local surdo é aquele que tem superfícies absorventes do som, cujo tempo de reverberação pode ser inferior a meio segundo ou quase nulo, como um quarto almofadado e com pesados reposteiros.

“A escada dava três voltas sobre si própria e na sua caixa amplificava os sons como as palhetas do ressoador cilíndrico de um vibrafone.”⁷⁶

⁷⁴ ZUMTHOR, Peter – Atmosferas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p.31.

⁷⁵ RASMUSSEN, Steen Eiler – Arquitectura Vivenciada. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁷⁶ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.41.



.21 - A voluta. Museu de Vaticano.

Há uma diferença qualitativa entre a música ouvida ao ar livre e a que é escutada no interior de um edifício. Num espaço livre, o som espalha-se, tornando-se menos intenso até se dissipar. Num edifício, as ondas sonoras são reflectidas repetidas vezes pelas superfícies, em direcções oblíquas. Numa igreja, a congregação ouve não só o som directo do coro, mas também um conjunto de sons mais fracos, reflectidos vezes sem conta nas superfícies, antes de chegar aos ouvidos das pessoas, tanto ou mais atrasados de acordo com as distâncias percorridas. A arquitectura transforma os edifícios em instrumentos musicais.

“Houve um inesperado acorde dissonante porque o chefe de orquestra se aproximou excessivamente da borda e acabou por cair no vazio; o vice-chefe assumiu a direcção do conjunto. No instante em que o chefe de orquestra se esborrachou nas lajes foi dado outro acorde para encobrir o ruído da queda, mas a igreja tremeu até aos alicerces.”⁷⁷

A intensidade e a frequência do som fornecem informação sobre a direcção, a distância da fonte sonora e a profundidade espacial. A intensidade do som diminui com o aumento da distância, tornando-se menos complexo.

Como o som exige um meio para se propagar, ajuda a definir a tipologia de uma habitação ou a organização espacial de qualquer outro tipo de edifício.

“O sossego porém era absoluto; apenas se ouviam as conversas que vinham da sala de jantar e a voz da Sr.^a Grubach, que da cozinha atravessava o corredor até à antessala.”⁷⁸

⁷⁷ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.72.

⁷⁸ KAFKA, Franz - O Processo. Lisboa: Editora Livros do Brasil, p.88.

O som ajuda a caracterizar a função de um espaço, a identificar o som de panelas a bater na cozinha, do autoclismo ou da água a correr de uma torneira na casa de banho.

“No fundo da escada, uma criança deitada de barriga contra o chão chorava; o seu choro, porém, era quase abafado pelo barulho ensurdecedor proveniente de uma oficina de latoeiro situada na outra extremidade da passagem. A porta da oficina, aberta, deixava ver três aprendizes colocados em semi-círculo a trabalhar em qualquer peça sobre a qual batiam com os martelos.”⁷⁹

O *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago estimula todos os sentidos perceptivos que ajudam a compreender o espaço, em particular, a audição. Devido à súbita e misteriosa “cegueira branca” sofrida pela maioria das personagens, os outros sentidos apuram-se e intensificam-se, em detrimento da visão. O leitor imagina ouvir com maior acuidade as vozes das personagens e o som repercutido através dos espaços adjacentes. Esta história transtorna o leitor, fazendo com que este imagine o terror de viver cego rodeado de cegos, num mundo só de cegos.

“Ruídos. Lá em cima, nas ruas desertas do bairro do porto, eles são tão densos e tão voláteis como as borboletas nos canteiros dos climas quentes. A cada passo levanta-se, assustada uma canção, uma briga, o bater de roupa molhada, ruído de tábuas, choro de bebés, ranger de baldes.”⁸⁰

Através da palavra, o imaginário persegue o som, para além do espaço que a personagem ocupa, para outros espaços interiores ou para o mundo exterior. Em *Aparição* (1959) de Virgílio Ferreira, o narrador escuta o som das rodas das carroças a rodarem na calçada antiga de Évora. Em *A Metamorfose* de Kafka, Gregor Samsa escuta os comentários dos familiares que o receiam, através da porta do seu quarto. Portanto, o homem recolhe-se à casa, aos espaços sagrados da igreja, da mesquita ou do templo, ou deixa-se invadir pelos barulhos do espaço urbano onde é inundado pela azáfama citadina ou deleita-se com os sons da natureza.

⁷⁹ KAFKA, Franz - O Processo. Lisboa: Editora Livros do Brasil, p.147.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter – *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008, p.181.

“Em casa, punha-me a escutar o rumor dos vizinhos, os seus passos pelos quartos, as frases mais altas, canções distraidamente trauteadas. Ia para a janela, por detrás das cortinas, e estremecia de emoção ao ver o remoinho humano das ruas.”⁸¹

Papanek fala de um templo em Quioto que possui tábuas afinadas para cantarem como rouxinóis, quando se atravessa o chão usando apenas peúgas. O som criado por passos no pavimento constitui uma outra importante dimensão da experiência auditiva. A Casa de Valmares de *O Vale da Paixão* (1998) de Lídia Jorge é construída, também, pelo som dos passos que a percorrem, passos que identificam os seus habitantes, tanto quanto as suas caras ou os seus retratos. Há os saltos soltos e leves das crianças; os passos pesados de Francisco Dias produzidos por botas cardadas que emitem um ruído de ferro; os passos de Custódio, de andar assimétrico de coxo, também metálicos, mas mais leves do que os de seu pai Francisco; os passos da esposa de Custódio, Maria Ema, de borracha pela manhã, de sola pela tarde, e por vezes, de saltos altos; e os passos silenciosos de Walter Dias. Os passos ouviam-se pela casa, a pisar ladrilhos, a roçar os capachos e a bater nas madeiras.

“Obedeceram, e os passos ecoaram com um som forte e surdo no esmalte do pavimento. Na parede circular abria-se uma série de portas, e a enfermeira conduziu-os àquela que tinha uma reprodução da gigantesca tabuleta exterior à escala apropriada, feita de ouro embutido. Abriu a porta e encolheu-se à frente deles para os deixar entrar. Empurraram uma segunda porta transparente e maciça, e ficaram no gabinete do professor.”⁸²

Por outro lado, o silêncio é uma virtude do profundo. O silêncio da casa anuncia os seus perigos e a manifestação da ameaça que se vai apoderando dos diferentes espaços. Enquanto o som cerca, limita e contrai o espaço, o silêncio amplia-o e dilata-o. A casa barulhenta encolhe e a casa silenciosa amplia. Qualquer espaço, quando familiar imagina-se barulhento, enquanto o solitário se imagina silencioso; o colectivo associado ao barulho e o individual associado ao silêncio. Tal como o som é usado para caracterizar um espaço, a ausência deste

⁸¹ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.80.

⁸² VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.125.

também o é. Por outro lado, a palavra que nomeia o espaço sugere o som do mesmo, como é o caso do seminário em *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira.



.22 - O silêncio. Claustros da Sé Patriarcal de Lisboa.

As histórias mais intimistas ou introspectivas remetem para o silêncio absoluto, como em *Passos em Volta* de Herberto Helder ou *A Casa das Belas Adormecidas* (1961) de Kawabata. Esta última é uma estranha história sobre uma casa onde homens idosos vão dormir com jovens raparigas, não havendo qualquer actividade sexual, e a interacção entre ambos ser, praticamente, nula. Uma jovem seria adormecida antes de o idoso entrar no seu quarto e se deitar a seu lado. Esta casa não se identifica com o estereotipado bordel de luz vermelha sobre a porta de entrada, é antes uma aparente casa convencional. A inexistência de detalhes arquitectónicos acerca do quarto torna a história intemporal, oferecendo toda a liberdade ao leitor de imaginar o quarto e espaço envolvente. A ideia do quarto remete para o descanso, o pensamento, o íntimo e o silêncio, mesmo que essas qualidades não sejam referidas. No caso de *Kitchen* de Yoshimoto, apesar do espaço de eleição não ser um quarto e antes a cozinha, dado o carácter de intimidade e introspecção, este silêncio é também sugerido.

Boris Vian subverte o silêncio do espaço íntimo em *A Espuma dos Dias*. No quarto de Colin e Chloé, coloca um aparelho automático de música, ligado a altifalantes espalhados pelas outras salas da casa. Os cantos do quarto, inicialmente quadrado, modificam-se e arredondam-se ao som da música de Ellington, transformando-o numa esfera.

“-.... - acrescentou o professor -, esta sala esférica tem qualquer coisa que deprime. Experimente tocar o Slap Happy, talvez consiga que ela volte à primeira forma. Ou então aplaine-a.”⁸³

Não só a arquitectura altera o som, como o som altera a arquitectura. Vian além de escritor era músico e sabia que a forma de um espaço altera a produção e emissão do som, propondo que o oposto aconteça, que o som modifique a forma de um espaço, que a música agudize ou suavize a forma da casa.

A par do estado ruinoso da casa que acaba por falir com a morte de Chloé, com o aproximar do fim, o gira-discos deixa de funcionar e os discos ficam gastos, passando a ser difícil reconhecer a melodia de alguns deles.

O escritor recorreu ao som abafado, com eco ou com reverberação – ou ausência deste – para construir não só os cenários, como criar diferentes atmosferas: os passos em chão esmaltado, a garrafa que emite um som cristalino que ecoa nas paredes, os estalidos dos degraus, a caixa de escada que amplifica os sons ou o embate da queda de um corpo no pavimento. Vian criou ainda, várias analogias entre sons, como o produzido por uma porta a fechar após a passagem de uma personagem, com o de uma mão nua a bater numa nádega nua ou com o ruído de um beijo num ombro nu. Desta feita, atribuiu ao significado do movimento da porta, gestos de despedida, como um beijo ou uma palmadinha em quem parte.

O som pode não estar implícito num texto, mas as palavras carregam-no, como a água a correr de uma torneira ou uma personagem a tossir.

“Outrora, quando regressava à terra depois de ter visto o Templo Dourado, cada um dos seus elementos e o conjunto da sua estrutura, através do jogo de uma quase musical correspondência, evocava uma diversidade de ressonâncias: hoje aquilo que eu apreendia era um silêncio absoluto, uma falta absoluta de eco. Aqui nada acontecia; aqui nada mudava. O Templo Dourado existia à minha frente, lançava-se em direcção aos céus, como um silêncio cheio de pesadas repercussões, como numa sinfonia, uma aterradora pausa.”⁸⁴

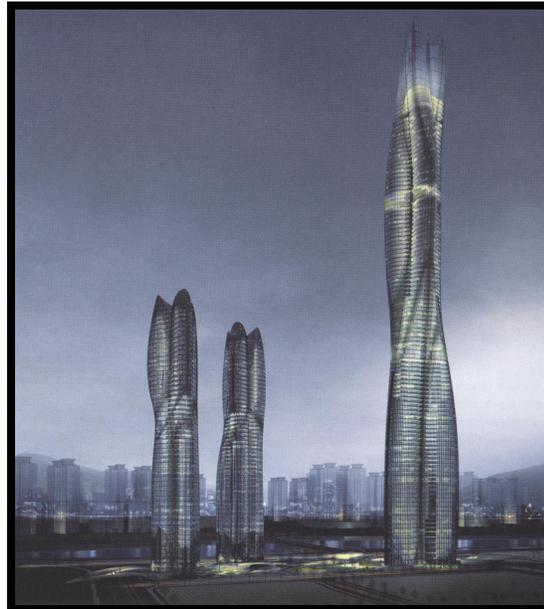
⁸³ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.112.

⁸⁴ MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p.76.

A verticalidade

é a dimensão sagrada do espaço e expressa a capacidade do Homem para conquistar o mundo e muitos processos de edificação; é uma característica predominante de certos estilos arquitectónicos como o egípcio e o gótico.

“Este vai ter trinta e cinco andares, será o mais alto da cidade. Por pouco tempo, julgo eu. Como? Sim, vão construir um com trinta e seis, ali à frente. (...) Bem, lá construíram o prédio com trinta e seis andares, e o outro ficou em segundo lugar. Isto é o trabalho do homem: pedra sobre pedra. (...) E as ruas são tão tristes. Precisam de mais luz. Mas nesta, por exemplo, já puseram mais luz, e mesmo assim é triste. É até mais triste que as outras. Estou tão triste.”⁸⁵



.23 - A ascensão. Unstudio - Torre Residencial, Busan, Coreia do Sul (2006-2009).

A linha vertical é o símbolo do infinito, do êxtase e da emoção. Para segui-la, o homem detêm-se, ergue os olhos ao céu e afasta-se da sua directriz normal. A linha vertical rompe-se no céu, perde-se nele, e nunca encontra obstáculos e limites, iludindo acerca do seu comprimento; sendo por isso, símbolo do sublime. Alguns autores distinguem ainda, entre a linha ascendente de uma voluta que representa a alegria e a descendente que provoca tristeza.

⁸⁵ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.56 - 57.

Em *A Espuma dos Dias* de Boris Vian, a igreja em que Colin e Chloé se casam, tem um pé-direito tão alto, que os pilares que sustentam a abóbada, parecem que se juntam muito longe no topo, por entre um clarão difuso; é revestida a pedra baça, de um branco-creme, que reflecte em tudo uma luz delicada e calma, e no alto é verde-azulada. As nuvens atravessam a nave às ondas amplas e pardas, e não permitem, devido à neblina, visualizar com nitidez a plataforma da orquestra, oposta ao altar, a cem metros acima deste. Durante o casamento, o chefe da orquestra aproxima-se demasiado da borda da plataforma da orquestra e cai no vazio. A verticalidade da igreja é enfatizada através do imaginário das nuvens a atravessá-la, da queda do chefe da orquestra no vazio, e do conseqüente ruído e vibração que o impacto da queda produz no espaço.

O reflexo da posição imaginária⁵¹ é dos primeiros reflexos que se gravam no ser humano, que desde o nascimento aspira à posição vertical. Daqui nascerão, na acção imaginativa do futuro, esquemas enraizados em símbolos de outras imagens ligadas pelo mesmo dinamismo, a um regime diurno da imaginação: altura, luz ou poder. O reflexo digestivo⁵¹ é complementar ao reflexo da posição, e também ligado à natividade. Por cansaço, vertigem ou tristeza, a imaginação também deseja a descida ou o descanso das alturas luminosas para o calor da intimidade numa espécie de aconchego materno, ligado a um regime nocturno e ao romantismo. Na igreja em que Colin e Chloé se casam encontramos os símbolos da posição imaginária, a altura e a luz; e de certa forma, encontramos os símbolos do reflexo digestivo; apesar da queda do chefe da orquestra não parecer resultar da intenção de mergulhar no aconchego materno, traduz-se numa vertigem e numa descida.

De acordo com Gaston Bachelard, a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Para distinguir e analisar essas imagens, para desenvolver uma verdadeira psicologia da casa e revelar a sua alma, é necessário analisar os elos principais de ligação, em que a casa é imaginada como um ser vertical, elevando-se e apelando à nossa consciência de verticalidade ou em que a casa é imaginada como um ser concentrado, apelando à nossa consciência de centralidade. A casa de Colin, sujeita a um processo rápido de ruína, não lhe dá ilusões de estabilidade, antes lhe dá tristeza e depressão; e

com a sua derrocada, e conseqüente perda de verticalidade, quebraram-se os elos de ligação.

“Aluguei o quarto. Deitava para o rio onde eu via mastros e cascos sujos de barcos. Mesmo em frente erguia-se a torre da igreja, e a confusão das construções apenas ao corpo principal do edifício. (...) A torre caía sobre mim. Ou observava-me cegamente. Gosto de toda a espécie de torres. São incompreensíveis. Foram construídas por pura bravata, um lirismo arrebatado e profícuo. Debaixo delas funciona um motor que nunca pára. De que servem as torres? O motor trabalhava no meio de uma grande poça de silêncio. Não pensem que as torres desaparecem assim, que nos livramos delas. Inquietam-nos. Caem sobre as nossas cabeças ou contemplam-nos imóveis, implacáveis. E imaginava eu que mal reparara nela. É assim: estamos diante das coisas; não as vemos. Só mais tarde, absurdamente, sabemos que apenas fizemos isso: vê-las e possuí-las. E ser apanhado por elas.”⁸⁶



.24 - A subida. Robbrecht & Daem – Um panorama levantado.

“Vou fumar para a janela. Passo a noite assim. Até que a madrugada começa a vir do rio. Sobe devagar pelas coisas como uma língua fria. Aparecem as casas, o miradouro, a torre. Vejo então, muito vivo na palidez da madrugada, o bloco junto à igreja, com as suas escadas incompletas que se interrompem uns três metros abaixo da soleira da porta descolorida, entre os umbrais suspensos no espaço. Que é isto? A escada fica a meio percurso entre uma espécie de pátio, com montículos de arbustos rasteiros, e a porta que não dá entrada para sítio nenhum. E eilo, a esse último degrau, insólito, parado no ar: pura alucinação. Não era possível chegar à porta

⁸⁶ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.70.

trepando pelas escadas. Mas se lá chegássemos, se nela batéssemos um dia inteiro, ninguém a abriria. Ou se a forçássemos, ficaríamos sobre os velhos umbrais de pedra, com a vista para o rio, as casas a cidade. As mesmas coisas que se vêem daqui, da janela. E o mais perturbante é que nem à porta chegaríamos, pois os degraus ficam muito abaixo da soleira. E, reparo, nem às escadas é possível ter acesso. Não se vê como alcançar o pátio de onde arrancam.”⁸⁷

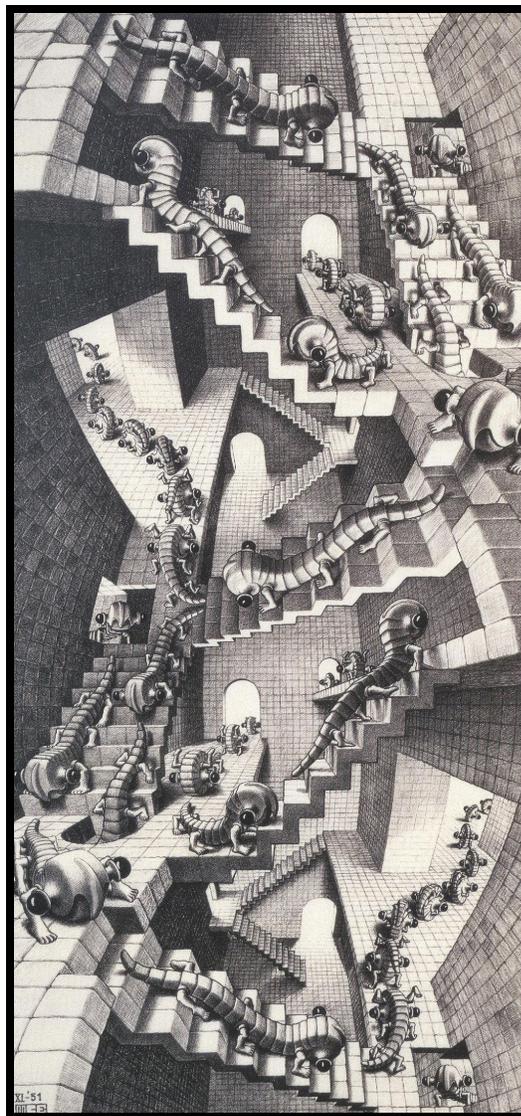
Pierre Brok é um detetive que acorda num sonho terrível – no interior de um corpo de escadas enclausuradas – em *A Casa dos Mil Andares* (1929) de Jan Weiss. A verticalidade é ambivalente, tanto sobe como desce, mas aqui, para começar, é associada à subida de escadas. Desconhecendo se a saída será para cima ou para baixo, Brok aventura-se numa ascensão alucinada e interminável, andar transpondo andar, patamar sobre patamar, não encontrando portas nem janelas, apenas o tapete vermelho sobre a escadaria e as lâmpadas brancas nos tectos dos patamares; e desespera, ao deparar-se com as ossadas de alguém, que tal como ele, se viu ali preso.

Brok tem uma missão a cumprir: atravessar *Mullertown* – a casa dos mil andares, uma cidade imensa sob um único tecto – e explorar todos os seus andares, penetrar nas suas regiões interditas; desmascarar uma sociedade fraudulenta comandada pela figura misteriosa e dominadora de Muller, o Senhor da cidade; descobrir a verdade da existência do metal *sollium*, usado na construção de aviões interplanetários; e, resolver os inexplicáveis raptos de mulheres bonitas, entre elas, o da Princesa Tamara.

Andar após andar, apalpando as paredes, Brok descobre uma passagem secreta que o conduz a uma pequena galeria escura e baixa, onde encontra um ancião cego que tinha sido trabalhador na construção daquele demente e maldito arranha-céus. O ancião revela a Brok que, o *sollium* é uma matéria descoberta a grandes profundidades, sob filões de carvão esgotados, numa nova camada da crosta terrestre e próxima do centro da Terra (talvez a última, antes de se atingir o centro em combustão). Trata-se de um elemento mais leve do que o ar, livre de escórias e impurezas, que se eleva até ao sol para não mais voltar. Ninguém sabe

⁸⁷ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.72.

a quantidade de *sollium* que Muller retira das suas minas, monopolizando a sua extracção, comercializando-o em pequenas quantidades a preços exorbitantes, e dissipando-o na produção de um betão mais leve do que o ar. *Mullertown* foi construída com esse material, que o escritor inventou. Todos os que trabalharam na construção da maldita torre ficaram cegos ao cabo de cinco anos. O *sollium* contido no betão resplandece ao sol e destrói os olhos dos homens. Cem andares são ocupados por cegos, os antigos pedreiros de *Mullertown*.



.25 - A missão. Escher – Escadaria (1951).

Mullertown é dividida em bairros de cem andares, em cidades sobrepostas dentro da cidade; é a cidade em altura, que agrega todas as funções e que liberta o solo, como a cidade-jardim idealizada pela arquitectura moderna. A Casa dos Mil Andares não tem portas nem janelas, sendo difícil ali entrar, mais difícil é sair; não tem comunicação com o mundo, apesar de fazer parte deste; e é o orgulho, a vitória, o trunfo e o vil segredo de Muller, no cimo do qual, contempla o mundo.

A um dos bairros, *West-Wester*, afluíram os aventureiros do mundo inteiro, mercadores, vendedores e revendedores de tudo um pouco, a quem vieram oferecer os seus serviços, um exército de estranhos indivíduos: polícias, vadios, gatunos, batoteiros, arruaceiros, fura-greves, traidores, loucos e assassinos. As suas fortunas e importância medem-se pelo andar onde vivem, numa pirâmide hierárquica invertida: quanto mais baixo for o andar, maior a sua prosperidade; quanto mais alto, mais difícil é a sua existência.

Gedónia é a cidade de cristal murada, que ocupa a segunda centena de andares da *Mullertown*, onde habita Muller, rodeado pelo seu séquito de polícias, diplomatas, financeiros e generais; à qual só tem acesso a pequena minoria dos seus favoritos e cortesãos. Também em *Gedónia*, Muller decide se é dia ou noite, pois o sol não reina em *Mullertown*.

No topo de *Mullertown*, existem os fornos crematórios; nos andares abaixo destes, encontram-se os manicómios, prisões e câmaras de tortura; e sob estes, encontram-se os hospitais e os asilos onde se largam as pessoas para morrer. Acima dos fornos crematórios, continua-se a construir, andar após andar, sem descanso, sem fim, erguendo-se no céu, cada vez mais alto.

A história da construção em altura começou em Chicago, nos finais do século XIX, espalhando-se mundialmente, para dar resposta a fenómenos de pressão demográfica e económica. As formas, as estruturas e as tecnologias dos edifícios em altura foram variando e reinventando-se, de modo a responderem às exigências do momento e ao desafio de chegar cada vez mais alto, em direcção ao sol, ofuscando quem de baixo os contempla impressionados, e inspirando pensadores e artistas, escritores e arquitectos.

A luz

é definida como a claridade produzida por uma fonte luminosa.

“O edifício principal ergue-se no alto da escada. A partir desse ponto, uma galeria sai em diagonal para o lado esquerdo e leva a uma sala vazia que serviria para as danças sagradas. Essa sala, a prumo sobre o vazio, copia a plataforma do templo de Kiyomizu: o conjunto está pousado sobre uma floresta de troncos e travessas que nascem do fundo do precipício. Sala, galeria, estrutura de suporte, lavadas pela chuva e o vento, são de uma brancura imaculada, como os ossos de um esqueleto. No cume do Outono, quando as folhas se avermelham, o chamejar das árvores harmoniza-se maravilhosamente com esta estrutura de uma brancura de osso; mas de noite, manchada de lua, a grande carcaça branca toma um ar estranho e fascinante.”⁸⁸

A luz é um dos elementos que constituem a escrita arquitectónica, além da matéria e do peso. A luz é um material construtivo.

A luz do dia altera-se constantemente, altera a cor e intensidade, do dia para a noite e de dia para dia. O arquitecto pode fixar volumes e dimensões, estabelecer orientações, especificar materiais e o modo como são tratados, pode descrever o que pretende quantitativa e qualitativamente para a sua obra, mas não pode controlar a caprichosa luz do dia. Já o trabalho do escritor é mais livre e pode controlar a luz do dia na escrita.

