

**REPETIÇÃO CRÍTICA**  
Chegar à forma, partir da forma

**Inês Pinto Casimiro Morão Dias**  
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
sob orientação do Professor Doutor Paulo Providência  
Departamento de Arquitectura, FCTUC, Julho 2012





**REPETIÇÃO CRÍTICA**  
Chegar à forma, partir da forma

Agradeço sinceramente ao professor Paulo Providência pela disponibilidade, sabedoria e sensibilidade com que se dedicou à orientação desta dissertação.

Também aos amigos, professores e colegas que habitam o claustro do Darq, em especial ao Diogo, ao Filipe e ao Vasco, pelos desafios partilhados. À Mafalda, pela companhia e optimismo na construção deste trabalho.

E aos meus pais, por tudo.

## NOTA PRÉVIA

*A repetição exprime uma potência própria do existente, uma obstinação do existente na intuição.<sup>1</sup>*

É de tal intuição que parte este trabalho. O existente, aqui, são as arquitecturas que conhecemos, que fazem as cidades, e que vemos consecutivamente a repetir-se quando as percorremos e habitamos.

A repetição dessas arquitecturas é de tal modo presente, de tal modo suporte para as nossas vidas distraídas, que é uma *evidência*, e é nessa condição que se constitui como ponto de partida na introdução desta dissertação.

Como em tudo o que é evidente, logo se seguirão as questões, que, conduzidas pela obstinação na intuição, buscarão hipóteses de explicação da evidência, levantarão problemas quando ao que é repetido se juntar o que ainda não existe, e procurarão os princípios próprios da repetição, que só é potência se se movimentar para o que existirá.

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles - *Diferença e Repetição*, p. 60



## SUMÁRIO

- 3 **A evidência da repetição**  
Forma e semelhança. Leituras. Já-feito e feito-de-novo.
- 33 **Regra e Habitus**  
Regra. Tipo. *A repetição não é a generalidade*. Fazer-forma. Habitus. *I like boring things*.
- 69 **Problema de forma**  
Contradição ou reconciliação. Fragmento ou série. Um entre muitos.
- 87 **Repetição crítica**  
A repetição como estratégia. Imitação e realismo. Repetição diferente.
- 119 **Diferença mínima**  
Figuração e abstracção. Percepção das diferenças. Forma *indiferente*.
- 155 **Considerações finais**
- 161 Bibliografia e fontes das imagens





## A EVIDÊNCIA DA REPETIÇÃO

A repetição em arquitectura é uma evidência.

Basta olharmos em volta para nos apercebermos dela. O que vemos nas cidades? Vai-se a Paris e veem-se ruas e ruas com um mesmo perfil de cinco pisos com mansardas no cimo, e de quando em quando a marcação de uma entrada para um pátio de um dos *immeubles* relativamente à mesma distância. Se se cronometrar a caminhada a passo regular por uma dessas ruas, e se marcar o momento em que se passa por uma porta com um som, e por sua vez se marcar os momentos em que se passa por janelas com outro som, e os momentos em que se passa de um edifício a outro com outro som, gera-se uma pequena composição musical repetitiva, em que os sons da mesma categoria são regulares, ou seja, acontecem à mesma distância temporal uns dos outros, e a sobreposição final dos vários sons resulta também numa regularidade com um pequeno desfasamento temporal entre eles, com notas diferentes. Eventualmente, pode haver uma ou outra dissonância no meio, uma nota fora de tempo, ou seja, um edifício que, excepcionalmente, não colocou a porta no momento que a composição global resultante parecia destinar-lhe.

Se se for antes a Londres encontra-se outra trama a fazer aquele espaço da cidade. Em vez de mansardas e blocos colectivos, vêem-se casas individuais coladas lado a lado a construir, na sua repetição, o tecido que faz as ruas. Se se imaginar as fachadas como uma superfície contínua que constitui as ruas das cidades, aqui a repetição da distância entre as *bow windows*, entre as entradas nas casas, entre as reentrâncias no chão, constrói as



*Gray's Inn, Bloomsbury*  
Londres

coordenadas e a topografia que guiariam o ritmo da caminhada.

Em *Sameness* (2003) - em português a mesmidade, a qualidade de ser-o-mesmo -, Stephen Bates faz uma descrição cuidadosa de uma destas superfícies, a da Doughty Street em Bloomsbury, Londres. Descreve as proporções dos vãos, altos e esguios no *piano nobile* e progressivamente a diminuir as suas dimensões nos pisos superiores, segundo a tradição clássica; as janelas do rés-do-chão também mais largas do que as dos pisos de cima, generosas para com a rua; a introdução esporádica de um degrau no plano da fachada, que resulta numa troca de passo sobreposta ao ritmo repetido.

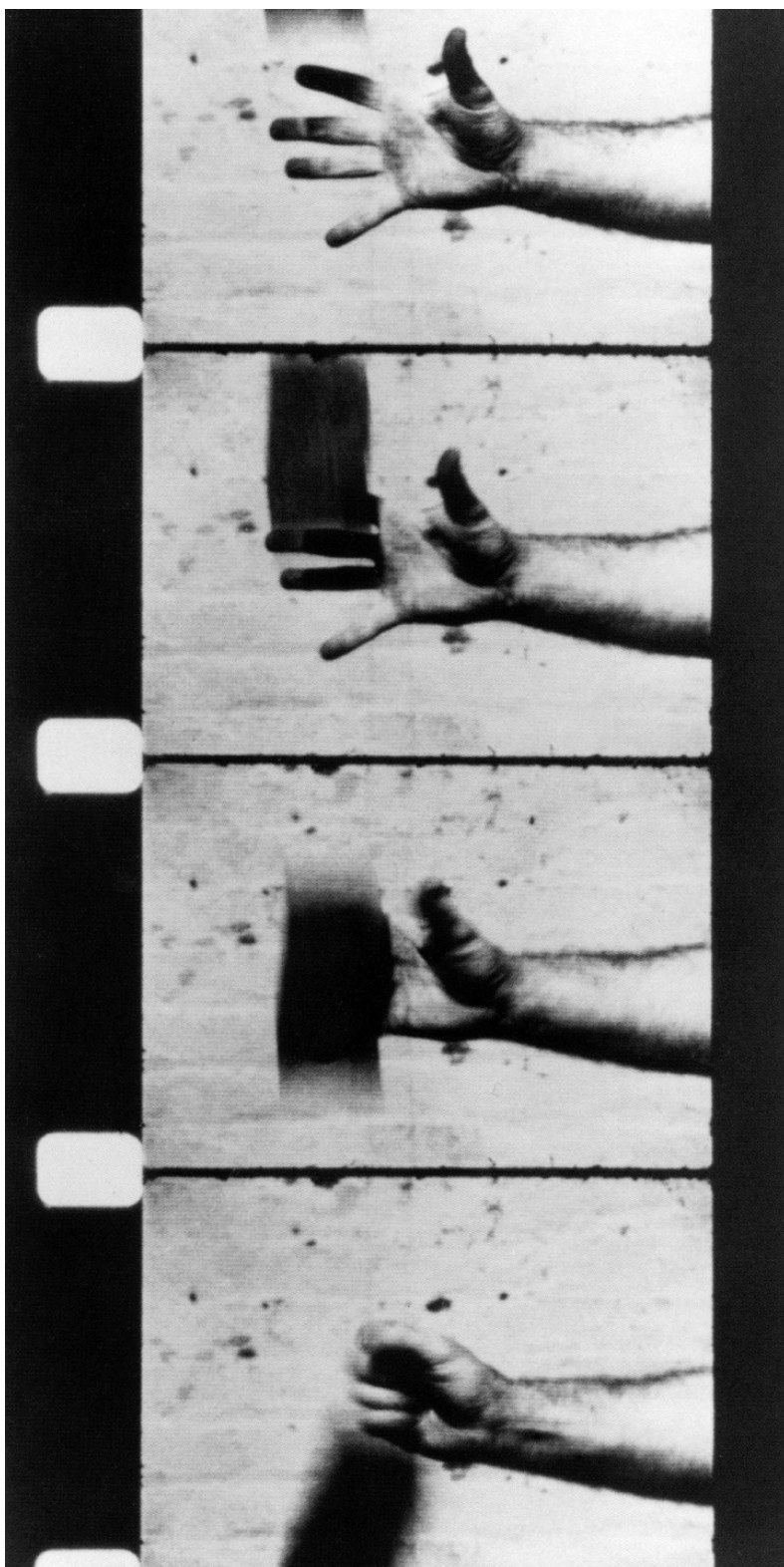
O resultado na vida e percepção destas formas construídas é o da repetição exaustiva, ao longo da rua, destas mesmas características, e, num segundo olhar, parece tecer-se precisamente numa relação entre o elemento e os elementos, o individual e o conjunto, a janela e as janelas, o edifício e os edifícios, a forma na superfície das formas – uma relação simultaneamente de pertença a um conjunto repetido pelo seguimento das regras, e de diálogo entre as unidades que se repetem, por ainda assim se distinguirem. “Olhar cuidadosamente para os edifícios georgianos na Doughty Street revela uma multitude de variações possíveis dentro da tipologia repetida da *terrace*.<sup>1</sup> A percepção principal é de repetição, no entanto, os ajustamentos feitos para responder a linhas de loteamento de construção ou para marcar o fim ou o meio da *terrace* quebram a linearidade da forma.”<sup>2</sup>

Há, quando se olha com atenção, esta demarcação ligeiramente perceptível de construções individuais a suceder-se na continuidade regular, porque estas ruas dos séculos XVIII e XIX “são o resultado de construtores independentes a desenvolver empreendimentos individuais de acordo com um *masterplan* e usando um livro de tipos estabelecidos.”<sup>3</sup> Este livro estabelece as directivas que possibilitam a repetição, uma espécie de unidade desejada entre as variações possíveis. O controlo das disparidades entre os construtores, o desenho prévio do perfil da rua, a anulação de diferenças hierárquicas não projectadas entre os edifícios, a definição de uma ideia de cidade e de espaço público e colectivo que precede as construções individuais, podem ser as razões por detrás do estabelecimento destas regras que precedem as formas. O facto de os

<sup>1</sup> *Terrace*, o mesmo que *town house* ou casa urbana.

<sup>2</sup> Bates, Stephen - *Sameness*, p. 88

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 88



*Hand Catching Lead*  
Richard Serra, 1969

exemplos haussmaniano e georgiano mencionados serem de projetos de empreendimentos de grande escala exponencia esta ideia de que a repetição foi aqui uma escolha estratégica de planeamento da construção futura.

“A história da cidade está cheia de exemplos de cidades formadas, à semelhança das cidades romanas, pela repetição de *insulae* residenciais com forma rectangular dentro de uma retícula de ruas mais ou menos hierarquizadas (...) pensadas de uma vez pelos seus fundadores.”<sup>4</sup> O desenho de um espaço de média a grande escala, sobretudo um que não tenha muitas referências de base, topográficas, construídas ou outras, e que por isso é um desenho que planeia uma fundação, encontra na repetição um modelo de planeamento que consegue, por um lado, resolver de forma pragmática e eficaz uma série de questões infraestruturais, económicas, e até sociais, e que, sobretudo, dá, de uma só vez, uma ordem a um espaço que não sugeria nenhuma. Também permite que as construções de cada parte das estruturas repetitivas não tenham que ocorrer em simultâneo, mas possam ser faseadas, uma vez lançadas as bases que garantem a repetição – pode sempre seguir-se o livro de tipos, ou olhar para o lado e copiar.

Por isso, é também depois repetição a repetição compositiva, seja na ordem sequencial dos elementos destas fachadas que descrevemos, ou na repetição de módulos espaciais ou construtivos agregados como constituindo a estrutura dos edifícios.

E há ainda a repetição máxima, do perfeitamente igual - que, segundo Bates, as construções na Doughty Street antecipam, embora ainda admitindo as tolerâncias da construção *in situ* e das subtilezas de expressão de uso e propriedade -, que permite a standardização e reprodução dos elementos de construção e, no limite, as *maisons en série*<sup>5</sup>.

Por outro lado, a repetição, ao ser “a replicação de um elemento, uma e outra vez”<sup>6</sup>, é também um gesto, uma acção, um movimento que precisa de um motor que a accione e que nela insista – o bailarino, o músico, o artesão, a máquina, o arquitecto -, e por isso tem a ver com a execução e a concepção, com um método de compor e construir, a partir de um critério dado por um conjunto de directivas reproduzíveis, um determinado produto. Como a mão que se movimenta repetitivamente de Richard Serra em *Hand*

4 Tuñón, Emilio - *El cuadrado y la cruz. Cuatro comentarios en torno a la repetición*, p. 6

5 Corbusier, Le - *Vers une architecture*, p. 185

6 Bates, Stephen - *Sameness*, p. 87



*Catching Lead*. Assim, a repetição, pelo seu carácter de iteração e insistência, pode ser entendida pelo arquitecto como repetição de uma operação metodológica individual. Tal como há escritores que dizem escrever sempre o mesmo livro, arquitectos há que talvez numa procura de aperfeiçoamento, ou para testar em circunstâncias diversas uma mesma solução, ou para melhor compreenderem o que fazem, ou para construir um léxico individual a partir dessa repetição, fazem sempre a mesma obra.

Por exemplo, Souto Moura diz que cada nova obra é uma repetição<sup>7</sup>, e os arquitectos Pezo von Ellrichshausen afirmam repetir sempre um mesmo conjunto de pequenos procedimentos equivalentes entre si<sup>8</sup>. Ora, as formas resultantes podem ser reflexo do processo gestual repetitivo da sua produção, e nesse sentido repetirem-se também. Ou o resultado pode ser a diferença, porque o procedimento repetido pode não contemplar uma repetição ou similaridade formal no resultado, e ser puramente metodológico. De qualquer modo, tratando-se de percursos individuais onde a repetição se rege por princípios também individuais e ocorre dentro da própria sucessão de obras da mesma autoria, que têm localizações e contextos diferentes, essa repetição terá alguma repercussão sobretudo para o arquitecto e para aqueles que conhecerem todo o seu percurso individual, mas dificilmente para o mundo construído em geral, a não ser pelo acaso de essas obras específicas do mesmo arquitecto se reproduzirem em massa.

A repetição é, como vemos, um conceito com diversas presenças e expressões na arquitectura que pode ser explorado em termos compositivos, metodológicos e produtivos. No entanto, Bates parece interessar-se pela hipótese de a repetição se poder tornar um conceito estratégico para a concepção da arquitectura, sobretudo pela “experiência intensa dessa mesmidade, induzida pela repetição de um padrão”<sup>9</sup>, e pela “capacidade desta abordagem de absorver a variação e a percepção de uniformidade que consegue criar uma riqueza de presença com um efeito emocional directo.”<sup>10</sup>

7 “Evidentemente, os temas são sempre os mesmos, é claro. Cada um tem apenas o seu próprio tema e é dentro dele que se move. (Thomas Bernard) Há escritores que passam a vida a escrever sempre o mesmo livro. Há escritores que consideram todos os seus livros autobiográficos. Há arquitectos que passam a vida a desenhar sempre a mesma casa. Há arquitectos que passam a vida toda à espera do mesmo cliente: ele próprio. Há 14 anos, desde o meu primeiro projecto, que continuo sempre a desenhar a mesma casa, como se de uma obsessão se tratasse.” In Souto Moura, Eduardo - *Casas*, p. 92

8 Pezo, Mauricio - *Rotina circular*, p. 36

9 Bates, Stephen - *Sameness*, p. 87

10 *Ibidem*, p. 89



*Nachmittage im neunzehnten Jahrhundert (Tardes no século dezanove)*

Jürgen Becker, 1971



Interessa-lhe, mais do que os métodos iterativos – que como vimos, podem ou não resultar nas mesmas formas -, a repetição como efeito, como resultado formal que produz a mesmidade na aparência e a repetição no uso das arquitecturas e que, esse sim, pode suscitar novas vontades para a concepção.

Este efeito da composição descrito, com vãos ou degraus repetitivamente distanciados, é exponenciado pelo facto de os próprios elementos em si, o seu desenho, a sua configuração formal, se repetirem. Para além do posicionamento no conjunto, as próprias coisas-posicionadas são repetições umas das outras. As janelas são iguais ou parecidas, as portas e os degraus também. As proporções e as medidas das fachadas e dos espaços repetem-se, as dimensões das salas aproximam-se. Têm o mesmo desenho ou desenham pequenas variações de um mesmo *molde*. Isto é, há semelhanças entre as formas.

A percepção dessa semelhança, a evidência que ela é para o olho, confirmam que a repetição de que se fala aqui é percebida mais do que apreendida, “*perceived rather than realised*”<sup>11</sup>, e que tem uma presença concreta nos objectos. Pode dizer-se que é nas formas que ela se revela e existe, porque são as formas que se repetem.

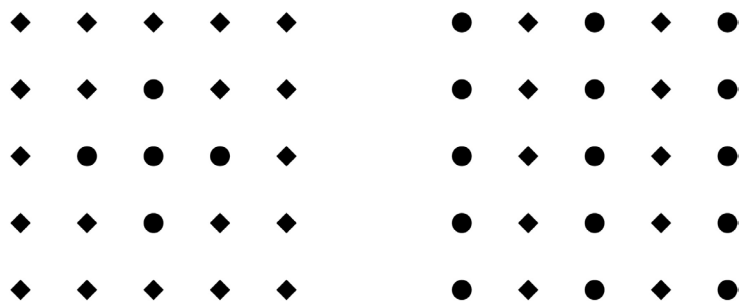
### **Forma e semelhança**

Falamos aqui de forma no seu sentido mais comum, como aquilo que faz a definição do espaço, que é medida do espaço. Que, com massa, o delimita e constitui. Que faz o contorno do espaço, construindo-o, e tornando-se perceptível, tocável e habitável.

Claro que o conceito de forma ao longo do tempo teve muitas reviravoltas e foi dúbio, entre confundir-se com a ideia, assumir-se como coisa abstracta, ser independente ou dependente da matéria. Essa ambiguidade até poderá ser útil para percebermos alguns percursos que a produção das formas foi sofrendo, sobretudo porque foi esta ambiguidade do termo que permitiu que a forma fosse tantas vezes não vista pelo que é, mas pelo que não era ou que, então, deveria ser, e que lhe fossem dados atributos que pressupõem que, para lá da forma, ou na forma, haja um *conteúdo*.

Entendemos as formas aqui como aquilo que, de facto, no seu contorno e presença, constitui as arquitecturas. Usamos a palavra *formas*, em vez de usar sempre arquitecturas,

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 89



*Elementos semelhantes agrupam-se na percepção*  
Lei da Semelhança da Gestalt

ou objectos, porque poderemos assim convocar por vezes o seu carácter de contorno ainda não concreto, isto é, podemos assim referir-nos às arquitecturas construídas tal como às que estão por conformar, indirectamente convocando as diversas vontades que se reúnem para o problema da forma. Isto porque “o derradeiro objecto do projecto é a forma”<sup>12</sup>.

Assumindo, desta maneira, a forma como coisa perceptível, a constatação das semelhanças aparece, primeiro, como uma inevitabilidade, e depois, como possibilidade perceptiva em si mesma, isto é, como meio pelo qual se torna possível referenciar o próprio entendimento das formas. O reconhecimento da semelhança entre dois ou mais objectos, quer sejam absolutamente idênticos ou aproximadamente semelhantes, permite identificá-los como sendo afins, como tendo uma afinidade no que diz respeito às suas características formais que permite vê-las como sendo as mesmas.

A lei *gestaltiana* da semelhança diz que os elementos semelhantes se agrupam na nossa percepção. Isto é, nas diferentes disposições formais que possam ter, são sempre por nós associados, entre eles, e assim constituem um conjunto relativamente autónomo dentro do conjunto variado de formas. É nesse sentido que a semelhança, ou a capacidade de detectar ou produzir semelhanças, pode ser usada para o deslindamento ou estabelecimento de relações formais como o contraste, a predominância, a alternância, a simetria, ou a própria repetição. “Uma ordem depende da possibilidade de discernir entre os elementos semelhantes e díspares”<sup>13</sup>. À repetição por semelhança – há uma forma que depois *há outra vez* -, pode acrescer-se, então, a percepção de uma ordem repetitiva que resulta do modo como que nos aparecem sucessivamente esses mesmos elementos semelhantes.