“Igual à luz no céu nocturno, o Templo Dourado fora edificado como símbolo do templo das trevas. Por isso, era indispensável que o templo do meu sonho se erguesse de um fundo de noite densa – uma noite que o encerrasse de todos os lados. E dentro dessa noite negra, a textura de esplêndidas e esbeltas colunas repousava, calma, serena, levemente iluminada do interior. Quaisquer que fossem os discursos que se lhe pudessem dirigir, era necessário que o templo maravilhoso continuasse a oferecer silenciosamente a todos os olhares a sua delicada arquitectura, e a sofrer o assalto das trevas circundantes.”⁸⁹

A luz é de importância decisiva para se sentir a arquitectura.

Sem luz, a vida não era possível. Não haveria arquitectura nem literatura.

⁸⁸ MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, p.22.

⁸⁹ Idem, p.26.

O arquitecto e o escritor escrevem os espaços através da luz que os cria; e decidem como usar a luz para caracterizar um espaço ou criar uma atmosfera, decidem para onde apontar a luz, de forma a mostrarem o que querem que seja visível.

“A sala estava quase às escuras. A janela fechara-se e o dia só penetrava através de uma fenda estreita com dez centímetros contados a partir do parapeito. Eram precisamente os olhos e a testa o que ele iluminava. O resto da face vivia na sombra.”⁹⁰

A luz condiciona a visibilidade, consoante se encontra dentro da matéria, ou transformando a matéria ou agindo sobre a matéria. As diferentes superfícies respondem diferentemente à iluminação gerada por uma mesma fonte, dependendo da cor, material e da textura que as compõem. As superfícies lisas reflectem mais luz, enquanto as rugosas a absorvem.

Através do desenho da luz, utilizando todo o seu potencial transformador e simultaneamente, todas as suas valências simbólicas e físicas, nasce a arquitectura. A luz pode ser usada para realçar elementos, criar pontos de interesse, procurar diferentes atmosferas ou, simplesmente, iluminar. É útil para dar maior sensação de aconchego, entristecer, estimular ou acalmar os sentidos.

A escrita luminosa é a dimensão da componente mais imaterial da arquitectura, o elemento que acrescenta as sombras às superfícies e aos movimentos do ser humano, numa silenciosa coreografia. Para cumprir os seus desígnios, a escrita luminosa tem que exercitar diversas escolhas, tais como incidir sobre a sua emissão directa ou indirecta para construir um complexo conto arquitectónico em cujo centro existe o ciclo dia e noite, símbolo da dialéctica entre razão e irracionalidade, entre ascensão e declínio, entre dúvida e certeza, variando a intensidade luminosa; definir ou esbater o objecto iluminado, entre outras.

As dimensões do espaço também exercem uma grande influência na iluminação: as necessidades de um grande espaço são distintas das de um pequeno espaço. A luz tem, também, a potencialidade de criar a ilusão do espaço.

⁹⁰ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.175.

A luz é usada para indicar um caminho, tornando-o visível em toda a sua extensão, ou com sombras, conferindo-lhe mistério, aventura ou medo.

“A passagem era muito escura, de seis em seis metros, iluminada por uma lâmpada avermelhada cuja luz escorria preguiçosamente pelos objectos lisos e se agarrava, para os contornar à rugosidade das paredes e do chão. (...) Mesmo no fim, a passagem dava uma curva; agora iluminado por uma clarabóia, o chão ficava a um nível mais alto do que as oficinas.”⁹¹



.26 Ao fundo. John Pawson, – Loja de roupa, Londres (1991).

A total ou parcial escuridão de um espaço ou de um corredor provoca ansiedade e medo, sendo usada nas casas da literatura gótica, para acentuar a atmosfera fantasmagórica e de terror.

⁹¹ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.158.

“A luz fugiu da sala como uma torrente clara que desaparecesse por baixo da porta e pelo orifício da ventilação situado acima da máquina, e a pouco e pouco a tela iluminou-se.”⁹²

A Espuma dos Dias confirma a acuidade visual de Vian, escritor que dá a merecida importância à luz. A luz, com as suas potencialidades e efeitos, por vezes, psicadélicos, produz sombras, define volumes e destaca as cores e as formas das coisas. Vian dá por vezes, cor à luz para transformar os espaços e dar-lhes o ambiente pretendido. Vian fantasia a luz, materializando-a, imaginando-a como um líquido escorrendo pelas superfícies.

“...apressaram-se a ir para a cozinha. Nicolas tinha-os convidado a tomar o pequeno-almoço nos seus domínios. O rato foi atrás deles, mas ficou pelo corredor. Queria descobrir por que razão os sóis já não entravam tão bem como antes, e na primeira oportunidade insultá-los.”⁹³

O corredor da cozinha de Nicolas, envidraçado dos dois lados, é ladeado por dois sóis, um de cada lado. Por oposição à realidade, o escritor propõe que a casa fique exposta a, pelo menos, dois sóis em simultâneo, minimizando qualquer preocupação que houvesse com a exposição solar. Se o habitante pudesse colocar um sol em qualquer vão de sua casa, todos os espaços poderiam ser iluminados e aquecidos naturalmente.

“Ao atravessar o corredor, Nicolas parou. Os sóis mal conseguiam entrar. Os mosaicos de cerâmica amarela pareciam descorados e embaciados por uma neblina leve; em vez de saltarem como gotículas metálicas, os raios esmagavam-se de encontro ao chão e alastravam-se sob a forma de débeis e preguiçosos charcos. Malhadas pelo sol, as paredes já não brilhavam uniformemente como antes.”⁹⁴

Nesta história, os edifícios são organismos, onde até um vidro partido de uma janela cresce, como se de uma unha, um dente ou de um cabelo se tratasse.

⁹² VIAN, Boris – *A Espuma dos Dias*. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.127.

⁹³ *Idem*, p.78.

⁹⁴ *Idem*, p.95.

Com o definhar de Chloé, até a insolação da casa é afectada: alteram-se os resultados da exposição solar, da iluminação natural, uma vez que os sóis já não entram através das janelas como outrora, devido à casa ter mirrado e as suas janelas com ela. A ruína está associada à escuridão. A ruína da casa conduz ao obscurecimento do cenário. A luz enfraquece até apagar, desvelando o tráfico desfecho da história, a morte de Chloé e o colapso da casa.

“A grande janela envidraçada, que antes corria ao longo de toda a parede, não ocupava mais do que dois rectângulos oblongos arredondados nas extremidades. No meio da janela tinha-se formado uma espécie de pedúnculo que ligava os dois bordos e interceptava o caminho do sol. O tecto tinha baixado sensivelmente, e a plataforma onde assentava a cama de Colin e Chloé já não se encontrava muito afastada do chão.”⁹⁵

A luz é, também, usada para enfatizar a verticalidade e a sacralidade do lugar onde Chloé e Colin se casam, através de um imaginário de nuvens a atravessar a nave da igreja, aproximando-a do céu.



.27 – Sagrado ou profano? Axel Schultes - Crematório, Baumschulenweg, Berlim (1999).

⁹⁵ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.134.

Elogio da Sombra (1933) é uma das principais obras de Junichiro Tanizaki e um dos fascinantes ensaios sobre as diferenças entre o Ocidente e o Oriente, onde fala da cor das lacas, dos actores de *nô*, das paredes dos corredores, dos beirais das casas, da luz que há na sombra, para prevenir contra tudo o que brilha e onde revela o que sentia ao olhar o papel dos *shôji*, numa visão de um universo ambíguo, onde luz e sombra se confundem numa impressão de eternidade. Para os ocidentais, o mais importante aliado da beleza foi sempre a luz. Para a estética tradicional japonesa, do rosto das mulheres às salas dos templos, o essencial está na sombra e nos seus efeitos.

“Em Kyoto fica um restaurante famoso que se chama o Waranji-ya. Nesta casa, ainda recentemente, os compartimentos particulares eram iluminados, não a electricidade, mas com arcaicos castiçais que eram a razão da sua fama; ora, na Primavera deste ano voltei lá após uma longa ausência e apercebi-me que também ali os candeeiros eléctricos em forma de lanternas portáteis tinham feito a sua aparição. Perguntei desde quando estavam assim; responderam-me que era desde o ano passado, que muitos clientes achavam as luzes das velas demasiado sombrias e que não tinham tido outro remédio, mas para as pessoas que preferissem as coisas como antigamente, trar-lhes-iam na mesma, castiçais.

Eu tinha vindo ali precisamente para me proporcionar esse prazer e, bem entendido, pedi um castiçal; foi então que senti pela primeira vez que era essa quantidade incerta o que valorizava autenticamente a beleza dos lacados japoneses. Os compartimentos particulares do waranji-ya são pequenas salas de chá íntimas, com uma superfície de quatro esteiras e meia, em que os pilares do toko no ma e o tecto têm reflexos enegrecidos, o que faz com que, mesmo com um candeeiro eléctrico em forma de lanterna, reine ali uma impressão de escuridão. Mas quando substituíram o candeeiro por um castiçal ainda mais sombrio, e observei as bandejas e as taças à luz vacilante da chama, descobri no reflexo dos lacados, profundos e espessos como um pântano, um encanto novo e bem diferente. E compreendi que se os nossos antepassados tinham descoberto o revestimento a que se chama “laca” e se tinham deixado enfeitiçar pelas cores e pelo lustre dos utensílios, isso não tinha de forma alguma sido obra do acaso.”⁹⁶

Este ensaio conduz a uma reflexão sobre os principais conceitos da luz; que a luz focalizada produz sombra; que além de criar tridimensionalidade, nos fornece informação acerca da profundidade relativa, da forma e da orientação dos objectos

⁹⁶ TANIZAKI, Junichiro – *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999, p.24.

e da natureza das superfícies das quais a luz é reflectida; que a sombra própria de um objecto ajuda a definir o seu volume; e que a sombra projectada define espaço.

Tanizaki sugere que se mergulhe um espaço numa negra escuridão, se substitua a luz solar ou eléctrica pela claridade de uma única lamparina ou vela e que depois se pode observar de imediato, objectos lacados e vistosos a adquirirem profundidade, sobriedade e densidade.

Quando os artesãos de antigamente lacavam estes objectos, quando lhes traçavam desenhos em pó de ouro, tinham necessariamente na cabeça a imagem na sombra e visavam portanto, sem dúvida alguma, o efeito a obter sob uma luz indigente; se utilizassem dourados em profusão, pode-se supor que teriam em conta a maneira como eles iriam desprender-se na escuridão ambiente, e em que medida iriam reflectir a luz das lâmpadas.

Este ensaio faz lembrar as casas que não tinham electricidade e onde se usavam velas ou candeeiros a petróleo para se alumiar. Com o surgimento de iluminação eléctrica, as noites passaram a ser diferentes nessas casas, decerto mais confortáveis, mas perderam a aura mágica do foco de luz a tremer na escuridão.

O século XX foi dominado pela ideia da produção de energia. A expansão da energia eléctrica e da luz artificial mudou a imagem da cidade, gerando espaços iluminados durante a noite e provocando uma transformação radical dos modos de vida e das condições de trabalho. Muitas das experiências da arquitectura contemporânea da luz e da transparência têm origem nas formas deslumbrantes e expansivas do expressionismo alemão e na concepção da cidade aglutinadora de energia, idealizada por Bruno Taut.

A Casa dos Mil Andares de Jan Weiss é uma cidade em altura, encerrada num corpo estanque sem portas nem janelas, por onde o detective Brok se perde, em busca do cumprimento da sua missão. Quando Brok descobre o bairro *West-Wester*, deambulando por ruas e passeios, ladeados por casas, observa que em tudo se assemelha a uma qualquer cidade, à excepção da ausência de uma coisa nessa paisagem habitual: o céu. Em seu lugar, há uma abóbada moldada num único bloco de vidro. Debaixo dessa abóbada, arde uma imensa esfera branca,

insuportável como o próprio sol. A luz aparece assim, sempre sob a forma artificial. Muller, o Senhor que domina *A Casa dos Mil Andares - Mullertown*, decide se é dia ou noite, mergulhando os habitantes nas trevas sempre que lhe apeteça.

A Casa dos Mil Andares não tem portas nem janelas para o exterior, mas o seu interior é preenchido por casas com janelas. Brok encontra filas intermináveis de janelas, janelas silenciosas e barulhentas, desvairadas e calmas, misteriosas e aborrecidas. O ambiente criado é gerado pela multidão de transeuntes fervilhante de todas as raças humanas amalgamadas num movimento incansável, de um lado para o outro. A Brok parece que todas essas pessoas são falsas e sobrenaturais, sob o céu e o sol artificiais, comandados pelo omnipresente Muller.

Pelas ruas interiores de *Mullertown*, vagueia Brok, observando imensos painéis, anúncios luminosos móveis multiplicados ao infinito, quantidades loucas de reclames em toda a parte, em portas, paredes, vitrinas, sobre as costas das pessoas e até sobre as suas caras. Por cima, por baixo, à esquerda, à direita, os diversos elementos berrantes e coloridos enchem os olhos e os ouvidos de Brok. Numa das vielas, Brok observa que as lajes de vidro a substituir a calçada, estão cobertas por uma crosta de imundícies. Debruçando-se, ele distingue por baixo duma dessas lajes, a seus pés, a agitação de uma multidão idêntica à do andar em que se encontra, andando apressadamente entre vendedores esganiçados a apregoar a sua mercadoria, por entre as mesmas cores fosforescentes.

“Uma praça redonda ladeada por palácios de vidro que formam uma espécie de grande lago no fundo do qual, aqui e além, se vêem máscaras humanas a correr. Largas e fantásticas avenidas vão desembocar nessa praça, formando uma imensa estrela. Teatros, cafés, cinemas, museus, casinos, igrejas, tudo feito duma espécie de vidro, meio opaco, meio transparente. Filas de repuxos e de estátuas de cristal que pareciam esculpidas em água; (...) E por cima de tudo o azul: uma abóboda de vidro iluminada por um sol que se balança e nunca se põe...”⁹⁷

À semelhança de *Mullertown*, a Londres de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell é sujeita à decisão superior de estar ligada ou não a iluminação artificial, tal como em período de guerra, em que é necessário racionar

⁹⁷ WEISS, Jan – *A Casa dos Mil Andares*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 99.

recursos. Há um medo ancestral associado à noite e à escuridão, pelo que privar o povo de luz é uma forma de oprimi-lo e subjugar-lo.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago, as personagens foram vítimas de “cegueira branca”, que os impede de vivenciar a luz suja e amarelada proveniente de lâmpadas suspensas no tecto das enfermarias, sobre os catres. Para eles é sempre de dia. Alguns cegos tapam a cabeça quando dormem como se desejassem que a escuridão pudesse apagar definitivamente os sóis embaciados em que os seus olhos se haviam tornado. Toda a história parece obscurecida, desbotada e enevoada, perante o terror do desconhecido e a angústia de todo o mundo ter cegado à excepção da mulher do médico. No fim, todos os que sobreviveram, recuperam a visão, e tudo se alegra e ilumina. A mulher do médico receia então que desta feita, seja ela a única a perder a visão. Após olhar para o branco do céu, através da janela, baixa o olhar para contemplar a cidade, procurando nesta conforto, confiança e segurança.

Flatland – Uma Aventura em Muitas Dimensões (1884) de Edwin A. Abbott é um romance revolucionário, onde grande parte da acção se passa num universo a duas dimensões habitado por toda a espécie de figuras geométricas. O narrador é um quadrado residente num imenso território bidimensional, que leva os leitores a percorrerem com notável rigor matemático e geométrico outros mundos com apenas uma dimensão, ou com três, entreabrindo caminho para a discussão sobre outras dimensões.

“Imaginal uma enorme folha de papel na qual Linhas Rectas, Triângulos, Quadrados, Pentágonos, Hexágonos e outras figuras, em vez de permanecerem fixas nas suas posições, se movimentem livremente ao longo da superfície ou dentro dela, mas sem o poder de se elevarem acima dela ou descerem abaixo dela, agindo precisamente como as sombras, embora mais rígidas e de contornos luminosos, e ficareis com uma ideia acerca da minha terra e de como são os meus compatriotas.”⁹⁸

No universo bidimensional de *Flatland*, existem os quatro pontos cardeais: norte, sul, este e oeste; no entanto, como não há sol nem outros corpos celestes, o

⁹⁸ ABBOTT, Edwin A. – *Flatland. Uma Aventura de Muitas Dimensões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 19.

norte não é determinado da maneira habitual. Há uma lei da natureza em *Flatland*, que faz com que se exerça uma atração constante para sul. A chuva, vinda sempre do norte a intervalos regulares, constitui uma preciosa referência. Nas cidades, as casas servem de guia, uma vez que a maior parte das suas paredes laterais estão viradas a norte e a sul para se protegerem da chuva; mas, no campo, onde não existem casas, são os troncos das árvores que servem de instrumentos de orientação.

As casas de *Flatland* não têm janelas, pois estas são desnecessárias, uma vez que a luz é igual no interior como no exterior, de dia e de noite, em todos os lugares e em todos os momentos. Não se sabe qual a origem da luz, apesar de muitos eruditos se terem debatido até à exaustão e à loucura, acabando a Legislatura por proibir totalmente a reflexão aturada neste enigma.

As casas de Flatland são como a igreja de Vian, atravessada de nuvens, em que a luz é igual no interior ou no exterior.

“Cada vez que abria a porta sentia um calafrio. Aquele lugar, desde que já não vivia lá, tinha acabado por se parecer com a cara de um estranho.

Silenciosa e escura, não há vida.”⁹⁹

É assim uma casa desabitada: silenciosa, escura e morta.

A luz é um elemento essencial na vida humana e está sempre presente, mas é, muitas vezes, esquecida. O Homem precisa da luz do sol para iluminar o espírito, daí que os espaços de clausura, a *Casa dos Mil Andares*, a Londres de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* e o manicómio de Saramago sejam deprimentes, enquanto as casas familiares de Saramago e de Garcia Márquez e a casa de Colin, no início do romance, sejam alegres, iluminadas e coloridas.

“O compartimento estava tão cheio de luz como um solário. O céu azul - pastel imenso, resplandecia e enchia tudo. A vista ia-se-me aclarando com a alegria de me movimentar por aquela cozinha que tanto me agradava (...).”¹⁰⁰

⁹⁹ YOSHIMOTO, Banana – Kitchen. Porto: Edições Asa, 1993, p.27.

¹⁰⁰ Idem, p.22.

A cor

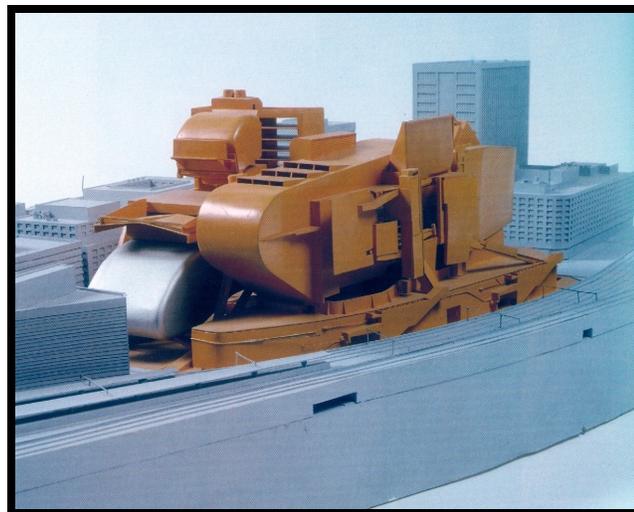
é a sensação perceptível pelo sentido da vista, causada pela reflexão e refacção da luz nos corpos.

“Colin desceu do metro e depois subiu as escadas. Emergiu na direcção errada, e contornou a estação para se orientar. Com um lenço de seda amarela viu qual era a direcção do vento; e a cor do lenço, arrebatada pelo vento, pousou num grande edifício de forma irregular, que ficou com o aspecto do campo de patinagem Molitor.”¹⁰¹

Não existe arquitectura sem cor. A cor é um elemento estrutural. Os materiais de construção têm cor. A cor cria atmosferas. A cor estabelece a relação dos volumes, ditando ou deformando as massas, alterando a relação do interior com o exterior.

A cor desencadeia várias reacções fisiológicas, estimula os sentidos e pode encorajar o trabalho, o relaxamento, o divertimento ou o movimento. As cores podem provocar mais calor ou frio, alegria ou tristeza, ou estimular o apetite. A reacção às cores é profunda e intuitiva, mas inconsciente. A palavra que nomeia uma cor estimula também os sentidos, pela associação visual.

A cor serve também para atrair a atenção a um objecto.



.28 - A máquina. Neil Denari - Concurso Internacional de Design, Tokio (1988-89)

¹⁰¹ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.23.

As cores atraem a atenção e podem ser usadas para realçar ou disfarçar imperfeições arquitectónicas.

Um ambiente parece maior com cores claras, que reflectem mais luz; e menor com cores mais escuras. As cores escuras, fortes ou quentes aproximam paredes e superfícies. As superfícies com cores frias parecem mais distantes. A quantidade e o tipo de luz incidente sob uma superfície colorida influencia directamente o modo como se vê e se sente as cores, e podem alterar consideravelmente a sua tonalidade.

As cores têm diferentes significados e influenciam diferentemente as pessoas, de acordo com as diversas culturas. A mesma cor pode significar tristeza para um povo e prosperidade e elevação de espírito para outro. O laranja representa alegria e amor para os japoneses e é o símbolo da humildade para os budistas. Para os ocidentais, o roxo é tristeza, pois está associado a cerimónias fúnebres, mas para os hindus é sabedoria e elevação de espírito. O luto é simbolizado pelo preto para os ocidentais e pelo branco para os orientais.

O azul é a cor da simpatia, da harmonia, da paz, da fantasia e da fidelidade, apesar de fria e distante. O vermelho é a cor de todas as paixões, do amor ao ódio, dos reis, do comunismo, da alegria, do perigo, do sangue, da vida, do simbolismo do fogo, do luxo para os reis e cardeais, dos batons, do imoral, da liberdade, do dinamismo, da provocação e da agressão. O amarelo é a cor mais contraditória, do optimismo, dos ciúmes, da diversão, do entendimento, da traição, da amabilidade, do optimismo, da luz, do ouro, da maturidade, do amor sensual, da inveja e da mentira. O verde é a cor da fertilidade, da esperança, da burguesia, do sagrado, do veneno, da natureza, da primavera, da fertilidade, do fresco, da juventude e da tranquilidade. O preto é a cor do poder, da violência, da morte, da negação, da energia, da dor, do sujo, do mau, do azar, da ilegalidade, da anarquia, do estreito e do anguloso, do duro e do pesado. O branco é a cor feminina da inocência, do bem, dos espíritos, da perfeição, do limpo, do começo, da ressurreição, das vítimas sacrificiais, do desenho minimalista, do vazio e do leve. O cor-de-laranja é a cor com sabor, da diversão, do exótico, do chamativo mas subestimado, da sociabilidade. O violeta é a cor mais extravagante, a cor do poder, da teologia, da

magia, dos sentimentos ambivalentes e da violência. O castanho é a cor do feio, do antipático, da preguiça, da necessidade, do acolhedor, do corrente, do antiquado e do robusto. O cinzento é a cor do tédio, do antiquado, da crueldade, sem personalidade, cor de todos os sentimentos sombrios, do desprezível, do horrível, do cruel, do desumano, da velhice, do esquecido, do passado, da pobreza, da modéstia, do barato e do grosseiro.

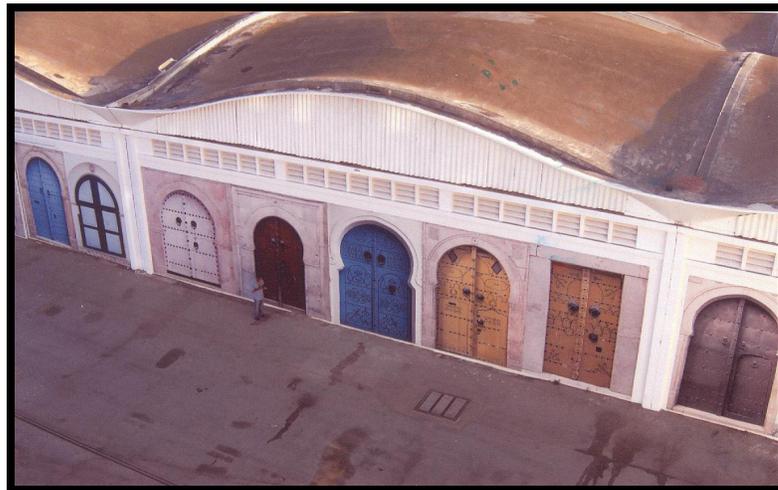
Na nossa memória, os objectos e os materiais estão associados a determinadas cores, o que nos ajuda a vê-los com uma cor relativamente constante. No entanto, a cor é um meio instável, modificando-se por acção de vários factores: luz incidente, qualidade da superfície, distância do objecto, interacção das cores, identificação e experiência.

Nos textos, geralmente a cor é ausente, escassamente referida ou vagamente idealizada, no entanto, as palavras que nomeiam os objectos carregam cores. Quando há referência a um limão, imprime-se o amarelo no pensamento, sem que haja a necessidade de escrever *amarelo*; a não ser que haja uma subversão da realidade e o escritor pretenda que os limões sejam azuis. Daí que hajam histórias extremamente coloridas, como as de Garcia Márquez ou as do Salman Rushdie, mesmo sem abusarem das palavras que nomeiam as cores. Já na arquitectura, pretende-se com maior exactidão o uso da cor, para que o objecto realizado se iguale ao objecto sonhado e projectado.

Em *A Casa dos Mil Andares* de Jan Weiss, a partir do ponto de partida – o tapete vermelho a cobrir as escadas –, o detective Brok vai descobrindo ruas multicolores e compartimentos com cores e formas muito diferentes: uma sala redonda revestida a veludo negro e iluminada por um globo roxo; uma sala vermelha em forma de cone, inundada de luz; o pequeno quarto da princesa, todo azul; um salão cúbico com pavimento, paredes e tecto revestidos a couro almofadado; a cela de quatro paredes brancas e de tecto de madeira apodrecida; uma sala com um buraco negro no centro cercado por parapeito; mais uma sala azul; mais uma sala vermelha; e aí por diante.

“A porta abriu-se e Brok meteu por um corredor branco e deserto, tão estreito e comprido que as paredes, o chão e o tecto se fundiam ao longe num único ponto. De cada lado, uma fila interminável de portas brancas e brilhantes, como as que se vêem nos manicómios e hospitais. Portas e portas. Todas da mesma cor, de dimensões idênticas, e todas igualmente misteriosas, mudas, sem número, sem qualquer indicação.”¹⁰²

Que esconderão estas portas? De repente, Brok imobiliza-se e petrifica de espanto, defronte de uma porta negra no meio de milhares de portas brancas. A cor que se destaca das outras pretende transmitir uma mensagem, uma ideia ou um significado: aqui trata-se de uma armadilha de Muller para apanhar Brok.



.29 – A diversidade. Armazém no Porto de Radès – La Goulette – Tunes.

“ (...) reparou que o tecto era encanastrado e os inquilinos dos andares superiores olhavam através dele; que uma franja grossa de lírios d’ água ocultava a parte inferior das paredes, gases diferentemente coloridos se escapavam por orifícios abertos aqui e além, (...)”¹⁰³

A escrita de Boris Vian oferece uma paleta recheada de cores. Através dos percursos das personagens, Vian vai distribuindo cores pelas paisagens, pelos espaços públicos e privados, pelos objectos, superfícies, roupagem e até pelas luzes, conferindo por vezes aos espaços uma atmosfera psicadélica.

¹⁰² WEISS, Jan – A Casa dos Mil Andares. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 170.

¹⁰³ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.45.

“Por todo o lado havia luzes fortes que projectavam feixes de raios sobre coisas douradas fazendo-as explodir em todos os sentidos, e as largas listas amarelas e roxas da igreja faziam a nave parecer-se com o abdómen de uma enorme vespa deitada, vista do interior.”¹⁰⁴

A igreja, onde Colin casa com Chloé, é revestida a pedra baça de branco-creme reflectora de uma luz delicada e calma e no alto é verde-azulada, porque pretende que o tecto da igreja seja infinito como o céu.

A casa de Colin e Chloé também se dá a conhecer através de cores vivas, que se vão desbotando no decorrer da história. O chão da casa de banho tem mosaicos de grés cerâmico amarelo claro e tem uma banheira rectangular esmaltada de amarelo. A sala de jantar e de estar tem paredes beges rosadas, que Vian reflecte serem um repouso para os olhos, um tapete azul pálido e almofadas azuis sobre as cadeiras. A escada tem um tapete roxo muito claro. A cozinha é revestida a mosaicos cerâmicos amarelos, tem a porta igual aos móveis, esmaltados a amarelo claro e uma mesa branca. O quarto tem um tapete espesso cor de laranja claro a cobrir o soalho e paredes forradas a couro autêntico.

A vida a duas dimensões em *Flatland* de Edwin A. Abbott é um bocado enfadonha e monótona, pois tudo o que se pode contemplar, das paisagens aos edifícios, dos habitantes à natureza, são linhas rectas, sem variedade, a não ser os seus graus de brilho e obscuridade. Nem sempre foi assim. Em tempos remotos, a cor alegrou com esplendor a vida dos seus antepassados. Certo indivíduo, um pentágono, tendo descoberto os constituintes das cores primárias e um método rudimentar de pintura, decorou a casa, os servos, a família e ele próprio. Devido à grande beleza dos resultados obtidos, Chromatistês – assim o chamavam – atraiu muita curiosidade e granjeou grande consideração da comunidade. Pouco tempo volvido, não havia quadrado ou triângulo, que não seguisse a moda, estendendo-se a todo o território e convertendo cidades inteiras à nova cultura, com excepção de algum pentágono mais conservador, dos sacerdotes, das mulheres e da alta nobreza. “Viver era, então, um prazer maravilhoso, porque viver implicava ver.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ VIAN, Boris – *A Espuma dos Dias*. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.74.

¹⁰⁵ ABBOTT, Edwin A. – *Flatland - Uma Aventura de Muitas Dimensões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.59.

O cheiro

ou odor é a impressão produzida nos órgãos olfactivos pelas partículas odoríferas emanadas dos corpos. O olfacto é o sentido que permite a percepção dos cheiros.

“Na época a que nos referimos dominava nas cidades um fedor dificilmente imaginável para o homem dos tempos modernos. As ruas tresandavam a lixo, os saguões tresandavam a urina, as escadas das casas tresandavam a madeira bolorenta e a caganitas de rato e as cozinhas a couve podre e a gordura de carneiro; as divisões mal arejadas tresandavam a mofo, os quartos de dormir tresandavam a reposteiros gordurosos, a colchas bafientas e ao cheiro acre dos bacios. As chaminés cuspiam um fedor a enxofre, as fábricas de curtumes cuspiam o fedor aos seus banhos corrosivos e os matadouros o fedor a sangue coalhado. As pessoas tresandavam a suor e a roupa por lavar; as bocas tresandavam a dentes podres, os estômagos tresandavam a cebola e os corpos, ao perderem a juventude, tresandavam a queijo rançoso, leite azedo e tumores em evolução. Os rios tresandavam, as praças tresandavam, as igrejas tresandavam e o mesmo acontecia debaixo das pontes e nos palácios. O camponês cheirava tão mal como o padre, o operário como a mulher do mestre artesão, a nobreza tresandava em todas as suas camadas, o próprio rei cheirava tão mal como um animal selvagem e a rainha como uma cabra velha, quer de Verão quer de Inverno.”¹⁰⁶

Os cheiros fornecem pontos de referência, que permitem identificar e encontrar lugares e espaços, tais como cozinhas, ruas e outras zonas com cheiros característicos, permitem distinguir e diferenciar indivíduos e até decifrar o seu estado afectivo (capacidade mais desenvolvida entre os povos orientais do que ocidentais). O escritor recorre ao cheiro para caracterizar os espaços das suas histórias.

“As vagonetas estavam alinhadas à entrada da igreja. Colin e Alise instalaram-se na primeira, e partiram imediatamente. Foram dar a um corredor escuro, que cheirava a religião.”¹⁰⁷

Tal como as sensações visuais, tácteis e auditivas, também as olfactivas constituem uma parte visceral da apreensão da arquitectura, um veículo que se distingue pela sua presença tridimensional.

¹⁰⁶ SÜSKIND, Patrick – O Perfume, História de um Assassino. 7ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.9.

¹⁰⁷ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.73.

(...) Lembro-me de que levantei a cabeça, um pouco de lado, e olhei para a janela onde as cortinas brancas pulsavam. Vinha da rua, de um jardim próximo, suponho que o aroma a cravos. ”¹⁰⁸

Diz-se que na ausência de um sentido perceptivo, a eficiência de um outro sentido é intensificada e melhorada. No *Ensaio Sobre a Cegueira* de Saramago, a ausência da visão intensifica o uso do olfacto, que ajuda na busca de pontos de referência na cegueira branca.

Quando todos os espaços têm o mesmo cheiro e tudo cheira ao mesmo, o cheiro deixa de constituir uma referência espacial.

“Ao empurrar a porta do quarto não conseguia evitar que roçasse no desnível do chão. De repente, na escuridão total, compreendeu que estava completamente desorientado. Na acanhada divisão dormia a mãe, outra filha com o marido e dois filhos, e a mulher que talvez não o esperasse. Teria podido orientar-se pelo cheiro se o cheiro não estivesse por toda a casa, tão enganador e ao mesmo tempo tão definido como sempre tinha estado na sua pele.”¹⁰⁹

Também a natureza dos materiais utilizados nas edificações dota os locais de cheiros característicos. Um edifício antigo acumula cheiros que um edifício novo não tem. A utilização de materiais mais absorventes, como a madeira, ajudam a prolongar a vida destes cheiros.

“Chick foi até ao fundo da loja. A atmosfera que lá reinava era propícia à descoberta. Debaixo dos seus pés estalaram insectos. Cheirava a cor velho e a fumo de folhas de oliveira, um odor que ainda é mais abominável.”¹¹⁰

Em *Kitchen*, Yoshimoto usa o cheiro de uma cozinha para atrair Mikage. Esta personagem tem tamanho fascínio e afeição por todas e quaisquer cozinhas, que perante a descoberta de encontrar mais uma cozinha, se sente reconfortada e repleta de gratas recordações.

¹⁰⁸ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.78.

¹⁰⁹ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – Cem Anos de Solidão. 26ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2009, p.37.

¹¹⁰ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.134.

Existe uma forte ligação fisiológica entre o olfacto e o paladar. Tal como a luz e o som, a comida e a bebida são elementos indissociáveis do ambiente em que vivemos. O cheiro, dependendo das suas qualidades, atrai ou afasta os ocupantes de um espaço, de um lugar.

“Ainda havia dois edifícios a percorrer antes de entrarem no bairro médico. Cem metros depois adiante começaram a sentir o cheiro dos anestésicos, que em dias de vento ainda lograva chegar mais longe. A estrutura do passeio modificava-se. Agora era um canal largo e plano, coberto por uma grelha de betão com barras estreitas e apertadas. Por baixo das barras corria um álcool misturado com éter que arrastava tampões de algodão conspurcado de humores e pus, às vezes sangue. Aqui e além, longos filamentos de sangue meio coagulado tingiam o fluxo volátil, e passavam lentamente pedaços de carne meio putrefacta que giravam sobre si próprios como icebergs já muito fundidos. (...) Na fachada de cada prédio havia um tubo de queda que desembocava no canal, e se observássemos durante alguns instantes o orifício de saída desses tubos podia determinar-se a especialidade de cada médico.”¹¹¹

Em *A Espuma dos Dias*, Vian atribui cheiros aos espaços de forma a caracterizá-los ou identificá-los pelo seu uso, como por exemplo, o cheiro a flores ou de velas queimadas de uma igreja; mas, por vezes, subverte a caracterização atribuindo-lhes cheiros inesperados.

“Os músicos iniciaram a grande altura um vago coral. As nuvens entravam. Cheiravam a coentro e a erva das montanhas. Dentro da igreja fazia calor, e todos se sentiam envolvidos numa atmosfera benigna e acolchoada.”¹¹²

Colin tenta salvar a sua amada Chloé, comprando-lhe flores todos os dias, porque o cheiro pode ser terapêutico e contribuir para o seu bem-estar. O quarto fica completamente cheio com as flores escolhidas por Colin. A par da casa estar a minguar e o quarto com ela, o enchimento do espaço agrava a condição de espaço pequeno. O espaço, além de estar efectivamente a diminuir, vai ficando aparentemente mais cheio.

¹¹¹ VIAN, Boris – *A Espuma dos Dias*. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.124.

¹¹² *Idem*, p.74.

O cheiro do resto da casa muda. A casa passa a cheirar a bafio, a cave, antevendo a sua degradação, morte e decomposição. O cheiro distingue a casa saudável da casa doente, a casa habitada da casa devoluta.

Não descurando a importância do cheiro, em *Erva Vermelha*, Vian criou uma personagem, a *cheiromante* que, supostamente, exerce adivinhação através do cheiro.

“Surgiram casas, primeiro pouco mais do que despontadas, depois já grandes, e era uma rua de verdade, com os seus imóveis e as suas circulações. Passar por três transversais, depois à direita: a cheiromante morava numa barraca elevada, erigida sobre grandes pés de madeira carunchosa, com uma escada toda retorcida em cujo corrimão estavam fixados uns farrapos nojentos que se esforçavam por dar colorido ao local. Um cheiro a caril, a alho e peidocloretato vogava no ar, com cambiantes a couves e a um peixe já bastante idoso, a partir do quinto degrau.”¹¹³

Em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, Winston habita num apartamento das Mansões Vitória, edifício de apartamentos velhos, com mais de cinquenta anos a desfazer-se aos bocados e cheio de remendos de amadores, em que tudo tem um aspecto gasto e maltratado. O estuque é expelido constantemente dos tectos e das paredes, os canos rebentam sempre que a geada aperta, o telhado deixa entrar água e o aquecimento central mal funciona. À parte daquilo que os moradores conseguem resolver sozinhos, as reparações têm de ser sancionadas por longínquas comissões que protelam por anos a simples substituição de um vidro. Winston associa o cheiro das Mansões Vitória, a couves cozidas, cheiro mesclado de um odor mais penetrante como o suor de alguém; e refere que Londres cheira a lixo e a sanitas entupidas. Em contraste, quando tem oportunidade de entrar na residência de um membro do partido político dominador, Winston constata que esta cheira, inabitualmente, a boa comida e bom tabaco, bens a que o povo não tem acesso. Desta forma, o cheiro do espaço arquitectónico serve para dar relevo às desigualdades socioeconómicas.

¹¹³ VIAN, Boris – *A Erva Vermelha*. Lisboa: Vega, 1998, p.49.

O absurdo

é contrário à lógica e à razão. Para os existencialistas, o absurdo é tudo o que se caracteriza pela ausência de sentido e de finalidade. A fantasia encontra-se associada ao absurdo.

“Colin já conseguia ver o trigésimo pilar. Estava a andar desde manhã na cave da Reserva de Ouro. O seu trabalho era gritar quando visse homens a roubar ouro. A cave era muito grande. Andando depressa levava-se um dia a dar uma volta completa. Ao centro ficava o quarto blindado onde o ouro amadurecia lentamente numa atmosfera de gases mortais. (...) Colin sentia dores no pé direito. Construída com uma dura pedra artificial, a cave tinha um chão rugoso e irregular. Quando ultrapassou a oitava linha branca começou a andar um pouco mais depressa, pois tinha de chegar ao trigésimo pilar no tempo previsto. Começou a cantar alto, para acompanhar a marcha, mas parou porque os ecos devolviam palavras despedaçadas e ameaçadoras, e cantavam uma música oposta à sua.”¹¹⁴

A arquitectura serve de cenário não só a escritos realistas como a fictícios, podendo tomar formas reais ou imaginárias, verosímeis ou impossíveis, independentemente do carácter dos escritos. Num cenário absurdo de ficção, a arquitectura pode tomar formas irrealis num ambiente surrealista. Por outro lado, a arquitectura pode ser usada como sátira ou para enfatizar uma absurda condição humana, mesmo sem necessidade de se tornar uma arquitectura impossível.

K. em *O Processo* (1925-póstuma) de Franz Kafka é um homem solteiro, gerente de um banco, que vive numa pensão. Inesperadamente, K. é alvo de calúnia e sendo constituído arguido num processo fantasma, desconhece o crime pelo qual é acusado. Incrédulo, K. desespera entre o estigma e a vergonha, apesar de recusar a culpa e de se alegar inocente, mas defende-se até ao fim.

É imposta a K. a comparência, todos os domingos, nas instalações de uma comissão de inquérito localizada num edifício de habitação colectivo de um bairro nos subúrbios, onde as casas altas e cinzentas são quase todas iguais e habitadas por gente pobre. Encontrar o local onde se deve dirigir é difícil, pois não existem indicações, e entre os alternativos corredores e escadas, K. vê-se sem referências, confuso e indeciso em escolher o caminho certo.

¹¹⁴ VIAN, Boris – *A Espuma dos Dias*. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.193.

“A casa ficava afastada e tinha uma largura pouco vulgar; o portão extraordinariamente alto e largo, destinava-se sem dúvida, a permitir a passagem de veículos de carga pertencentes aos vários armazéns dispostos em círculo no interior do grande pátio. (...) K. virou-se para a escada a fim de se dirigir à sala de interrogatórios, mas estacou de novo, pois viu no pátio, além desta escada, três outras; além disso pareceu-lhe que um pequeno corredor situado no fim do pátio dava para um segundo pátio mais pequeno. Ficou irritado por não terem indicado com mais precisão a situação da sala. (...) Porém sempre acabou por subir a escada.”¹¹⁵

Após ter andado a bater a todas as portas dos apartamentos vizinhos e sido ridicularizado pelos seus habitantes, K. acaba por descobrir a comissão de inquérito no quinto andar. Para receber o máximo de pessoas, na sala da comissão de inquérito tinha sido criada uma galeria elevada (*mezzanine*) cujos ocupantes, aparentemente os mais pobres dos presentes, batem com a cabeça no tecto, devido ao baixo pé-direito. Muitas das pessoas haviam levado almofadas para não se magoarem de encontro ao tecto.

A sala encontra-se tão apinhada de gente, que o calor humano, a respiração e o suor formam uma névoa que impede que as pessoas mais afastadas vejam com nitidez. Nenhuma das pessoas liga a mínima importância ao recém-chegado.



.30 – O contra-claustrofóbico. Herzog & de Meuron - Elbphilharmonie, Hamburgo.

¹¹⁵ KAFKA, Franz - O Processo. Lisboa: Editora Livros do Brasil, p.40.

A comissão de inquérito disponibilizou as suas instalações para a residência de um oficial de diligências e a sua esposa, sendo que quando há audiências, o espaço que serve de quarto é despojado dos seus móveis.

Enquanto decorrem os inquéritos, a mulher do oficial de diligências anda por ali a lavar roupa e a desempenhar outras lides domésticas. Apresenta-se assim, uma estranha e incompatível mistura de usos públicos com usos privados. Um apartamento não tem a capacidade de receber uma multidão, porque à partida a sua dimensão não o permite; e quem reside num espaço público, vê a sua privacidade e intimidade exposta e devassada.

No domingo seguinte, tendo as instalações da comissão de inquéritos voltado a ser uma habitação e os móveis repostos, K. acaba por descobrir que a repartição do tribunal se localiza no sótão do mesmo edifício, cujo acesso se faz através de umas pequenas escadas de madeira localizadas mesmo em frente à habitação, que fazem uma curva ao longo da sua extensão, não permitindo ver o seu fim.

Porque não-de as repartições públicas da Justiça localizar-se no sótão de um edifício, para onde os locatários, muito pobres, jogam toda a espécie de tralha inútil? Franz Kafka usou a arquitectura para satirizar a burocracia, como parábola da fragilidade e da incapacidade do sistema da justiça, enfatizando a absurda condição humana vítima do sistema.

As pequenas escadas de madeira simbolizam o difícil, frágil e desconhecido caminho para chegar à Justiça. Apesar da madeira ser um material bastante resistente, é mais leve que outros materiais de construção, aparentando, por vezes erradamente, vulnerabilidade e fragilidade. As pequenas escadas sugerem desequilíbrio, acentuado pela produção de um ruído áspero. Para enfatizar ainda mais a dificuldade em chegar à Justiça, o autor coloca um degrau atrás da porta localizada no cimo das escadas, fazendo com que K. tropece à entrada.

K. depara-se, então, com um comprido corredor destinado a sala de espera, de onde se vêem as portas toscamente aparelhadas dos diversos compartimentos destinados aos gabinetes dos serviços da Justiça. Além da fraca iluminação, há um mal-estar criado pelo calor proveniente do mau comportamento térmico do telhado

e da má ventilação do sótão. Este sótão é também usado pelos locatários para pôr uma quantidade enorme de roupa a secar. Devido ao enjoo que este sótão lhe provoca, K. compara-o a um barco navegando num mar revolto, incitando a dúvida e ridicularizando o desequilíbrio social perante a justiça.



.31 - A dificuldade. Castelo de Guimarães.

Nas obras de Franz Kafka, a arquitectura não é meramente cenário. A arquitectura interfere com a condição das personagens. Kafka demonstrou o efeito que um espaço pode provocar num seu ocupante.

Quando K. vai, pela primeira vez, à casa do seu advogado de defesa, observa que o escritório é um aposento alto e espaçoso, onde a clientela do advogado dos pobres se deve sentir perdida. Mais tarde, numa outra visita, constata que a cozinha desta casa é surpreendentemente grande e bem apetrechada, o que tendo em conta a primeira impressão que K. tem do exterior da casa, parece contraditório. A casa apresenta-se bastante humilde e deprimente no

exterior, mas no interior é bastante espaçosa e bem equipada, ocultando assim a verdade sobre a casa, à semelhança do seu dono, figura misteriosa que parece nada fazer.

Não só os serviços do Tribunal são considerados corruptos e incompetentes, como a classe de advogados é desprezada e considerada inútil e impotente. A sala colocada à disposição dos advogados no tribunal localiza-se num segundo piso do sótão, ou seja, sobre a anterior referida repartição da Justiça. É uma sala baixa e apertada, mal iluminada, cujo soalho em mau estado tem um buraco que não deixa passar uma pessoa, mas caso alguém ali caísse ficaria com uma perna pendurada no tecto do corredor onde os acusados esperam.

K. insatisfeito com a defesa que o seu advogado lhe possa oferecer, tenta chegar à Justiça através de um pintor que se diz ter bons contactos entre os juízes. O pintor mora num bairro ainda mais pobre do que o bairro do tribunal, onde as casas são ainda mais escuras e sujas.

No prédio onde o pintor habita, tanto os pés-direitos dos andares como os degraus são muito altos, o que obriga K. a um esforço excessivo para chegar às águas furtadas. A escada é “de tiro” bastante estreita, muito comprida e lateralmente fechada por paredes com umas escassas frechas superiores para ventilação, o que torna a subida ainda mais sufocante, devido à escassa ventilação. Ao contrário das escadas de acesso à repartição da Justiça, estas escadas não são curvas, permitindo ver o seu topo e a porta do pintor feita de pranchas aparelhadas sobre as quais se encontra pintada a vermelho em grandes pinceladas a palavra Titorelli¹¹⁶. A porta do pintor aparece bem iluminada, pois por cima desta há uma pequena clarabóia oblíqua. Nesta distinção entre a porta visível do pintor e a porta oculta da repartição, há a analogia ao indivíduo e à invisibilidade da figura da Justiça.

O ateliê do pintor apresenta-se como um desafio ergonómico, pois resume-se a um pequeno compartimento onde mal cabe uma cama e um cavalete, parecendo impossível que aquele espaço, além de residência, possa ser um local de trabalho. O ateliê tem as paredes, o pavimento e o tecto inclinado, de madeira

¹¹⁶ Nome do pintor que K. vai visitar.

velha e fendida, uma pequena janela; e é muito abafado e mal ventilado. Após algum tempo a dialogar com o pintor, K. descobre uma segunda porta por trás da cama, porta esta confinante com umas repartições da Justiça e usada frequentemente por juízes que vêm visitar o pintor, obrigando-os a subirem para cima da cama para conseguirem entrar no ateliê. K. fica assim a saber que, em quase todos os sótãos existem repartições da Justiça. Ao abrir a porta, K. depara-se com um corredor com bancos laterais servindo de sala de espera, idêntica à da outra repartição onde havia antes estado, o que o faz concluir que as instalações das repartições devem obedecer a um regulamento definido, fazendo com apresentem as mesmas características programáticas.

Em *O Processo*, é recorrente encontrarem-se espaços sufocantes, abafados e mal ventilados, quando K. se depara mais directamente com a Justiça; ficando, por vezes, o ambiente enevoado, dando ênfase ao seu desespero e incompreensão, perante a sua recente situação. Desta forma, determina-se a ambiência que é talvez o essencial do universo arquitectónico de Franz Kafka. A ambiência, como termo arquitectónico, refere-se às circunstâncias e características do espaço circundante. O âmbito relaciona-se com os limites do espaço, com a extensão e geometria das fronteiras. As ambiências na escrita são consideradas frequentemente impressionantes, independentemente do tema.