“Contudo, um tal conhecimento [das *esferas do semelhante*] obtém-se não tanto pela constatação das semelhanças encontradas, mas pela reprodução de processos que originam essas semelhanças.”<sup>14</sup> No caso dos empreendimentos de construção urbana de Paris ou Londres que vimos, embora esses processos sigam argumentos distintos<sup>15</sup>, sejam as demolições extensas e sistemáticas para um redesenho da cidade em Paris, ou os regimes de propriedades a favorecer uma lógica de crescimento da cidade por grandes

12 Alexander, Christopher - *Notes on the synthesis of form*, p. 15

13 Norberg-Schulz, Christian - *Intenciones en arquitectura*, p. 92

14 Benjamin, Walter - *Teoria das semelhanças*, p. 59

15 Mota, Nelson - *Viagem: Ao espaço doméstico e às cidades da burguesia no final do século XIX*, p. 33



áreas justapostas em Londres, sabe-se que são os livros de regras que estabelecem uma previsão da semelhança entre as formas construídas, numa espécie de prefiguração das “ambições do movimento moderno de standardização e replicação.”<sup>16</sup>

No entanto, mesmo quando não se trata de um plano de cidade ou de pedaços de cidade projectados de uma vez, e, portanto, com premissas delineadas, mas antes da adição, unidade a unidade, das formas que nos sucessivos tempos constituem as cidades, estas podem igualmente ser lidas muitas vezes “como estruturas repetitivas de edificações similares, cuja formalização vinha unificada pelos sistemas construtivos, o uso, os costumes, e inclusive os rituais. Encontramo-nos diante de cidades formadas pela repetição de edificações optimizadas pela tradição.”<sup>17</sup>

A repetição, portanto, não só não obriga a um planeamento unitário, simultâneo, de todas as partes, como, pelo contrário, potencia, como princípio, uma ideia de sucessão – repetir é fazer outra vez.

Torna-se assim evidente que a semelhança entre as formas não implica uma necessária coexistência no tempo. Aliás, mesmo que haja coexistência no tempo, isto é, num mesmo momento existirem duas formas semelhantes – por exemplo a paredes meias, numa mesma cidade -, não quer dizer que quer o tempo da sua concepção quer da sua construção tenha sido o mesmo. Na forma resultante, essa repetição é visível, e de algum modo esses diferentes tempos são acumulados na forma.

De igual modo, essa mesma similaridade de formas – ou das *mesmas* formas - pode ser encontrada noutras ruas ou noutras cidades ou continentes, bem como o mesmo efeito da repetição de tais semelhanças, e por isso também não está implicada uma coexistência no espaço.

Quer supondo que essas formas resultam semelhantes porque para os mesmos problemas em lugares distintos foram encontradas as mesmas soluções, quer reconhecendo a propagação de modelos, quer delineando de maneira clara percursos de influência entre soluções arquitectónicas que viajam entre lugares, e mesmo conhecendo as situações diversas de cada um, na percepção a repetição e as semelhanças adivinham-se. “Quando

16 Bates, Stephen - *Sameness*, p. 87

17 Tuñón, Emilio - *El cuadrado y la cruz. Cuatro comentarios en torno a la repetición*, p. 8



olhamos para as fotografias de algumas ruas abertas na segunda metade do século XIX, como a Avenue de L'Opéra em Paris, ou uma rua perto do *Sarphatipark* em Amesterdão, ou uma rua de Notting Hill em Londres, ou uma rua no New South End em Boston, ou de uma rua no bairro de Santo António no Recife ou, finalmente, de uma rua no Catete no Rio de Janeiro, e se compara com uma fotografia de uma rua do Porto, pode-se cair na tentação de as incorporar numa mesma família, em que se reconhecem ritmos e composições semelhantes que se conjugam num grande cenário.”<sup>18</sup>

Significará isto que, pela repetição, há uma supressão das noções habituais de espaço e de tempo ou que, pelo menos, pode haver uma reorganização dessas categorias segundo uma lógica interna da repetição das formas?

### Leituras

Cada forma, cada arquitectura, está, obviamente, vinculada a uma localização e é datada. Contudo, parece sugerir-se que é possível estabelecer relações entre as várias formas que existem que são independentes desses dois aspectos que parecem, à partida, ser tão fundamentais para a concepção e para o projecto - o *espírito do lugar* e o *espírito do tempo*.

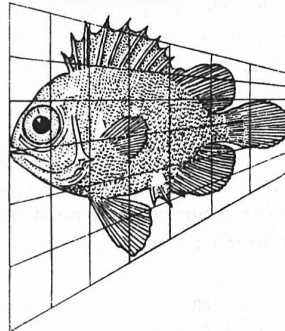
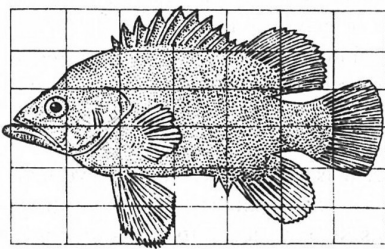
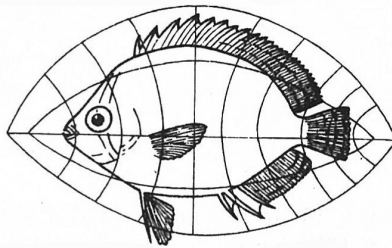
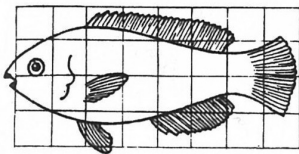
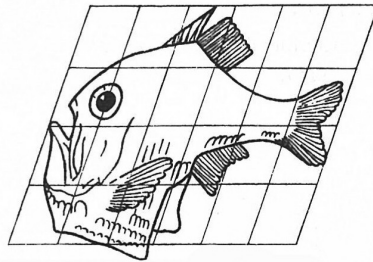
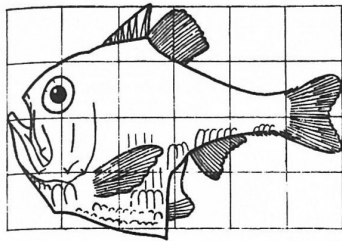
“As relações formais numa obra e entre as formas constituem uma ordem, uma metáfora do universo.”<sup>19</sup> Como se houvesse uma *vida das formas* paralela à vida normal. Como se pudéssemos, sobreposta à geografia dos sítios, das cidades e às condições dos momentos em que se erigem as construções, estabelecer outro tipo de relações entre as formas. Fazer associações e dissociações entre elas a partir, precisamente, das suas características formais, porque “o conteúdo fundamental da forma é um *conteúdo formal*.”<sup>20</sup>

Significa isso que, olhando para uma forma, podemos conseguir imaginar e compreender princípios de outras formas? “Acontece que a forma está rodeada por um halo. Sendo estrita definição do espaço, é também sugestão de outras formas. Reproduz-se, propaga-se no imaginário, ou melhor dizendo, consideramo-la como uma espécie de fissura através da qual podemos introduzir num reino incerto, que não é nem o espaço nem a razão,

18 Mota, Nelson - *Viagem: Ao espaço doméstico e às cidades da burguesia no final do século XIX*, p. 32

19 Focillon, Henri - *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, p. 12

20 *Ibidem*, p. 15



*Teoria das Transformações ou Comparação de Formas Relacionadas*

D'Arcy Thompson, 1917



uma multiplicidade de imagens que aspiram a nascer.”<sup>21</sup> Consegue uma forma, sendo síntese de pedaços de mundo, revelar-nos, nessa *fissura*, outras formas? Por outro lado, significará isto também, então, que no conjunto real das formas que existem e existiram é possível traçar linhas de semelhança, níveis e sequências de repetição entre elas, com base nas semelhanças entre os seus conteúdos formais?

Poder-se-á, no limite, analisar as formas como detendo em si, a partir desta *vida paralela*, uma potência genética própria, uma espécie de ADN formal<sup>22</sup>, por oposição a um entendimento de cada forma como resultado das forças do meio<sup>23</sup>, a partir da observação das semelhanças<sup>24</sup>?

Isto parece sugerir que há duas grandes possibilidades de leitura e estudo das formas da arquitectura. Bem, há muitas. Mas podemos talvez dividi-las em dois grandes grupos. Por um lado, uma leitura baseada nas questões que gravitam em torno das arquitecturas em cada momento e que de algum modo as teriam como consequência, ou seja, baseada em ideias e valores das épocas históricas, em dados, circunstâncias e adversidades, e considerando o tempo segundo as temporalidades, e, portanto, as formas como o reflexo de sucessivas contemporaneidades. E outra que ignora esses factos e se baseia nas características formais em si, supostamente independentes das circunstâncias temporais e das outras.

Esta segunda leitura pode, num momento primeiro, parecer assustadora, porque esta possibilidade desliga as formas da sua suposta *raison d'être*, daquilo que as informa. Estamos de algum modo habituados a ouvir que devemos conhecer as razões das coisas, as intenções dos projectos, e aprendemos a história da arquitectura, nos seus vários períodos, indissociável daquelas primeiras páginas de cada capítulo chamadas *contexto sociocultural*. Diferentemente, esta leitura parece funcionar como se tivéssemos o conjunto das arquitecturas do mundo numa grande mesa e pudéssemos fazer ligações

21 *Ibidem*, p. 14

22 Filogénese

23 Ontogénese

24 O biólogo D'Arcy Thompson em *On Growth and Form* (1917) indaga precisamente sobre a génese e desenvolvimento das formas biológicas – que estende, de resto, à análise de qualquer outra forma material - a partir do *princípio de semelhança* das formas e de que as suas características formais perceptíveis são comparáveis. Assim, desenvolve um método de desenho das formas sobre sistemas de coordenadas para uma *Teoria das Transformações ou Comparação de Formas Relacionadas*.



entre elas, como para preparar uma exposição ou um livro, e criar famílias ou capítulos com base nas semelhanças, e talvez independentemente dos factores que entendemos tantas vezes como geradores da forma – o meio, o problema circunstancial, o contexto, as adversidades.

Uma mesa assim é, por exemplo, o *Bilderatlas Mnemosyne*<sup>25</sup> de Aby Warburg. “Muito antes dos computadores, Aby Warburg inventou um sistema com múltiplas janelas e hipertextos simultaneamente abertos”<sup>26</sup>, uma espécie de mapa em que reúne imagens fotográficas de manifestações artísticas ou etnográficas de épocas diferentes da história, lado a lado. O atlas ignora a cronologia das imagens, antes estabelece conjuntos e ligações a partir da identificação da recorrência de temas comuns, fazendo uma montagem.<sup>27</sup> Na leitura do conjunto diverso e avultado de fotografias resultante, “há um momento em que a desorientação se transforma numa percepção mais subtil da montagem, uma percepção de afinidades. Ou seja, uma nova percepção da história.”<sup>28</sup>

Estas afinidades permitem estabelecer linhas de aproximação entre características visuais ou formais dos elementos de diferentes períodos e contextos, que conduziram ao desenvolvimento de uma teoria da *Sobrevivência das Imagens*. A ideia central de Warburg é que, a partir da constatação das afinidades, as imagens regressam ciclicamente, em determinados momentos da história, porque voltam a fazer sentido, porque volta a conjunturar-se uma disposição para abraçá-las. Uma espécie de eterno retorno das imagens, que, pertencentes a um inconsciente colectivo, acordam da inconsciência que lhes suprime a dimensão temporal e contextual, quando ciclicamente é reconvocado o *pathos* e o simbolismo que carregam numa existência aparentemente autónoma no inconsciente.

Ou, ainda proximamente desta teoria, a tese da sobrevivência da forma através de arquétipos. Ou a ideia de que repetição ou a reconvocação cíclica das formas é o resultado

25 Atlas de Imagens *Mnemosyne*, Aby Warburg (1866 - 1929). Mnemosyne é a deusa grega da Memória.

26 Millet, Catherine - Didi-Huberman, *Atlas: Comment remonter le monde*, p. 48

27 “A herança do nosso tempo é a *deslocação do mundo* (isso é exactamente o que Brecht e Benjamin disseram, por exemplo), à qual, no domínio das artes e do pensamento, corresponde uma verdade estética e uma verdadeira epistemologia da montagem. Montagem concebida como uma actividade crítica, em cada sentido do mundo. (...) Eu não acredito nem por um momento que a montagem é primeiramente ou apenas um procedimento estético. É em si mesma uma *heurística do pensamento*.” In Didi-Huberman, Georges - *ibidem*, p. 51

28 *Ibidem*, p. 51



de as sucessivas novas formas da arquitectura se basearem numa repetida referência a uma forma original ou a um conjunto de formas originais. “Também *Arquitectura* tem origem etimológica em *Arkhé*; daí deriva *Arki-tekton*, o construtor ou carpinteiro principal ou primordial. Talvez por isso nos tratados de arquitectura se verifique uma obsessão pela origem, registada compulsivamente. Será esta obsessão uma das razões pelo permanente regresso da arquitectura ao elementar, ao início, a uma forma de pensamento assente nas fundações, e por isso na fundamentação?”<sup>29</sup>

Estas diferentes teorias existem porque olham para a história da arquitectura e para a própria arquitectura que existe identificando nelas associações que tornam a repetição evidente, tentando depois explicar essa evidência colocando hipóteses teóricas para as semelhanças e ligações.

Uma lógica à partida diferente é a leitura da vida das formas a partir da catalogação da sucessão dos estilos. Esta ordem é igualmente uma abstracção, um instrumento da análise e estudo das formas, e baseia-se de igual modo, como princípio, nos conteúdos formais - um estilo é constituído, por um lado, por um repertório de elementos formais próprios que funcionam como o seu vocabulário, e por outro, por uma série de relações, uma sintaxe, por exemplo, as dimensões e as relações entre dimensões dos tais vocábulos formais.

No entanto, o estilo parece ser sempre explicado como coisa de cada tempo, que reflecte cada época, nas suas vicissitudes técnicas ou de vontades. Assim, e também ao estabelecer-se a leitura dos estilos como uma sucessão, são mais as diferenças entre eles do que as semelhanças que se pretendem determinar. Quando se pensa num estilo, pensa-se por oposição ou substituição de um outro, e por isso pensa-se mais na mudança do que no que permanece e se repete. Isso é claro, desde logo, em alguns estudos sobre forma – na produção e na percepção – que se desenvolvem no século XIX, nomeadamente no *What is the cause of the Perpetual Style Change in Architecture?* (1889) de Adolf Göller, que fala de um inevitável estado de desgaste (*Ermüdung*)<sup>30</sup> a que qualquer estilo chega antes de entrar em declínio e que impõe a perpétua mudança de estilo em arquitectura. Esta lei psicológica apareceria porque, tendo o nosso prazer na percepção na forma base

29 Providência, Paulo - *Pequeno elogio do arcaico*

30 Em inglês, *jading*.



*Plastered houses + Post-war houses*

Bernd e Hilla Becher

no trabalho mental da sua imaginação e entendimento, segue-se que o prazer na forma cessa quando, ao fim de um certo número de vezes em que repetidamente se está perante as mesmas formas, essa imagem está completa. “Porquê examinar uma forma que já se conhece de cor? Este é o estado de indiferença ou desgaste. (...) A forma parece óbvia.”<sup>31</sup> Seguir-se-ia, então, o configurar de um novo estilo, a repetir por um período de tempo, até novo desgaste.

Vemos, assim, que nestas diferentes leituras e possibilidades de análise, a forma é submetida a diversos usos e papéis na explicação da sua própria repetição. “Vezes há em que a forma exerce uma espécie de efeito magnético sobre diferentes significados, ou melhor dizendo, em que se apresenta como um molde vazio onde o homem vai vertendo, sucessivamente, matérias muito diferentes, que se submetem à curvatura que as pressiona, assim adquirindo uma significação inesperada”<sup>32</sup>, e outras há em que para uma mesma significação ou para a resolução de um mesmo problema há apropriações de formas diferentes que não foram provocadas necessariamente por esse problema. Assim, “pode acontecer que a forma se esvazie por completo, que sobreviva longamente à morte do seu conteúdo ou até que se renove com desusada fecundidade.”<sup>33</sup>

Estas voltas e contravoltas com a vida das formas vêm, em parte, da observação dos seus percursos, e noutra parte, da maneira como elas são reorganizadas, na análise, em diferentes pontos de vista, porque não há “nada mais tentador - e, em certos casos, nada mais razoável - do que apresentar as formas submetidas a uma lógica interna que as organiza”<sup>34</sup>. Isto é, se “apesar da importância dos fenómenos de transferência, parece difícil conceber-se a arquitectura fora de um meio”<sup>35</sup>, a constatação da repetição sugere olhares que podem extrapolar esse meio, obrigando a colocar cada forma no panorama *das outras formas*.

“Por um lado, a obra de arte é intemporal, e a sua actividade, o seu próprio debate, exerce-se, antes do mais, no espaço. Por outro, ela coloca-se antes e depois de outras obras. A sua formação não é instantânea, pois resulta de uma série de experiências. Falar da vida das

31 Göller, Adolf - *What is the cause of the perpetual style change in architecture?* , p. 205

32 Focillon, Henri - *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, p. 15

33 *Ibidem*, p. 16

34 *Ibidem*, p. 21

35 *Ibidem*, p. 94



*Weimarer Zeit etc. (Tempo de Weimar etc.)*

Jürgen Becker, 1971



formas é evocar necessariamente a ideia de sucessão. Mas a ideia de sucessão pressupõe conceitos diferentes de tempo.”<sup>36</sup>

### **Já-feito e feito-de-novo**

As duas possibilidades de leitura das formas que vimos têm a ver com diferentes maneiras de entender o tempo e de lidar com o tempo – considerando as temporalidades, considerando uma sucessão linear ou progressista, ou desconsiderando-as, tomando as possibilidades de leitura das formas como atemporais.

“Modernidade’ e ‘pós-modernidade’, ‘modernismo’, ‘pós-modernismo’ e ‘avant-garde’ são categorias da consciência histórica que são construídas ao nível da apreensão da história como um todo. Mais especificamente, são categorias de totalização histórica no meio da experiência cultural. Como tal, cada uma envolve uma distinta forma de temporalização histórica, através da qual as três dimensões do tempo fenomenológico ou vivido (passado, presente e futuro) estão interligadas na unidade excêntrica e dinâmica de uma única visão histórica.”<sup>37</sup> O olhar para o tempo é condicionado pelo *próprio tempo*. A leitura dos factos – ou das formas – que existiram antes ou que existirão depois, depende do entendimento que se tem de um presente a partir do qual se olha.

O tempo, qualquer que ele seja, é uma palavra-chave para a repetição.

Repetir, como já dissemos, é fazer outra vez. Assim, qualquer que seja a repetição, quer a que reproduz formas semelhantes num mesmo projecto, a serem percebidas e vividas sucessivamente – por exemplo, ao percorrer uma rua -, quer a que retoma, numa apropriação, outras formas contemporâneas ou históricas, ela implica sempre que haja uma forma e *depois outra*, ou seja, na perspectiva daquele que projecta, que haja um já-feito e um feito de novo, e por isso implica uma distância temporal.

Percebemos, assim, que o problema de forma no tempo se coloca sob dois prismas, é um duplo problema. Em primeiro lugar, é um problema que relaciona a forma da arquitectura a projectar com as outras formas: qual é a posição da obra num suposto desenvolvimento formal ou no panorama das arquitecturas que existiram ou existem? Isso implica um

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>37</sup> Osborne, Peter - *The politics of time: Modernity and Avant-garde*, IX



tomar de posição relativamente ao já-feito. Em segundo lugar, é um problema de ordem externa e pontual: qual a relação deste desenvolvimento com os restantes aspectos da actividade? Implica-se também, aqui, a necessidade da consciência de que a arquitectura a projectar é sempre um novo início, e como tal, lida com questões próprias a cada vez.

Conforma-se, portanto, neste duplo problema, o que se pode entender como um, pelo menos aparente, paradoxo. Por um lado, não se podem ignorar as condições do presente, e poder-se-ia entender que, sendo a forma uma absorção directa do meio seu contemporâneo, uma síntese-em-forma de tudo o que releva do *zeitgeist* ou do circunstancial, do *hic et nunc*, a arquitectura “surgiria assim como uma impressionante sequência de sucessos cronológicos, como a transposição para o espaço de toda uma série de importantes actualidades”<sup>38</sup>. A única repetição a existir seria a repetição dos instantes temporais uns a seguir aos outros, que no entanto resultaria, no espaço, em formas que em si, nunca se repetiriam, não se assemelhariam, porque cada uma responderia à independência de cada instante.

Em parte, esta vontade de presente, de agarrar um suposto contemporâneo, tem a ver com o estatuto que uma ideia de *novo* tem em arquitectura, herança da “modernidade, forma do tempo histórico que valoriza o novo como o produto de uma dinâmica temporal em constante autonegação.”<sup>39</sup> Já Adolf Göller falava de como o charme da novidade é bem conhecido, e de como o hábito das *mesmas formas repetidas* conduzia ao esbater da impressão das formas, e ao *desgaste*, que afinal seria um conceito positivo, porque “sem o desgaste, nada de novo teria sido perseguido nem nada de mais belo teria sido encontrado.”<sup>40</sup> Fazer-o-novo mais do que fazer-de-novo é o valor da *originalidade* e do progresso, porque paradoxalmente, repetir, que implica um momento a seguir ao outro, é por vezes visto como um retrocesso.

Por outro lado, o feito-de-novo confronta-se com uma questão fundamental. Até aqui, nas leituras que vimos que se estabelecem na *análise das semelhanças* entre as formas, ela é entendida como uma entidade relativamente independente, isto é, como coisa terminada, acabada. No entanto, a forma é, no projecto, o resultado da procura de resposta a um

38 Focillon, Henri - *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, p. 97

39 Osborne, Peter - *The politics of time: Modernity and Avant-garde*, XII

40 Göller, Adolf - *What is the cause of the perpetual style change in architecture?* , p. 217



problema, e nesse sentido a arquitectura é um “trabalho no qual a forma vem sempre no fim”<sup>41</sup>. Se os problemas nunca são exactamente iguais, se cada projecto é um novo início, como se explica a semelhança entre formas nos diferentes aspectos que aqui tocámos?