A arquitectura onde a vida é insuportável ou impossível serve para focar as situações contraditórias, despropositadas ou irreais a que as personagens estão sujeitas na cidade distópica subjugada – na labiríntica *Casa dos Mil Andares* ou na degradada Londres de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* –, no lugar inalcançável do *Castelo*, no organismo vivo que se contrai da *Espuma dos Dias*, nas casinhas em betão que crescem como flores “quase crescidas com uma janela ainda enterrada pela metade, e as completamente crescidas, de cores diversas e cheiros”¹¹⁷, na cidade geométrica de duas dimensões de *Flatland* ou no espaço de clausura da *Metamorfose*.

¹¹⁷ VIAN, Boris – A Erva Vermelha. Lisboa: Vega, 1998, p.49.

O espaço

pode ser um lugar mais ou menos bem delimitado que contém algo, como ter uma extensão indefinida.

“Colin corria, corria, e o ângulo agudo do horizonte comprimido entre as casas vinha ter com ele a toda a velocidade. Debaixo dos seus pés fazia noite. Uma noite de algodão negro, amorfa e inorgânica; e o céu estava sem cor, era um tecto, era mais outro ângulo agudo; Colin corria para o vértice da pirâmide com o coração parado por pedaços de uma noite menos negra, mas antes da sua ainda havia três ruas.”¹¹⁸

O espaço constitui uma dimensão fundamental no estudo da experiência do ambiente e da arquitectura. O significado de “espaço” é diferente de disciplina para disciplina, traduzindo-se em diferentes tipos de espaço, que podem ser distinguidos pelos três grandes tipos: espaço físico, espaço perceptivo e espaço cognitivo. O conceito de espaço físico assenta na perspectiva cartesiana que define o sistema pelo sistema de coordenadas. Trata-se da determinação quantitativa (volume) de um espaço concreto, delimitado pelo pavimento, paredes e tectos e não da determinação qualitativa. O espaço perceptivo traduz a experiência da utilização do espaço físico e para a orientação imediata no ambiente. O espaço cognitivo remete para a representação mental do espaço físico, ou seja a imagem que criamos em função do espaço experimentado directa ou indirectamente. Estabelecendo um paralelismo com a literatura, temos a arquitectura do espaço físico, em que os cenários são completamente descritos, do conjunto ao pormenor; a arquitectura do espaço perceptivo, construído a partir do cheiro, da luz, do som, da cor ou da textura, em que o espaço é apreendido sem ter sido exaustivamente descrito; e o espaço cognitivo, arrancado da memória e do apego, quando a arquitectura lida lembra a arquitectura vivida e experimentada, tornando possível fazer coincidir um lugar imaginário com um lugar material.

O escritor tanto pode criar uma história a partir de um espaço, como criar um espaço a partir de uma história.

¹¹⁸ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.103.

Na escrita de Franz Kafka não existe um surrealismo fantástico e não foi impresso um carácter de irrealidade e inverosimilhança na sua arquitectura. A arquitectura é crível e exequível, mas toma formas que servem para enfatizar situações absurdas. Os espaços podem ser mínimos, compridos, estreitos, baixos, pouco ventilados, claustrofóbicos, acumularem objectos ou móveis em excesso e incompatíveis funções, de forma a gerar mal-estar nos seus ocupantes que esbarram em incontornáveis obstáculos ou se acotovelam; ou podem ser demasiado altos e amplos, de forma a desconcertá-los, fazendo com que se sintam diminuídos e dominados; ou podem tornar-se inalcançáveis, labirínticos, confusos, dificilmente acessíveis – através de caminhos estreitos, íngremes e instáveis – ou temíveis – através de caminhos semi-obscurecidos.

O Processo de Kafka é quase na totalidade passado em espaços interiores, muitos deles sufocantes e desconhecidos, em contraste com os espaços amplos e familiares a K., nomeadamente a pensão onde habita e o banco onde trabalha. Quase no final da história, K. é incumbido de mostrar alguns monumentos a um cliente do banco, tendo ficado combinado encontrar-se com este na catedral. Através da passagem pela cidade, faz-se sentir o contraste acentuado entre os espaços interiores que remetem para espaços de clausura e os espaços exteriores significantes de liberdade, que remetem para o mundo.

A tarefa de limitar um espaço estabelece uma distinção entre o que está no interior e o que fica no exterior, combinando a necessidade humana de abrigo com um princípio cosmológico poderoso. Há escritores que preferem os espaços interiores, outros preferem os espaços exteriores, para uns não há predominância e para outros não há relevância. O espaço interfere também, com a interacção entre personagens. Em *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen, quando Fitzwilliam Darcy declara o seu amor a Elizabeth Bennet, o resultado é desastroso, devido a sucessivos mal-entendidos, dogmas e preconceitos sociais regidos pela sociedade rígida e mesquinha da Inglaterra rural retratada; acabando Elizabeth por rejeitá-lo, declarando que ele seria o último homem à face da terra com quem se casaria. A escritora escolheu uma pequena e íntima sala de uma casa rural para o encontro; no entanto, na adaptação de 2005 para cinema, Jon Wright optou por

realizar a cena no exterior, na galeria de um pequeno e isolado pavilhão de jardim, num dia chuvoso, de forma a intensificar a vulnerabilidade das personagens e tornar a cena mais intensa e sombria.

Em *A Espuma dos Dias* de Vian, a casa-organismo encolhe e com ela, todos os seus compartimentos e conteúdo modificam-se e tornam-se irreconhecíveis. O acesso à casa torna-se difícil: a escada diminui bruscamente de largura e pode-se, sem afastar os braços, tocar ao mesmo tempo na parede e no corrimão. O acesso aos compartimentos vai-se dificultando até se tornar impossível. Os tectos baixam e as portas encolhem e deixam de abrir. Dá a impressão de que à volta o mundo se vai apertando. Os espaços tornam-se escuros e húmidos, onde crescem organismos minerais e vegetais. Estes fenómenos conduzem a pensamentos arquitectónicos partilhados pelos personagens:

“- Que espiga! - disse Chick. – O arquitecto precisava de vir cá.”¹¹⁹

“- Dói, mas não muito – disse Chloé – O quarto modificou-se, como vês.

- Gosto mais dele assim – disse Ísis – Dantes era muito grande.

- Como estão os outros compartimentos? – quis saber Chloé.

- Oh!...Bem....-disse Ísis evasivamente.

Ainda se lembrava da sensação de soalho frio como um pântano.

-É-me indiferente que tudo isto mude – disse Chloé. – Desde o momento que esteja quente e continue confortável...

- Claro! -disse Ísis – Um apartamento pequeno é mais simpático.”¹²⁰

Na cidade a duas dimensões de *Flatland – Uma Aventura em Muitas Dimensões* de Edwin A. Abbott (1884), a forma mais comum de construção é a casa pentagonal ou de cinco paredes. As paredes orientadas a Norte constituem o telhado, e na sua grande maioria não tem janelas. A Este há uma pequena porta por onde entram as mulheres. A Oeste, há uma outra porta, muito mais larga, por onde entram os Homens. A parede orientada a Sul, não tem normalmente qualquer

¹¹⁹ VIAN, Boris – *A Espuma dos Dias*. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.142.

¹²⁰ Idem, p.165.

porta. As casas em quadrado ou em triângulo não são permitidas, porque os ângulos do quadrado e os ângulos do triângulo são mais pontiagudos do que os ângulos do pentágono, podendo ferir gravemente qualquer transeunte mais desatento. Os ângulos do pentágono são considerados os únicos a satisfazer os padrões mínimos de segurança na habitação. As casas triangulares foram completamente proibidas por lei, com excepção de fortificações, casas de armas, quartéis e outros edifícios do Estado, em relação aos quais, não é desejável que as pessoas se aproximem. Durante algum tempo, as casas quadradas foram permitidas, mas sujeitas a pesados impostos – com o passar do tempo, só raramente, é possível encontrar uma ou outra, numa qualquer província mais remota e rural. Para os habitantes de *Flatland*, o espaço é a altura e a largura prolongados infinitamente. Um dia, o Quadrado residente em *Flatland* conhece um desconhecido de *Spaceland*, que lhe dá a conhecer a terceira dimensão, o comprimento e o *Espaço*.

Em *A Casa dos Mil Andares* de Weiss, os espaços dispõem-se de forma confusa no território estanque sem limites definidos, quer vertical quer horizontalmente. Através de um programa aparentemente ilógico, os diferentes espaços com formas e funções incompreensíveis sobrepõem-se infinitamente. Os pavimentos de alguns dos espaços deixam transparecer os espaços inferiores e antever o labirinto cuja saída apenas um ser dominador conhece. Os corredores infundáveis desarmam psicologicamente quem os percorre.



.32 - A sobreposição. Herzog & de Meuron – Vitrahaus, Weil am Rhein (2006-2010).

O labirinto

é uma construção geométrica e rígida que significa nova ordem. Quando se aplica a palavra à confusão ou a qualquer outra forma, natural ou desorganizada, o que se faz nada mais é do que usá-la metaforicamente; assim, o labirinto é uma construção cujas divisões são, tão confusamente, dispostas que tornam difícil a quem esteja dentro encontrar a saída.

“Na adolescência sonhei muitas vezes que caminhava, com as mãos frias e vermelhas de sangue, através de uma aldeia onde havia casas sem portas nem janelas. A aldeia nunca mais acabava. Haveria algures uma casa iluminada. Uma casa com portas e janelas, iluminada por dentro. Nunca a encontrei. Acordava a tremer. O sonho repetiu-se ao longo de meses.”¹²¹

O labirinto apresenta vários significados sagrados ao longo da História e em diferentes culturas. O mais antigo labirinto conhecido data do século XIX a.C., no Egipto, e representa o caminho através do mundo subterrâneo. Também se encontram alguns labirintos em mosteiros budistas, onde constituem vias complexas para o esclarecimento.

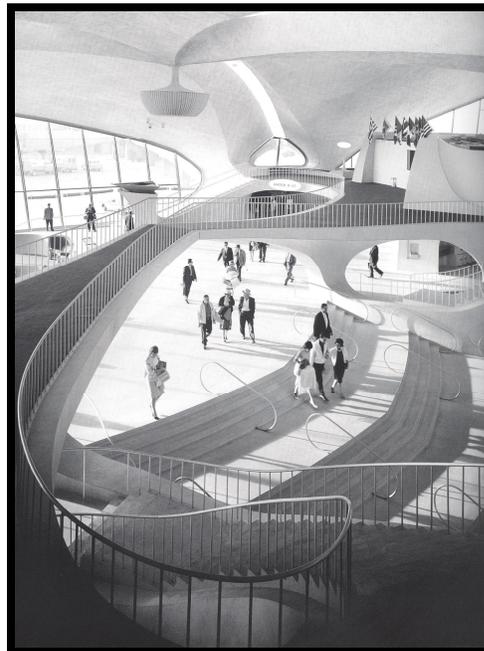
O labirinto da cultura europeia foi construído, de acordo com o mito grego, pelo arquitecto Dédalo¹²² de Minos, rei de Creta, e consistia num desconcertante emaranhado de caminhos onde se perdem os incautos, mas através do qual se acaba por encontrar o centro. Segundo a lenda, o Minotauro espreitava nas profundezas do labirinto, para devorar os jovens e as donzelas oferecidos em sacrifício, até que Teseu descobriu o caminho para o centro e matou o Minotauro, encontrando depois a saída por meio de uma meada de fio dourado que viera a desdobrar desde a entrada.

No primitivo pensamento cristão, o labirinto era o caminho da ignorância que conduzia para longe de Deus. Depois do século XIII, o labirinto passou a

¹²¹ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.72.

¹²² Na mitologia grega, Dédalo, prisioneiro do rei Minos de Creta, no labirinto que ele próprio desenhara, conseguiu fugir com asas de cera e penas, e voando olhou para o emaranhado que confundia os que ainda estavam presos nele. Dédalo escapou às limitações da condição humana e aproximou-se da perspectiva dos deuses, mas o seu filho Ícaro voou demasiado alto, as suas asas derreteram com o calor do sol, despenhando-se para a morte. Dédalo sobreviveu e regressou à Terra, porque em vez de se deslumbrar com a lição do labirinto, a absorveu, compreendendo a arquitectura dos homens e a arquitectura cósmica.

representar uma jornada espiritual, a travessia sinuosa da alma através da vida humana. O labirinto simboliza a ideia da penetração até ao centro através de um teste iniciático de qualidades pessoais, acabando assim por associar-se ao progresso espiritual dos crentes e à descoberta de eles próprios. Complicado e de forma sinuosa, o labirinto representa a ordem para os que o compreendem e a confusão para os que o enfrentam pela primeira vez.



.33 - O labirinto livre. Saarinen – Aeroporto Internacional John Kennedy, Nova Iorque (1956-1962).

Descobrimento é um texto constituinte de *Passos em Volta* de Herberto Helder, sobre um estrangeiro que chega a Antuérpia em Fevereiro gelado. O estrangeiro, homem solitário descobridor da cidade, observa-a sem a compreender. O nevoeiro confunde-o ainda mais. O homem vai caminhando pelas ruas fascinado com as luzes intermitentes da cidade, reflectindo sobre a vida e sobre a cidade. Andando por mais ruas e praças, procura referências e conclui que tudo é absurdo e que se trata de uma cidade difícil. Até que metendo-se por uma ruela, encontra uma rua circular, uma rua que desemboca num largo e continuando o percurso, entra na mesma ruela e vai ter sempre ao mesmo largo. A rua circular não faz mais

do que fazer com que o homem dê *passos em volta*, sem conseguir atingir o centro da cidade, o coração do labirinto.

Na *Casa dos Mil Andares* de Jan Weiss, Brok sobe e desce, andar a andar, a torre maldita – cidade em altura, enclausurada num objecto estanque sem portas nem janelas, fechada ao mundo – perdendo-se no seu interior labiríntico.

O arquitecto que concebeu a Casa dos Mil Andares foi emparedado num dos nichos numa sala estranha, à ordem de Muller, o Senhor de *Mullertown*. Só Muller é detentor do plano dos seus vastos domínios e é o único a conhecer todos os segredos das passagens e galerias, das portas invisíveis que se abrem sob o comando de mecanismos complicados, que vão dar não só aos teatros, aos palácios e às igrejas, mas também aos quartos de dormir. Todos os habitantes são vigiados e não gozam de privacidade.

Quando Brok desce ao bairro *West-Wester*, descobre um emaranhado de vielas estreitas e tortuosas que desembocam numa avenida periférica, por onde a multidão “desagua gota a gota”. Algumas vielas são tão estreitas, que abrindo os braços, se pode tocar nas fachadas metálicas das casas. As paredes das casas estão enferrujadas pela humidade e as janelas são resguardadas por gradeamentos convexos que parecem açaimos. Há vielas tão estreitas, que as paredes de ferro das casas quase se tocam em certos sítios, obrigando os transeuntes a caminhar de perfil, encolhendo a barriga e sustendo a respiração. Brok descobre que tem caminhado em círculo, encontrando-se subitamente no mesmo sítio de onde tinha partido.

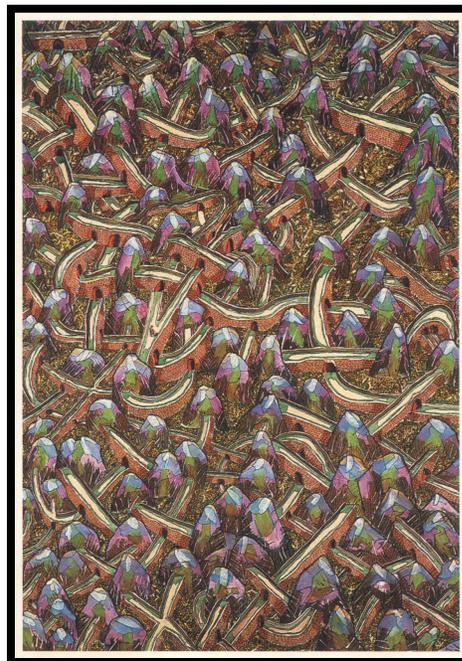
“Livra! Quantos degraus a subir e a descer. Quantas galerias, cujas paredes se afastam e voltam a aproximar-se, cujos tectos sobem e voltam a descer, a atravessar! Quantas salas a percorrer, quantas câmaras, quantos buracos e redutos escuros que só Deus sabe para que servem. A certa altura, Brok encontra-se numa galeria que contorna uma sala poeirenta e abandonada. Depois, sempre a correr, atravessa uma pequena ponte coberta, suspensa sobre o precipício de um poço sem ventilação. (...) E mais vielas, mais degraus, novas arcadas, novos espaços...”¹²³

¹²³ WEISS, Jan – *A Casa dos Mil Andares*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 56.

No *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago, o manicómio representa um labirinto. Os cegos, para não se perderem, seguem de mão dada, em ordem, os seus corredores e os seus compartimentos. O labirinto do manicómio é distinto do labirinto da cidade. Quando os cegos se libertam do manicómio, deambulam pela cidade, procurando às apalpadelas o que resta das suas casas, onde procuram reencontrar alguma coisa da vida anterior à passagem pelo manicómio, reencontrar o que eram e alimentar a esperança de que ainda o consigam voltar a ser e a ver. A memória da cidade é fragmentada e é construída por referências dispersas, resultando num labirinto, no qual se hesita em escolher entre uma rua ou outra e do qual se tem dificuldade em perceber onde se encontra a saída.

“A cidade é redundante: repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente.”¹²⁴

Há dois labirintos distintos: o labirinto restrito que obriga a seguir um caminho cujo fim se desconhece; e o labirinto livre que confunde e exige uma decisão.



.34 – O labirinto restrito. Filipe Rocha da Silva – *A Grande Estrada para a China* (1986).

¹²⁴ CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*. 6ª Edição. Lisboa: Editorial Teorema, 2003, p.23.

K. d' *O Castelo* ou d' *O Processo* de Kafka fica preso num labirinto intangível sem saída. Os burocratas maliciosos que “empurram” K. de um lado para o outro com argumentos incompreensíveis, num processo insólito de pormenores que em súbitas viragens traçam um percurso irreal e irracional, provocam estranheza e um sentimento de asfixia labiríntica. O personagem nunca chega a encontrar a saída do seu labirinto ilimitado, indefinido e inatacável.

N' *O Covil* de Kafka, o animal revela a maneira como criou o seu esconderijo e a preocupação em preservá-lo e protegê-lo de ataques inimigos. O animal tudo faz para não ser descoberto e invadido, e vai escavando túneis e galerias, desconhecendo que inimigo poderá encontrar e receando ser atacado inesperadamente. Não pode restringir o seu covil a uma única entrada e saída, pois limitaria as suas oportunidades de fuga. Desesperadamente, não pode abandonar o plano de defesa e vigilância do covil, tomando consciência da sua insegurança e incapacidade de vigiar todas as entradas e saídas e toda a rede de túneis e galerias que construiu, em toda a extensão. Tudo se desenrola num ciclo vicioso: o animal quanto mais escava mais desprotegido se sente.

“Quando ficava sozinho, José Arcadio Buendia consolava-se com o sonho dos quadros infindos. Sonhava que se levantava da cama, que abria a porta e passava para outro quarto idêntico, com a mesma cama de cabeceira em ferro forjado, o mesmo cadeirão de vime e o mesmo quadradinho com a Nossa Senhora dos Remédios na parede do fundo. Desse quarto passava para outro exactamente igual, cuja porta abria para passar para outro exactamente igual, e depois para outro exactamente igual, até ao infinito. Gostava de ir de quarto em quarto, como numa galeria de espelhos paralelos, até que Prudencio Aguilar lhe tocava no ombro. Então, regressava de quarto em quarto, despertando para trás, percorrendo o caminho inverso e encontrava Prudencio Aguilar no quarto da realidade. Mas uma noite, duas semanas depois de o terem levado para a cama, Prudencio Aguilar tocou-lhe no ombro num quarto intermédio e ele ficou ali para sempre, convencido de que era o quarto real.”¹²⁵

O labirinto encontra-se sempre associado a um pensamento, a um movimento, a uma acção, a um percurso.

¹²⁵ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – Cem Anos de Solidão. 26ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2009, p.149.

O movimento

ou a memória associada a um movimento, a uma viagem, a um percurso, a uma alteração, a uma mudança, a um estímulo, a um impulso interior ou a uma animação...

“São caminhos poeirentos debaixo do sol, e ele esforça-se por entender a nova mecânica dos espaços e movimentos. Não se trata já do lugar de repouso e solidão. Ainda não há pessoas. Apenas árvores vagas, poalha vaga, pedras e sussurros. Ele desloca-se através da imobilidade de ar, entre a difusão das formas. Move-se agora fora da casa, nos círculos exteriores, cercado por pequenas coisas, pó, vegetações, insectos fulgurantes. São os caminhos de um homem que se levanta e diz – eu dormi, pensei, mergulhei no meu silêncio; sou forte; preciso sair. (...) A casa fica lá atrás – fechada, fixa -, para um homem se deitar e sentir o sangue correr na carne. Serve para dormir, acordar e pensar, e de novo dormir, e de novo reunir as partes de uma dor, ou uma força, ou uma experiência muito velha no coração.”¹²⁶

A arquitectura enquanto acção distingue-se da arquitectura enquanto cenário. Enquanto acção, a arquitectura adquire valores humanos: é amiga ou inimiga, alegra-se ou entristece-se, dilata-se ou contrai-se, respira, observa e alimenta-se. Assim, a arquitectura é uma componente activa e participativa na história e não se resume a ser apenas um cenário.

O espaço convida à acção e a imaginação trabalha antes da acção. A memória trabalhará depois da acção, resultando no registo de histórias e pensamentos, fruto de passagens, viagens e experiências.

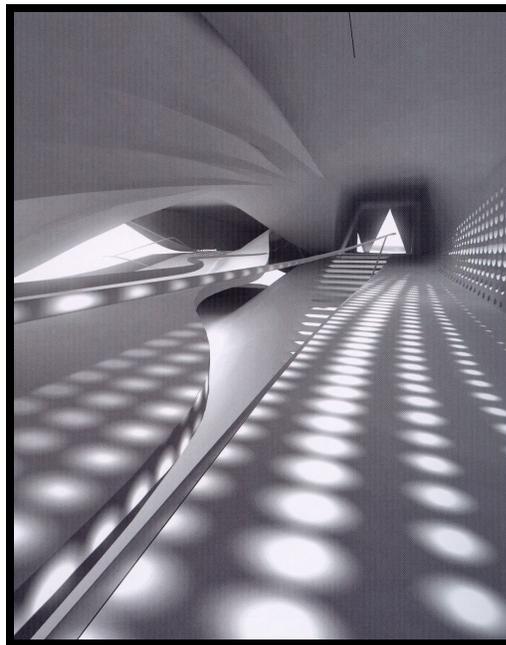
Há sempre acção, e portanto, há sempre movimento em todas as histórias. Mesmo que a personagem esteja fisicamente inactiva, o escritor pode usar o pensamento e as falas, para fazer o leitor movimentar-se imaginariamente pelos espaços descritos ou sugeridos. O leitor torna-se o observador que se movimenta através, ou em torno, da obra arquitectónica.

A dimensão horizontal representa o mundo concreto de acção do Homem; assim, desta acção horizontal resultarão passagens da memória e *imagens de pensamento*.

¹²⁶ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.94.

O movimento refere-se a um caminho ou percurso, do qual as pessoas se servem para se deslocarem dentro ou entre os edifícios. O seu significado particular é proporcionado pela estrutura envolvente, quer se destine a se dirigir a um ponto focal, a rodear um local ou a vaguear por entre linhas naturais. O caminho ou percurso é não somente um meio de passar de um local para outro, mas uma parte intrínseca da arquitectura, mesmo quando não é construída.

O escritor em vez de apresentar, de uma assentada, todos os espaços físicos em que as personagens intervêm, vai desenrolando os seus percursos e apresentando os espaços desconhecidos ou seus familiares ao longo da história, imprimindo veracidade e estimulando os nossos sentidos sensoriais.



.35 - O movimento. Ali Rahim e Hina Jamelle - Variações, Londres (2001).

Os Passos em Volta (1963) de Herberto Helder representam os passos de um homem que, muito lucidamente, tenta inquirir o sentido da sua existência. Os passos correspondem a aspectos vários do percurso, cujo ponto de partida é o primeiro conto e o ponto de chegada é o último conto. O título do livro refere-se a esse circuito, significando também o modo inquiridor de estar no mundo, possibilitado pela deambulação e errância em lugares desconhecidos.

O movimento resulta num dos temas centrais e na unidade da obra: o movimento físico do homem e o movimento psicológico de introspecção. Herberto Helder é o estrangeiro que busca a casa que será a sua – ou que acaba de chegar do estrangeiro e aluga um quarto – ou que se instala num quarto, após chegar ao estrangeiro – ou porque sai de casa e a ela regressa. Há sempre uma alusão ao trajecto realizado ou a realizar entre a proveniência e o destino, sobre a itinerância do homem. Há a percepção de que o movimento pressupõe referências físicas, ou seja, não há percepção do movimento sem a repetição momentânea de determinados signos que servem de referência. O movimento é, então, percebido como uma experiência individual, interior e pessoal, e não como uma realidade concreta e exterior.