Haverá dois pontos de vista diferentes para a análise e para a síntese? Isto é, encarará a análise sempre a forma como algo de *feito* e, portanto, repetível, ao contrário do projecto, que só conhece a forma – uma novidade - no fim?

Esta divisão tentadora tende a ver os seus limites esbatidos quer na prática, quer na evidência da repetição. A repetição, de maneira evidente, constata-se e existe no mundo físico e concreto dos objectos. Além disso, ao ser também gesto de fazer *novamente*, a repetição implica que, em todas as arquitecturas que se repetem, ou seja, que na evidência do mundo físico se repetem, esse gesto aconteceu. Inconsciente ou conscientemente, houve uma relação entre o que se fez e o que já tinha sido feito. Assim, nas arquitecturas que se repetem, de alguma forma o-que-foi informa o que vai ser.

É, pois, sobre uma relação da arquitectura com ela mesma no projecto, e sobre a mesmidade como resultado no construído, que aqui se pretende indagar.

41 Grassi, Giorgio - *Questions of design*, p. 193



## REGRA E HABITUS

Nos anos 60 do século XX, o questionamento da relação entre os momentos analíticos e os momentos sintéticos da arquitectura - entre o que é o conhecer as arquitecturas e conceber a arquitectura -, começa a estar na ordem do dia dos debates sobre a disciplina, precisamente porque, antes de mais, se começa a reclamar um retomar da própria consciência de que a arquitectura é uma disciplina, e a defender um regresso às questões intrínsecas a esse corpo disciplinar como centro da própria actividade da arquitectura.

Na Europa, o lançar do debate é promovido por um grupo de arquitectos italianos liderado, pelo menos no que passa como mais conhecido para o debate internacional, por Aldo Rossi. Surgindo, sobretudo, como crítica ao *funcionalismo ingénuo*, que era visto como uma categoria imposta à lógica própria da arquitectura, e à redução do projecto à aplicação de critérios importados das ciências sociais, que teria vindo a substituir os princípios de constituição da forma por critérios de concepção exteriores, a *Tendenza* procura restabelecer que o material para a arquitectura está na própria arquitectura. “*L'architettura sono le architetture*”<sup>1</sup>, e portanto é por um processo de apropriação que uma arquitectura se pode desenvolver, alimentando-se das outras, que serão matéria-prima para o projecto. A arquitectura, conjunto de todas as arquitecturas, “construção de um

<sup>1</sup> Aldo Rossi *apud* Grassi, Giorgio - *La construcción lógica de la arquitectura*, p. 10. Grassi diz que esta frase – *A arquitectura são as arquitecturas* - torna claro que não existe teoria ou pensamento sobre a arquitectura que não seja uma experiência da arquitectura, e, também, uma relação que une as arquitecturas no tempo.





grande projecto unitário no tempo”<sup>2</sup>, expande-se, assim, num processo de autogeração. “A arquitectura era um universo suficiente em si mesmo, que se alimentava da sua própria história e que surgia desde o interior das suas próprias regras e protocolos do mesmo modo que Minerva, recreando o mito do hermafrodita na elegância do mundo clássico, nasceu da cabeça de Júpiter.”<sup>3</sup>

Este alimento pressupõe um olhar atento sobre todas as arquitecturas, um olhar que recolhe e regista, que quer apropriar. Um olhar sobre o que existe - Aldo Rossi, por exemplo, fez um inventário fotográfico do norte de Itália<sup>4</sup> -, e sobre o que existiu, a história da arquitectura, seja a que se estuda nos livros seja a que se respira nas cidades italianas. Um olhar simultâneo, com espírito de classificação operativa, para identificar no seio do material recolhido as leis que lhe subsistem. Isto porque o alimento, a apropriação das arquitecturas por uma arquitectura, não é aqui tanto a pescagem de características de arquitecturas específicas que possam estar nesse inventário conjunto - a arquitectura -, mas das leis comuns que nela se possam identificar.

“Não é coincidência que os escritos de Benjamin, tal como os de Aby Warburg, tenham sido redescobertos nos anos 70 e, desde então, façam parte do imaginário colectivo”<sup>5</sup>. Há, tal como nesses teóricos repescados, um tratamento horizontal, ou atemporal, da história, e o estabelecimento de correspondências entre elementos individuais regidos por uma lei comum que ressalta dessas ligações. No entanto, não se poderia estar mais longe, aqui, da convocação que Warburg faz de um inconsciente ciclicamente acordado. Pelo contrário, há um pensamento racionalista que toma conta dessas leis comuns<sup>6</sup>, que não só são desveladas de uma sistematização da apreciação do que existe, como, sobretudo, tomam correspondência, consequência ou justificação nos registos sistemáticos que regem a arquitectura - a tratadística e a manualística.

2 Rossi, Aldo - *A arquitectura da cidade*, p. 15

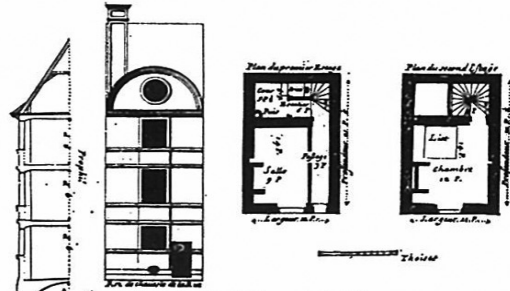
3 Solá-Morales, Ignasi de - *De la autonomia a lo intempestivo*, p. 85

4 Ursprung, Philip - *O gabinete de curiosidades de souto de moura*, p. 123

5 *Ibidem*, p. 123

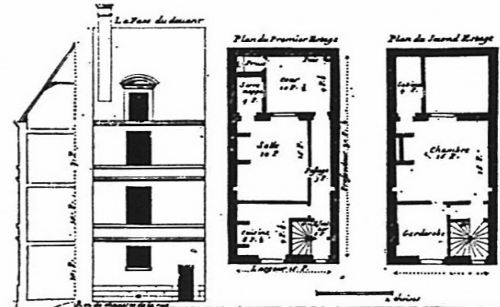
6 Mesmo a consideração de uma *origem da arquitectura* a que as arquitecturas subsequentes se refeririam, seria convocada e justificada através da mediação do registo regrado dos tratados.

*Distribution de la premiere place, ayant de l'argeur 12 pieds, et de profondeur, depuis 21 pieds et demi a toute autre qui sera moindre que 25 pieds.*



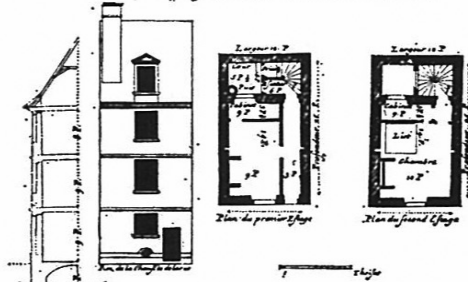
*En cette place premiere de douze pieds de largeur, sur vingt et un pieds et demi de profondeur, la largeur se distribue en une salle de 9 pieds, et un passage de 3 pieds, la profondeur se divise en la salle de quatorze pieds, et en une chambre de cinq pieds et demi de largeur; et le reste de la largeur sur toute cette profondeur, est employé en un escalier*

*Troisième Distribution de la troisième Place*



*La troisième maniere retient la distribution precedente pour le regard de la largeur en la Salle de douze pieds, et au passage de trois mais faut faire changer de place à l'escalier, à la cuisine, et à la Salle.*  
*L'escalier dont on se rencontre sur le devant, et à une largeur de six pieds en quart de l'endroit du noyau se fera une seconde porte qui se tiendra*

*Distribution de la seconde place, ayant la même l'argeur de 12 pieds, sur 25 de profondeur, laquelle servira pareillement jusqu'à quinze pieds de largeur, et trente cinq et demi de profondeur, le tout inclusivement.*



*La largeur totale est semblable à la figure precedente en toutes ses parties, ainsi la Salle aura 9 pieds de largeur et le passage 3 pieds, et ainsi pour l'étage de dessus, la Chambre aura la largeur de 12 pieds. La distribution de la profondeur se peut faire en 2 façons,*

## Regra

O manual pretende construir um “sistema de normas que nos seus resultados representam um cânone seguro”<sup>7</sup> a seguir, e o tratado “tende a construir dita norma por meio de uma referência contínua à experiência da arquitectura no tempo, com a indicação de um procedimento sempre idêntico, que se realiza na sucessão dos exemplos selecionados”<sup>8</sup>. Seriam estas as figuras fundadoras de uma metodologia para a arquitectura assente numa operatividade retirada da análise da arquitectura.

Tomar esta *opção analítica* tem, como esclarece desde logo Giorgio Grassi em *A construção lógica da arquitectura*, a “finalidade declarada de alcançar um critério de certeza e de expressar elementos constantes e gerais, precisamente por esta coincidência característica de análise e projecto”<sup>9</sup>. Há uma ânsia de certeza. Há a procura de uma base que permita ter uma direcção para o que o arquitecto há de fazer, e portanto a lógica de que aqui se fala, na qual os arquitectos poderiam beber alguma segurança rigorosa, é uma lógica de dedução. É uma lógica que através da *exigência de generalidade*<sup>10</sup>, da constância dos elementos identificados, e da norma, isto é, da ordenação dos princípios de classificação e descrição de procedimentos, estabelece que a partir destes se pode deduzir logicamente o que fazer na construção de uma nova arquitectura. Aquilo que na arquitectura é analítico, ao sistematizar-se e dedicar-se ao metódico, “dirige o seu interesse sobre o aspecto *sintático* da arquitectura”<sup>11</sup>.

As classificações seriam o ponto mais claro da coincidência entre estes dois planos de pensamento em arquitectura. “A classificação ocupa-se da estrutura das ordens seriáveis possíveis, e por isso refere-se ao elemento sintático”<sup>12</sup>, ganhando contornos de charneira, por excelência, entre conhecer a arquitectura e produzir a arquitectura. Segundo Grassi, a compreensão só pode vir depois da classificação, porque para estes arquitectos<sup>13</sup>, os exemplos só adquirem significado teórico – e consequentemente, prático -, quando

7 Grassi, Giorgio - *La construcción logica de la arquitectura*, p. 28

8 *Ibidem*, p. 29

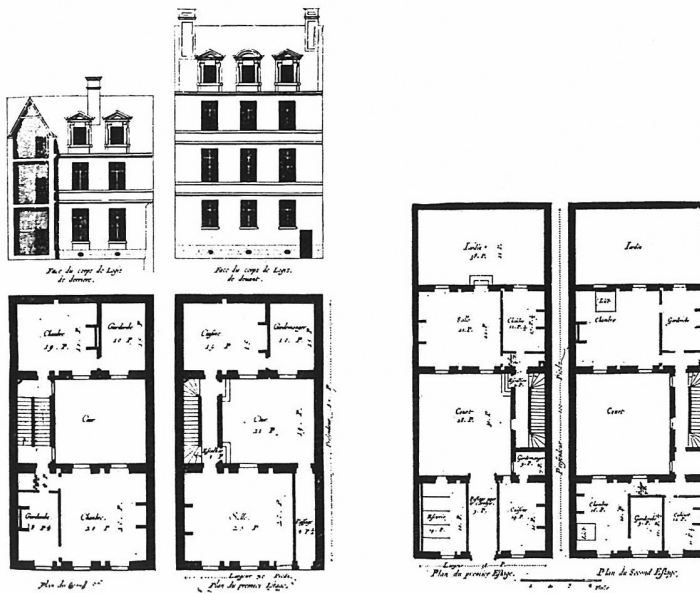
9 *Ibidem*, p. 7

10 *Ibidem*, p. 20

11 *Ibidem*, p. 25

12 *Ibidem*, p. 27

13 Grassi, no prefácio de *A construção lógica da arquitectura*, identifica-se, desde logo, com o grupo de jovens académicos italianos que teria vindo a desenvolver estudos sobre a analiticidade da arquitectura, e em particular com o *A arquitectura da cidade* de Aldo Rossi.



Manière de bien bastir  
 Pierre Le Muet, 1623

foram ordenados, quando é dada uma colocação a cada um deles que tem a ver com a colocação dos outros.

Quando Grassi dá o exemplo do manual *Manière de bien bastir...*<sup>14</sup> de Pierre Le Muet, é precisamente para mostrar como nesta mostra de maneiras de construir habitações, elas só ganham significado em termos de conhecimento quando são colocadas lado a lado para que possam, em primeiro lugar, ser ordenadas conforme a progressão dimensional dos lotes abstractos que ocupam, e depois - porque os “os exemplos equiparam-se no plano lógico”<sup>15</sup> -, para demonstrar como há uma unidade, uma *forma elementar*, que pode ser extraída de tais exemplos. Confirma-se, assim, a “evidência da correspondência entre a estrutura lógica da arquitectura e a própria estrutura lógica da classificação”, mas também dessas duas estruturas com o conjunto de todas as habitações.

A constatação da evidência da repetição estaria na base do estabelecimento desta lógica, que por sua vez seria, depois, o garante absoluto da perpetuação dessa mesma repetição, cujo sentido seria, futuramente, o lógico.

“É essa, em termos gerais, a atitude racionalista face à arquitectura e à sua construção: acreditar na possibilidade de um ensino que está contido num sistema e onde o mundo das formas é tão lógico e preciso quanto cada um dos outros aspectos dos factos arquitectónicos”<sup>16</sup>. A identificação de leis leva à sistematização dessas leis, que por sua vez alimentam novas leis. A disciplina faz-se dentro de si mesma. Há nos seus mecanismos de observação, classificação do observado, e configuração a partir dessa regra, um ciclo sobre si mesmo que permite à arquitectura manter-se dentro da sua tão desejada autonomia.

“A petição de um conhecimento autónomo da arquitectura baseado no corpo teórico que lhe foi próprio – a tratadística e a manualística -, e a definição dos dados morfológicos e tipológicos como as referências essenciais para a análise das obras arquitectónicas e urbanísticas, constituem uma inteligente transposição das preocupações do pensamento estruturalista para o território da arquitectura.”<sup>17</sup> O estruturalismo, que explica a realidade como “uma totalidade cuja análise estrutural nos mostra os mecanismos de autoregulação

14 Muet, Pierre Le - *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes* (1681)

15 Grassi, Giorgio - *La construcción lógica de la arquitectura*, p. 57

16 Aldo Rossi *apud* Figueira, Jorge - *A periferia perfeita, pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, p. 136

17 Solá-Morales, Ignasi de - *De la autonomía a lo intempestivo*, p. 84



One and three chairs  
Joseph Kosuth, 1965

que actuam no interior desta totalidade<sup>18</sup>, já tinha tido consequências importantes na produção artística, com a chamada arte conceptual. O aforismo “*Art indeed exists for its own sake*”<sup>19</sup> é explícito da vontade de refundação de uma autonomia da produção artística. A referencialidade da arte não se faria senão a si mesma, e “manifestar o procedimento lógico pelo qual se transmitem as ideias na comunicação artística constitui o objectivo principal do programa estético conceptualista.”<sup>20</sup>

Em *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, uma cadeira não é só uma cadeira, mas também uma submissão a uma ideia ou definição de cadeira. O jogo conceptual e linguístico operados no processo de pensar a arte passam a sê-la em si mesma, e no limite, como acontece de facto com esta obra, os seus mecanismos conceptuais resistem às diversas formas que a obra adquire de local para local e usando diferentes cadeiras ou objectos.

### **Tipo**

Em arquitectura, esta construção lógica dos processos a partir do olhar para dentro, ao assentar na classificação, coloca no centro desta perspectiva o resgate e o retomar da operacionalidade do conceito de *tipo*.

O tipo concentra uma dupla capacidade. Por um lado, é uma ferramenta de classificação da morfologia das arquitecturas. “Qualquer tipo de edifício que se tenha particularizado na História da Arquitectura é determinado sempre pela comparação de um objecto particular com uma série, o mais exaustiva possível, de objectos da mesma família, se possível todos os exemplos conhecidos.”<sup>21</sup> Nessa comparação destacam-se os elementos ou características que se repetem nos exemplos, os elementos *típicos*. Por outro lado, essa base comum que é o tipo constituirá o ponto de partida para a configuração de uma nova arquitectura, um novo objecto a juntar-se a essa série ou família. O tipo é, simultaneamente, classificação e concepção, momento de leitura da forma e ponto de partida para o projecto, fim e início das arquitecturas.

18 *Ibidem*, p. 82

19 Kosuth, Joseph *apud ibidem*, p. 82

20 Solá-Morales, Ignasi de - *De la autonomía a lo intempestivo*, p. 83

21 Pires, Amílcar de Gil e - *Os conceitos de tipo e modelo em arquitectura*, p. 3





Rossi resgata a definição de tipo de Quatremère de Quincy no *Dictionaire historique de l'Architecture* (1832), que diz que o tipo é “não tanto a imagem de uma coisa a copiar ou a imitar exactamente, quanto a ideia de um elemento que deve ele próprio servir de regra ao modelo (...) O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objecto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual cada um pode conceber obras que não se assemelham nada entre si.”<sup>22</sup>

O tipo não é, portanto, a cópia fiel. Duas formas arquitectónicas da mesma família típica, por assim dizer, não teriam que ser necessariamente iguais. No entanto, tem que haver *algo* que une essas duas formas, e é precisamente nesses termos que Rossi desenvolve sobre a utilidade do conceito de tipo: “Na architectura (modelo ou forma), existe um elemento que desempenha um papel próprio; não, portanto, algo a que o objecto arquitectónico se adequou na sua conformação, mas algo que está presente no modelo. Este algo, de facto, é a regra, o modo constitutivo da architectura.”<sup>23</sup>

O tipo, não sendo a forma, tem um papel na sua constituição, e, aliás, parece sugerir-se que pertence à forma de modo autónomo às próprias condições do tornar-forma, e que é, portanto, um princípio lógico que a precede. Será na forma, contudo, que o tipo se manifestará, embora nunca num estado tipológico puro<sup>24</sup>. Dir-se-ia que há uma espécie de subordinação das formas ao tipo à maneira platónica. “Nenhum tipo se identifica com uma forma, se bem que todas as formas arquitectónicas sejam reconduzíveis ao tipo. Este processo de redução é uma operação lógica necessária; e não é possível falar de problemas de forma ignorando esses pressupostos. Neste sentido todos os tratados de architectura são também tratados de tipologia, e na projectação é difícil distinguir os dois momentos.”<sup>25</sup> Este *algo* será, portanto, um esquema – um esquema da planta centralizada, da nave, da casa-pátio, etc. – reduzido a partir da comparação analítica dos vários objectos. Em cada objecto, este algo será a *estrutura interna da forma arquitectónica*, para usar as palavras de J.N.L. Durand<sup>26</sup>.

O tipo paira assim como “a própria ideia de architectura”<sup>27</sup>, mas uma ideia que se revela

22 Quatremère de Quincy *apud* Rossi, Aldo - *A architectura da cidade*, p. 53

23 *Ibidem*, p. 54

24 Isto é, ainda que nunca numa coincidência morfológica absoluta com o tipo.

25 Rossi, Aldo - *A architectura da cidade*, p. 54

26 J.N.L. Durand *apud* Pires, Amílcar de Gil e - *Os conceitos de tipo e modelo em architectura*, p. 1

27 Rossi, Aldo - *A architectura da cidade*, p. 55



Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes

Jean-Nicolas-Louis Durand, 1800

em cada facto arquitectónico com características e princípios formais comuns a outros factos arquitectónicos, ganhando contornos de invariável. Este parece um pressuposto decalcado do papel das “propriedades invariantes combinadas de formas diferentes”<sup>28</sup> do estruturalismo, e relembra às cadeiras de Kosuth.

Se o tipo é uma constante verificável em todos os factos arquitectónicos, conclui-se que “os princípios da arquitectura são únicos e imutáveis”<sup>29</sup>, sobrepondo-se, ou talvez sobrevivendo, a circunstâncias, vontades e espíritos dos tempos. Torna-se assim possível, “ao pensar a arquitectura usando os conceitos de tipo e estrutura, estabelecer comparações sincrónicas. Podemos comprovar como o modelo do Panteão de Roma segue vigente na arquitectura moderna.”<sup>30</sup>

O estabelecimento marcadamente lógico do argumento que estes arquitectos reiteram em textos que se propagam viralmente, que se tentou aqui simular por uma restrita cadência de citações, e a inevitável chegada a conclusões como “penso, pois, no conceito de tipo como qualquer coisa de permanente e de complexo, um enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui”<sup>31</sup> ou “é, portanto, lógico que o conceito de tipo se constitua como fundamento da arquitectura e se vá repetindo quer na prática quer nos tratados”<sup>32</sup> demonstram com clareza como se pretende retomar uma nova metodologia para o projecto fundada numa leitura regrada da História, e segundo a qual a invariável – o tipo –, “investida com o valor de premissa metodológica, converte-se na filosofia do arquitecto.”<sup>33</sup> Esta redução do que na análise se repete, recorrendo a um mesmo procedimento lógico, torna-se regra.

Diz Aldo Rossi : “quando eu projecto, eu repito”<sup>34</sup>.

Quatremère de Quincy já dizia que “o génio não consiste em inventar novos elementos, mas em inventar novas combinações desses elementos que são sempre os mesmos e essas

28 Lévi-Strauss, Claude *apud* Montaner, Josep Maria - *Tipo e estrutura. Eclôso e crise do conceito de tipologia arquitetônica*, p. 113

29 Rossi, Aldo - *Tipologia, manualística y arquitectura*, p. 120

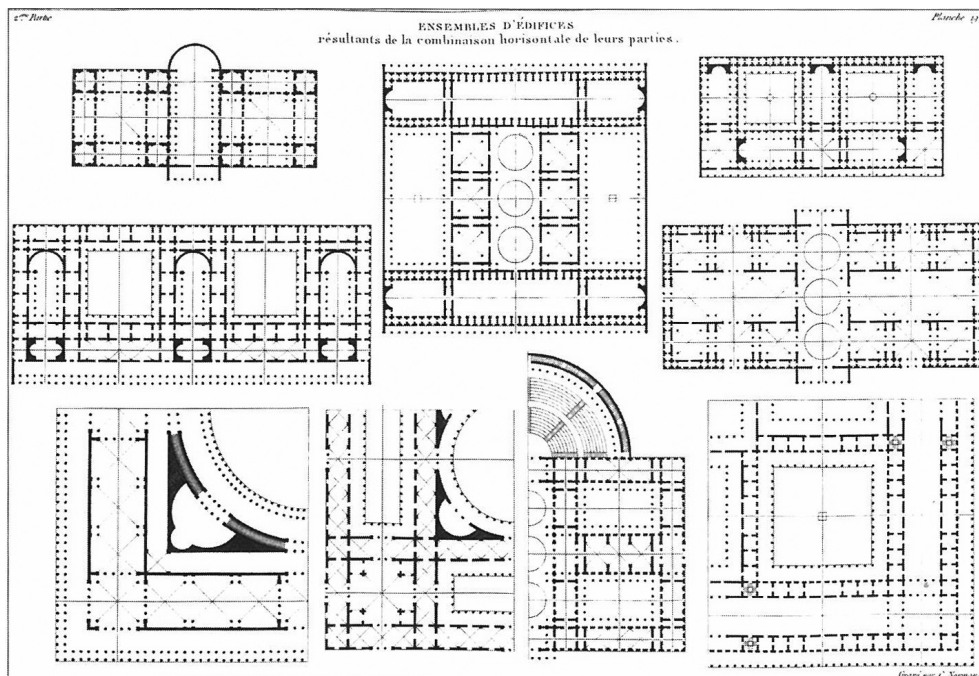
30 Montaner, Josep Maria - *Tipo e estrutura. Eclôso e crise do conceito de tipologia arquitetônica*, p. 116

31 Rossi, Aldo - *A arquitectura da cidade*, p. 53

32 *Ibidem*, p. 53

33 Guido Canela *apud* Rossi, Aldo - *Tipologia, manualística y arquitectura*, p.119

34 Aldo Rossi *apud* Steinmann, Martin - *Images*, p. 168



Conjunto de edifícios resultantes da combinação horizontal das suas partes, *Précis des leçons d'architecture*

Jean-Nicolas-Louis Durand, 1813

combinações são variáveis até ao infinito<sup>35</sup>, do mesmo modo que Durand dizia que o estudo da arquitectura reduz-se “a um número pouco considerável de elementos, mas suficiente para a composição de todos os edifícios; a algumas combinações simples e pouco numerosas, mas cujos resultados são tão ricos e variados como os da linguagem”<sup>36</sup>. É com base neste princípio que Durand estabelece a sua formulação teórica em dois eixos. Se a composição de todos os edifícios tinha uma matriz comum, comparável ao colocá-los lado a lado, numa representação à mesma escala, como no *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1800), os passos para a concretizar seriam determinados pelas instruções de procedimentos para as combinações compositivas possíveis que aparecem no *Précis des leçons d'architecture* (1809).

Haveria, então, um repertório de *formas prontas* a combinar e de tipos a classificá-las. É assim que, na sua consequência, “o tipo está associado à repetição e não à singularidade.”<sup>37</sup>

A reintrodução do tipo no discurso da arquitectura nos anos 1960<sup>38</sup> distingue-se das acepções prévias do conceito precisamente na ênfase que é dada à cidade como o lugar para a tipologia, que seria o meio de descrever a relação entre os edifícios e a cidade de que faziam parte.

O estudo dos tipos aparecia agora nos estudos das cidades históricas italianas como a entidade que permitia demonstrar em dados concretos todos aqueles aspectos dos processos urbanos que eram até aí tratados como abstracções estatísticas ou geográficas – o crescimento, os meios, as classes –, pois os tipos teriam correspondências morfológicas em edifícios constituintes e determinantes das cidades que permitiam reclamar a construção da cidade sobretudo para a arquitectura. “Embora houvesse desentendimentos, particularmente entre aqueles que viam a tipologia simplesmente como um método de análise urbana e aqueles que, como Rossi, a viram como providenciando uma teoria geral para a arquitectura, todos concordaram em relação ao valor da tipologia como um meio de descrever as relações entre a arquitectura e as cidades e de encontrar *continuità* na realidade objectiva do mundo construído.”<sup>39</sup> Continuidade, dir-se-ia, no mundo

35 Lucan, Jacques - *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, p. 36

36 Jean-Nicolas-Louis Durand *apud ibidem*, p. 36

37 Correia, Nuno - *A construção da crítica*, p. 44

38 Fase designada por Anthony Vidler como a *terceira tipologia*.

39 Forty, Adrian - *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*, p. 308



construído, mas também continuidade desse com as regras que logicamente o organizam.

Em *A Architectura da cidade*, o tipo é usado com dois propósitos principais, o de oferecer um meio de pensar sobre arquitectura urbana independentemente das suas funções, e o de tomar a evidência de que certas formas construídas e padrões de ruas persistem ao longo da história das cidades independentemente dos usos, sendo assim o tipo o elemento irreduzível onde essas permanências históricas estariam codificadas. A cidade, estrutura de encontro e repetição das formas construídas, seria, pois, o espaço por excelência onde simular a correspondência entre as regras disciplinares, a História e as construções.

Assim, se a cidade é o lugar físico da repetição das formas, a sua arquitectura responderia sempre, apesar de tudo, a um enquadramento que é o de um lugar abstracto, o das próprias leis, prévias a qualquer cidade e, sobretudo, ao momento de fazer a forma, propriamente dito. Todas as regras precedem a forma, e nesse sentido há um determinismo lógico para o seu desenho. Todas as regras estabelecem, nas palavras de Grassi, um princípio de *generalidade*, um tipo a que as novas formas terão que se referir, e nesse sentido são objectos para um mesmo conceito *a priori*. Esse princípio garantiria uma repetição no resultado das formas. Mas diz assim Deleuze na frase com que abre *Diferença e Repetição*: “A repetição não é a generalidade.”

**“A repetição não é a generalidade.”<sup>40</sup>**

E assim se levanta um problema. “A generalidade apresenta duas grandes ordens: a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências. Os ciclos e as igualdades são os seus símbolos. Mas, de qualquer modo, a generalidade exprime um ponto de vista segundo o qual um termo pode ser trocado por outro, substituído por outro.”<sup>41</sup>

Como vimos, Grassi defende ser indiscutível uma correspondência entre a realidade lógica – a da classificação, por exemplo -, e a realidade *real*. No entanto, mesmo que consideremos que nessa correspondência não entram os factores do acaso ou da renovação dos problemas, e que, portanto, ela poderia ser literal, não será que ela se aplicará sempre exclusivamente ao número reduzido de objectos a que se refere ou que sujeita?

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 41

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 41





Deleuze dá o exemplo da experimentação científica. O método experimental é muito associado à repetição, que parece aí inegavelmente associada à lei. No entanto, enquanto que os fenómenos que a ciência estuda estão, normalmente, “ao ar livre”<sup>42</sup>, ou seja, acontecem na realidade, estando sujeitos a inúmeras interferências, e onde “tudo reage a tudo e tudo se assemelha a tudo”<sup>43</sup>, na experimentação eles observam-se e produzem-se em meios relativamente fechados, que definem os fenómenos em função de um número reduzido de factores seleccionados. Atribui-se uma exigência de generalidade ao número seleccionado, e estabelecem-se valores de equivalência. A repetição só ressurgue deste assumir de uma igualdade que permite identificar os fenómenos nas circunstâncias particulares da experimentação. Pode questionar-se se ela existiria do mesmo modo sem essa moldura artificial da selecção das circunstâncias, da repetição das mesmas circunstâncias e da comparação metódica.

A generalidade é, pois, uma representação, “uma repetição hipotética”<sup>44</sup>. Assim, abre-se a possibilidade de não haver uma coincidência entre a realidade e a construção racional que actua como modelo de referência que, alimentando-se das suas próprias leis abstractas, pode tornar-se uma visão estática e fechada. Por outro lado, “o sonho de encontrar uma lei que torne possível a repetição passa para o lado da lei moral.”<sup>45</sup> Poder-se-á correr, assim, também, o risco de as invariáveis e os princípios trans-históricos se tornarem indiscutíveis, impossibilitando que no seu interior se opere alguma espécie de mudança – a frase de Grassi dizendo que *a architectura é uma língua morta* será talvez a mais temida -, e podendo querer tornar o recurso a um sistema regrado de referências historicistas no único meio de gerar a forma arquitectónica.

Serão estes, talvez, os medos mais associados a esta repetição, inícios de um *declínio do conceito de tipologia arquitectónica*<sup>46</sup>. Medos que assombram sobretudo aquele que faz a forma, porque “quem faz a forma é o homem, e o homem não é sujeito a definições imutáveis.”<sup>47</sup>

Será esta leitura quase científica das coisas a única possibilidade de explicar – ainda

42 *Ibidem*, p. 44

43 *Ibidem*, p. 44

44 *Ibidem*, p. 44

45 *Ibidem*, p. 45

46 Montaner, Josep Maria - *Tipo e estrutura. Ecloração e crise do conceito de tipologia arquitectónica*

47 Focillon, Henri - *A vida das formas, seguido de elogio da mão*, p. 90



que representando -, a evidência da repetição – ainda que hipotética –, das formas da arquitectura?

### Fazer-forma

Christopher Alexander, na primeira parte do seu *Notes on the Synthesis of Form*, estabelece uma distinção, que é artificial, mas que ajuda a perceber dois modos diferentes de fazer forma, entre duas culturas – chama-lhes a cultura autoconsciente e a cultura inconsciente. O que as distingue tem em grande parte a ver com a relação que aquele que faz as formas da arquitectura tem com a realidade dessas formas, bem como com o género de princípios envolvidos na sua produção.

“Na cultura inconsciente, a mesma forma é feita uma e outra vez; de maneira a aprender o fazer-forma, as pessoas precisam apenas de aprender a repetir um único padrão físico familiar. Na cultura consciente, novos objectivos ocorrem a toda a hora; as pessoas que fazem as formas são constantemente impelidas a lidar com problemas que são ou inteiramente novos ou, na melhor das hipóteses, modificações de problemas antigos. Nestas situações, copiar velhos padrões físicos não é o suficiente.”<sup>48</sup>

Esta insuficiência na cultura autoconsciente – que é aquela em que há a consciência de uma disciplina *arquitectura* e em que a figura do mestre toma conta das actividades do fazer-forma -, é o que gera a vontade de conceituação, seja no delineamento de um sistema abstracto dos problemas circunstanciais a resolver – como o que Alexander acaba por propor na segunda parte do seu livro -, seja na construção de um sistema de convenções para a disciplina que, embora apoiado nas construções que já-foram, não versa sobre o padrão físico, de conhecimento directo, mas sobre um padrão conceptual e mediado, como temos vindo a ver nestas páginas.

Alexander faz a distinção entre os dois modos de fazer-forma sobretudo para argumentar que as arquitecturas feitas pelos processos das culturas inconscientes são em geral mais adequadas (*well-fitted*) – aliás, “é frequentemente dito em círculos arquitectónicos que as casas de civilizações mais simples são em algum sentido melhores do que as nossas próprias casas”<sup>49</sup> -, e que, portanto, ver os factos por detrás desse resultado poderá ter

48 Alexander, Christopher - *Notes on the synthesis of form*, p. 36

49 *Ibidem*, p. 28



consequências para um “processo de projecto inteligente.”<sup>50</sup>

Vimos que na cultura autoconsciente as regras são explícitas. Já na cultura inconsciente não há a noção de um pensamento sobre arquitectura, ou do projecto, enquanto tal. Não há a separação das suas implicações do resto da vida, e portanto não há a necessidade de explicitar nada. Quererá isso dizer que não há regras? Certamente que não. Há uma maneira certa e errada de fazer os edifícios, mas que em vez de ser estabelecida por princípios “comparáveis aos tratados do Alberti ou do Le Corbusier”<sup>51</sup>, tem a ver com o conhecimento de soluções e formas resultantes de um processo longo de tentativa e erro. Como não há especialização nem divisão de trabalhos, cada homem constrói a sua própria casa. Não há registos escritos nem desenhados, nem o conhecimento de outras formas de fazer, e “sem variedade de experiência, as pessoas não têm oportunidade de ver as suas acções como alternativas a outras possibilidades, e em vez de se tornarem autoconscientes, simplesmente repetem os padrões da tradição, porque são os únicos que imaginam.”<sup>52</sup>

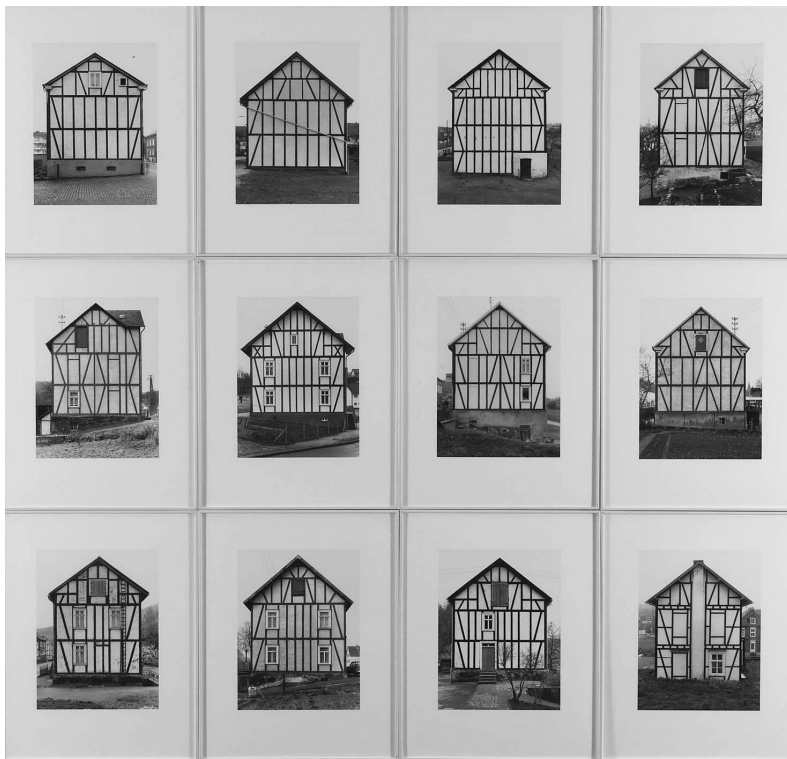
Assim, a permanência das mesmas formas dá-se pela transmissão do conhecimento da sua construção, repetidamente, de geração em geração. As mesmas arquitecturas repetem-se, segundo o *costume*, sem que surja vontade ou oportunidade para mudanças – só para a correcção das falhas quando há problemas.

Nestas culturas há uma proximidade grande ao solo e aos materiais com que se constrói a casa. Eles são escolhidos e trabalhados pelo próprio construtor-habitante. Assim, há facilmente um concerto e arranjo da casa quando algum detalhe está insatisfatório, o que resulta num trabalho da forma constante. Não há qualquer mediação entre o problema que ocorre na forma e a acção para o corrigir, pelo contrário, há uma relação de imediatez. Isso significa, por um lado, que a construção e a reparação das construções é uma tarefa diária, faz parte da própria rotina quotidiana da vida, sendo, aliás, impossível separá-las. Por outro lado, significa que as formas são concebidas num *tempo longo*, que ultrapassa várias construções e construtores, e a cada repetição vão sendo melhoradas com pequenas alterações, mas apenas se houver algum problema. Se uma alteração não for

50 *Ibidem*, p. 28

51 *Ibidem*, p. 33

52 *Ibidem*, p. 33



*Framework houses*

Bernd e Hilla Becher, 1993

para o melhor, não perdurará, porque será rápida e novamente corrigida pelos requisitos de necessidade e conforto que vêm da imediatez entre o que é aqui o habitar e o construir.

Deste modo, não surge nenhum ímpeto de mudança de forma em desacordo com o costume, nem de quaisquer ideias individuais - o não conceptualizar dos problemas, e, portanto, a ausência de um *corpus* disciplinar, também faz com que dificilmente se concebam oposições individuais ou críticas. A forma torna-se adequada precisamente nessa sucessiva repetição no tempo longo, e qualquer mudança cultural, a existir, será depois de se chegar a esse equilíbrio. Há uma tradição no fazer e no viver das arquitecturas que resiste à mudança.

### **Habitus**

De facto, a noção comum de tradição é de que é coisa da permanência e da transmissão, coisa que não pede provas de validade daquilo que é transmitido para além do facto de pertencer a um costume. Aquele que recebe o conhecimento não pede comprovações, não questiona. Poder-se-ia dizer que não há *ânsia de certeza*, porque a comprovação da razão das formas no resultado directo da construção basta-lhe como certeza, tal como o seu uso continuado no passado lhe basta como garante de eficácia ou qualidade. Do mesmo modo, não questiona quando, em seguida, repete o que lhe foi transmitido.

A noção de tradição reenvia pois, habitualmente, para uma atitude *acrítica*, passiva. Isto é claro no trabalho necessário para criar a forma que se inscreve no saber tradicional, do tempo longo, mas também o é na resistência que colectivamente vai nascendo dos valores com que essas formas são carregadas, que se opõe ao aparecimento de todo o novo que as possa substituir. Muitas vezes as novas formas mascaram-se das velhas, por um período, mesmo que, criticamente, esse recurso não se devesse às suas razões objectivas, mas aos valores que lhe tinham sido atribuídos. Assim, poderão beneficiar de uma certa reconhecibilidade, até que os novos trabalhos necessários para a forma se consolidem como uma nova maneira adequada de fazer, porque “não podemos substituir as tradições senão por tradições.”<sup>53</sup> Num e outro caso, seja pelo que uma rotina do trabalho definiu ou pelo significado que a forma adquiriu, a repetição do que já foi feito parece ser guiada

53 Halbwachs, Maurice *apud* Steinmann, Martin - *La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme*, p. 50



*Nachmittage im neunzehnten Jahrhundert (Tardes no século dezanove)*

Jürgen Becker, 1971



por uma força indestrinçável dos dias a sucederem-se uns aos outros, isto é, “as acções são governadas pelo hábito.”<sup>54</sup>

Parece haver, nesta ideia de uma sucessão das formas da arquitectura que decorre da tradição, uma correspondência entre um primeiro momento de fazer a forma e um segundo, do significado que ela adquire, que passa por um terceiro intermediário que desenha a repetição dos outros dois, que é a vida de todos os dias. A rotina dessa vida é indissociável de certos hábitos de apropriação do espaço. Tornar essa vida vivível implica organizá-la segundo rotinas, do mesmo modo que a necessidade de habitar – tornar os espaços habitáveis para essa vida – está tradicionalmente associada a ter hábitos.

“Tudo acontece como se a pluralidade de microeventos, as séries de hábitos individuais e sociais, repetidos ao longo do curso do tempo, tivessem cinzelado os espaços com minúsculos golpes repetidos, moldando ou forjando, como se fosse um ‘ambiente’, o da vida quotidiana.”<sup>55</sup>

Sugere-se a ideia de que a preceder o construir – ou a concepção da forma -, está o próprio habitar<sup>56</sup>, isto é, de que há um conjunto de práticas que de forma autorreguladora organizam, repetitivamente, os dias e a própria ocupação do espaço, o *Habitus*.