.36 - A referência. Hans Hollein – Edifício Highrise: Projecto Sparkplug (1964).

“Ninguém se orienta pelos números das portas. Os pontos de referência são as lojas, as fontes e as igrejas. E nem sempre são fáceis de encontrar, pois a igreja napolitana não se ergue, majestosa, numa grande praça, bem visível de longe, com transeptos, cor e cúpula. Fica escondida no meio das outras construções; muitas vezes, as cúpulas altas só são visíveis de certos lugares, e mesmo assim não é fácil descobrir o caminho até lá; é impossível distinguir o volume arquitectónico da igreja do das construções profanas próximas.”¹²⁷

¹²⁷ BENJAMIN, Walter – *Imagens do Pensamento*. Edição 0992. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008, p.127.

A repetição dos signos que servem de referência permite a distinção dos dois tipos de memória, a de curto prazo e a de longo prazo. Quando uma informação é repetida várias vezes, passa da memória a curto prazo para a memória a longo prazo. Quando um determinado espaço é repetido várias vezes numa história, é-lhe imposto um ritmo, e esse espaço passa da memória a curto espaço para a memória a longo prazo, podendo deixar no fim uma marca indelével na memória.

Enquanto acção, a arquitectura convida ao movimento, distinguindo-se a arquitectura que é um organismo – o ser que se transforma – da arquitectura que é percorrida; distinguindo-se a arquitectura que é uma acção ou uma reacção, da arquitectura através da qual há uma acção. Enquanto a primeira se refere a uma arquitectura dinâmica que se vai modificando, mostrando diferentes vistas e perspectivas ao longo do tempo ou a uma arquitectura que, apesar de estática e imóvel, sugere um ritmo e um movimento; a segunda reflecte-se no escritor ou nas suas personagens, que se movem através da cidade ou através de um edifício, contemplando e pensando arquitectura.

A casa que envelhece – o *Ramalhete* –, a casa de Colin e Chloé que se contrai, as casas móveis e as casas sedentárias¹²⁸ de Cyrano de Bergerac concretizam as metamorfoses da arquitectura dinâmica.

“Seguiu o homem através de um corredor longo, de curvas sobreelevadas¹²⁹. Nestas curvas, as paredes continuavam a ser perpendiculares ao chão; inclinava-se portanto, com um ângulo suplementar, e ele tinha de caminhar muito depressa para manter o equilíbrio.”¹³⁰

A arquitectura dinâmica e orgânica é rica em ilusões de perspectiva e de movimento, procura exprimir a própria acção da vida e é criada com o propósito de

¹²⁸ Vide A utopia, p.145.

¹²⁹ “Curvas sobreelevadas” são curvas de estradas ou hipódromos, com um dos lados, elevado em relação a outro, tendo em vista a redução da força centrífuga. A absurda aplicação deste método a um corredor pretende sugerir a possibilidade de grandes velocidades a quem por ele transitasse, transmitindo o desconforto e dificuldade no seu percurso.

¹³⁰ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.144.

criar belos espaços representativos da vida orgânica dos seres que nesse espaço vivem. Uma parede ondulada é um convite; não o é apenas para responder a uma visão artística, mas para acompanhar melhor um movimento, o percurso do ser humano.

“O passeio pôs-se de pé à sua frente. Venceu-o com um salto de gigante e deu por si no primeiro andar; subiu, abriu a porta e estava tudo silencioso e calmo, sem pessoas de negro, sem padres, reinava a paz daqueles tapetes com desenhos de um cinzento azulado.”¹³¹



.37 - Os percursos.

Zaha Hadid - Maxxi: Centro Nacional de Arte Contemporânea, Roma (2003-2005).

As cidades e os edifícios, reais ou imaginários, evocados por Herberto Helder, Vergílio Ferreira, Fernando Pessoa, José Saramago, Walter Benjamin, Italo Calvino e Gabriel Garcia Márquez concretizam a arquitectura visitada e percorrida.

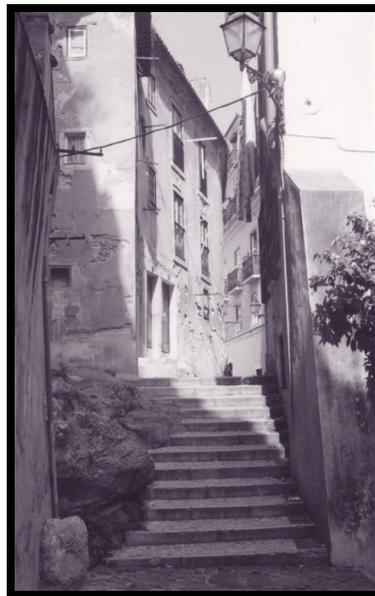
A cidade é cenário, pensamento, acção e reacção, tornando-se objecto de uma panóplia de visões e interpretações que não se esgotam.

“Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender.”¹³²

¹³¹ VIAN, Boris – A Espuma dos Dias. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997, p.104.

¹³² BENJAMIN, Walter – Imagens do Pensamento. Edição 0992. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008, p.82.

Nas obras de Virgílio Ferreira, a realidade confunde-se com a ficção. Em *Manhã Submersa* (1954), o menino vai desde a sua aldeia até ao seminário, viajando de comboio, através da Serra da Gardunha e passando pelas cidades portuguesas Guarda e Covilhã. Vergílio Ferreira passou a sua infância e adolescência na zona da Serra da Estrela, tendo contribuído esta paisagem para o seu imaginário romanesco; e frequentou um seminário à semelhança da sua personagem. Já *Aparição* (1959) acontece em Évora onde Vergílio deu aulas. O leitor pode imaginar ou reviver Évora, a cidade real. As histórias de Virgílio Ferreira revelam os lugares onde viveu e por onde passou, deixando as marcas inesquecíveis das suas vivências e experiências pessoais.



.38 – A errância. Lisboa (2002).

Lisboa: O que o Turista deve Ver (1925) de Fernando Pessoa é um guia de Lisboa – o universo fundamental a que chamou de “seu lar” – propositadamente turístico, despojado de retórica, onde se percorre todo o património importante da cidade – arquitectónico, artístico, intelectual ou de puro lazer – escrito com o objectivo de dignificar Portugal, que ele considerava “descategorizado” face à civilização europeia, e especificamente, Lisboa. Aqui, o escritor não ficcionou nem poetizou a cidade, mas partilhou o seu conhecimento objectivo sobre ela.

Em *Viagem a Portugal* (1981), Saramago olhou Portugal como se o estivesse a olhar pela primeira vez, sem a neblina que a familiaridade lança sobre as coisas. A forma como o viajante observa a cidade é diferente da forma como o nativo a vê. Talvez o primeiro a veja de uma forma mais racional e atenta, enquanto o segundo é afectado pela familiaridade e apego. A divergência de formas de ver a cidade evidencia que as memórias fragmentadas levam a que não se pense na cidade em si, mas na ideia que se tem da cidade.

*Imagens do Pensamento*¹³³ (1924-1938) de Walter Benjamin é uma colecção de pensamentos intemporais sobre a vida e sobre a cidade, de memórias de moradas e de viagens, de vivências e de experiências, do sonho ao real. Atento à arquitectura – à forma, à luz, à cor, à textura, do detalhe ao conjunto, da escala arquitectónica da criança à do adulto – aos costumes das pessoas, à identidade dos lugares, às crianças a brincar nas ruas, ao fervilhar das cidades – onde viveu ou que visitou: Berlim, Weimar, Paris¹³⁴, Versalhes, Sevilha, Marselha, Moscovo, Nápoles, Florença ou Friburgo – dos portos aos mercados, o filósofo tudo observou, reflectindo sobre o seu significado e as suas promessas. Alguns dos seus textos têm títulos que, por si só, são referências arquitectónicas: *Sala do Pequeno-Almoço, Esconderijos, Espaços livres para alugar, Subterrâneo, Vestíbulo, Sala de Jantar, Varandas, Arquitectura de interiores, Mercado, Praça para não mais que três tipóias, Atenção aos degraus!*

Benjamin empenhou-se também, em desenvolver uma definição plausivelmente materialista de aura e perda de aura, que consiste na relação entre a obra de arte e o seu espectador. O espectador olha a obra de arte e a obra de arte olha de volta. Benjamin sugeriu que o fim da aura pode ser fixado no momento da História em que as multidões urbanas ficam tão densas que as pessoas enquanto peões, já não retribuem o olhar alheio.

¹³³ Esta edição reúne no livro *Imagens de Pensamento*, as obras *Rua de Sentido Único, Infância Berlinense: 1900* e *Imagens de Pensamento*, que por sua vez reúnem textos publicados em jornais, revistas e outras publicações.

¹³⁴ Acerca de Paris, Benjamin disse “Não há monumento nesta cidade que não tenha fornecido inspiração a uma obra-prima da literatura.”

A cidade tem sido alvo de várias leituras e significados, teorias e críticas. Os escritores têm escrito sobre as suas cidades natais ou sobre as suas cidades de eleição, com amor ou ódio, invocando as suas memórias e histórias. O papel do escritor na cidade pode resultar num acto de cidadania, de interesse público, conduzindo à produção de escritos que identificam os problemas e apontam as potencialidades da cidade, que reflectem sobre a arquitectura, a identidade, o património, o estado de conservação, a densidade populacional, o comércio, a cultura, os pólos de atracção e de repulsão, a coesão ou a segregação, a segurança, o ambiente, os usos e os seus movimentos pendulares, desencadeando debates, provocando reacções e incitando realizações. Na literatura, estas questões aparecem, por vezes, de forma camuflada. O escritor debate-se sobre o significado da cidade, sobre os seus benefícios e malefícios.

“- É urgente bombardear Londres, Paris, Berlim. Tudo isto é detestável. Repugnam-me estas mãos, as minhas. Estas mãos ajudaram a construir as cidades. Sou um porco. (...)”¹³⁵

A cidade é também chamada para dar relevo à dualidade entre o espaço íntimo, de refúgio, de abrigo – a casa –, e o espaço fora da casa, o mundo lá fora, desconhecido, intimidatório, complexo, ilimitado e indefinido.

A cidade torna-se literária não só por ser o palco da vida. A cidade deserta e a casa desabitada são também matérias literárias, concretizadas em Saramago. A cidade dos cegos de *Ensaio sobre a Cegueira* começa à saída do manicómio. Além de labiríntica – não pelo facto do seu desenho oferecer a possibilidade das personagens se perderem nas ruas, mas por a memória mostrar imagens dos lugares e não os caminhos para lá chegar –, a cidade dos cegos é deserto, em sentido figurado. A cidade é uma armadilha e está desolada, abandonada e silenciosa, cheia de lixo e excrementos, de lojas pilhadas, de teatros, cinemas e igrejas ocupados por quem ficou sem casa, e de cegos a vaguearem pelas ruas sem saberem para onde ir. Os cegos não podem retribuir o olhar alheio, culminando no fim da aura, visionada por Benjamin.

¹³⁵ HELDER, Herberto – Os Passos em Volta. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p.111.

“Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, de cortar o coração, toda aquela gente, gente, digo bem, todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante si uma pessoa a quem olhar.”¹³⁶

A cidade dos cegos é uma cidade anónima, uma cidade não nomeada. Há outras cidades não nomeadas nas histórias de Saramago, assim como as há em Kafka e em Vian. As cidades anónimas poder-se-iam localizar em qualquer ponto do mundo e assemelharem-se a qualquer cidade construída na memória ou no imaginário do leitor. Essas cidades guardam uma aura de mistério e descoberta; e podem ser como as cidades imaginárias de Pancho Guedes, associadas às imagens dos espaços longínquos gravados na memória.

Além das cidades nomeadas reais fundadas na memória, encontram-se nas histórias, cidades nomeadas imaginárias como *Mullertown*, *Flatland* e como as cidades invisíveis de Calvino com nome de mulher: *Diomira*, *Isidora*, *Doroteia*, *Zaira*, *Anastásia*, *Tamara*, *Despina*, *Zirma*, *Isaura*, *Maurília*, *Fedora*, entre outras.

Em *As Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino, o famoso viajante veneziano, Marco Polo descreve ao imperador Kublai Khan as diversas cidades que visitou no infinito império. Cada uma das cidades é única, vibrante, mágica e tem algo de extraordinário e fantástico. Desde cidades criadas pela memória, Polo descreve as cidades criadas pelo desejo, pelos sinais, pela subtileza, pelas trocas, pelos olhos, pelos mortos, pela continuidade, pelo céu, pelos nomes e pela ocultação. A multiplicidade e o enlace destas cidades faz com que juntas representem a cidade ideal, permitindo entender a complexidade das cidades e quem as habita, evocando as cidades utópicas: *a Nova Atlântida*, *a Utopia*, *a Cidade do Sol*, *Oceana*, *Tamoé*, *Harmonia*, *New Lamark*, *Icária*; e repelindo as cidades ameaçadoras dos pesadelos e maldições: *Enoch*, *Babilónia*, *Yahoo*, *Butua*, *Brave New World*.

¹³⁶ SARAMAGO, José – O Ensaio sobre a Cegueira. 12ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho, 199, p.232.

A utopia

é um projecto imaginário irreal. Se for exequível, assegura a felicidade geral!

“José Arcadio Buendía, que era o homem mais empreendedor que jamais se veria na aldeia, dispusera de tal modo a posição das casas, que de todas se podia chegar ao rio e fazer o abastecimento de água com igual esforço, e traçou as ruas com tão boa orientação que nenhuma casa recebia mais sol que outra à hora de calor. Em poucos anos, Macombo tornou-se numa aldeia mais ordenada e laboriosa que qualquer das outras até então conhecida pelos seus trezentos habitantes. Era de facto uma aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ninguém havia morrido.”¹³⁷



.39 - Uma narrativa. Dionisio González, - Projecto em Halong Bay, Vietnam, (2008).

O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua (1645) de Cyrano de Bergerac (1619-1655) é a narrativa das estranhas aventuras de uma personagem que pretende chegar à Lua – onde descobriria uma sociedade oposta à terrestre – fixando ao corpo uma quantidade de pequenas garrafas cheias de vapor de água, esperando que o calor do sol as atraísse, elevando-o acima das nuvens mais altas. Em resultado do seu intento, a grande velocidade atingida faz com que algumas garrafas se partam pelo caminho devolvendo-o à Terra, mas não à sua origem; aterra na Nova França, ou Canadá no vasto continente da América que é a outra metade da Terra, onde os Homens andam nus e defendem a teoria, anterior ao século XV, de que o sol se move obliquamente em relação à Terra.

¹³⁷ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – Cem Anos de Solidão. 26ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2009, p.19.

Numa nova tentativa de chegar à lua, o aventureiro constrói uma máquina, que acaba confiscada pelos soldados da Nova França. Ao tentar salvar a máquina de uma fogueira, é projectado pela sua explosão, aterrando na Árvore da Vida do Paraíso Terrestre, onde encontra o profeta bíblico, o velho Elias que lhe diz que ali só poderá encontrar quatro pessoas, Adão, Eva, Enoch, S. João Evangelista, e eles os dois. Dali, os dois observam a Terra como sendo a Lua. Após morder uma maçã da Árvore do Saber, acorda num país desconhecido, onde é levado para o hotel da cidade no dorso de um homem-bicho, que anda sobre quatro patas como o restante povo, que se alimenta do vapor da comida, com cara, altura e figura de humano, mas com corpo de bicho. Os habitantes daquele mundo estranhando a aparência do viajante, julgam-no a fêmea do animal de estimação da rainha, um castelhano que fora parar à lua, enquanto procurava um país em que a própria imaginação fosse livre, e que era ali mantido numa gaiola por ter sido confundido com os macacos, pois naquele mundo, os macacos vestem-se à espanhola. Tendo sido levado para a casa de um tratador de animais para ser ensinado a fazer o pino, dar cambalhotas e a esboçar caretas, o viajante acaba por conhecer o *demónio de Sócrates*, que o reconhece como homem, e que lhe conta ter nascido no sol, onde as pessoas vivem três ou quatro mil anos e ter conhecido *Campanella* numa viagem à Terra.

O aventureiro é engaiolado com o espanhol, com quem tem o prazer de conversar sobre filosofia e ciência, durante a solidão da sua bestialização. Por vezes, o aventureiro é libertado da gaiola e levado à presença dos reis e dos padres para falar da Terra, que eles julgam ser a Lua, sendo confrontado com as diferenças com a Lua, que as autoridades insistem ser o Mundo. Condenado a afogamento por não admitir que a Terra é a Lua e que o Mundo é ali, é defendida a sua liberdade de imaginação pelo *demónio de Sócrates*, sendo libertado com a condição de se desmentir publicamente em todas as praças e cruzamentos.

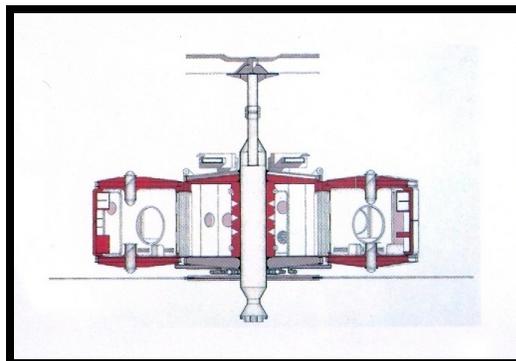
O aventureiro é levado pelo *demónio de Sócrates* a conhecer dois professores e o venerado jovem filho do seu hospedeiro. Naquele mundo, os jovens têm autoridade sobre os mais velhos. Os pais devem obedecer aos filhos assim que os filhos atinjam o uso da razão.

“Eu tinha bastante dificuldade, ainda que mordesse os lábios, em me impedir de rir deste mundo invertido. Isso fez com que, para romper com esta burlesca pedagogia que me teria acabado, sem dúvida, por fazer explodir de riso, lhe pedisse para me dizer o que entendia por esta viagem da cidade, de que há pouco falara, e se as casas e as muralhas caminhavam. Respondeu-me:

- As nossas cidades, ó meu caro companheiro, dividem-se em móveis e em sedentárias; as móveis, como, por exemplo, aquela em que nos encontramos presentemente, são construídas da seguinte maneira:

«O arquitecto constrói cada palácio, tal como o vedes, com uma madeira bastante leve, e aplica-lhe debaixo quatro rodas; no interior de um dos muros, coloca foles grossos e numerosos, cujos tubos passam numa linha horizontal, através do último andar, de uma empena a outra. Desta maneira quando se querem transportar as cidades para outro lado, (dado que se mudam de clima em todas as estações), cada qual desfralda num dos lados da sua moradia, número suficiente de velas largas à frente dos foles; depois tendo colocado uma mola para os pôr em funcionamento, as suas casas em menos de oito dias, com as rajadas de vento que estes monstros de vento vomitam e que penetram na tela, são levadas, se assim se quiser a cem léguas de distância.

Eis a arquitectura das segundas, a que nós chamamos de sedentárias: as moradias são quase iguais às vossas torres, afora o serem de madeira, e atravessadas ao centro por um parafuso forte e grosso, que vai da cave até ao tecto, para as poder elevar ou baixar à vontade. Ora a terra é escavada à profundidade correspondente à altura do edifício e o conjunto é assim construído para que logo que os gelos comecem a resfriar o céu, possam descer as suas casas, rodando-as até ao fundo desta fossa e, por meio de algumas grandes peles que cobrem esta torre e o seu fosso circular, se possam manter ao abrigo das intempéries do clima. Mas assim que os doces hálitos da Primavera o começam a suavizar, voltam a subir à luz do dia por meio do grosso parafuso de que vos falei.»¹³⁸



.40 - O eixo. Kisho Kurokawa - Casa cápsula, Osaka, (1970).

¹³⁸ BERGERAC, Cyrano de – O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua. Lisboa: Editorial Estampa, 1975, p.106.

Esta alegoria foca a necessidade de uns povos se fixarem, enquanto outros, os nómadas, se movimentam com a casa às costas. Dada a velocidade em que a vida das pessoas se altera na actualidade, vai havendo cada vez menos a tradição da família se fixar numa casa durante várias gerações. As pessoas trocam de residência mais frequentemente, por motivos profissionais, não andando literalmente com a casa às costas, mas mudam de casa várias vezes, alterando-se as relações de afectividade com esta.

Cyrano de Bergerac foi um precursor de ficção científica e nutriu as suas fantasias com os conhecimentos científicos do seu tempo e com as tradições mágicas renascentistas, sob influência das máquinas inventadas por Leonardo Da Vinci (1452-1519), debatendo-se em antecipações que hoje se podem apreciar: os movimentos do astronauta que se subtraiu à força da gravidade, os foguetões de vários módulos ou os “livros sonoros” (carrega-se o mecanismo, pousa-se uma agulha no capítulo desejado e ouvem-se os sons que saem de uma boca).

O *demónio de Sócrates* contou ao aventureiro, que pediu a Campanella (1568-1639) que escrevesse *De sensu rerum* (1620), confirmando-se estar Cyrano a referir-se ao pensador que escreveu a utopia de *A Cidade do Sol* (1599-1626), denotando que este lhe serviu de matéria para debate, assim como o filósofo Aristóteles e outras figuras históricas de que fala durante a narrativa, nomeadamente Aquiles, Epaminondas, Alexandre e César.

A *Cidade do Sol* é uma sociedade ideal comunista com um governo teocrático, cuja existência e funcionamento são narrados por um almirante genovês a um grão-mestre hospitaleiro. A *Cidade do Sol* é formada por sete círculos concêntricos muralhados, representando os sete planetas então conhecidos, em cujo centro há um templo de grandes proporções e beleza. Quatro grandes avenidas cortam os círculos, conforme os pontos cardeais, e entre os círculos ficam as habitações dos solarianos. Para a *Cidade do Sol*, Campanella propôs um rígido desenho urbano estruturado para uma forte e inabalável defesa militar no próprio lugar e que os habitantes conhecessem a arte de reproduzir fenómenos meteorológicos dentro das habitações. Ao contrário, Cyrano não propôs um desenho urbano para o *Império da Lua*, cujas casas e muralhas são leves e livres

de se deslocarem, ou de se ocultarem no terreno, para protecção dos naturais fenómenos meteorológicos.

Os relatos escritos sobre utopias imaginárias foram utilizados para criticar as relações sociais existentes e para sugerir um modo de vida melhor e diferente, uma sociedade perfeita, um local de harmonia, paz e igualdade. O poder desses escritos produziu consequências reais que ultrapassaram a mera literatura. Transversal a diferentes ideologias, a utopia deixa de ser apenas um projecto imaginário, para operar mudanças políticas e sociais e ser algo que pode ser construído.

Françoise Choay apresenta nos seus estudos para *A Regra e o Modelo*, três tipos de textos fundadores: os tratados de arquitectura, os escritos de urbanística e as utopias. Choay remete a utopia para o universo da ficção, isolando-a no imaginário, separada de qualquer intenção prática e de qualquer contexto profissional. Não é a vocação da utopia a edificação do mundo construído, mas tem como resultado, uma reflexão crítica sobre a sociedade e a elaboração imaginária de uma contra-sociedade. Considerando a utopia como género literário, Choay defende que este é um texto fundador por si só, porque influenciou e integrou teorias do urbanismo posteriores deixando uma marca indelével. Choay apresenta ainda dois tipos de textos que contribuem para a produção do mundo construído: os escritos realizadores e os escritos comentadores. Os textos comentadores contribuem grandemente na elaboração do mundo edificado, uma vez que têm o poder de modelar a percepção do espaço e de ocultar ou deslocar o seu sentido, e incitam e alimentam os textos fundadores.

Françoise Choay apresenta sete traços discriminatórios que servem para definir a utopia e verificar se *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua* é um escrito de ficção susceptível de se passar por utopia. Em primeiro lugar, é um livro assinado. Em segundo, o sujeito exprime-se na primeira pessoa do singular, seja o próprio autor, porta-voz, visitante e testemunho da utopia. Em terceiro, a utopia apresenta-se sob a forma de uma narração, na qual se insere no presente do indicativo, a descrição de uma sociedade modelo. Em quarto, a sociedade modelo opõe-se a uma sociedade histórica real, cuja crítica está indissociável da descrição

ou elaboração da primeira. Em quinto, a sociedade-modelo tem como suporte um espaço modelo de que é parte integrante e necessária. Em sexto, a sociedade-modelo é situada fora do nosso sistema de coordenadas espaço-temporais, num algures. Em sétimo, a utopia escapa ao domínio da duração e da mudança. À primeira análise, dir-se-ia que *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua* é uma utopia, no entanto, apesar de andar no seu limiar, não é considerado como tal. Enquanto a *Cidade do Sol* é uma crítica à realidade de então, propondo uma sociedade modelo, pretendendo ser uma realidade possível, distingue-se de sobremaneira, do mundo fantasioso e visionário de Cyrano, que também criticando a realidade de então, não reproduziu um modelo nem propôs uma sociedade-modelo, mas interrogou-se e fantasiou sobre a vida no mundo desconhecido da Lua, vida que à data se desconhecia ser impossível, e a viagem para lá chegar. Volvidos trezentos e vinte e quatro anos após a publicação de *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua*, o homem¹³⁹ pisou pela primeira vez o solo lunar.

As casas propostas por Cyrano são aparentemente impossíveis e frágeis, no entanto, são mecanismos que procuram satisfazer as necessidades de abrigo que se transforma para se adaptar às condições climáticas. As casas móveis são como jangadas que se deslocam por terra. A analogia actual mais concreta à casa móvel é a auto-caravana ou a *roulotte*. À arquitectura móvel, estão associadas as estruturas desmontáveis, amovíveis, reutilizáveis, flutuantes, *stands*, tendas, apoios, as casas efémeras ou a cabana do higienista (enfermaria em tenda para apoio a hospitais). As casas sedentárias são, literalmente, todas as casas que não saem do seu lugar, mas Cyrano propôs que estas rodassem sobre o próprio eixo para se esconderem no solo. Habitar no subsolo torna a vida insuportável, no entanto, a arquitectura explorou bastante a ideia do eixo central regulador em estruturas leves, assim como já conseguiu concretizar a ideia do edifício rodar em torno do próprio eixo.

Através da sugestão de uma arquitectura para um texto, pretende-se exercitar o imaginário da ideia à matéria.

¹³⁹ Neil Armstrong foi o primeiro homem a pisar a lua, em 1969.

A matéria

é substância, é tudo o que é palpável e tem corpo e forma. A matéria é tudo o que não é espiritual. O termo *matéria* indica tudo aquilo a que o artista dá forma ao fazer determinadas escolhas. A sua acepção é ambígua, pois tanto pode indicar o conteúdo da obra de arte, como a exterioridade sensível, mais ou menos adequada, em que se exprime artisticamente a ideia.

A *Torre Einstein* (1920-1924) em Potsdam, Alemanha, de Eric Mendelsohn (1887-1953) – Observatório Astronómico e Instituto de Astrofísica para a Investigação da Teoria da Relatividade de Albert Einstein – tornou-se um paradigma da arquitectura moderna e um ícone do Expressionismo. Mendelsohn conseguiu transpor as suas visões com uma linguagem formal orgânica para uma arquitectura construída. A intenção da *Torre Einstein* reflecte-se na sua dinâmica e fluida forma simbólica, que parece a forma de um submarino a submergir do mar no imaginário das *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870) de Júlio Verne (1828-1905) e que poderia servir de fantástico cenário a um filme, como serviram a *Casa Brenton* ou *Casa Cogumelo* (1969) de Charles Haertling (1928-1984) e a *Casa Escultural de Genesee* (1966) de Charles Deaton (1921-1996), ambas no Colorado, no filme *Sleeper* (1973) de Woody Allen (1935).

Por um lado, a literatura tem inspirado o cinema, a fotografia, a pintura, convocando a arquitectura para esse fim; e por outro lado, a arquitectura tem inspirado a literatura, o cinema, a fotografia, a pintura, não só através da obra construída, como também através da arquitectura imaginada, da arquitectura no papel, como é o caso dos desenhos de *Projectos de Prisões Imaginárias* (1761) de Piranesi (1729-1778), cujo imaginário continua a exercer uma grande influência no cinema, no teatro, na literatura e até, na banda desenhada.

Há ideias que se mantêm vivas e continuam a inspirar e a desafiar os arquitectos, os escritores e os artistas. São, por vezes, ideias tão fantasiosas que não foram dominadas, ultrapassadas e esquecidas pelo Homem; ou, quando parcialmente desvendadas, continuam a despertar diferentes possibilidades. Essas ideias – por vezes, ancestrais – emaranham-se ou encadeiam-se umas nas outras e vão servindo de matéria a diferentes autores, tornando difícil determinar a sua origem e seguir o seu fio condutor.



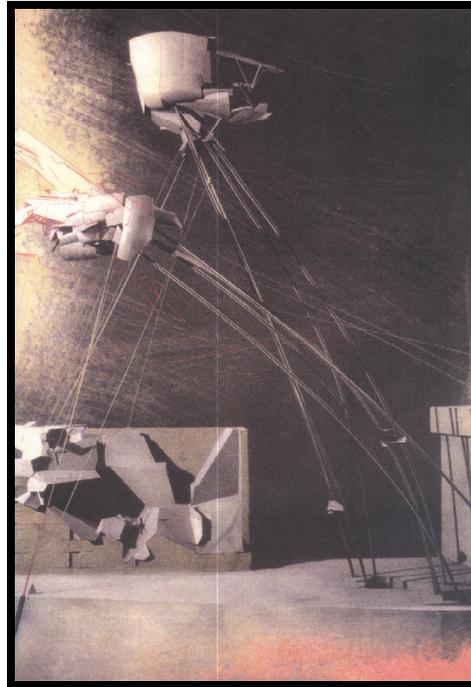
.41 - Arquitectura móvel. Archigram - Cidade a pé (1964).

A cidade móvel – como a da fantasia de Cyrano de Bergerac (1619-1655) em *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua* (1645) – alimentou o imaginário da arquitectura experimental, visionária e tecnológica. Peter Cook (1936) e Ron Herron (1930-1994) do grupo Archigram¹⁴⁰ (1961-1974) exploraram o universo mecanizado das estruturas leves e efémeras, e das cápsulas espaciais; e propuseram cidades que se movem, como a *Cidade Instantânea* (1968-1970), uma metrópole movida por balões de ar quente, amarrados por fios a estruturas provisórias e a camiões; e a *Cidade a Pé* (1964), uma metrópole zoomórfica e nómada, constituída por estruturas gigantes e inteligentes, semelhantes a répteis que deslizam pelo mundo através de pernas enormes. A arquitectura *inflável* – que se enche de vento – inspirou também Haus-Rucker-Co, Graham Stevens e Coop Himmelb(l)au. Em 2010, o gabinete sueco Jagnefalt Milton propôs utilizar os carris da antiga linha férrea para um novo tipo de infra-estrutura de transporte de edifícios móveis para a cidade de Åndalsnes na Noruega. Assim, a casa nómada e andarilha continua a preencher o sonho arquitectónico.

Para a reconstrução de Sarajevo após o cerco da cidade (1992-1995), Lebbeus Woods (1940) propôs casas que se erguem até ao espaço aéreo, através de cabos de aço ancorados em terra, para novas formas de vida, num cenário de

¹⁴⁰ Além de Peter Cook e Ron Herron, os principais membros do Archigram eram Warren Chalk (1927-1988), David Green (1937), Dennis Crompton (1935) e Michael Webb (1937).

destruição do pós-guerra. Estas casas elevadas procuram satisfazer o desejo paradoxal de voar no espaço da cidade do futuro e, ao mesmo tempo, estarem enraizadas no lugar, na cidade do passado. Enquanto a casa sedentária de Cyrano esconde-se na terra, a casa sedentária de Lebbeus quer ser livre, erguendo-se no céu.



.42 - Raíces. Lebbeus Woods - *High Houses, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina* 1994.

A casa sedentária rotativa de Cyrano sugere uma organização radial em torno de um eixo vertical central estruturante, como a que Buckminster Fuller (1895) viria a conceber para a “máquina para viver” *Dymaxion*¹⁴¹ (1927) – uma casa pré-fabricada independente, completamente equipada, projectada como um protótipo, para produção em série, com planta hexagonal, comprimida entre duas plataformas ocas, suspensa e triangulada a partir de um mastro central. Buckminster Fuller descreveu esta casa metálica leve como uma síntese entre o arranha-céus norte-americano e o pagode oriental. Também a Casa Malin – *Chesmophere* (1960) de John Lautner (1911-1994) em Los Angeles é suportada por uma coluna central única, tendo sido a solução encontrada para resolver o

¹⁴¹ Significa *dinamismo mais eficiência*.

problema colocado por um orçamento reduzido para uma obra num terreno escarpado, na qual se dizia ser impossível construir o quer que fosse, deixando a paisagem praticamente intacta. A sua forma lembra a solidez de um depósito de água. A *Dymaxion* e a *Chesmophere* não são casas rotativas.



.43 - Radial. Ionel Schein – Casa de plástico. Paris (1956).

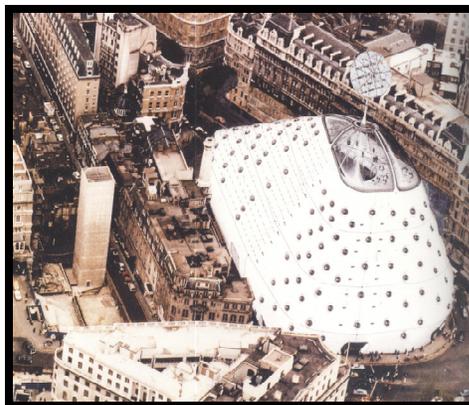
A arquitectura dinâmica tem sido reivindicada para o futuro e afirmada pelas intenções da revolucionária e futurista *Dynamic Tower*¹⁴², o primeiro arranha-céus rotativo, pré-fabricado e auto-suficiente, com módulos assentes num eixo vertical, permitindo que cada andar possa girar em separado, mudando a cada segundo a forma do edifício, e adaptando-se ao sol, ao vento e às necessidades momentâneas. A ideia de se ter, por mais tempo, sol a incidir num espaço foi também fantasiada por Boris Vian em *A Espuma dos Dias* (1947), mas esta ideia já tinha sido anteriormente concretizada. A *Villa Girasole* (1925-1935) – em Marcellise, Verona, Itália – foi projectada pelo engenheiro Angelo Invernizzi que tinha o sonho de possuir uma casa que seguisse o movimento do sol. O edifício é composto por uma base circular e um bloco rotativo com dois pisos em forma de "L". A base e o bloco rotativo estão unidos no centro, por um elemento pivotante com a forma de uma torre semelhante a um farol. O conjunto assemelha-se a um relógio em que o bloco rotativo corresponde aos ponteiros. Para mover o bloco

¹⁴² O arquitecto David Fisher quer implementar este hotel de seis estrelas em treze cidades do mundo, como Dubai (o primeiro), Moscovo, Milão, Nova Iorque, Tóquio...

rotativo, Invernizzi concebeu um engenhoso sistema de três carris circulares acoplados à base, onde desliza um conjunto de quinze *patins* solidários com o bloco rotativo, cuja energia é fornecida por dois motores *diesel* que proporcionam o deslocamento necessário para descrever uma rotação completa para seguir o movimento do sol.

Nas obras literárias mais fantasiosas, utópicas, atópicas ou distópicas, tratadas nesta dissertação, há muitas outras ideias que podem gerar ligações ou estabelecer analogias a obras arquitectónicas construídas ou sonhadas, dando forma ao mote “da ideia à matéria” e confrontando imagens no tempo e no espaço.

A Casa dos Mil Andares de Jan Weiss é uma sátira ao desafio de alcançar o céu e à iluminação artificial. Nesta história, há uma abóbada de vidro que remete para a memória das cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, para a cúpula do Pavilhão de Vidro de Bruno Taut e para a cobertura do Palácio de Cristal de Joseph Paxton, na Exposição de 1851 em Londres. Da casa que encolhe e do quarto que se arredonda ao som da música em *A Espuma dos Dias* de Vian e do habitar em árvores em *O Barão Trepador* de Calvino ressalta a ideia da cápsula da arquitectura metabolista – microestrutura minimalista e adaptável, pertencente ou não de uma vasta estrutura celular capaz de se expandir e de se transformar – fazendo a síntese entre a arquitectura interplanetária da ficção científica e os organismos biológicos; e as casas-bolha de Antti Lovag, que sugerem por um lado, o refúgio no ventre materno e por outro, assumem uma visão futurista.



.44 - Uma bolha com um óculo a espreitar a cidade. Future Systems – Blob, 1985.

Conclusão

Histórias com Arquitectura partiu da premissa de que há muitas formas de *ver* arquitectura na literatura, para além das criadas por descrições, mais ou menos minuciosas, dos cenários em que se desenrolam as acções, onde as personagens se movem e se posicionam.

As formas de *ver* arquitectura na literatura podem ser reunidas em três géneros: *cenário*, *pensamento* e *reação arquitectónica*.

Cenário arquitectónico é o género mais directo e concreto de *ver* arquitectura na literatura; servindo, essencialmente, para contextualizá-la histórica e geograficamente; é quando a arquitectura surge como fundo compositivo da história e não há reflexão por parte do escritor acerca do seu significado, evidenciada quando, por exemplo, se *observam* as personagens a andarem, a correrem, a se encontrarem em casa, na praça, na rua, na farmácia, na taberna, na igreja, na leitaria ou no porto, para comentarem umas com as outras o cerne da história, em *Crónica de uma Morte Anunciada* (1981) de Gabriel Garcia Márquez.

Pensamento arquitectónico revela uma reflexão sobre arquitectura por parte do escritor, sendo evidente, nas narrativas do homem a deambular pela cidade, contemplando-a e tentando compreendê-la (Walter Benjamin, Herberto Helder), nos diálogos e pensamentos das personagens que reconhecem o papel do arquitecto e debatem-se acerca do mesmo (Boris Vian, Jan Weiss) e da casa sonhada (José Saramago).

Reação arquitectónica refere-se a todas as obras literárias em que se verifica que, a arquitectura exerce um qualquer efeito nas personagens; quer fisicamente, através da mobilidade, do confronto entre a personagem e o espaço, da dimensão e forma do espaço; quer psicologicamente, através do estímulo dos sentidos perceptivos e sensoriais, do simbolismo, da atmosfera. A reacção pode, também, resultar do sonho e do desejo de ter um mundo ideal, reflectidos nas fantasias e nas utopias e, indirectamente, nas distopias. A reacção à arquitectura pressupõe que haja um pensamento arquitectónico implícito, não necessariamente

explícito. Juntamente com o pensamento arquitectónico, a reacção à arquitectura é subjacente à generalidade do temas tratados, desde *O símbolo* à *A matéria*. Pode-se distinguir o pensamento da reacção, nos casos em que a reflexão não provoca mudanças no estado do escritor ou das suas personagens.

Há obras literárias em que a arquitectura é mais presente e determinante do que noutras, dependendo da frequência com que actuam as formas de a ver. Uma obra literária pode acumular os três géneros – cenário, pensamento e reacção –, como é o caso de *A Espuma dos Dias* de Boris Vian.

Pode-se distinguir a arquitectura passiva da arquitectura activa, se for considerada apenas a matéria tangível da arquitectura. Considera-se arquitectura passiva, quando é estática, não interfere e não se transforma; e activa, por oposição. De imediato, excluir-se-ia *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua* de Cyrano de Bergerac e *A Espuma dos Dias* de Boris Vian, em que não há dúvida de que a arquitectura é activa, uma move-se e a outra transforma-se, podendo-se afirmar que, na generalidade das restantes obras literárias tratadas, a arquitectura é passiva. No entanto, a distinção entre arquitectura passiva e arquitectura activa na literatura é difícil e dúbia, se nos critérios de análise, forem incluídas a interferência ou efeito da arquitectura no estado psicológico das personagens e a consideração de que, ao longo do tempo, a arquitectura transforma-se sempre, nem que seja por amadurecer, mudar de cor ou ganhar sujidade. Assim, verificar-se-ia que a arquitectura é sempre, de alguma forma, activa; sendo as formas activas, as vias que permitem ver arquitectura na literatura.

O estímulo dos sentidos sensoriais é uma das formas indirectas de fazer ver arquitectura na literatura. Em *O apego*, reflectiu-se em como o paladar aumenta a afectividade à cozinha, através de *Kitchen* de Banana Yoshimoto, de *Elogio da Sombra* de Junichiro Tanizaki e de *Como Água para Chocolate* de Laura Esquivel. Em *O som*, o uso imaginário da audição permite identificar e caracterizar espaços e lugares em *O Vale da Paixão* de Lídia Jorge e *A Espuma dos Dias* de Boris Vian. *O cheiro* põe à prova o olfacto, não só na identificação e caracterização de um espaço, como no grau de afectividade e repulsão ao mesmo, em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell e *A Espuma dos Dias* de Boris Vian. O tacto

induz *O íntimo* e *O apego*. A visão – imaginária, despertada no espaço cognitivo –, é a mais estimulada, não só na forma de *ver* arquitectura enquanto cenário, como em temas que tratam a corporalidade da arquitectura sem recorrer a descrições exaustivas. Em *O símbolo*, o foco concentra-se no objecto simbólico de *O Castelo* de Franz Kafka e de *O Templo Dourado* de Yukio Mishima. Em *O íntimo*, *A clausura*, *O espaço*, *O absurdo*, *O labirinto*, reflecte-se em como a dimensão e forma do espaço contribui para o estado psicológico das personagens, desencadeando reflexões existencialistas nas obras de Franz Kafka, George Orwell, Jean-Paul Sartre, José Saramago, Vergílio Ferreira, entre outros. Sem *A luz*, a visão não trabalharia; e *A cor* dá vida ao espaço perceptivo. Em *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, verifica-se que, quando um sentido perceptivo é negado – no caso concreto, a visão –, os outros sentidos são intensificados.

A arquitectura é o fragmento de um todo maior, o mundo, – contextualismo – cujo significado se desenvolve ao longo do tempo, exigindo que, para ser apreendida, exija, por vezes, que as histórias tenham que ser contadas do princípio ao fim, como é o caso de *Descobrimento em Passos em Volta* de Herberto Helder, em que ao longo da história se vai assimilando que a cidade é um labirinto. A arquitectura não pode ser desvinculada de outras realidades, sendo apreendida através de tudo o que a envolve.

A presença da arquitectura é fundamental para o ambiente pretendido e indispensável para o contexto das histórias. Podendo a arquitectura ser mais ou menos activa, há obras literárias em que é evocada sem se impor – é apreendida sem dominar –, funcionando como um figurante com uma forte e influente presença, como nas obras de Marguerite Duras, de José Saramago e de Vergílio Ferreira. Em contrapartida, há obras literárias em que a arquitectura é protagonista e subjuga os restantes personagens, como em *A Espuma dos Dias* de Boris Vian, *O Templo Dourado* de Yukio Mishima, *O Castelo* de Franz Kafka e *Kitchen* de Banana Yoshimoto. Se destas obras, fosse eliminado o objecto arquitectónico, a história não só seria transformada, como seria castrada e perderia o seu sentido, pois o objecto arquitectónico é o objecto da história. Portanto, há as obras literárias em que a arquitectura surge na sequência da história, em que não sendo

fundamental, pode seguir um fio condutor; e há aquelas em que a história é criada a partir da arquitectura.

Há outros casos, em que se a arquitectura fosse alterada ou simplesmente, ignorada, a história perderia a sua carga emotiva e a força expressiva, que é o caso de *O Processo* de Franz Kafka, *A Casa dos Mil Andares* de Jan Weiss e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell. A arquitectura distópica destas histórias interfere com o bem-estar, a racionalidade e a sanidade das personagens, através de espaços desconfortáveis com má ventilação, má iluminação e insalubres, excessivamente pequenos ou grandes, de programas e percursos confusos e estrangulados. Assim, as distopias alimentam as utopias, evidenciando os exageros, os contrastes e os opostos e incitando as personagens a lutar por um mundo melhor.

A não ser em obras literárias experimentais, transgressoras e muito abstractas, é difícil encontrar uma história que renuncie completamente à arquitectura. É necessário propor um lugar onde aconteça a história, um lugar que foi ou é submetido aos desígnios da arquitectura. A arquitectura é convocada, porque é essencial oferecer um espaço para as personagens habitarem e construírem a sua história. Como seria *O Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago sem o manicómio, sem as casas e sem a cidade? Como seria *O Barão Trepador* de Italo Calvino sem as árvores? Como seria *O Muro* de Jean-Paul Sartre sem a cela? Como seria *A Casa das Belas Adormecidas* de Kawabata e a *Metamorfose* de Franz Kafka sem o quarto?

A presença da arquitectura numa história não é, no entanto, suficiente para se falar com propriedade de literatura com arquitectura, tal como o uso das palavras não é suficiente para definir a literatura e a construção de paredes não é suficiente para definir uma arquitectura. Se o escritor não tiver experiência, vivência, sensibilidade, ideia e sentido arquitectónico, não é capaz de compreender a arquitectura, e não conseguirá propor arquitecturas que não sejam banais e desnecessárias. Por outro lado, o valor das obras, quer literárias quer arquitectónicas, depende também do olhar que lhes dedicamos, da forma como as vemos. O escritor pode ter ignorado ou desprezado a arquitectura, mas o leitor tem

a liberdade de usar o seu imaginário para construir um cenário arquitectónico para as histórias que leu; não significa, no entanto, que a obra literária tenha arquitectura, só porque o leitor se lembrou dela.

A palavra é a ferramenta imediata de que o escritor dispõe para propor ou criar arquitectura. A escrita, material e fisicamente, pode não conter arquitectura, mas cada palavra usada carrega e agrega a si vários significados, servindo de veículo para transportar o leitor para a sua memória ou para o seu imaginário. Uma personagem afirma que em tempos viveu numa aldeia. Mesmo sem descrever a aldeia, o uso das palavras “vivi” e “aldeia” transporta o leitor para o espaço idílico de uma aldeia, cujas características diferem na memória e no imaginário, de leitor para leitor. Se uma história se passar numa conhecida cidade, uma única alusão ao nome da cidade poderá fazer com que a arquitectura tome forma na memória do leitor. Se é ou não arquitectura, dependerá das ligações à memória ou à imaginação que o leitor conseguir criar. Portanto, a tarefa de determinar se há arquitectura ou não num texto literário – ou, se a arquitectura desse texto é relevante – pode se tornar complexa. Se o texto literário é aquele que pretende emocionar, empregando a língua com liberdade e beleza, e usando o sentido metafórico das palavras; a arquitectura é considerada relevante no texto literário, quando consegue produzir um efeito estético e contribuir para a concretização dos objectivos do texto literário, nomeadamente, o de criar emoções.

A *Erva Vermelha* de Boris Vian foi a primeira obra literária lembrada para fazer parte desta dissertação e uma das responsáveis pela determinação na abordagem ao tema da literatura com arquitectura. Estranhamente, na sua releitura, não foi reencontrado, nas palavras, o imaginário arquitectónico guardado na memória. As casas, apesar da cor, parecem afinal muito diferentes. Inicialmente, o cenário imaginado era uma planície de erva vermelha com edifícios dispersos futuristas de grandes dimensões volumétricas – lembrando a *Cittá Nuova* de António Sant’Elia (1888-1916) – ou construtivistas, estanques e brutos, como o Clube dos Trabalhadores em Rusakov (1928) de Konstantin Melnikov (1890-1974), mas pintados com cores fortes. Nos espaços interiores, os edifícios seriam mecanizados e preenchidos com tubagens coloridas de grande secção. Afinal, as

personagens movem-se por cenários repletos de casinhas de todas as cores que brotam da terra e crescem, à semelhança dos vegetais. Ultrapassada a consternação de não ter encontrado o cenário arquitectónico imaginado ou sonhado, optou-se por voltar a guardar esse imaginário na memória e considerar relevante para o contexto da dissertação, apenas, a *cheiromante* e o crescimento, metafórico e figurado, das casas.

Há muitas formas de ler uma história e a percepção das histórias modifica-lhe os valores. Assim sendo, apesar dos interessantes imaginários despertados pelos textos, tentou-se acima de tudo, que o resultado da demanda fosse o mais verdadeiro possível – com a consciência de que não há uma verdade imutável –, dedicando um especial cuidado nas interpretações dos textos, a fim de não correr o risco de criar ligações que não existem, de todo.

Estabelecida esta premissa, concluiu-se que – excluindo o preconizado em *A matéria*, em que uma ideia literária pode sugerir diferentes arquitecturas – não foram definidos estilos arquitectónicos, na generalidade, das obras literárias analisadas. Assim, não se pode afirmar, com certeza absoluta, que um edifício literário faz parte de um estilo ou movimento arquitectónico concreto, e não de outro, à excepção de *O Templo Dourado* de Mishima, que se refere a um edifício histórico existente, de *O Ramalhete* em *Os Maias* de Eça Queirós e dos casos em que a arquitectura é definida e o lugar é nomeado.

Qualquer que seja a manifestação da arquitectura num texto, mais funciona como uma componente da realidade, material imediatamente à disposição do escritor, de acordo com os seus interesses e intenções. As arquitecturas das histórias, na maioria dos casos, são possíveis e arrancadas da memória dos escritores. As arquitecturas impossíveis não exequíveis são remetidas para o campo do sonho, da fantasia e do fantástico; e as arquitecturas impossíveis onde a vida é insuportável resultam de subversões da realidade ou da intenção de enfatizar alguma situação absurda e revoltante, como as tratadas nas distopias.

Assim, como há arquitecturas que, pela sua singularidade, plasticidade e força expressiva, são inspiradoras, estimulantes e sugestivas para o campo literário; também, há histórias cativantes que podem ser chamadas a participar no

processo criativo da arquitectura. A arquitectura numa história inspira curiosidade não tanto pela quantidade de arquitectura, de que estilo ou de que tipo, mas de que modo se revela, se inventa, o que significa e pelas ideias e pensamentos que desencadeia.