Pensar no construir como consequência da observação ou actuação repetida destas práticas é ter, também, um modelo que produz a repetição por entre as construções. No entanto, segue-se, de algum modo, o pressuposto inverso à ideia de uma regra que estabelece um princípio lógico que precede e explica tal repetição, e como tal, “na história da arquitectura ocidental, desde o século XVIII, é difícil reconhecer como e quando se desenvolveu a polaridade entre, por um lado, ‘modelos culturais’, os ‘regimes de práticas’, ou ‘tipos’, que eram aplicados como normas de forma mais ou menos forçada a vários grupos sociais; e por outro o *habitus*, ou sistemas de práticas, localizadas historicamente em regiões, lugares e tradições.”<sup>57</sup>

Claro que se fala aqui, ao convocar uma ideia de vida quotidiana, isto é, de todos os dias, que se sucedem e repetem, da hipótese de uma *arquitectura da vida quotidiana* que

54 Alexander, Christopher - *Notes on the synthesis of form*, p. 33

55 Teyssot, Georges - *Por uma topologia de constelações do quotidiano*, p. 26

56 Teyssot, Georges - *Ansiedade pela origem: Notas sobre programa arquitectónico*, p. 59

57 Teyssot, Georges - *Por uma topologia de constelações do quotidiano*, p.20



Campbell Soup  
Andy Warhol, 1964

lhes seja suporte, e que, em correspondência, se suceda e repita também. Rossi, apesar de admitir que, precisamente pela “hipótese da cidade como manufacto e como obra de arte na sua totalidade, se possa encontrar tanta legitimidade de expressão numa casa de habitação ou em qualquer obra menor como num monumento”<sup>58</sup>, centra o seu estudo da teoria das permanências – “um passado que ainda experimentamos”<sup>59</sup> -, sobretudo em torno dos edifícios destacáveis, permanências-aspiração de um colectivo histórico. Aqui, fala-se de uma permanência de dia para dia, de pessoa para pessoa, de hábito para hábito, e, portanto, necessariamente, das arquitecturas *menores* onde ocorrem esses gestos corriqueiros, onde se convoca o tédio e se supõe a monotonia.

“A tradição é do lado das coisas ordinárias, nas quais a verdade está profundamente imbuída matéria”<sup>60</sup>. O que se repete é vulgar e é banal.

*“I like boring things”*<sup>61</sup>

A vulgaridade como conceito positivo na arquitectura é profusamente promovido, também nos anos 60 do século XX, por Robert Venturi e Denise Scott-Brown, depois de ter sido introduzido na discussão na Grã-Bretanha por Alison e Peter Smithson. Quando dizemos como conceito positivo, queremos dizer como objectivo, como intenção declarada do projecto.

Nestes anos, “Venturi está centrado na ‘pequena história’, na experiência comum, na ‘realidade’. Rossi está interessado na grande história (do Iluminismo, em particular), e o seu realismo corresponde a uma realidade postulada, a aspiração de um desejo colectivo; à ‘imaginação mais do que à observação’ que alimenta o realismo americano.”<sup>62</sup> Há, nos dois arquitectos, a vontade de fazer arquitectura tendo como ponto de partida a repetição ou referenciação noutras arquitecturas. As arquitecturas matéria-prima, contudo, são outras ou, mais precisamente, a maneira como fazem a sua apropriação, é distinta.

58 Rossi, Aldo - *A arquitectura da cidade*, p.79

59 *Ibidem*, p. 75

60 Theodor Adorno *apud* Steinmann, Martin - *La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme*, p.50

61 Warhol, Andy. Frase tão repetida em textos, posters e postais – à maneira warholiana -, sem menção da fonte, que não foi encontrada a referência bibliográfica original desta citação.

62 Figueira, Jorge - *A periferia perfeita, pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, p. 134



Com a convicção de que “a vida quotidiana tem até agora resistido à histórica”<sup>63</sup>, os referentes, aqui, não são os exemplificados pela lógica de procedimentos dos tratados. Antes há a procura de uma apropriação desta arquitectura banal que é aquela com que o *homem comum* se identifica, e que, assume-se, povoa os espaços que quotidianamente se vivem. Mas apropriação como? Como é que se produz, intencionalmente, uma arquitectura banal, visto que ela habitualmente se repete de forma acrítica e inconsciente?

O interesse que suscitam as construções banais e, por exemplo, as chamadas arquitecturas sem arquitectos, ou o olhar sobre a relação entre o sujeito e o objecto nas culturas inconscientes, como vimos em Alexander, - ou mesmo “a *ansiedade pela origem*, a irresistível *compulsão para olhar para trás*: arte, mito, mentalidade primordial, pensamento primitivo, eros cosmogónico, a moda *medieval*, as teorias dos arquétipos e das formas originais”<sup>64</sup> -, relevam de uma tensão que se pode considerar actual<sup>65</sup>, ou como uma coisa de sempre, advindo do facto de que “toda a história da arte pode ser entendida como uma luta contra esta perda, uma luta para exprimir a realidade de forma imediata, e não pelo intermédio de convenções.”<sup>66</sup> A perda de que aqui se fala é o afastamento da razão das coisas, dos *inícios*, que parecem fazer sempre sentido porque têm a ver com a necessidade.

As arquitecturas ditas banais, ao resultarem de um trabalho da forma com os meios disponíveis, em dado lugar e momento, e ao renovarem-se simplesmente quando essas circunstâncias mudam, adaptando-se depois no tempo, atraem precisamente porque “aquilo que une estas formas, é o facto de elas reenviarem a elas mesmas – à sua razão”<sup>67</sup>. A relação entre o que terá sido necessário, num *início*, para fazer a forma e aquilo que ela é, de facto, parece ser clara e directa. São formas unívocas.

No entanto, quando se produz uma arquitectura que quer ser banal como ponto de partida, como valor em si mesmo, o que se quer é que ela exprima – mais do que, simplesmente seja – essa banalidade.

63 Guy Débord *apud* Osborne, Peter - *The politics of time: Modernity and avant-garde*, p. 103

64 Teyssot, Georges - *Ansiedade pela origem: Notas sobre programa arquitectónico*, p. 57

65 *Ibidem*, p. 57

66 Steinmann, Martin - *L'architecture en tant que langage*. «J'aimerais devenir celui qu'un autre a été un jour», p. 154

67 *Ibidem*, p. 157



*I am a house*  
Robert Venturi, 2006

Assim, ter-se-á que trabalhar com as formas arquitectónicas, ou com aspectos dessas formas, que habitualmente consideramos banais, tomando-as como matéria-prima para o projecto, mais do que como resultado evidente de uma conjuntura de condições banais. Recorre-se às experiências das arquitecturas conhecidas, para a partir delas produzir significações, por exemplo, a significação que é o carácter de quotidianidade de uma arquitectura.

Robert Venturi distingue, então, dois géneros de arquitectura banal ou corrente. “A arquitectura pode ser banal – ou melhor dizendo, convencional -, de duas maneiras: segundo como ela é construída ou segundo como ela é percebida.”<sup>68</sup> O primeiro resulta do emprego de elementos correntes para construir de maneira económica e com tecnologias disponíveis. No segundo, os elementos da arquitectura banal são empregues por causa do seu simbolismo – e Venturi assume, claramente, esta segunda posição. Há, assim, o reconhecimento de que as formas não poderão ser senão equívocas, porque “a nossa cultura se compõe de pedaços que produzem imagens diferentes”<sup>69</sup>.

O que acontece é que a relação aparentemente natural – unívoca - entre a forma e a significação da arquitectura banal, começa a ser desnaturalizada no momento em que o carácter banal destes aspectos da forma construída são dados a ver como alguma coisa de feito, de produzido, como uma banalidade *explicitada*.

A distanciação crítica que permite, na forma, explicitar esses valores, ao assentar nos códigos de significação das formas, faz com que a razão de ser da repetição das formas comece a ser a *comunicação* dessa mesma repetição e, assim, a basear-se em jogos de relação entre significados e significantes usados para manipular a forma. “Esta semantização é fatal: desde que há sociedade, todo o uso é convertido em signo desse uso.”<sup>70</sup>

O significado e a significação existem sempre, são sempre atribuídos, ou pressentidos, ou percebidos, quer se queira, quer não. No entanto, fala-se aqui, nesta operação sobre o simbolismo da banalidade que Venturi convoca, de uma abordagem que coloca uma pré-leitura dos códigos que estabelecem essas significações na base da concepção da

68 Venturi, Robert *apud ibidem*, p. 158

69 Steinmann, Martin - *La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme*, p. 52

70 Roland Barthes *apud* Eco, Umberto *apud* Steinmann, Martin - *L'architecture en tant que langage*. «J'aimerais devenir celui qu'un autre a été un jour», p. 158





arquitectura, numa lógica de *o signo precede a forma*.

“Há uma passagem da *cultura popular* como algo *autêntico, vernacular* – que está no centro do ethos do neorealismo – para a *cultura pop*, isto é, para algo que é *artificial*, reproduzido massivamente e, para utilizarmos os termos críticos de Theodor Adorno, instigado e manipulado pela *Indústria da Cultura*.”<sup>71</sup>

Poderão adivinhar-se novos perigos. Por um lado, o risco de a explicação da forma, na descrição das suas características ou dos procedimentos que a fazem, ser reduzida a uma questão linguística a que escapam condições outras da construção e do habitar. Depois, o jogo de signos ser baseado em códigos que a certa altura assenta só sobre signos referidos a outros signos, múltiplos espelhos, que só se referindo a coisas que *não estão lá*, dissolvem a realidade, ganhando autonomia relativamente às práticas banais e repetitivas a que supostamente se dedicam<sup>72</sup>.

Isto é, o signo, não sendo lei, e sendo, aliás, reino de todas as liberdades, não se tornará, no esgotar da razão da forma nos seus mecanismos, numa entidade tão abstracta como a lei? Se, por um lado, “é uma questão que permanece por investigar se o hábito, costume e regularidade, são suficientes para definir as regras da repetição do habitar”<sup>73</sup>, então, por outro, a repetição que se baseia exclusivamente na representação desse hábito, em relações de significante e significado – a certa altura talvez perdidas -, aparece aqui como também não sendo suficiente para se definir, e, por isso, como mais uma repetição hipotética ou uma simulação de repetição.

71 Figueira, Jorge - *A periferia perfeita, pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, p. 198

72 “A day will come when, by means of similitude relayed along the length of a series, the image itself, along with the name it bears, will loose its identity. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.” In Foucault, Michel - *This is not a pipe*, p. 50

73 Teyssot, Georges - *Por uma topologia de constelações do quotidiano*, p. 25



## PROBLEMA DE FORMA

Tanto a procura de uma construção lógica para a arquitectura a partir da sistematização do conhecido como a aproximação das formas que repetidamente participam da vida quotidiana, e mesmo os perigos que daí ressurgem, ou seja, tanto a redução a formas historicistas como ao jogo dos códigos sógnicos, são, no fundo, propostas de discurso arquitectónico através dos quais “a prática podia escapar da arbitrariedade e do desatino.”<sup>1</sup>

Na realidade, são reveladores de uma condição conjunta que sofre de “carecer de história ou, o que é o mesmo, de encontrar-se numa situação cultural que perdeu definitivamente a experiência da historicidade como uma realidade envolvente na qual o sujeito se sente confortado e incluído numa realidade mais ampla e objectiva.”<sup>2</sup>

No entanto, as tentativas de inclusão que se desenham pelos discursos são, no projecto, “resultado exclusivo de uma operação que começa e acaba no sujeito e que nos transmite, desde a sua solidão, a angustiada situação de dispor aparentemente de todas as lições da história, mas de carecer, em troca, de qualquer outra pauta que não seja a do talento pessoal na hora de reproduzirmos uma imagem metafórica da sua própria recordação.”<sup>3</sup>

A vontade de inclusão num conjunto, seja do que se conhece, levando o mundo às costas, como o Atlas, ou do que já toma presença antes de nós quando se vai fazer-forma, vêm de

1 Solá-Morales, Ignasi de - *Diferencia y limite: Individualismo en la arquitectura contemporánea*, p. 121

2 *Ibidem*, p. 121

3 *Ibidem*, p. 123



um problema que é no fundo: *O mundo pré-existe-me. E agora?*

Claro que “ao desvanecerem-se os ideais”<sup>4</sup> este problema é acentuado, e que assim “a tarefa da arquitectura apresenta-se, modesta e frágil, como uma permanente tentativa, como uma insuperável provisionalidade.”<sup>5</sup> Neste panorama, é válido que nos digam que existe a evidência contrária à que temos vindo a explicar, ou seja, que há uma evidência do *domínio das diferenças*, da heterogeneidade, da fragmentação e *debilidade* que enche o mundo dos objectos arquitectónicos. E, como explica Deleuze, a noção de problema está ligada à noção de diferença<sup>6</sup>.

No intervalo, de que falámos, entre o-que-foi e o que há a fazer-de-novo, o arquitecto, por um lado, não sabe de entre o que foi, o que poderá ou deverá considerar –“Temos que estar numa posição em que identificamos que arquitectura faz a nossa arquitectura construir-se”<sup>7</sup> -, ou, sequer, se deve considerar ou não. O que significa, de facto, considerar o que *me* precede?

“Como as pressões culturais mudam tão rápido, qualquer desenvolvimento lento da forma torna-se impossível. Perplexo, o fazedor da forma está sozinho. Ele tem que fazer formas concebidas com clareza sem a possibilidade da tentativa e erro ao longo do tempo.”<sup>8</sup> Ainda nunca se conseguiu provar que a criação possa nascer do nada, e, para além disso, mesmo que pudesse, há que *lidar com os outros*. Como lidar com os outros, se não tenho nenhuma regra que diga como fazer ou um sentido comum para o que é habitual fazer?

### **Contradição ou reconciliação**

Tomemos estas questões como questões físicas.

A cidade permite-nos isto, porque, como já vimos em parte, é suporte de múltiplas coincidências – é um espaço partilhado, mas é construído por vários intervenientes; tem uma estrutura que é regrada e se quer coerente, mas que é trabalhada a retalho, por partes, formas, e resulta na sobreposição de vários tempos. A estrutura física que é a

4 Solá-Morales, Ignasi de - *Topografia de la arquitectura contemporánea*, p. 20

5 *Ibidem*, p. 26

6 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 37

7 Rossi, Aldo - *Architettura per i musei*, p. 92

8 Alexander, Christopher - *Notes on the synthesis of form*, p. 4



cidade resulta de tudo isto, e apresenta-se ao arquitecto que aí construir como o exemplo mais extremo, ou mais condicionador, de um conjunto que precede a sua concepção.

Bernard Huet, em *L'architecture contre la ville* (1986), coloca este problema a partir da constatação de uma *contradição de base* entre a prática da arquitectura e a cidade.

A cidade é um feito colectivo e plural, e como tal, expressa valores que são públicos e comuns; a arquitectura é um feito individual e singular, nasce sempre de uma visão de um indivíduo ou de um grupo reduzido de actores.

A cidade funda a sua realidade na continuidade espacial e na permanência no tempo, porque a sua construção é feita de sucessivas reconstruções, retrabalhos no tempo longo – no fundo, como o fazer-forma das *culturas inconscientes* –; e a arquitectura é descontínua no espaço e no tempo, cada arquitectura está ligada a um acontecimento, e a sua unidade no trabalho da forma cinge-se ao tempo limitado do projecto.

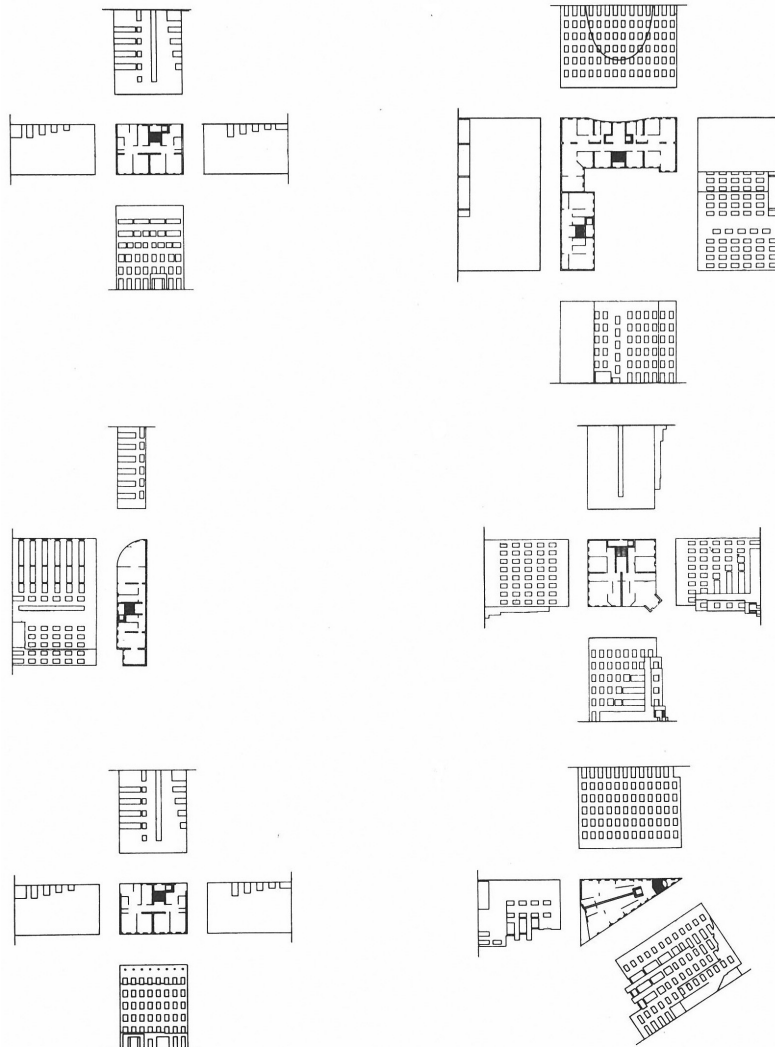
A cidade é o lugar da convenção por excelência, estabelece regulamentações para a construção e valores de significação conjunta; a arquitectura tem vindo, segundo Huet, a estabelecer o seu sistema de valores pela expressão do puro diferente, estando no cimo da tabela de valores o que é novo precisamente porque é excepção às regras.

Há esta contradição de fundo, mas há uma simultânea relação de necessidade.

Poder-se-á dizer que a repetição é, sobretudo, ou mais evidentemente, um problema de âmbito urbano. De facto, os tecidos das cidades fazem-se repetindo células, e a célula que, repetida, conforma a maior parte das construções das nossas cidades, é a habitação, e outros edifícios não singulares da sua formação – pequenos equipamentos, edifícios de escritórios, pequenos armazéns ou edifícios comerciais, enfim, os edifícios absorvidos por esse tecido mais compacto e que normalmente se lê como um conjunto sólido formado por células individuais “repetidas à enésima potência”<sup>9</sup>, e de entre as quais eventualmente se recortarão outros edifícios, com um papel representativo na cidade e quase sempre com uma forma distintiva. “Durante séculos a habitação construída nas cidades não foi sequer considerada Arquitectura porque era produzida sem arquitectos, como resposta a uma necessidade. Isto deve-se à sua genérica ausência de singularidade.”<sup>10</sup> A unidade

9 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 63

10 Carvalho, Ricardo - *Morada: Rua, casa*, p. 34



*Plantas tipo e alçados para Kreuzberg*

Álvaro Siza, 1979



mínima da casa – ou do lote construído - faz a cidade, e “a sistematização e adequação às situações concretas de cada sociedade foram a chave da sua repetição.”<sup>11</sup>

A profunda cumplicidade entre cada uma das células e o conjunto da cidade estabelece assim um problema de repetição da forma, e repetir sobre uma estrutura de si repetitiva prova como repetir no espaço e no tempo são a mesma coisa quando é um problema de futura forma aquele que se coloca.

### **Fragmento ou série**

Em Berlim, aquando dos projectos para o IBA, que Huet, de resto, aponta como exemplo de princípio para uma “*reconciliação* entre a arquitectura e a cidade”<sup>12</sup>, Siza encontra uma cidade que demonstra quase literalmente o problema do conflito, no que o pré-existe, entre continuidades e diferenças. É uma cidade com história de construções contínuas, mas que, não tendo tido nem uma construção nem uma destruição sistemáticas, permanecia agora uma realidade de fragmentos novos e velhos “que nunca se contemplam, que nunca podem vir a ser reduzidos a uma unidade, mas que existem como realidades paralelas”<sup>13</sup>, por entre os quais havia que introduzir o novo projecto.

Assim, a dualidade cidade velha-cidade nova estava pouco clara em Berlim. As pré-existências eram já co-existências de várias camadas de realidade, e Álvaro Siza acaba por transvasar este estado para uma condição de fundo da “cidade de hoje que é, na realidade, feita de fragmentos muito diversos. Numa cidade o problema é formar um todo com ruínas, edifícios diferentes, fragmentos... A cidade não é necessariamente contínua, mas muito mais complexa.”<sup>14</sup> Uma cidade que se afasta progressivamente da sua condição de base, e que é feita de arquitecturas que a contradizem, diria Huet.

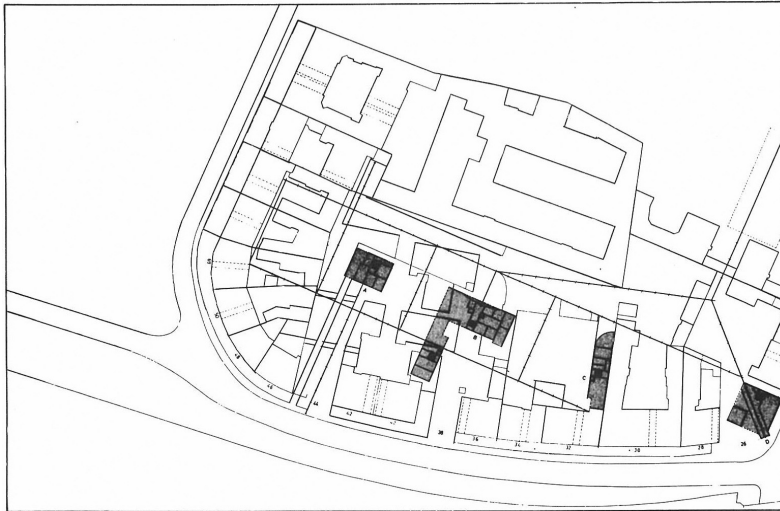
O problema essencial para o projecto complica-se, contradiz-se, porque a própria condição é contraditória. Sobrepõem-se na cidade o que nela é repetição, que ainda se lê como base forte, e o que, por entre a sua estrutura prévia, é dispersão, e por isso o problema passa a ser integrar-se no conjunto e em simultâneo juntar coisas diferentes,

11 Tuñón, Emilio - *El cuadrado y la cruz. Cuatro comentarios en torno a la repetición*, p. 9

12 Huet, Bernard - *L'architecture contre la ville*, p. 7

13 Álvaro Siza *apud* Testa, Peter - *Álvaro Siza*, p. 46

14 Álvaro Siza *apud ibidem*, p. 76



*Planta de implantação do quarteirão Frankelufér*

Álvaro Siza, 1979

porque, atentando outra vez a Huet, “teorizar a ‘fragmentação’ como estado permanente é ir contra a ideia de cidade.”<sup>15</sup>

Uma forma, que é em si mesma um fragmento que vem ocupar – ou criar – um novo lugar neste conjunto, ganha aqui uma tarefa exigente. Siza procura, então, “reunir estes fragmentos sem esconder a sua realidade, e aproximá-los de outros fragmentos. Era preciso, aqui, utilizar um sistema... Escolhi o do século XIX.”<sup>16</sup> Escolheu-se um sistema, tomando como necessário à cidade um mínimo grau de *mesmidade*. Repete-se, aqui, o conjunto de convenções comuns<sup>17</sup> com que foi construída por especuladores grande parte do tecido de Kreuzberg, do qual permaneceriam então vestígios.

No entanto, o sistema é adoptado e transgredido simultaneamente. Sugerem-se os princípios do sistema, mas contemplam-se os hiatos da Berlim do pós-guerra. No projecto para o quarteirão de Frankelufer, que tem um perímetro quase contínuo, tornam-se claras “duas ordens urbanas em conflito: uma, a da cidade, como um tecido contínuo, e outra, a de uma colecção heterogénea de edifícios-objectos”<sup>18</sup> introduzidos no interior do quarteirão.

A colocação destes novos fragmentos, que segue de algum modo uma tendência latente e dispersa de ocupar os interiores dos quarteirões rompidos pela guerra que teria vindo a aparecer em Berlim, pretende reconhecer, assim, em simultâneo, a continuidade do espaço urbano e de um sistema outrora coerente, e a série de cortes feitos no sistema contínuo de pátios interiores<sup>19</sup>.

Peter Testa contrasta esta abordagem com o projecto para o bairro na Malagueira em Évora, entre outras razões, porque se trata, aí, da constituição de um conjunto de raiz, de um projecto de expansão, por oposição à inserção meticulosa de fragmentos que a cidade densa pedia.

15 Huet, Bernard - *L'architecture contre la ville*, p. 8

16 Álvaro Siza *apud* Testa, Peter - *Álvaro Siza*, p. 46

17 O sistema consiste na subdivisão destes grandes quarteirões em lotes regulares, onde foram construídos edifícios de habitação de 5 ou 6 pisos semelhantes, formando a toda a volta um perímetro contínuo ao longo do qual se conforma, no piso térreo, uma sequência de pequenos comércios voltados para as ruas.

18 Testa, Peter - *ibidem*, p. 53

19 O facto de, por exemplo, as fachadas desses interiores terem o mesmo tipo de vãos e desenho que eram exclusivos, no sistema, às fachadas das ruas, traz o estatuto da cidade para estes interiores, dando uma co-presença à convenção e às novas práticas que a fragmentação tinha sugerido.



*Vista aérea de Kreuzberg*  
Circa 1920

Apesar dessa distinção de base, em termos estratégicos, na Malagueira elegeu-se, novamente, um sistema para estruturar o projecto. O espaço da intervenção está entre o centro histórico e dois bairros clandestinos afastados, fundando sobre terrenos vazios. Se em Berlim pré-existiam fragmentos e vestígios de ordenação que sugeriam o sistema que Siza viria a adoptar para as suas inserções pontuais, “em Évora uma construção para além das muralhas é, por definição, disjuntiva”<sup>20</sup>, e, portanto, a ordem de implantação neste espaço não haveria de ser encontrada directamente em pré-existências. Assim, o sistema terá naturalmente uma origem abstracta, de espaço fundacional, porque “uma realidade cultural e histórica não é passível de ser manufacturada”<sup>21</sup>.

Adopta-se, pois, a repetição como estratagema formal para fundar uma ordem, talvez porque simula a ordem da cidade que cresce, também repetitivamente, no tempo longo, e, de resto, permite que isso aconteça daí para a frente sobre aquela base.

Estabelece-se uma malha ortogonal que se estende naquele grande espaço, embora descontinuadamente, em sectores de tamanhos variáveis, adaptando-se aos pedaços já ocupados pelos bairros espontâneos e à topografia, e que é formada pela repetição exaustiva de uma unidade básica de parcelas de 8 por 12 metros, colocadas traseiras com traseiras, confinando num muro contínuo de serviço.

A esta ordem são sobrepostas novas ordens urbanas, não só porque a grelha é fragmentada e inflectida pela rede viária e pela presença de outras construções, mas também por desígnios do próprio desenho. Por exemplo, no sector norte da grelha é desenhada uma rua de comércio em direcção ondeada que estabelece uma hierarquia entre o pequeno comércio e as filas repetitivas das habitações. Também todos os edificios públicos, não-tipo, seguem uma ordem que os coloca fora deste sistema ortogonal que enche a mancha do plano. Estes pequenos equipamentos de alguma forma singularizam-se, demarcando-se da repetição das habitações, e assim “emerge uma condição de instabilidade de dentro da própria ordem do plano”<sup>22</sup>.

“Da insula romana à casa estreita e comprida da cidade medieval, às casas de aluguer do século XIX das cidades industriais... esta maneira fundamental de construir tem

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 93

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 93

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 91



*Vista aérea e vistas de rua do tecido do Bairro da Malagueira*

Álvaro Siza

sustentado uma arquitectura de fogos que por sua vez estruturou as ruas, cruzamentos, e daí as praças, ordenando a existência pública das pessoas.<sup>23</sup> Assim, na Malagueira, a repetição das tipologias e os muros de serviço contra os quais elas se agarram é acto inicial da fundação, resolve infraestruturas, desenha sentidos das ruas, permite a liberdade das tais excepções dentro do plano, e alberga habitações. Por isso mesmo, “encontramos uma correspondência estreita entre a forma dos fogos e a estrutura do bairro.”<sup>24</sup>

### Um entre muitos

As descrições do processo do projecto para o Bairro da Malagueira apontam que, depois do delineamento da “cruz que constitui a estrutura da intervenção”<sup>25</sup> e da decisão da repetição de tipologias como estratégia, logo teve início a discussão sobre a casa.

A habitação foi desenhada como uma única tipologia que tinha a construção recuada em relação à rua, criando um pátio na frente, e que se juntava, na parede de fundo, ou seja, no muro comum de serviços, a uma outra casa repetindo simetricamente o mesmo desenho do outro lado. As casas variavam de dimensão, de t2 a t5, e depois, em negociação com os moradores, algumas células passaram a ter o pátio na parte de trás da casa, ganhando assim mais presença na rua. Havia, portanto, este conjunto de tipologias que se repetiam com variações dimensionais ou de presença na rua.

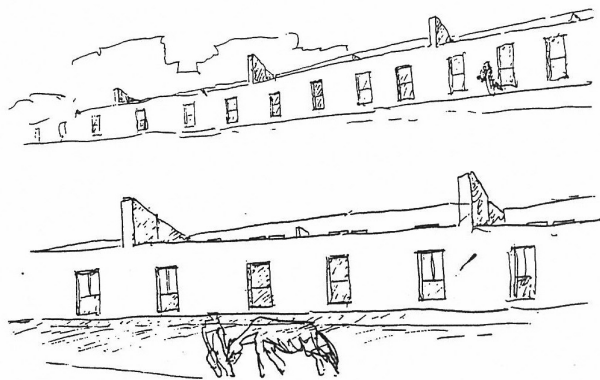
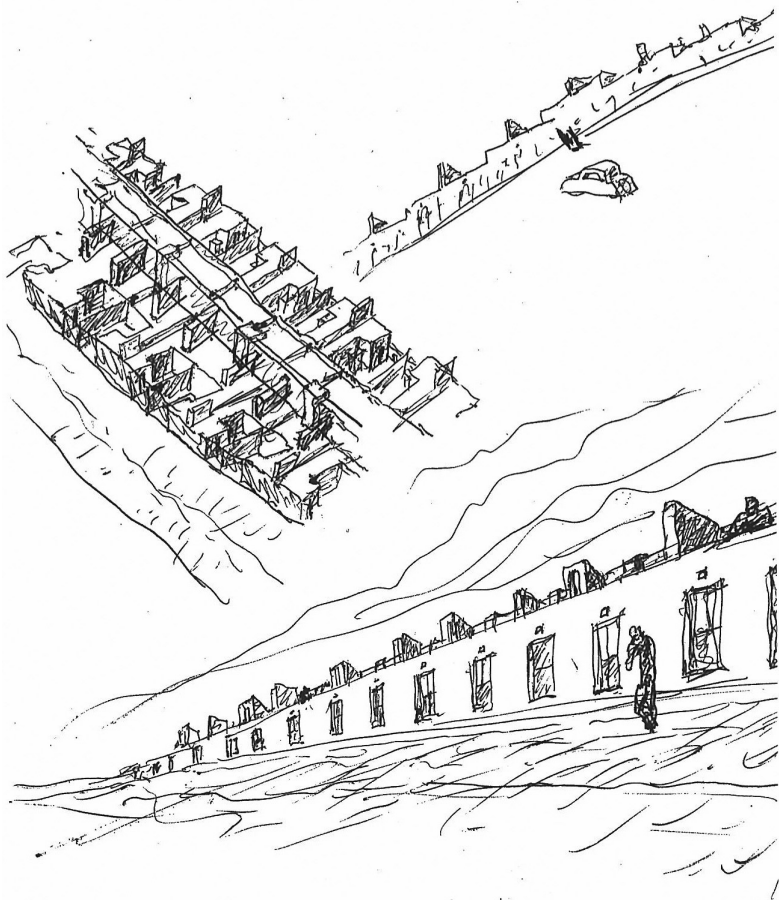
Nos desenhos de Siza, o diálogo entre as unidades do conjunto exprime-se como uma procura de precisão. Por um lado, há axonometrias de conjunto em que se entende cada bloco de parcelas como um sólido a que os pátios se subtraem, e perspectivas em que as ruas são desenhadas com uma sequência perfeitamente regular. Por outro, outros desenhos há em que se esboçam nos perfis das ruas as múltiplas pequenas variações nas alturas, no número de portas e na distância entre elas, e estudos de oito diferentes possibilidades de frentes de rua das células, conjugadas com as variações de altura das ruas inclinadas.

Estar-se-á, no seio desta série, a procurar relações entre as unidades – mesmo quando não são assim tão facilmente distinguíveis -, do mesmo modo que uma cidade construída

23 Melvin Charney *apud ibidem*, p. 105

24 Testa, Peter – *ibidem*, p. 85

25 Siza, Álvaro - *Navegando através do híbrido das cidades*, p.115



*Esquissos de estudo do perfil das ruas do Bairro da Malagueira*

Álvaro Siza, 1977



a vários tempos, por fragmentos, cria nas superfícies das ruas estas pequenas incisões e variações que caracterizam a urbanidade?

Em Kreuzberg, de algum modo, o processo desta procura é inverso. Em vez de se estudarem as variações, em simultâneo, num conjunto bem definido, trabalha-se em equilíbrio a relação que uma unidade, o edifício intruso, tem com os que o recebem, mas que só pode ser estabelecida a partir de um deles - a forma nova.

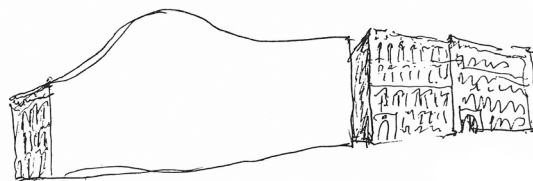
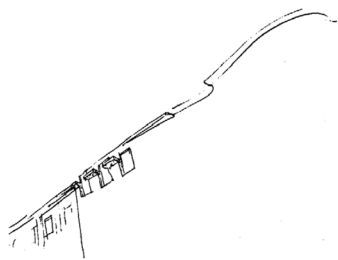
O edifício para Kreuzberg mais conhecido por *Bonjour Tristesse*<sup>26</sup>, de uma fase posterior do IBA, e construído, estabelece, nos limites do edifício, ou seja, nos momentos em que eles tocam nos edifícios vizinhos, duas estratégias subtis e distintas entre si, que de algum modo lançam questões sobre o problema de integrar a forma num tecido que lhe pré-existe.

Do lado direito, a transição para o edifício adjacente é uma ausência. É deixada uma distância entre o novo e velho. Apenas no primeiro piso há um elemento horizontal, solto, que se prolonga, indo ao encontro do embasamento do edifício vizinho, marcando a passagem para o interior do quarteirão, equilibrando-se sozinho entre ligar ao que existe e demarcar a descontinuidade entre edifícios com que partilha o comprimento.

Do lado esquerdo, pelo contrário, o *Bonjour Tristesse* encosta-se, em toda a altura, ao vizinho. Em cima, no coroamento do edifício, Siza desenha uma ligação à cornija do edifício do lado mas, estranhamente, não termina o seu próprio edifício à altura do outro, alinhando simplesmente sércias e dando assim continuidade às cornijas; antes o ultrapassa, e o prolongamento do elemento que existe resulta numa cornija entrecortada por janelas, quatro pequenos elementos entre os vãos. Poder-se-ia imaginar que resultaria de uma necessidade de ter, realmente, aquela altura no novo edifício. Talvez também seja assim, mas este pequeno desenho da cornija aparece em todos os esboços do projecto, desde os primeiros apontamentos. Trata-se de uma citação de um edifício de Schinkel<sup>27</sup>, também em Berlim. Aqui, ao contrário do espaço que deixa à direita, “Siza ocupa-se da continuidade: continuidade com o quarteirão existente, continuidade com a arquitectura berlinense, continuidade com o uso da linguagem clássica em arquitectura. E como fazer

<sup>26</sup> Assim conhecido por uma inscrição que alguém fez na fachada do edifício, e que permaneceu.

<sup>27</sup> Schloß Klein Glienicke, Potsdam.



*Esquissos + Fotografia do edifício Bonjour Tristesse*

Álvaro Siza + Gabriele Basilico

continuidade, senão com uma citação?”<sup>28</sup>

Vemos, assim, que as questões que se levantam são de ordens diversas. Por um lado, coloca-se a hipótese de uma “realidade que já não pode ver-se como um todo unitário, mas que, ao contrário, aparece como a justaposição de diversas partes frente às quais a obra de arte não faz outra coisa senão reler, redistribuir este sistema de sobreposições”<sup>29</sup>, embora, em simultâneo, e claramente, seja contraposta pela eleição de sistemas repetitivos de base.

Depois, a resposta da forma a estes sistemas, coincidente com uma vontade de inclusão ou continuidade, que se pode fazer em vários planos, na relação urbana que estabelece, no desenho e construção da própria forma, ou mesmo em incisões literárias e citações. Por outro lado, o negócio da *incerteza* a desvelar-se da própria repetição, supostamente tão certa. E por fim, o papel da unidade, da forma única e individual, dentro de um conjunto repetido – mais uma vez, o trabalho relacional da forma a recair na forma individual quer num projecto de construções de tempos díspares e sobrepostos, quer num projecto de sucessões contemporâneas, demonstra que, na vida concreta das arquitecturas, repetição em vários tempos ou de uma vez, só se traduz, materialmente, como um mesmo problema -, seja sob o ponto de vista da sua autonomia ou das continuidades que estabelece.

Não se pretendeu aqui definir uma posição de que estas são arquitecturas *da repetição* ou arquitecturas *da diferença*. Aliás, “Siza desafia a redução a qualquer uma das suas múltiplas fontes.”<sup>30</sup> Pretendemos, a partir das questões que Siza, com a sua *capacidade plástica individual*, põe-em-forma, perceber as perguntas que poderão motivar uma vontade de repetição. Vimos que ela – a repetição -, ainda que depois contradita, esteve sempre aqui presente.

Estivemos, anteriormente, a ver a repetição sempre por negação. A ver o que aparentemente resulta em repetição, mas que a repetição não é. A repetição não é a generalidade, não é a lei, não é o puro hábito, não é o signo. Com mais uma negação, desta vez nas palavras de Siza, podemos talvez começar a ver o que a repetição é – “Repetir nunca é repetir.”<sup>31</sup>

28 Pierini, Simona - *Siza en la ciudad de Schinkel*, p. 4

29 Solá-Morales, Ignasi de - *Arquitectura débil*, p. 71

30 Testa, Peter - *Álvaro Siza*, p. 126

31 Siza, Álvaro - *Repetir nunca é repetir*, p. 15



## REPETIÇÃO CRÍTICA

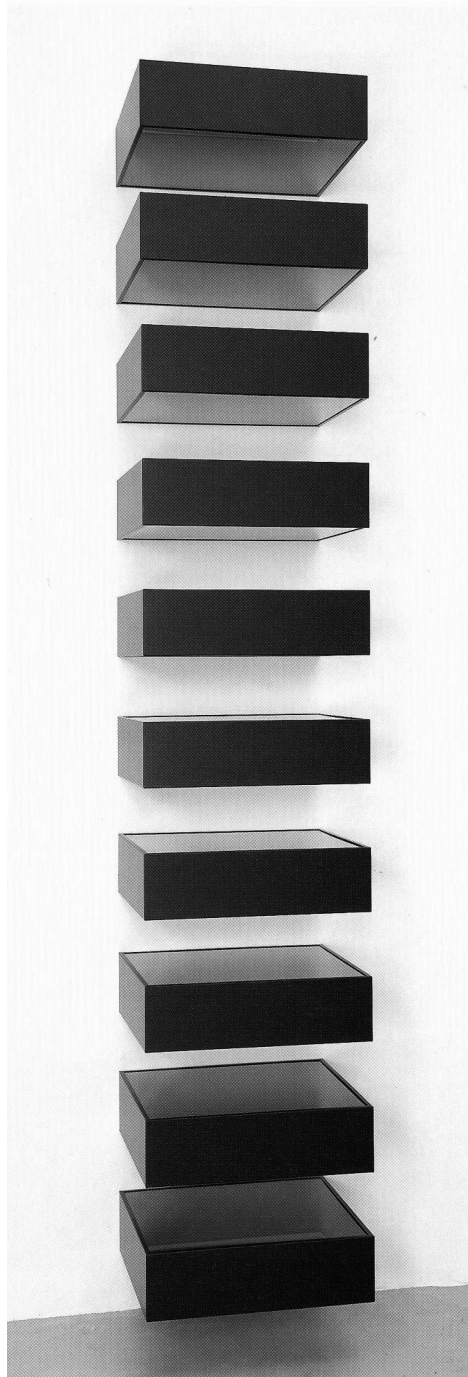
Se a repetição é *coisa evidente e inevitável* da arquitectura, porque poderá importar tê-la como estratégia para o fazer-forma? Será como forma de resistência? Será como tentativa de procura, no meio dos constrangimentos da produção, de potencialidades?

Isto é, se a repetição parece ser coisa óbvia que aparece e acontece sempre, e se a diversidade o é também, em que medida é que a repetição pode interessar como discurso e coisa premeditada?

### **Repetição como estratégia**

A repetição começa a aparecer associada a um discurso particularmente radical na arte do século XX, sobretudo na arte minimal, tanto nas artes plásticas como na música. Isto é, começa a ganhar estatuto de hipótese válida de composição para a arte - e como estratégia - a partir dessa altura. Como veículo de uma redução de meios e formas, a repetição desse número reduzido de meios ou mesmo a uma só forma (ou um som, ou uma linha), torna-se o modelo compositivo por excelência destas vontades artísticas. Aos meios compositivos tradicionais e académicos da arte, veio, assim, sobrepor-se como novo paradigma de composição para a pintura e a escultura minimalistas dos anos 60, a repetição.

Se até aí a história da composição era uma história sobre maneiras de compor os elementos



*Untitled*  
Donald Judd, 1965

estabelecendo diferentes relações entre eles, sobretudo relações que pressupunham uma hierarquia dos elementos, a nova composição de elementos idênticos segundo regras idênticas - por exemplo, a regra que é a medida de um espaçamento entre formas -, vem inverter ou, pelo menos, anular, os pressupostos que vigoraram durante séculos como definidores do que é a composição artística.