Através das ideias dispersas pelas histórias reais ou fictícias, verifica-se como a literatura é uma maneira de textualizar a arquitectura, e como a arquitectura atinge um carácter simbólico e significante na literatura: nos lugares, nos edifícios do poder, na queda de edifícios que assinalam acontecimentos e vontades paralelas, na arquitectura desejada ou indesejada, na arquitectura inalcançável, no muro temido pelos condenados a fuzilamento, na casa-contentora de memórias, na cozinha que mitiga a perda e a saudade, na casa da árvore, na casa efémera, na casa duradoura, na arquitectura com vontade própria, no arranha-céus estanque e labiríntico, na cidade fragmentada, na cidade andarilha ou nas cidades invisíveis. Em suma, a literatura estimula a reflexão em temas que são preciosos para o debate arquitectónico: a estética; a apropriação; a dimensão; a geometria; a sustentabilidade; os significados; as dicotomias; a tipologia; a função; a identidade; a segurança; a iluminação; a temporalidade; a afectividade; a arquitectura que é possível construir com os recursos que se possuem; o habitar lugares que não são considerados casas; e muitos outros.

Para a questão sobre o que influencia o quê, se a arquitectura influencia a literatura, ou se a literatura influencia a arquitectura, a resposta é dualista e positiva. Um texto pode desencadear a concepção de uma arquitectura, assim como um edifício pode inspirar uma história.

Uma vez que as influências artísticas podem ser determinantes para o trabalho do arquitecto, a literatura continuará a ser um campo por desbravar e uma inspiração na busca de um caminho e de uma linguagem arquitectónica própria, para vencer a crise da confusão da contemporaneidade.

E assim, o papel da arquitectura e o papel da literatura complementam-se no sonho...

Breves biografias de escritores

ABBOTT, Edwin A. – Escritor e teólogo inglês (Londres, 1838 – Londres, 1926). Foi educado na Escola de Londres e no Colégio St. John's, em Cambridge, onde recebeu os maiores louvores em Literatura Clássica, Matemática e Teologia. Viria a ordenar-se padre e, em 1865, após frequentar diversos mestrados, tornou-se reitor da Escola de Londres; tinha então 26 anos. Foi professor em Birmingham e na Universidade de Cambridge, e pregador na Universidade de Oxford. Algumas das suas obras são: *Flatland – Uma Aventura em Muitas Dimensões* (1884), *Silanus, the Christian* (1907); *Message of the Son of Man* (1909).

ALMEIDA GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de – Escritor e político português (Porto, 1799 – Lisboa, 1854). Foi um dos introdutores do romantismo em Portugal. A influência romântica levou-o a criar uma literatura de raízes nacionais, quer pelos temas, inspirados em episódios históricos ou em figuras literárias, quer pelo amor à paisagem ou aos monumentos. Algumas das suas obras são: *Frei Luís de Sousa* (1843); *Viagens na minha Terra* (1846); *Folhas Caídas* (1853).

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – Escritora e poetisa portuguesa, de origem dinamarquesa (Porto, 1919 – Lisboa, 2004). Da sua infância e juventude, a autora recorda sobretudo a importância das casas, lembrança que terá grande impacto na sua obra, ao descrever as casas e os objectos dentro delas, produto das suas memórias. Explica: "Tenho muita memória visual e lembro-me sempre das casas, quarto por quarto, móvel por móvel e lembro-me de muitas casas que desapareceram da minha vida (...). Eu tento «representar», quer dizer, «voltar a tornar presentes» as coisas de que gostei e é isso o que se passa com as casas: quero que a memória delas não vá à deriva, não se perca". A cidade constitui outro motivo frequentemente repetido na sua obra, enquanto espaço negativo, que representa o mundo frio, artificial, hostil e desumanizado, ao contrário da natureza. Algumas das suas obras são: *A Fada Oriana* (1958); *Contos Exemplares* (1962); *O Cavaleiro da Dinamarca* (1964); *Histórias da Terra e do Mar* (1984).

BECKETT, Samuel – Romancista e dramaturgo irlandês (Dublin, 1906 – Paris, 1989). Consagrou-se como um dos nomes mais proeminentes do teatro do absurdo, lidando com temas complexos e existencialistas como a desilusão, o sofrimento e o absurdo da condição humana. Em Beckett, a ironia amarga resulta de um violento contraste entre a esperança que o homem coloca na sua existência e o que realmente obtém dela. Prémio Nobel da Literatura em 1969. Algumas das suas obras são: *Murphy* (1938); *Malone Está a Morrer* (1951); *À Espera de Godot* (1952), *Watt* (1953).

BENJAMIN, Walter – Escritor, ensaísta, crítico literário, tradutor, sociólogo e filósofo judeu alemão (Berlim, 1892 - Portbou, 1940). Enunciador dos princípios de uma estética ligada à modernidade, desenvolveu uma reflexão sobre a linguagem e a filosofia da história. O seu trabalho, combinando ideias aparentemente antagónicas do idealismo alemão, do materialismo dialéctico e do misticismo judaico, constitui um contributo original para a teoria estética. Suicidou-se com medo de cair nas mãos dos nazis. Algumas das suas obras são: *Rua de Sentido Único* (1928); *Imagens do Pensamento* (1934); *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Técnica* (1936); *Infância Berlinese: 1900* (1938).

BESSA-LUÍS, Agustina – Escritora portuguesa (Vila Meã, Amarante, 1922). O Douro, onde viveu a sua infância, marca indelévelmente o seu imaginário romanesco. As suas obras revelam uma profunda reflexão sobre a condição humana. Algumas das suas obras são: *Sibila* (1954), *Os Incuráveis* (1956), *Canção Diante de uma Porta Fechada* (1966), *As Pessoas Felizes* (1975), *Estados Eróticos Imediatos de Soren Kierkegaard* (1992).

CAMPANELLA, Tommaso – Pensador italiano (1568-1639). Religioso pertencente à Ordem Dominicana dedicou-se aos estudos filosóficos, orientando-se pelo pensamento de Aristóteles. Procurou conciliar o humanismo renascentista com a teologia católica romana. Considerava o Papa o chefe natural do Cristianismo, entendendo que todos os homens e todos os poderes constituídos lhe deviam reconhecimento. Foi várias vezes preso pela sua maneira de pensar. Acabou por se refugiar em França, onde reuniu bastantes admiradores, incluindo Richelieu e Luís XIII. As suas obras principais são: *De regimine Ecclesiae, De regno Dei e Civitas Solis (A Cidade do Sol)*, escrita enquanto se encontrava preso pela Inquisição espanhola (1599-1626)).

CYRANO DE BÉRGERAC, Savinien de – Escritor francês (Paris, 1619 – Sannois, 1655). Autor de comédias e de uma tragédia, exprimiu a sua filosofia materialista em narrativas de viagens imaginárias. Edmond Rostand (Marselha, 1868 – Paris, 1918) escreveu uma comédia em verso, fazendo do escritor Cyrano de Bergerac, um espadachim picaresco, uma personagem controversa e sofrida, feio e sublime, que usando o seu talento de poeta obtém, para outro, as atenções da mulher que ama. Algumas das suas obras são: *A Morte de Agripina* (1653); *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua* (1657); *História Cómica dos Estados e Impérios do Sol* (1662).

CALVINO, Italo – Escritor italiano (Santiago de Las Vegas, Cuba, 1923 – Siena, 1985). Na sua obra encontramos desde obras críticas a contos que introduzem fantasia e humor na estética neorrealista, e pesquisas formais de tipo pós-moderno. Algumas das suas obras são: *O Barão Trepador* (1957); *As Cidades Invisíveis* (1972); *Se numa Noite de Inverno um Viajante* (1979); *Porquê Ler os Clássicos* (1991, póstuma).

DURAS, Marguerite – Escritora e cineasta francesa (Gia Dinh, Vietname, 1914 – Paris, 1996). Marcada pela sua juventude na Indochina, levou à cena – nos seus romances, no seu teatro e nos filmes de que escreveu o guião ou que ela própria realizou – personagens que tentam escapar à solidão e ao quotidiano pelo amor, pelo crime e pela loucura. Algumas das suas obras são: *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), *Moderato Cantabile* (1958), *O Amor* (1971), *O Amante* (1984), *Olhos Azuis*, *Cabelo Preto* (1986).

ESQUIVEL, Laura – Escritora mexicana (cidade do México, 1950). Trabalhou como educadora de infância mas, dada a escassez de materiais didáticos, começou ela própria a escrever peças de teatro para as crianças. Passou depois a contribuir como dramaturga para a cadeia de televisão pública infantil. Estudou Cinema. Em 1985 estreou-se como argumentista, com o filme *Guido Guán Y Los Tacos De Oro*, obra nomeada para o Prémio Ariel da Academia das Ciências e Artes Cinematográficas. Decidiu prosseguir com um novo argumento, mas tendo sido desencorajada a rodá-lo devido à escassez de fundos necessários, optou por convertê-lo ao formato de romance, surgindo assim *Como Água para Chocolate* (1989). Outras das suas obras são: *A Lei do Amor* (1997); *A Pequena Estrela-do-mar* (1999); *O Livro das Emoções* (2003).

FERREIRA, Vergílio – Romancista e ensaísta português (Gouveia, 1916 – Lisboa, 1996). Licenciou-se em Filologia Clássica na Universidade de Coimbra. Foi professor do ensino liceal, em Évora (1945-1958) e em Lisboa (desde 1959 até à aposentação). Notabilizou-se no domínio da prosa ficcional. A angustiada indagação existencialista sobre a condição humana determinam a sua escrita, levando para primeiro plano a voz de um ser pensante num ininterrupto monólogo interior onde predomina a inquietação metafísica e existencial. Temas como a morte, o mistério, o amor, o sentido do universo, o vazio de valores, a arte, são recorrentes na sua produção literária. Algumas das suas obras são: *O Caminho Fica Longe* (1943); *Manhã Submersa* (1954); *Aparição* (1959); *Uma Esplanada sobre o Mar* (1986); *Espaço do Invisível 1* (1965); *Espaço do Invisível 2* (1976); *Espaço do Invisível 3* (1977); *Um Escritor Apresenta-se* (1981); *Espaço do Invisível 4* (1987); *Arte Tempo* (1988); *Espaço do Invisível 5* (1990).

HELDER, Herberto – Escritor e poeta português de ascendência judaica (Funchal, 1930). É considerado um dos mais originais poetas vivos de língua portuguesa. A sua poesia integra a herança do surrealismo. Enigmático, misantropo, reservado e introspectivo, paira em torno de si, uma atmosfera misteriosa, uma vez que recusa prémios e se nega a dar entrevistas. Recusou o Prémio Pessoa pela sua obra em 1994. Algumas das suas obras são: *O Amor em Visita* (1958); *Os Passos em Volta* (1963); *Apresentação do Rosto* (1968); *Photomaton & Vox* (1979); *A Faca Não Corta o Fogo* (2008).

JORGE, Lídia – Romancista e contista portuguesa (Boliquiteime, 1946). Ficcionalista, a quem tem sido apontada a influência do realismo mágico latino-americano, cada romance é um romance, em que introduz a novidade relativamente ao que o precede, ao nível da construção romanesca, da linguagem e do contexto, desde o aperfeiçoamento dos materiais narrativos à sua adaptação a uma temática sempre renovada, embora inserida numa tendência ampla para reflexão sobre as várias dimensões do Portugal pré e pós-revolucionário. O tema da mulher e da sua solidão é também uma preocupação central da obra. Algumas das suas obras são: *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982); *A Costa dos Murmúrios* (1988); *A Maçon* (1997); *O Vale da Paixão* (1998).

KAFKA, Franz – Escritor checo de língua alemã (Praga, 1883 – Sanatório de Kierling, Viena, 1924). Teve de enfrentar o facto de pertencer a várias minorias: ser judeu, ser escritor numa família hostil a qualquer actividade artística e escrever em alemão na capital checa. O seu nome passou para a linguagem comum através do adjectivo *kafkiano*, que exprime a angústia de uma situação sem saída num mundo opressivo. Deixou grande parte dos seus textos incompletos e os três últimos romances, publicados contra sua vontade após a sua morte, graças ao amigo Max Brod (1884-1968). Algumas das suas obras são: *A Metamorfose* (1915); *O Covil* (1923); *O Processo* (1925, póstuma); *O Castelo* (1925, póstuma); *O Desaparecido* (1927, póstuma).

KAWABATA, Yasunari – Escritor japonês (Osaka, 1899 – Kamakura, 1972). Proclamava o novo - sensualismo e era receptivo à literatura europeia de vanguarda. Recorria a técnicas surrealistas que procuravam combinar a estética tradicional nipónica com a narrativa psicológica em tons de erotismo. A sua escrita ressalta também, o carácter emocional do povo japonês. Na década de 60, tornou-se activista político, defendendo candidaturas conservadoras e assinando, juntamente com Yukio Mishima, um manifesto de protesto contra a Revolução Cultural chinesa. Prémio Nobel da Literatura em 1968. Suicidou-se pela inalação de gás. Algumas das suas obras são: *O Bailarino de Izu*, (1926); *O País da Neve* (1948); *Mil Grous ou Chá e Amor* (1952); *A Voz da Montanha* (1954); *A Casa das Belas Adormecidas* (1961).

MARQUEZ, Gabriel Garcia – Escritor colombiano (Aracataca, 1928). A sua obra constitui uma crónica realista e alegórica da América Latina e um contributo considerável no realismo mágico. Em 1955, publicou o seu primeiro livro, uma colectânea de contos *La Hojarasca*, que lida compassivamente com a realidade rural da Colômbia, passando despercebido ao olhar da crítica. Prémio Nobel da Literatura em 1982. Algumas das suas obras são: *Ninguém escreve ao coronel* (1961); *Cem anos de Solidão* (1967); *Crónica de uma Morte Anunciada* (1981); *A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada* (1972); *Amor em Tempos de Cólera* (1985).

MISHIMA, Yukio – Escritor japonês (Tóquio, 1925 – Tóquio, 1970). Foi educado pela avó paterna, criatura possessiva e preocupada. Com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, foi declarado inapto para o serviço militar, e destacado pelas autoridades como operário fabril. Este acontecimento revelou-se preponderante no seu percurso, por acreditar que não teve oportunidade de dar a vida pela pátria. Mesmo as circunstâncias da sua morte estiveram essencialmente ligadas a este sentimento. Mishima era grande admirador das glórias passadas do Japão imperial, de cuja derrota nunca se conformou. Em 1968, conseguiu agrupar um pequeno exército de cerca de uma centena de jovens efectivos, dispostos a morrer pela restauração do *Bushido*, o código de honra dos guerreiros *samurai*. Liderou a sua milícia na tomada do quartel-general do exército japonês em Tóquio, na tentativa de devolver o seu país aos ideais nacionalistas do ante-guerra, mas perante o fracasso da sua investida, preferiu tirar a sua própria vida com uma espada, através do ritual japonês, o *seppuku*. Algumas das suas obras: *Confissões de uma Máscara* (1948); *O Tumulto das Ondas* (1954); *O Templo Dourado* (1956); *O Marinheiro que Perdeu as Graças do Mar* (1963).

ORWELL, George – Escritor inglês (Bengala, Índia, 1903 – Londres, 1950). Convencendo-se de que o imperialismo era uma ilusão, foi para Inglaterra, após ter feito parte da polícia imperial na Birmânia. Aproximando-se do socialismo, acabou por abordar os problemas sociais com franqueza e precisão. Os seus romances basearam-se nas suas experiências pessoais. A sua obra é marcada por uma inteligência perspicaz e bem-humorada, uma consciência profunda das injustiças sociais, uma intensa oposição ao totalitarismo e uma paixão pela clareza da escrita. Algumas das suas obras são: *O Triunfo dos Porcos* (1946); *Mil e Novecentos e Oitenta e Quatro* (1948).

PEPETELA – Escritor angolano, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos adoptou *Pepetela* como pseudónimo, (Benguela, 1941). Em 1958, ingressou no Instituto Superior Técnico em Lisboa, iniciando a sua actividade literária, associativa e política na Casa dos Estudantes do Império. Licenciou-se em Sociologia pela Universidade de Argel. Foi co-fundador do Centro de Estudos Angolanos, onde representa activamente o MPLA. Em 1969, foi chamado para a Frente de Cabinda, onde exerceu actividade guerrilheira. De 1975 a 1982, foi vice-ministro da Educação. Em 1985, tornou-se docente da Universidade de Angola e membro da Comissão Directiva da União de Escritores Angolanos. Algumas das suas obras são: *O Cão e os Caluandas* (1985); *O Desejo de Kianda* (1995); *A Gloriosa Família* (1997); *Parábola do Cágado Velho* (1997); *Jaime Bunda, o agente secreto* (2002); *Predadores* (2005).

PESSOA, FERNANDO - Poeta, ficcionista, dramaturgo, filósofo, prosador (Lisboa, 1888 – Lisboa, 1935). É, inequivocamente, a mais complexa personalidade literária portuguesa e europeia do século XX. Com Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, entre outros, leva, em 1915, a cabo o

projecto de *Orpheu*, revista que assinala a afirmação do modernismo português e cujo impacto cultural e literário só pôde cabalmente ser avaliado por gerações posteriores. Dificilmente se pode chegar a sínteses simplistas diante de um autor que, além da obra assinada com o seu próprio nome, criou vários autores aparentemente autónomos e quase com existência real, os heterónimos, de que se destacam - o seu número eleva-se às dezenas - Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, cada um deles portador de uma identidade própria; de uma arte poética distinta; de uma evolução literária pessoal e ainda capazes de comentar as relações literárias e pessoais que estabelecem entre si. Algumas das suas obras são: *O Banqueiro Anarquista* (1922); *Mensagem* (1934); *O Manuscrito de O Guardador de Rebanhos*

PIRANDELLO, Luigi – Dramaturgo, romancista e contista italiano (Agrigento, Sicília 1867 – Roma, 1936). Prémio Nobel da Literatura em 1934. Ficou conhecido sobretudo como um grande inovador do drama moderno. Algumas das suas obras são: *Seis Personagens em Busca de Autor* (1921); *Um, Ninguém e Cem Mil* (1936).

QUEIRÓS, Eça – Escritor português (Póvoa de Varzim, 1845 – Paris, 1900). É considerado um dos maiores romancistas de toda a literatura portuguesa, o primeiro e principal escritor realista português, renovador profundo e perspicaz da nossa prosa literária. Algumas das suas obras são: *O Crime do Padre Amaro* (1875); *A Tragédia da Rua das Flores* (1878); *Os Maias* (1888); *A Ilustre Casa de Ramires* (1900); *A Cidade e as Serras* (1901-póstumo).

SARAMAGO, José – Ficcionalista, cronista, poeta e autor dramático português (Azinhaga, Golegã, 1922 – Lanzarote, 2010). Prémio Nobel da Literatura em 1998. A sua escrita problematiza, de forma imaginativa e humorada, numa dinâmica narrativa livre – sem constricções, seja ao nível da expressão linguística, marcada, do ponto de vista formal, por uma estratégia de integração, sem marcas gráficas, do discurso dialogal das personagens e do narrador no fluxo contínuo do texto; seja ao nível da efabulação de personagens ou do tempo –, as modalidades de ficção do tempo histórico, quer remetido para um passado revisto a partir da atenção conferida às histórias reais ou sonhadas dos seres anónimos que construíram a História quer concebida como crónica de um futuro virtual que, sob a sua forma alegórica, não deixa de reflectir uma inquietação sobre o presente. Algumas das suas obras são: *Levantado do Chão* (1980); *Viagem a Portugal* (1981); *Memorial do Convento* (1982); *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984); *A Jangada de Pedra*, (1986); *História do Cerco de Lisboa*, 1989; *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, 1991; *Ensaio sobre a Cegueira* (1996); *Todos os Nomes* (1997); *A Caverna* (2000); *Caim* (2009)

SARTRE, Jean-Paul – Escritor e filósofo francês (Paris, 1905 – Paris, 1980). Acreditava que os intelectuais têm de desempenhar um papel activo na sociedade. Era um artista militante, e apoiou

causas políticas de esquerda com a sua vida e a sua obra. Repeliu as distinções e as funções oficiais e, por estes motivos, se recusou a receber o Nobel de Literatura de 1964. A sua filosofia dizia que no caso humano (e só no caso humano) a existência precede a essência, pois o homem primeiro existe, depois se define, enquanto todas as outras coisas são o que são, sem se definir, e por isso sem ter uma "essência" posterior à existência. Algumas das suas obras são: *A Náusea* (1938); *O Muro* (1939); *O imaginário* (1940); *As Moscas* (1943); *Entre Quatro Paredes* (1945).

TANIZAKI, Junichiro – Escritor japonês (Tóquio, 1886 – Tóquio, 1965). Um dos maiores autores da literatura japonesa moderna e ainda é o mais popular romancista japonês depois de Natsume Soseki. Inicialmente com influências de Edgar Allan Poe, o autor escreve desde cedo. A Tanbiha, escola da qual participou, valorizava a “arte e beleza acima de tudo”, contra o objectivismo da época. O centro dos seus interesses é a preservação da língua e da cultura tradicional do Japão. A maioria de seus livros é altamente sensual, alguns centrados no erotismo. Em praticamente todos eles se destacam a agudeza de sua percepção e uma sofisticação irónica. Algumas das suas obras são: *Amor insensato* (1924); *Voragem* (1928); *Há quem prefira urtigas* (1930), *Elogio da Sombra* (1933); *A chave* (1956).

VIAN, Boris – Escritor, engenheiro mecânico, músico de jazz, jornalista, inventor, marceneiro e pintor francês (Ville-d'Avray, 1920 – Paris, 1959). Teria acumulado outras tantas paixões e ofícios, se a morte não o tivesse levado aos trinta e nove anos. O seu primeiro romance, *Irei cuspir-vos nos túmulos* (1946), obteve um sucesso considerável em resultado do escândalo que o envolveu. Os seus romances são caracterizados pela criatividade de linguagem e pela assunção do poder absoluto do amor sobre o egoísmo e a alienação da sociedade. Algumas das suas obras são: *A Espuma dos Dias* (1947), *Outono em Pequim* (1947); *As Formigas* (1949); *A Erva Vermelha* (1950); *O Arranca Corações* (1953).

WEISS, Jan - Escritor checo de ficção científica (1892-1972), mais conhecido pela sua obra surrealista *A Casa dos Mil Andares* (1929). Apesar de pouco conhecido, Weiss é considerado um dos representantes mais originais e mais proeminentes da literatura checa. As suas obras reflectem o desespero da guerra.

YOSHIMOTO, Banana – Escritora japonesa (Tóquio, 1964), filha de Yoshimoto Takaaki, aka Ryumei, provavelmente o filósofo e crítico mais importante e influente, que emergiu nos anos 60, e irmã, a cartoonista Haruno Yoiko. Licenciou-se em literatura na Universidade de Tóquio. *Kitchen*, o seu primeiro romance, originalmente publicado em 1988, recebeu dois dos prémios mais ambicionados no Japão e foi aclamada internacionalmente. Outras das suas obras são: *Adeus, Tsugumi* (1989); *Lua-de-Mel* (1997); *A Última Amante de Hachiko* (1994); *Arco-íris* (2002).

Índice Onomástico

ABBOTT, Edwin A. – Flatland, Uma Aventura de Muitas Dimensões (1884)	110, 116, 126
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – Histórias da Terra e do Mar (1984)	86
AUSTEN, Jane – Orgulho e Preconceito (1813)	128
BECKETT, Samuel – Novelas e textos para nada (1945-50)	73
BENJAMIN, Walter – Imagens do Pensamento (1924-1938)	11, 49, 59, 67, 92, 138, 140, 142
BERGERAC, Cyrano de – O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua (1657)	145, 152, 157
BESSA-LUÍS, Agustina – Sibila (1954)	88
CALVINO, Italo – O Barão Trepador (1957)	58, 155, 159
CALVINO, Italo – As Cidades Invisíveis (1972)	134, 144
CALVINO, Italo – Porquê ler os clássicos? (1991-póstuma)	6
CAMPANELLA, Tomás – A Cidade do Sol (1599-1639)	148
DURAS, Marguerite – O Amor (1971)	77
DURAS, Marguerite – Olhos Azuis, Cabelo Preto (1986)	76
ESQUIVEL, Laura – Como Água para Chocolate (1989)	85, 157
FERREIRA, Vergílio – Aparição (1959)	92, 141
FERREIRA, Vergílio – Manhã Submersa (1954)	64, 88, 94, 141
GARRETT, Almeida – Viagens na Minha Terra (1843)	17
HELDER, Herberto – Os Passos em Volta (1963)	14, 57, 60, 62, 72, 74, 93, 94, 96, 98
.....	118, 131, 132, 136, 137, 143
JORGE, Lídia – O Vale da Paixão (1998)	70, 93, 157
KAFKA, Franz – O Castelo (1916)	44, 53, 63, 126, 135, 158
KAFKA, Franz – Metamorfose (1916)	62, 63, 66, 75, 92, 126, 159
KAFKA, Franz – O Covil (1923)	48, 58, 63, 135
KAFKA, Franz – O Processo (1925)	63, 89, 91, 92, 121, 128, 135, 159
KAWABATA, Yasunari – A Casa das Belas Adormecidas (1961)	94, 159
KUNDERA, Milan – A Lentidão (1995)	66
MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – Cem Anos de Solidão (1967)	70, 87, 118, 135, 145
MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – Crónica de uma Morte Anunciada (1981)	34, 51, 89, 156
MISHIMA, Yukio – O Marinheiro que Perdeu as Graças do Mar (1963)	76
MISHIMA, Yukio – O Templo Dourado (1956)	36, 66, 81, 86, 95, 102, 158, 161
ORWELL, George – Mil Novecentos e Oitenta e Quatro (1948)	40, 63, 69, 78, 89, 111, 120, 126, 159

PEPETELA – O Desejo de Kianda (1995)	35, 72
PESSOA, Fernando – Lisboa: O que o Turista deve Ver (1925)	141
PIRANDELLO, LUIGI – Um, Ninguém e Cem Mil (1936)	25, 29, 67
QUEIRÓS, Eça de – Os Mais (1888)	15, 70, 72, 161
SARAMAGO, José – Manual de Pintura e Caligrafia (1977)	53, 88
SARAMAGO, José – Levantado do Chão (1980)	54, 88
SARAMAGO, José – Viagem a Portugal (1981)	19, 32, 142
SARAMAGO, José – Memorial do Convento (1982)	54, 72, 87, 88
SARAMAGO, José – O Ano da Morte de Ricardo Reis (1984)	54, 88
SARAMAGO, José – A Jangada de Pedra (1986)	53, 88
SARAMAGO, José – História do Cerco de Lisboa (1989)	53, 88
SARAMAGO, José – O Evangelho segundo Jesus Cristo (1991)	54, 88
SARAMAGO, José – O Ensaio sobre a Cegueira (1996)	55, 64, 66, 79, 89, 92, 110, 111, 134, 143, 159
SARAMAGO, José – Todos os Nomes (1997)	53, 88
SARAMAGO, José – A Caverna (2000)	54
SARTRE, Jean-Paul – O Muro (1939)	65, 66, 159
SCHEERBART, Paul – A Arquitectura de Vidro (1914)	21
SÜSKIND, Patrick – O Perfume, História de um Assassino (1985)	117
TANIZAKI, Junichiro – Elogio da Sombra (1933)	70, 78, 83, 84, 107, 157
TAVARES, Rui – O Arquitecto (2007)	20
VIAN, Boris – A Erva Vermelha (1950)	120, 126, 160
VIAN, Boris – A Espuma dos Dias (1947)	5, 70, 74, 78, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 97
.....	103, 104, 105, 111, 112, 115, 117, 119, 121, 126, 129, 140, 154, 155, 157, 158
WEISS, Jan – A Casa dos Mil Andares (1919)	32, 78, 99, 108, 111, 114, 126, 133, 155, 159
WILDE, Oscar – O Retrato de Dorian Gray (1890)	33
YOSHIMOTO, Banana – Kitchen (1988)	51, 72, 73, 81, 94, 111, 118, 157, 158

Bibliografia

A.V. – **10.10_2 100 Architects 10 Critics**. London: Phaidon, 2005.

A.V. – **Desenhar a Luz, Designing Light**. Porto: Faculdade de Arquitectura do Porto, 2007.

A.V. – **Envisioning Architecture, Drawings from The Museum of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

A.V. – **Fotografia do Século XX – Museum Ludwig de Colónia**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998.

A.V. – **Future City, Experiment and Utopia in Architecture**. London: Thames & Hudson, 2006.

A.V. – **Gravura e Desenhos M. C. Escher** – prefaciado e comentado por M. C. Escher. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2008

A.V. – **Teoria da Arquitectura: Do Renascimento até aos nossos dias, 117 Tratados apresentados em 89 Estudos**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2003.

A.V. Kate Nesbitt (org.) – **Uma Nova Agenda para a Arquitectura, Antologia Teórica 1965-1995**. S. Paulo: Cosac Naify, 2008.

ÁBALOS, Iñaki – **A Boa-Vida**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

ABBOTT, Edwin A. – **Flatland – Uma Aventura de Muitas Dimensões**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – **Histórias da Terra e do Mar**. Porto: Figueirinhas, 2006.

AUSTEN, Jane – **Orgulho e Preconceito**. Lisboa: Publicações Europa - América, 2010.

BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço**. 1ª Edição. 7ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAEZA, Alberto Campo – **A Ideia Construída**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004.

BAHAMÓN, A.; Pérez, P. – **Analogias entre o Mundo Animal e a Arquitectura Contemporânea**. Lisboa: Dinalivro, 2008.

BAHAMÓN, A.; Pérez, P. – **Analogias entre o Mundo Mineral e a Arquitectura Contemporânea**. Lisboa: Dinalivro, 2008.

BAHAMÓN, A.; Pérez, P.; A. Campello – **Analogias entre o Mundo Vegetal e a Arquitectura Contemporânea**. Lisboa: Dinalivro, 2008.

BAÑON, José Joaquín Parra – **Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago, acerca da Arquitectura da Casa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

BECKETT, Samuel – **Novelas e Textos para Nada**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BENÉVOLO, Leonardo – **História da Arquitectura Moderna**. 4ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter – **Imagens do Pensamento**. Edição 0992. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

BERGERAC, Cyrano de – **O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lua**. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

BESSA-LUÍS, Agustina – **Sibila**. 27ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 2006.

BETSKY, Aaron – **Unstudio. O Espaço Flutuante**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2009.

BISCHOFF, Ulrich – **Edvard Munch 1863-1944. Imagens de vida e de morte**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997.

CALVINO, Italo – **O Barão Trepador**. Lisboa: Editorial Teorema, 1999.

CALVINO, Italo – **As Cidades Invisíveis**. 6ª Edição. Lisboa: Editorial Teorema, 2003.

CALVINO, Italo – **Porquê ler os clássicos?** Lisboa: Editorial Teorema, 1994.

CAMBERT, Mary – **Top Architects of the World**. Barcelona: Atrium Group de ediciones y publicacions S.L., 2004.

CAMPANELLA, Tomás – **A Cidade do Sol**. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

CAMPBELL - LANGE, Barbara – Ann – **Lautner**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2006.

CHARLESON, Andrew W. – **A Estrutura Aparente. Um elemento de Composição em Arquitectura**. São Paulo: Artmed, 2005.

CHOAY, Françoise – **A Regra e o Modelo. Sobre a Teoria da Arquitectura e do Urbanismo**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.

COELHO, Eduardo Prado – **A Escala do Olhar**. Lisboa: Texto Editora, 2003.

COLE, Emily – **A Gramática da Arquitectura**. Lisboa: Livros e Livros, 2003.

CONSIGLIERI, Victor – **As Metáforas da Arquitectura Contemporânea**. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

DURAND, Gilbert – **A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAS, Marguerite – **O Amor**. 5ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

DURAS, Marguerite – **Olhos Azuis, Cabelo Preto**. 3ª Edição. Lisboa: Difel, 2001.

ERNST, Bruno – **Optical Illusions**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992.

ESQUIVEL, Laura – **Como Água para Chocolate**. 20ª Edição. Porto: Edições Asa, 2001.

FERRARI, Mafalda; Calheira, Paula – **Apontamentos Europa – América Explicam Almeida Garrett, Viagens da Minha Terra**. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Europa – América, 1999.

FERREIRA, José Tomaz – **Apontamentos Europa – América Explicam Eça de Queirós, Os Maias**. 2ª Edição. Lisboa: Publicações Europa – América, 1989.

FERREIRA, Vergílio – **Aparição**. 75ª Edição. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.

FERREIRA, Vergílio – **Manhã Submersa**. 26ª Edição Lisboa: Bertrand Editora, 2007.

FERNANDES, José Manuel – **Arquitectos do século XX – Da tradução à Modernidade**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006.

FRAMPTON, Kenneth – **História Crítica da Arquitectura Moderna**. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCASTEL, Pierre – **A Imagem, a Visão e a Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1998.

GALFETTI, Gustau Gili – **Casas-Refúgio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GARRETT, Almeida – **Viagens na Minha Terra**. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.

GLANCEY, Jonathan – **Arquitectura – Guias Essenciais**. Porto: Civilização Editora, 2006.

GLANCEY, Jonathan – **História da Arquitectura**. Porto: Civilização Editora, 2001.

GURGEL, Miriam – **Projetando espaços: Guia de Arquitetura de Interiores para Áreas Residenciais**. São Paulo: Editora Senac, 2003

HALL, Edward T. – **A Dimensão Oculta**. Lisboa: Relógio D' água, 1986.

HELDER, Herberto – **Os Passos em Volta**. 9ª Edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

HELLER, Eva – **A Psicologia das Cores – Como Actuam as Cores sobre os Sentimentos e a Razão**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers – **Arquitectura Sagrada**. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1998

JOLY, Martine – **A Imagem e os Signos**. Lisboa: Edições 70, 2005.

JORGE, Lúcia – **O Vale da Paixão**. 6ª Edição. Lisboa: Leya, 2009.

KAFKA, Franz - **O Castelo**. Lisboa: Editora Livros do Brasil,.....

KAFKA, Franz - **O Covil**. Sintra: Colares Editora, 2002.

KAFKA, Franz - **Metamorfose**. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2007.

KAFKA, Franz - **O Processo**. Lisboa: Editora Livros do Brasil,.....

KAWABATA, Yasunari – **A Casa das Belas Adormecidas**. Edição 2475. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

KHAN, Hasan - Uddin - **Estilo Internacional: Arquitectura Moderna de 1925 a 1965**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1999.

KUNDERA, Milan – **A Lentidão**. 3ª Edição. Lisboa: Edições Asa, 1997.

LEACH, Neil – **A Anestésica da Arquitectura**. Lisboa: Antígona, 2005.

LEUTHAÜSER, Gössel – **Arquitectura no Século XX**. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – **Cem Anos de Solidão**. 26ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia – **Crónica de uma Morte Anunciada**. 9ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

MENDES, João – **Teoria Literária**. Lisboa: Editorial Verbo, 1986.

MISHIMA, Yukio – **O Marinheiro que Perdeu as Graças do Mar**. Edição 172. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

MISHIMA, Yukio – **O Templo Dourado**. Edição 0203. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

MONTANER, Josep Maria – **Arquitectura e Crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep Maria – **As Formas do Século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MONTANER, Josep Maria – **Sistemas Arquitectónicos Contemporâneos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

MUGA, Henrique – **Psicologia da Arquitectura**. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2005.

MUMFORD, Lewis – **História das Utopias**. Lisboa: Antígona, 2007.

MUNARI, Bruno – **Fantasia**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ORWELL, George – **Mil Novecentos e Oitenta e Quatro**. Lisboa: Antígona, 2007.

PEPETELA – **O Desejo de Kianda**. 5ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

PESSOA, Fernando – **Lisboa: O que o turista deve ver**. 5ª Edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

PIRANDELLO, LUIGI – **Um, Ninguém e Cem Mil**. 2ª Edição. Lisboa : Cavalo de Ferro Editores, 2007.

PURINI, Franco – **Compor a Arquitectura**. Lisboa: ACD Editores, 2009

QUEIRÓS, Eça de – **Os Mais**. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Europa – América, 1987.

RASMUSSEN, Steen Eiler – **Arquitectura Vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RIBEIRO, Irene – **Raul Lino, Pensador Nacionalista de Arquitectura**. Porto: Faculdade de Arquitectura do Porto, 1994.

RICHARDSON, Phyllis – **XS Extreme: Big Ideas, Small Buildings**. London: Thames & Hudson, 2009.

SANTIAGO, Miguel – **Pancho Guedes – Metamorfoses Espaciais**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2007.

SARAMAGO, José – **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

SARAMAGO, José – **O Ensaio sobre a Cegueira**. 12ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARAMAGO, José – **A Caverna**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

SARAMAGO, José – **Viagem a Portugal**. 21ª Edição ilustrada. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

SARTRE, Jean Paul – **O Muro**. Lisboa : Bibliotex Editor, 2003.

SERRAINO, Pierluigi – **Eero Saarinen 1910-1961**. Um expressionista estrutural. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2006.

SPILLER, Neil – **Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination**. London: Thames & Hudson, 2006.

SÜSKIND, Patrick – **O Perfume, História de um Assassino**. 7ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

TANIZAKI, Junichiro – **Elogio da Sombra**. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1999.

TAVARES, Rui – **O Arquitecto**. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 2007.

VIAN, Boris – **A Erva Vermelha**. Lisboa: Vega, 1998.

VIAN, Boris – **A Espuma dos Dias**. 3ª Edição. Lisboa: Frenesi, 1997.

WEISS, Jan – **A Casa dos Mil Andares**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

WILDE, Óscar – **O Retrato de Dorian Gray**. Lisboa: Relógio d' Água Editores, 1998.

YOSHIMOTO, Banana – **Kitchen**. Porto: Edições Asa, 1993.

ZABALBEASCOA, Anatxu, MARCOS, Javier Rodríguez – **Minimalismos**. Barcelona: Gustav Gilli, 2001.

ZEVI, Bruno – **A Linguagem Moderna da Arquitectura**. Guia ao Código Anticlássico. Lisboa: Edições 70, 2002.

ZEVI, Bruno – **Saber Ver a Arquitectura**. S. Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZUMTHOR, Peter – **Atmosferas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

Periódicos:

a+u - Architecture and Urbanism, (Extra Edition), February 1998.

ALVES, Clara Ferreira – **A Bucólica Queirosiana**. Lisboa: Jornal de Arquitectos 195 A Cidade e as Serras, Março, Abril 2000.

Casabella 788, April 2010.

Detail – Music and Theatre – Review of Architecture and Construction Details – Vol. 2009 – 3

DUARTE, Rui Barreiros – **Fragmentos de Utopias**. GEHA: Revista de História, Estética e Femenologia da Arquitectura e do Urbanismo., nº2/3. Lisboa: Faculdade de Arquitectura/UTL Grupo de Estudos de História de Arquitectura, Março/ Outubro 1999.

LATRONICO, Vincenzo – **The brutality of utopias. The apparently fluid by strident worlds by Dionisio González**. Milano: Domus – La nuova utopia 944, February 2011.

MALDONADO, Tomás – **Es la arquitectura un texto?** Madrid: El Paseante nº17, 1990.

Catálogos:

MUSEU DE SERRALVES - **Visões e Utopias, Desenhos de Arquitectura do Museu de Arte Moderna, Nova Iorque**. Porto: Fundação de Serralves, 2003.

Enciclopédias:

A.V. - **Enciclopédia Moderna Larousse**. Edição nº 6898. Lisboa: Círculo dos Leitores, SA e Editions Larousse, 2009.

CARCHIA, Gianni; D'Ángelo, Paolo - **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 2009.

Internet:

www.infopedia.pt

Índice iconográfico

.00 – A metamorfose pós-embriaguez	capa
<i>Desenho de autoria pessoal, 1995.</i>	
.01 – Abstracção.....	5
<i>Fotografia de autoria pessoal, de ensacamento de entulho de uma obra em Via del Mille, Roma, Itália. Junho, 2000.</i>	
.02 – A passagem do tempo.....	12
<i>Fotografia de autoria pessoal, Via del Corso, Roma, Itália. Junho, 2000.</i>	
.03 – O gato.....	15
<i>LINO, Raul – ilustração para o poema “O gato”, em “Animais Nossos Amigos” de Afonso Lopes Vieira, 1911.</i>	
<i>RIBEIRO, Irene – Raul Lino, Pensador Nacionalista de Arquitectura. Porto: Faculdade de Arquitectura do Porto, 1994, p.30.</i>	
.04 – O imaginário da cidade.....	18
<i>Desenho de autoria pessoal. Fevereiro, 2004.</i>	
.05 – Do desenho.....	31
<i>Freie Architectos - Miradouro Vogelnest – Parque regional RheinMain GmbH, Hochheim, Alemanha.</i>	
<i>A.V. – Analogias entre o mundo animal e a arquitectura contemporânea. Lisboa: Sinalivro, 2008, p.86.</i>	
.06 – À matéria.....	31
<i>Freie Architectos - Miradouro Vogelnest – Parque regional RheinMain GmbH, Hochheim, Alemanha.</i>	
<i>A.V. – Analogias entre o mundo animal e a arquitectura contemporânea. Lisboa: Sinalivro, 2008, p.91.</i>	
.07 – A praça	35
<i>ALVAREZ, J. Dominguez (1906-1942), Casario e figuras de um sonho.</i>	
<i>Postal – Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.</i>	

.08 – O colapso	36
<i>Imagens de Pruitt-Igoe em 1972, do filme Koyaanisqatsi (1982), de Godfrey Reggio.</i>	
TAVARES, Rui – O Arquitecto. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 2007, p.97.	
.09 – A obsessão	38
<i>Kinkakuji (Pavilhão Dourado).</i>	
GLANCEY, Jonathan – Arquitectura – Guias Essenciais. Porto: Civilização Editora, 2006, p.184.	
.10 – A verdade	41
<i>FÜLLER, R. Buckminster; SADAŌ, Shoji – Tetrahedron City Project, Yomiuriland, Japan, aerial perspective, 1968.</i>	
A.V. – Envisioning Architecture, Drawings from The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2002, p.153.	
.11 – O domínio.....	43
<i>KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia – Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, The strip, aerial perspective, 1972.</i>	
A.V. – Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p. 159.	
.12 – O castelo	45
<i>BOTAS, Mário – As Oradas Filosofais. Tinta-da-china e aguarela s/ papel. Ass. Dat. “Mário, Lisboa, 1980”.</i>	
Postal – Colecção Gil de Cantos.	
.13 – A casa.....	50
<i>BECHER, Bernd e Hilla – Tipologia de casas com traves de madeira, 1959-1974.</i>	
A.V. – Fotografia do Século XX – Museum Ludwig de Colónia. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998, p.53.	
.14 – A flutuação.....	58
<i>CHUDLEIGH, Tom – Three Spheres, Vanouver, British Columbia, Canadá 2000.</i>	
RICHARDSON, Phyllis – XS Ecológico, Grandes Ideias para Pequenos Edifícios. Barcelona: Gustav Gilli, 2007, p.160.	

.15 – A suspensão	58
<i>MAYNARD, Andrew – Abrigo de protesto, Tasmânia, Austrália, 2006.</i>	
RICHARDSON, Phyllis – XS Ecológico, Grandes Ideias para Pequenos Edifícios. Barcelona: Gustav Gilli, 2007, p.149.	
.16 – Reflexão	60
<i>ZUMTHOR, Peter – Saint Benedict Chapel, Sumvitg, Switzerland, 1987-1989.</i>	
a+u – Architecture and Urbanism, (Extra Edition), February 1998, p.44.	
.17 – Na prisão	65
<i>PIRANESI, Giovanni Battista - “Carceri, Plate XIV” revised edition, 1760.</i>	
ERNST, Bruno – Optical Illusions. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992, p.83.	
.18 – A morte	66
<i>MUNCH – O Leito da Morte. Óleo sobre tela, 90 x 120,5 cm. Coleção Rasmus Meyer, Bergen.(1895).</i>	
BISCHOFF, Ulrich – Edvard Munch 1863-1944. Imagens de vida e de morte. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997, p.54.	
.19 – A cozinha	80
<i>SMITHSON, Alison & Peter – House of the Future, Ideal Home Exhibition, Olympia, London, 1956.</i>	
A.V.– Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p. 60.	
.20 – A cozinha da clausura	84
<i>Fotografia de autoria pessoal. Cozinha, Mosteiro de Alcobaça, 2002.</i>	
.21 – A voluta	91
<i>Fotografia de autoria pessoal. Museu de Vaticano, 2000.</i>	
.22 – O silêncio	94
<i>Fotografia de autoria pessoal. Claustros da Sé Patriarcal de Lisboa, 2002.</i>	
.23 – A ascensão	96
<i>UNSTUDIO - Torre Residencial, Busan, Coreia do Sul 2006-2009, Vista do projecto na sua totalidade.</i>	
BETSKY, Aaron – Unstudio. O espaço flutuante. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2009, p.89.	

.24 – A subida	98
<i>ROBBRECHT & DAEM – A raised outlook – Boston Pendulum – Boston, Lincolnshire, England.</i>	
RICHARDSON, Phyllis – XS Extreme: Big Ideas, Small Buildings. London: Thames & Hudson, 2009, p.111.	
.25 – A missão	100
<i>ESCHER, M. C. – Escadaria, Litografia, 1951.</i>	
A.V. - Gravura e Desenhos M. C. Escher – prefaciado e comentado por M. C. Escher. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2008, estampa 66.	
.26 – Ao fundo.....	104
<i>PAWSON, John – Loja de roupa RK RK, Londres, 1991.</i>	
ZABALBEASCOA, Anatxu, MARCOS, Javier Rodríguez – Minimalismos. Barcelona: Gustav Gilli, 2001, p.76.	
.27 – Sagrado ou profano?	106
<i>SCHULTES, Axel – Crematório, Baumschulenweg, Berlim, Alemanha, 1999.</i>	
CHARLESON, Andrew W. – A Estrutura Aparente. Um elemento de Composição em Arquitectura. São Paulo: Artmed, 2005, p.25.	
.28 – A máquina	112
<i>DENARI, Neil – Tokio International Forum Design Competition, 1988-89.</i>	
A.V. – Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p.194.	
.29 – A diversidade.....	115
<i>Fotografia de autoria pessoal. Porto de Radès – La Goulette – Tunes, Tunísia, 2007.</i>	
.30 – O contra-claustrofóbico	122
<i>HERZOG & DE MEURON – Elbphilharmonie, Hamburgo.</i>	
Detail – Music and Theatre – Review of Architecture and Construction Details – Vol. 2009 – 3	
.31 – A dificuldade.....	124
<i>Fotografia de autoria pessoal. Castelo de Guimarães, 2002.</i>	

- .32 – A sobreposição 130**
HERZOG & DE MEURON – Vitrahaus, Weil am Rhein, Northwester façade, 2006-2010.
 Casabella 788, April 2010, p.21.
- .33 – O labirinto livre 132**
SAARINEN – Terminal de Trans World Airlines, Aeroporto Internacional John F. Kennedy, Nova Iorque (1956-1962).
 SERRAINO, Pierluigi – Eero Saarinen 1910-1961. Um expressionista estrutural. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2006, p.62.
- .34 – O labirinto restrito 134**
SILVA, Filipe Rocha da – A Grande Estrada para a China, 1986.
 Postal – Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.
- .35 – O movimento 137**
RAHIM, Ali; JAMELLE, Hina – Variations, London, 2001.
 A.V. – 10.10_2 100 Architects 10 Critics. London: Phaidon, 2005, p.20.
- .36 – A referência..... 138**
HOLLEIN, Hans – Highrise Building: Sparkplug Project, exterior perspective, 1964.
 A.V. – Envisioning Architecture, Drawings from The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2002, p.148.
- .37 – Os percursos 140**
HADID, Zaha – Maxxi: National Center of Contemporary Art, Rome, Italy, 2003-2005.
 CAMBERT, Mary – Top Architects of the World. Barcelona: Atrium Group de ediciones y publicaciones S.L., 2004, p.99.
- .38 – A errância..... 141**
Fotografia de autoria pessoal. Errando pelas ruas de Lisboa, 2002.
- .39 – Uma narrativa 145**
GONZÁLEZ, Dionisio – Project in Halong Bay, Vietnam, a collection of floating villages stretching 120km along the coast, detail of Halong VI, 2008.
 LATRONICO, Vincenzo – The brutality of utopias. The apparently fluid by strident worlds by Dionisio González. Milano: Domus – La nuova utopia 944, February 2011.

- .40 – O eixo 147**
KUROKAWA, Kisho – Capsule House in the Theme Pavilion, The Japan World Exposition '70, Osaka, 1970.
A.V. – Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p.136.
- .41 – Arquitectura móvel..... 152**
HERRON, RON – Collage of vehicles in New York's East River from Walking Cit, 1964.
SPILLER, Neil – Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination. London: Thames & Hudson, 2006, p.227.
- .42 – Raízes 153**
WOODS, Lebbeus – (Detail) High Houses, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina 1994 – ongoing.
A.V. – Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p.189.
- .43 – Radial..... 154**
SCHEIN, Ionel – Plastic-made House, Salon des Arts Ménagers, Paris, 1956.
A.V. – Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p.55.
- .44 – Uma bolha com um óculo a espreitar a cidade..... 155**
FUTURE SYSTEMS – Blob, 1985.
A.V. – Future City Experiment and Utopia in Architecture. London: Thames & Hudson, 2006, p.215.