“Então ‘uma coisa atrás da outra’ era uma maneira de escapar a estabelecer relações.”<sup>1</sup> A composição *relacional*, baseada no equilíbrio e nas hierarquias, seria substituída por “uma ordem que não é racionalista nem implícita, mas simplesmente ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra.”<sup>2</sup>

Para além da óbvia alteração que este pressuposto implica nas características concretas e físicas das obras, altera-se também o contexto em que se dá a sua possibilidade de significação, que não viria mais do congeminar ou leitura de relações dentro da obra, mas antes “do acto de colocar ou dispor formas.”<sup>3</sup>

À luz da tradição da concepção e da interpretação da arte relacional, seria difícil encontrar um significado numa obra que não nos indica uma instrução para essa interpretação, que não diz que *isto é mais importante, isto menos, isto depende daquilo, isto começa aqui, acaba ali*. Ou seja, esta seria uma arte que, nas suas *séries* de objectos, que no limite poderiam não ter início nem fim, parece não exprimir relações entre eles, e, portanto, parece nada querer dizer, porque “tendemos a pensar que o acto de entender como alguma coisa é significa dar-lhe uma forma, propor para ela um modelo ou uma imagem que vá organizar o que à superfície parece meramente um conjunto incoerente de fenómenos – *uma coisa atrás da outra* parece-se, ao contrário, aos dias simplesmente a sucederem-se uns aos outros sem que nada lhes tenha dado uma forma ou direcção, sem serem habitados, vividos, ou significados.”<sup>4</sup>

O silêncio narrativo que interessa a estes artistas resulta em parte desta linearidade *não hierárquica* do espaço que a sucessão e a sequência geram, e materializa-se em figuras abstractas do espaço como a linha ou a grelha, recursos tão usados como fundações de

1 Krauss, Rosalind E. - *The double negative: A new syntax for sculpture*, p. 244

2 Judd, Donald - *Specific objects*, p. 4

3 Krauss, Rosalind E. - *The double negative: A new syntax for sculpture*, p. 245

4 *Ibidem*, p. 245





regras na arquitectura e bases de desenho. Se um sistema abstracto como a grelha é não vulnerável à linguagem, e de algum modo lhe sobrevive sempre, por outro é sempre fundador de um novo espaço, mesmo que apenas mental, como instrumento para ordenação de elementos e ideias.

Assim, quando se fala da arte e especificamente da pintura, a grelha não deixa de ser um elemento sobreposto à tela, e por isso de a ter como limite máximo e físico espacial. No entanto, reproduz um novo espaço para a possibilidade pictórica, cria uma segunda camada de entendimento desse espaço que, sendo cartesiano, fundador, surge à partida como espaço puro e livre da tela que lhe é suporte, embora seja também constrangimento, depois, nas regras que institui no seu sistema. A grelha segue a tela, mas também a precede. Assim, ao ser uma estrutura prévia – porque a fundação de um espaço novo é na verdade sempre uma *redescoberta* da grelha –, e ao ser possivelmente expansível, “estruturalmente, logicamente, axiomáticamente, só pode ser repetida.”<sup>5</sup>

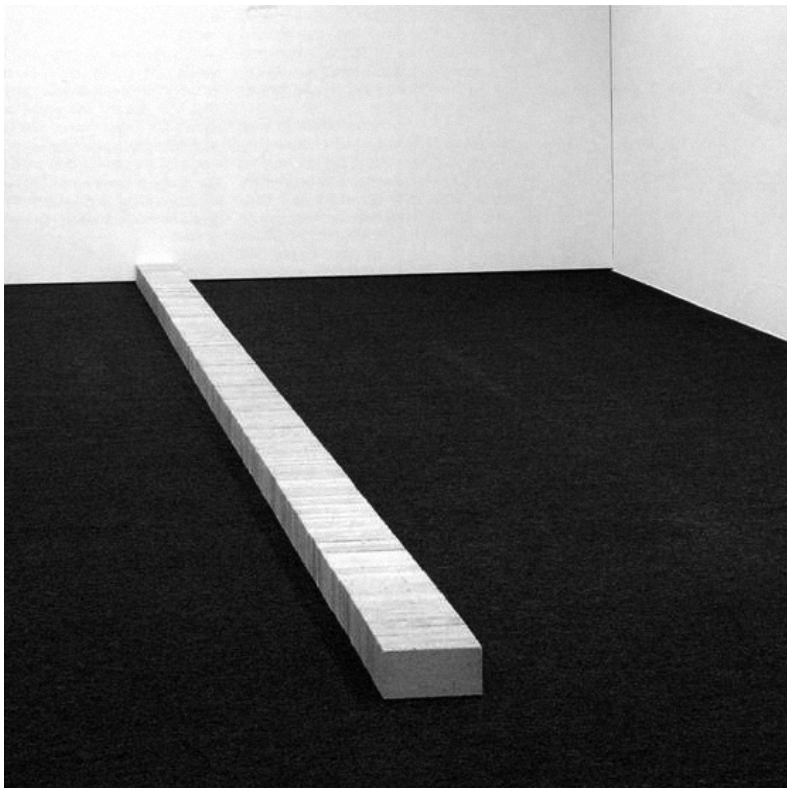
Assim, estas estruturas criam um espaço em que as obras de arte, ainda na sequência da não relação que potenciam, aparecem *não mediadas pela personalidade*. Isto acontece, por um lado, porque a repetição numa grelha, numa linha, segundo um espaçamento regrado, segue tipos de ordenamento de alguma forma roubados de uma origem *a priori*, e por isso uma origem que está fora, neste caso, do artista; e por outro porque, como vimos, não indicam uma direcção ou intenção, o que lhes retira a marca de um feitor ou criador, parecendo que *existem*, simplesmente, na sua ordem. “Os minimalistas empregaram um conjunto de estratégias compositivas. Uma delas foi o uso de sistemas convencionais de ordenação para determinar a composição. (...) O sistema de ordenação é reconhecido como vindo de fora do trabalho.”<sup>6</sup>

As implicações estruturais deste tipo de repetição fazem aparecer os elementos individuais repetidos dentro desta regra e do espaço que resulta dela, como objectos *apropriados*, e não concebidos originalmente pelo artista - o cubo, o quadrado, o tijolo -, apesar de aparecerem como unidades básicas abstractas, e sem um conteúdo associativo muito claro<sup>7</sup>.

5 Krauss, Rosalind E. - *The originality of the avant-garde*, p. 9

6 Krauss, Rosalind E. - *The double negative: A new syntax for sculpture*, p. 270

7 O seu emprego, ao apostar na maneira de colocação do objecto e na sua dependência da regra da repetição, faz um detrimento do seu significado, e centra-se nas suas propriedades estruturais.



*Fire-bricks, 4" x 360" x 4"*  
Carl Andre, 1966

Por exemplo, a obra *Fire-bricks, 4" x 360"* de Carl Andre (1966), ao ter como unidade mínima o tijolo, permite que seja difícil vê-lo como aludindo a *uma vida interna da forma*, isto é, a uma vontade original e conformadora do autor, porque é sempre externo, um objecto de uso e não um veículo de expressão.

Depois, o facto de serem objectos de produção em massa aumenta a capacidade de serem mais perfeitamente idênticos em forma e tamanho, sendo a regularidade tão importante para a ambicionada dissolução de um centro para o qual a forma apontaria.

“Poder-se-á perguntar então como é suposto a obra de arte transcender o seu *status* de ‘mera coisa’, de inerte ou matéria insignificante? Não estará Judd, na sua posição crítica, a negar à escultura a sua única fonte de significação?”<sup>8</sup> Porque se quereria ter na arte tal coisa, e porque se quereria, afinal, ter a repetição como estratégia?

“Judd diz que já não é possível trabalhar com retórica, porque boa parte do seu significado não é credível. (...) Ao reclamar que estes significados não são mais credíveis, Judd está a rejeitar a noção do eu-individual que supõe personalidade, emoção e significado como elementos que existem em cada um de nós separadamente.”<sup>9</sup> Dir-se-ia que há aqui uma supressão do sujeito, ou uma descentralização do sujeito – quer no artista, quer naquele que experimenta a obra. Há, através da repetição como método de composição, da apropriação de sistemas e de formas externas, e da reiteração dos temas nas várias obras, uma anulação da personalidade ou da expressão de discursos individuais.

Os artistas minimalistas encontram na repetição uma estratégia com um objectivo claro: “insistem em fazer trabalho que refuta a unicidade, privacidade e inacessibilidade da experiência.”<sup>10</sup>

Este objectivo, aqui defendido para a arte, parece poder ser transferido para o campo da arquitectura e reclamado como princípio-base, objectivo maior. Parece assentar que nem uma luva, como reclamação, àquilo que a arquitectura, como coisa de uso colectivo, é por natureza.

Refutar a *unicidade, a privacidade e a inacessibilidade da experiência* é precisamente o

8 Krauss, Rosalind E. - *The double negative: A new syntax for sculpture*, p. 254

9 *Ibidem*, p. 256

10 *Ibidem*, p. 259



que Bernard Huet pretende reclamar quando denuncia uma urgente reconciliação entre a cidade e a arquitectura. Ou quando Venturi promove a arquitectura como instrumento da comunicação dos signos partilhados, ou quando Rossi abre a hipótese da História como espaço dessa partilha.

Todos eles são discursos que pretendem reduzir a angústia de criar sozinho, mas, sobretudo, querem refutar a *tirania*<sup>11</sup> que a originalidade só por si, ou o novo só por si, significam, quando é de uma realidade que não é privada que se fala. Pretendem suprimir a ordem de valores do “par de termos *originalidade e repetição*, (...) nos quais um – originalidade – é o termo valorizado, e o outro – repetição ou cópia ou reduplicação – é descreditado.”<sup>12</sup>

Lembramo-nos das palavras de Adolf Loos, “a casa deve agradar a todos. O que a distingue da obra de arte, que não é obrigada a agradar a ninguém. A obra de arte é um assunto privado do artista. A casa não é um assunto privado.”<sup>13</sup> E o que é mais acessível do que uma coisa que já se conhece e é repetida? O que é menos impositivo do que uma sequência das mesmas coisas? O que é menos privado do que a apropriação – para repetir - de objectos e instrumentos que são de fora e, portanto, são de todos?

Mas em arquitectura este *de fora* é dúbio. A externalidade dos objectos de que os artistas se apropriavam e repetiam era consequência inevitável da própria condição da arte, cujas presenças e significados gravitam numa realidade que a própria arte cria e onde se movimenta. Ao apropriar-se de objectos já-feitos, mudos ou objectos de uso, estão a apropriar-se de partes da *realidade* partilhada, a realidade *real*, se assim pudermos dizer, que aparece como externa por comparação a um objecto artístico produzido. Já “o específico arquitectónico é que existe no espaço real, e não o espaço representado de outras artes”<sup>14</sup>. Assim, a realidade onde a própria arquitectura acontece, onde se constrói e onde é vivida, é sempre, já, a realidade externa.

A haver uma apropriação, a realidade apropriada é coincidente com a realidade onde existirá a arquitectura que apropria, e nesse sentido, não terá como não a imitar. Dir-

11 Caruso, Adam - *The tyranny of the new*

12 Krauss, Rosalind E. - *The originality of the avant-garde*, p. 9

13 Adolf Loos *apud* Huet, Bernard - *L'architecture contre la ville*, p. 1

14 Brusasco, Pio Luigi - *Architettura e imitazione*, p. 36



se-ia que em arquitectura repetição é apropriação, apropriação é imitação, e imitação é repetição.

### **Imitação e realismo**

*What would it look like not to repress the concept of the copy?*<sup>15</sup>

“É claro que imitar não quer dizer copiar.”<sup>16</sup> A arquitectura nunca poderá copiar tal e qual a realidade, não pode petrificá-la, cristalizando-a em construção. A realidade não pode ser denotada, directamente designada. Esse problema, de resto, já foi muito debatido, desde que os Gregos lhe deram o nome de *mimesis*. De entre, de um lado, saber que nada nasce do nada e, do outro, *decidir o que imitar*, nasceram muitas discussões em arquitectura.

O percurso teórico que Quatremère de Quincy desenha com a noção de imitação – noção que toma como fundamental para a sua concepção da disciplina -, é paradigmático do problema que ela representa.

Quincy começa por assumir que a imitação é o procedimento pelo qual todas as arquitecturas do mundo se refeririam sempre, fazendo uma alusão, a três arquitecturas fundamentais - à cabana primitiva, à caverna e à tenda. A imitação estaria no jogo metafórico entre a obra presente e esses modelos que se podem reconhecer como originários da arquitectura. Aliás, para Quincy, o discurso estético aparece precisamente “no momento em que a função designativa da linguagem deixa de ser exclusiva e se abre a funções referenciais”<sup>17</sup>. Segue, assim, a tradição da poética aristotélica – “Poesia é imitação”<sup>18</sup> -, que nasce do compromisso entre o objecto presente e o reconhecimento das suas semelhanças oferecido pelo juízo da nossa memória, neste caso por uma recordação que em nós possa haver de arquitecturas originárias<sup>19</sup>.

15 Krauss, Rosalind E. - *The originality of the avant-garde*, p. 17

16 Brusasco, Pio Luigi - *Architettura e imitazione*, p. 88

17 Solà-Morales, Ignasi de - *De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts*, p. 34

18 Aristóteles - *Poética*, p. 103

19 Os protótipos originários, as tais três formas de construção originais, tomam aqui o estatuto de referentes naturais da arquitectura. Isto é, o mesmo estatuto que a natureza tem para a *mimesis* na arte, nomeadamente na pintura.





Quatremère de Quincy propõe, assim, a *referencialidade* como conceito-chave da razão de ser da produção artística em arquitectura. No entanto, como explica Solà-Morales, a Academia das Beaux-Arts nunca aceitaria nem a pluralidade de origens e tradições de referência - as três construções originais -, nem a imitação como o puro jogo linguístico de alusão mnemónica. Quincy adopta então a possibilidade de a imitação não se fazer exclusivamente àqueles modelos concretos originais, materiais na memória, mas de essa estar inclusa numa mais alargada “imitação geral da natureza”<sup>20</sup>, regida pela regulamentação mais genérica e atemporal de um conjunto de preceitos abstractos. Aí, “o jogo estético já não estará na ficção do modelo através da réplica, mas, sobretudo, no cumprimento da lei”<sup>21</sup>. O referente a imitar desconcretiza-se, passa a ser um sistema de princípios, simulação abstracta das leis da natureza, que “garanta eficácia estética do produto arquitectónico com independência de toda a memória concreta da história da arquitectura.”<sup>22</sup> Há, assim, uma passagem de uma *poética da memória* para uma *poética da regra*.

“A *mimesis* em arquitectura visa transformar uma realidade que é ‘para si’ numa realidade ‘para nós’<sup>23</sup>. Nesse sentido, “o que deve ser imitado é o conhecido, e, portanto, o convencional.”<sup>24</sup> É precisamente no decidir que convenção é essa – o que imitar? -, que estes desvios entre referências à memória, a leis ou a modelos de construções se desenrolam, oscilando entre diferentes *convencionais*. As diferenças entre as abordagens que vimos em *Regra e Habitus* podem assim ser vistas como tendo como fundo este problema de imitação. Estabelecem, como convenções, códigos diferentes, mas os dois géneros – as leis trans-históricas da arquitectura e os jogos linguísticos dos signos – correm o risco de, tal como na discussão das Beaux-Arts que mencionámos, querendo referenciar-se à realidade, serem afinal *mundos artificiais*.

O perigo de não coincidência dos princípios a imitar com a realidade das coisas e o perigo do possível desfasamento entre representação da convenção e o seu sentido – sendo que

20 Quincy, Quatremère *apud* Solà-Morales, Ignasi de - *De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts*, p. 35

21 Solà-Morales, Ignasi de - *De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts*, p. 35

22 *Ibidem*, p. 35

23 Steinmann, Martin - *La réalité en tant qu'histoire. À propos d'une discussion sur le réalisme en architecture.*, p. 98

24 Teyssot, Georges - *Ansiedade pela origem: Notas sobre programa arquitectónico*, p. 57



*Seleção da série de fotografias London Facades*

Mike Seaborne

antes de mais, por princípio, “o convencional é o que é conveniente”<sup>25</sup> -, fazem questionar a própria possibilidade dos mecanismos que trabalham estes depósitos de referências. “A reflexão sobre os referentes da arquitectura, sobre os seus graus de *adequatio*<sup>26</sup>, serão capazes de restabelecer convenções comuns às linguagens arquitectónicas quando todas as ‘convenções’ foram destruídas quer pelo nivelamento de objectivos quer pelo individualismo dos próprios arquitectos?”<sup>27</sup>

Levanta-se ainda outra questão. A convenção tem um carácter simultaneamente normativo e arbitrário. Antes de se convencionalizar, a convenção nasceu de circunstâncias e respondeu a problemas imediatos requeridos à construção. Terá, assim, havido um momento em que as convenções coincidiram com as condições que as criaram, em que aquilo que a realidade pedia e aquilo que a convenção dava coincidiam, sem um código demasiado sofisticado pelo meio. Será possível este ambicionado recurso a um *significado comum de habitar* sem as mediações que o podem deslocar da própria realidade desse habitar?

Encarar a realidade *como ela é*. Esse é o mote dos que querem encontrar a convenção na sua imediatez, uma convenção quase *não convencionalizada*, passe a expressão, de grau zero, sem intermediações, que se baseia no confronto da vida – e da criação – com as coisas como elas são.

Uma abordagem *realista* é aquela em que “a relação entre o sujeito e os objectos é clara, estável e descriptível através de procedimentos imitativos.”<sup>28</sup> Uma abordagem em que, por essa estabilidade, os mesmos procedimentos são repetidos e as mesmas formas são produzidas. Em que se toma as características de mesmidade da repetição – no fazer e no resultado - como uma condição a aceitar e promover na forma realista de encarar as coisas. Um pouco como Constantin Constantius, a personagem que narra autobiograficamente

25 *Ibidem*, p.57

26 “*Adequatio*, em arquitectura, era concebida como a concordância do edifício com os referentes externos que eram determinados gradualmente: a ideia, o modelo, a natureza, o antigo, o real, o convencional, a função, a ordem social, o bem-estar, a verosimilhança, o conforto, a indústria humana. Desde Aristóteles até, por exemplo, Walter Gropius, a teoria da arquitectura, comungando a mesma fundação da metafísica, sempre reclamou uma origem completar, quer por se basear no estudo do início assumido como origem (e.g. o mito da cabana primitiva), quer por se dedicar à individuação do início assumido como a lei e a sua ordem (e.g. o antropomorfismo das proporções harmónicas).” In *ibidem*, p. 49

27 *Ibidem*, p. 57

28 Solá-Morales, Ignasi de - *De la autonomia a lo intempestivo*, p. 92



*Edifício de habitação em Hackney*  
Sergison Bates, Londres, 1999 - 2002

*A repetição*, de Søren Kierkegaard, que diz que “A repetição é a realidade, é a seriedade da existência. Aquele que quer a repetição amadureceu em seriedade. Esta é a minha declaração de voto.”<sup>29</sup>

O texto *Sameness*, com que iniciámos a constatação de *A evidência da repetição*, atentava e descrevia, precisamente, arquitecturas e ruas que eram esta mesmidade; que, enquanto resultados de procedimentos estáveis e repetidos, se sucedem do mesmo modo que as unidades se sucedem numa escultura de Andre ou de Judd.

Em 1999 os arquitectos Sergison Bates fazem um projecto de habitação para uma destas ruas londrinas que descreveram, a completar o topo de uma fila repetitiva de *town houses*. A mesmidade das ruas e daqueles edifícios do século XIX interessa-lhes na medida em que “a conceptualização desta tradição pragmática pode formar a base para uma estratégia arquitectónica que medeia entre convenção, constrangimentos específicos e a eficiência da repetição.”<sup>30</sup> Assim, no projecto que constroem, traduzem este interesse numa vontade de inclusão nesta mesmidade, isto é, repetindo-a.

Deste modo, a implantação do edifício estende a morfologia urbana tolerante<sup>31</sup> da série de casas, desenhando um perímetro ligeiramente distorcido, adaptando-se à curvatura da rua. Depois, a fachada principal do edifício responde de forma clara a esta ordem repetitiva. Embora reflectindo outros usos do interior como ponto de partida, e, portanto, desenhando todos os pisos com a mesma altura, o que resulta numa ligeira interrupção, por exemplo, na linha horizontal do embasamento que percorre a rua, a fachada principal lê-se como *pertencendo* à série repetitiva. Repete, portanto, o efeito que acontecia já por entre as construções que faziam a rua, onde eram notórias as passagens de edifício individual para edifício individual, que se conjugavam, contudo, para uma “*percepção principal de repetição*”<sup>32</sup>. Assim, as constâncias rítmicas da rua são prolongadas, e, por exemplo, tal como descrito em *Sameness* relativamente aos outros edifícios, “o alinhamento das janelas no piso térreo é deslocado da simetria dos pisos superiores devido, em parte, à introdução da porta de entrada, e talvez também para

29 Kierkegaard, Soren - *A repetição*, p. 33

30 Bates, Stephen - *Sameness*, p. 89

31 Memória descritiva do projecto.

32 Bates, Stephen - *Sameness*, p. 88



*Fotografias de fragmentos das ruas Doughty Street e Lamb's Conduit Street em Bloomsbury*  
Sameness, Sergison Bates, Londres

diferenciar o nível mais próximo da rua.”<sup>33</sup>

Se esta repetição é dos edifícios da rua, dos que estão ao lado, também o é de muitos outros da cidade. Aliás, é o carácter repetitivo que constitui o “sentido de completude [wholeness] urbana”<sup>34</sup>. A fachada deste novo edifício pertence assim, facilmente, à superfície da série de edifícios que fazem Londres, ou poderia ser incluída numa série de fotografias das fachadas londrinas sem se tornar um elemento estranho.

Para além da estratégia geral do desenho, que é de prolongamento do que lá-está, vemos que os próprios constituintes desse desenho, os elementos com que se constrói, parecem repetir-se, até nos detalhes. Aliás, o texto *Sameness*, que abre ilustrado com uma fotografia grande e geral destes edifícios<sup>35</sup>, conclui com uma série de fotografias mais pequenas, recolha minuciosa de fragmentos por entre o conjunto repetitivo. São *close-ups* das unidades desse conjunto, mas também pequenos detalhes e objectos que, a uma escala mais microscópica, constroem também essa repetição onde “há por todo o lado uma expressão de uso e propriedade”<sup>36</sup>. Objectos que, incorporados na liberdade [*looseness*] da repetição, constroem o nosso contacto com ela. Será, também, do transporte desses *pedaços* de realidade que se construirá o novo projecto. Isto porque “por muito que queiramos conceptualizar a cidade, ela permanece real.”<sup>37</sup>

Ao jeito dos artistas que se apropriam dos objectos que repetem, aqui sugere-se a apropriação destes pedaços que existem. Sergison Bates dizem que descobriram esta potencialidade a partir do conceito de *as found*. “Os Smithsons escreveram: *As found is a small affair; it is about being careful... the as found is where the art is in the picking up, turning over, and putting with*. A essência do *as found* como conceito recai em aceitar o valor do quotidiano. Qualquer aspecto do ambiente construído pode ser interpretado e empregue como despoletador de propostas arquitectónicas. O encorajamento é para olhar para além dos modelos académicos conhecidos, e considerar maneiras nas quais o banal pode ser reforçado através da reinterpretação. O *conceito as found* encorajou-nos a abrir os olhos a tudo o que está à nossa volta.”<sup>38</sup>

33 *Ibidem*, p. 88

34 Sergison, Jonathan - *Learning from looking at buildings*, p. 128

35 (*A evidência da repetição*, p. 4)

36 Bates, Stephen - *Sameness*, p. 88

37 Bates, Stephen - *The city of things*, p. 141

38 Sergison, Jonathan - *Lessons learnt from Alison and Peter Smithson*, p.53



*Fotografias de fragmentos das ruas Doughty Street e Lambs Conduit Street em Bloomsbury*  
Sameness, Sergison Bates, Londres



Quando Alison e Peter Smithson abraçaram o *as found*, tomaram-no como uma postura que era, sobretudo, uma reacção às propostas modernas de reconstrução das cidades do pós-guerra e, nesse sentido, ao constituir-se como “a tendência para se comprometer [*engage*] com o que lá está, para reconhecer o existente, para seguir os seus vestígios com interesse”<sup>39</sup>, pretendia representar uma clara alternativa crítica e ideológica que ousava admitir que o que já existia, o que já precedia os projectos e fazia as cidades, por prosaico que fosse, ou talvez quanto mais prosaico fosse, tinha já potencial para o fazer-de-novo. Apesar de operarem num contexto ideológico que já é outro, é a mesma capacidade estratégica de apropriação do que, discreta ou distraidamente<sup>40</sup>, já povoa de forma repetitiva as arquitecturas e cidades, que Sergison Bates buscam no *as found*.

Este princípio de apropriação do que lá-está parece ser o que de mais próximo pode haver de *encarar a realidade como ela é*, visto que é encará-la *materialmente* como potencial para uma nova construção. Como diz Deleuze, “o roubo e o dom são os critérios da repetição.”<sup>41</sup> Dir-se-ia que, não tendo já o tipo a preceder a forma, ou o signo a preceder a forma, tem-se a própria forma – na análise do que tem de mais concreto – a preceder a forma, repetindo-se. Um outro emprego das *boring things*, portanto.

Mas claro que ao apropriarem-se dos objectos *as found*, ou *como encontrados*, e ao repeti-los no novo edifício, os arquitectos não recortam e colam bocados de arquitecturas que encontram - não desmontam paredes e lajes e reconstroem -, antes fazem ou usam outros à imagem destes. Repetem, fazendo *à imagem de*, ou partindo *da imagem de*.

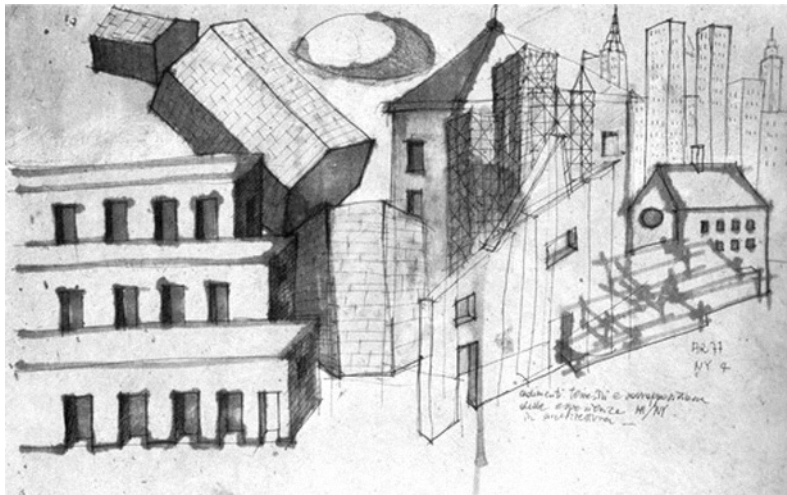
Quando se apropriam de uma janela para fazer outra e quando dizem que querem fazer “uma casa que se parece com uma casa”, este *se parece* condensa as nossas experiências numa imagem.”<sup>42</sup> A apropriação do *as found* será então, sempre, um trabalho sobre as *aparências* desses objectos *a partir* das suas características, associações e dissociações. Nesse sentido, é sempre uma *imitação* – parece que não escapamos dela -, porque não se substitui ao primeiro objecto, antes se constrói, no seu resgate, pela produção de uma imagem. Uma imagem entendida como “uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma *representação*, mas menos do que o realista chama uma *coisa*

39 Lichtenstein, Claude - *As found*, p. 8

40 “O *as found* marca o equilíbrio particularmente frágil entre actividade e passividade.” In *ibidem*, p. 9

41 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 60

42 Steinmann, Martin - *An architecture that engages with reality*, p. 141



*Cedimenti terrestri*  
Aldo Rossi, 1977

– uma existência colocada [*placed*] a meio-caminho entre a coisa e a representação.<sup>243</sup>

Mesmo Rossi, no seu percurso, havia feito uma passagem do ditame inicial da regra para a admissão da construção de um pensamento por imagens. Em *Autobiografia Científica*, de 1981, refere-se ao tempo em que escrevia, nos anos 60, *A Architectura da Cidade*: “Desprezava as memórias, e ao mesmo tempo, servia-me das minhas impressões urbanas; procurava, por detrás dos sentimentos, leis imóveis de uma tipologia situada fora do tempo. (...) Percorria a pé as cidades da Europa para compreender o seu desenho e poder referi-lo a um tipo. (...) Agora parece-me suficiente deter os objectos, compreendê-los, repropô-los; o racionalismo é tão necessário como a ordem, mas qualquer ordem pode ser perturbada por feitos externos de tipo histórico, geológico, psicológico.”<sup>44</sup> E assim, sucede e sobrepõe, nesse texto, descrições e imagens dessas impressões urbanas e de construções quer particularizáveis quer banais; imagens que, assim, mesmo fora de uma ordem, não deixam de revelar as *semelhanças*<sup>45</sup>. Tal como escreveu à margem do desenho *Cedimenti terrestri*, de 1977, “as imagens seguem direcções diversas”, mas são “imagens da repetição”<sup>46</sup>.

Martin Steinmann destaca bem que “as imagens usadas por Sergison Bates não têm nada em comum com os espectáculos Vaudeville pós-modernos, onde elementos da história da arquitectura são tirados de chapéus para deslumbrar a audiência. Não, as formas a que estas imagens se referem são banais, derivam de lugares usados e gastos, são objectos *as found*.”<sup>47</sup> Dir-se-ia que, mais do que *imagens-signo*, se procuram *imagens-objecto*.

O que quer isto dizer? “A realidade e a representação da realidade são duas coisas diferentes”<sup>48</sup>, há sempre, entre elas, uma *distância*. Considerar a ideia de uma imagem-objecto sugere que essa distância – o meio caminho – é controlada, de forma a que não se alargue a ponto de passar para os *mundos artificiais*. Sugere desde logo o recurso à

43 Bergson, Henri *apud* Ursprung, Philip - *The fragile surface of everyday life, or, what happened to realism?*, p. 84

44 Rossi, Aldo - *Autobiografia científica*, p. 27

45 “Vi casas idênticas no Norte de Portugal, em Gavelston, no Texas, ou junto ao Golfo do México.”, “Certas vezes penso que não há demasiada diferença entre uma casinha no centro de um povoado africano e uma de uma aldeia dos Alpes ou outra perdida nos grandes espaços americanos. Existe toda uma terminologia técnica para definir o que eu chamo de *casinha*.” In *ibidem*, p. 27 e p. 53

46 *Ibidem*, p. 75

47 Steinmann, Martin - *An architecture that engages with reality*, p. 142

48 Coloqun, Alain *apud* Steinmann, Martin - *L'architecture en tant que langage. «J'aimerais devenir celui qu'un autre a été un jour»*, p. 159



*Fachada do edifício de habitação em Hackney*  
Sergison Bates, Londres, 1999 - 2002

mesmidade e à repetição como estratégia que pode procurar a difícil tarefa de reduzir a não-coincidência entre a forma unívoca e a imagem equívoca.

Antes de pensarmos sobre como isso acontece, vejamos que essa distância, ainda que reduzida, existe sempre.

Será sempre por essa distância que se pode falar de um realismo que altera a nossa percepção dos sítios, um realismo que não só repete, simplesmente, objectos e experiências, mas que, na forma como os repete, continuamente amplia a realidade – “*We believe in extending what is already there.*”<sup>49</sup>

A mesmidade aparece como um resultado realista e a repetição como o seu mecanismo poderoso, mas aparece assim, não quando faz *mais do mesmo*, mas sobretudo quando faz *mais com o mesmo*.

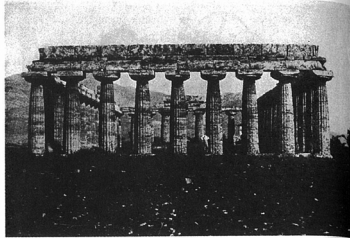
### **Repetição diferente**

A realidade das arquitecturas que existem – do mesmo modo que a história dessas arquitecturas – é um conjunto vasto de experiências em que a arquitectura se pode informar, mas representa também o lugar onde simultaneamente se define a significação da arquitectura. Querer servir a realidade acaba por ser necessariamente estabelecer relações entre uma arquitectura e outras arquitecturas, porque a arquitectura designa o real apenas indirectamente, “repetindo formas às quais são associadas experiências socializadas”<sup>50</sup>. As formas definem-se e percebem-se por associação e dissociação com outras formas, uma nova significação não se valida senão por significações já conhecidas, e uma nova norma senão a partir da norma que esta elimina. Como denominação imediata das coisas, usa-se no projecto o que já está feito como matéria-prima.

No entanto, estando a relação entre forma e significado já estabelecida e sendo os processos imitativos a base da produção da forma nova, o projecto seria, no limite, apenas tautologia, redundância. Em que medida é que entram dados novos na equação da repetição no processo criativo? E em que medida é que a realidade repetida pode ser

49 Bates, Stephen - *The city of things*, p. 142

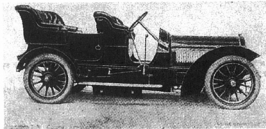
50 Steinmann, Martin - *La réalité en tant qu'histoire. À propos d'une discussion sur le réalisme en architecture.*, p. 152



PAESTUM, de 600 à 500 av. J.-C.

Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi. Depuis un siècle déjà, le temple grec était organisé dans tous ses éléments.

Lorsqu'un standart est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match; pour gagner, il faut



Cliché de La Vie Automobile.

HUMBERT, 1907.



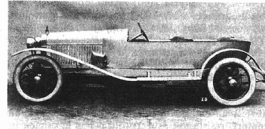
Cliché Albert Morandé.

PAESTUM, de 600 à 500 av. J.-C.

faire mieux que l'adversaire *dans toutes les parties*, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standart est une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain.

Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbi-



DELAGÉ, Grand-Sport, 1921.

*Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi*

Vers une architecture, Le Corbusier, 1923

ampliada a partir dessa mesma repetição?

A repetição pode ser compreendida como um instrumento de conhecimento. A incursão pela realidade material que nos precede pode ser vista como uma proposta de investigação, e a conformação de um elemento novo como o resultado dessa investigação. Quando Le Corbusier mostra, em *Vers une Architecture*, fotografias dos automóveis Humbert (1907) e Delage Grand-Sport (1921) ao lado dos templos gregos Paestum (600 a.C.) e Parténon (447 a.C.), pretende colocar a hipótese da arquitectura como um exercício de iteração com vista ao aperfeiçoamento. “O Parténon é um produto de selecção aplicada a um *standard* estabelecido. Há já um século que o templo grego estava organizado em todos os seus elementos.”<sup>51</sup> O *standard* seria fixado pela experimentação. Mas perguntemo-nos, onde está o ganho de conhecimento? Não é no *standard* otimizado resultante, nem na sua subsequente reprodução. Esse, estando fixado, não amplia mais a realidade.

O conhecimento ganho, ou que se pode ganhar, está precisamente no caminho que se traça entre uma realidade e a realidade que lhe sucede - neste caso, entre o *teste* de um templo e o teste do mesmo templo noutra sítio, noutra momento. Está na diferença que há entre eles, e que ressurgue apenas pelo exercício da repetição. Assim, há apenas um género de repetição que não pode ser considerada instrumento de conhecimento, que é, como nota Walter Benjamin, a repetição do gesto do operário a manipular a máquina, que “não tem relação com o precedente, precisamente porque não é mais do que a repetição estrita”<sup>52</sup>

Repetir um objecto porque se quer estabelecer relações com outro – e com aqueles que conhecem esse outro -, como se quer na abordagem realista, terá que ser, então, uma repetição que não é a repetição do precisamente-o-mesmo, uma repetição cujo objecto resultante, ainda que repetindo, difere do objecto precedente. Falamos de uma *répétition différente*<sup>53</sup>, uma repetição que, vencendo um paradoxo aparente, cria a diferença.

51 Corbusier, Le - *Vers une architecture*, p. 106

52 Benjamin, Walter - *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 365. Se, por exemplo, no trabalho artesanal, a repetição é um *exercício* que acontece sobre o conhecimento adquirido e *perfeccionado lentamente* (*ibidem*, p. 362), já “o trabalho [do gesto do operário a manipular a máquina] torna-se impermeável à *experiência* [que se constitui, tanto na vida colectiva como na vida privada, de dados *acumulados*, por vezes inconscientemente (*ibidem*, p. 332)]. O exercício perdeu aí todos os seus direitos.” *Ibidem*, p. 363.

53 Steinmann, Martin - *La réalité en tant qu'histoire. À propos d'une discussion sur le réalisme en architecture.*, p. 153





Segundo Deleuze, é porque “o espírito tem uma memória ou porque adquire hábitos que ele é capaz de formar conceitos em geral, de tirar algo de novo, de trasfegar algo de novo à repetição que contempla”<sup>54</sup>. Assim, opõe-se uma repetição *bruta e nua*, que é a repetição do Mesmo, a uma repetição *verdadeira*, que produz o singular, o novo.

Será talvez útil, para entender como acontece esta repetição verdadeira, atentar à noção de *singular* como a sugere Kierkegaard em *A repetição*. O singular surge não só em oposição ao geral, mas também ao estritamente particular, e portanto, ao puramente diferente. “O particular é em rigor o que não comunica (...) Assim, uma experiência particular não acrescenta qualquer produtividade ao trabalho generalizante do entendimento (...) o singular, pelo contrário, é o factor que vem abalar e pôr em causa a eficácia da generalização (...), obriga as nossas faculdades criativas a exercerem-se num direccionamento distinto do do entendimento. O singular constitui, digamos assim, um obstáculo ao decurso do pensamento e, por essa via, obriga-o a mudar de sentido. (...) o ganho de sentido passa sempre pela substituição de uma imagem por outra imagem”<sup>55</sup>.

Assim, a repetição é a operação que “no tempo longo e lento da inteligência amorosa”<sup>56</sup>, “propicia, em vez de *causar*”<sup>57</sup>, o momento singular de uma emergência de sentido. Esse tempo longo não é o do ensimesmamento, mas um “tempo de espera simultaneamente passiva e activa, em que a troca dialógica (...) [que ressurgir de] toda a observação não é meramente um receber, um constatar, antes é ao mesmo tempo um produzir”<sup>58</sup>.

Neste tempo, de que resulta no fundo ter a base de toda a experiência nas experiências já feitas, a nova experiência não se relacionará com as anteriores se não for dialógica, isto é, se não diferir. Acontece assim uma repetição da qual “resulta a mesma coisa e, portanto, não a mesma coisa: a intenção perseguida através da repetição consiste em produzir esta tensão.”<sup>59</sup>

Constituindo-se como esta tensão relativamente ao precedente, a repetição não é mais coisa exclusiva da passividade e da pura inconsciência, mas configura-se como uma

54 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 60

55 Justo, José Miranda - *Introdução* in Kierkegaard, Soren - *A repetição*, p. 15

56 Kierkegaard, Soren - *A repetição*, p. 36

57 Justo, José Miranda - *Introdução* in Kierkegaard, Soren - *A repetição*, p. 16

58 *Ibidem*, p. 16

59 Steinmann, Martin - *La réalité en tant qu'histoire. À propos d'une discussion sur le réalisme en architecture.*, p. 153



repetição operante, e assim, uma *repetição crítica*. Ao basear-se na observação para, repetindo, produzir esta tensão e, ao apropriar-se do *mesmo* para fazer um não-mesmo, a arquitectura não só “fala, mas fala-se”<sup>60</sup>. Porque “a repetição funda-se no reconhecimento da natureza técnica da arquitectura, que reenvia sempre a elementos e procedimentos descritíveis”<sup>61</sup>, é na distância que, ao repetir, se estabelece sobre si mesma, e por isso, sobre o que a precede, que faz com que se possa falar, assim, de crítica através do projecto.

O problema de forma que se coloca no projecto tem, nesta perspectiva, a ver com o que se repete e com a maneira como *diferentemente* se repete.

60 *Ibidem*, p. 154

61 *Ibidem*, p. 153



## DIFERENÇA MÍNIMA

*O ganho de sentido passa sempre pela substituição de uma imagem por outra imagem*, como vimos Kierkegaard sugerir. Nessa substituição sucedem-se duas imagens: há repetição. No entanto, uma traz um novo sentido, acrescido à outra: há diferença.

Walter Benjamin diz-nos que “numa imagem o-que-foi se une fulminantemente com o tempo de agora. (...) Se a relação do presente com o passado é temporal, a de o-que-foi com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza figurativa.”<sup>1</sup> Percebemos assim que a repetição, sendo a sucessão daquilo que é, ou que se faz, ao que-foi, se estabelece nesta imagem. E que a partir dela, da sua natureza dialética, nasce a hipótese da produção da tensão de uma repetição que é crítica.

Assim, considerando que o pensamento analógico é o pensamento que se faz por imagens – imagens propriamente ditas ou coisas detendo a função de imagens –, percebemos que “no centro da repetição encontra-se, pois, o papel construtivo da analogia (...) A analogia<sup>2</sup> funciona num plano que, sendo o do tempo longo, é também o dos *pequenos movimentos*.”<sup>3</sup>

1 Walter Benjamin *apud* Teysot, Georges - *A história como recordação destruidora*, p. 12

2 “Sabemos que as condições históricas jamais se repetem, mas também sabemos que as analogias são um procedimento conspícuo para assinalar estruturas do comportamento e da significação que se fazem mutuamente inteligíveis precisamente pelas semelhanças e diferenças entre elas.” In Solá-Morales, Ignasi de - *Topografia de la arquitectura contemporánea*, p. 20

3 Justo, José Miranda - *Introdução* in Kierkegaard, Soren - *A repetição*, p. 20



Uma analogia de *pequenos movimentos* é uma analogia que controla a distância que, na imagem, ou pela imagem, se estabelece entre o objecto que-foi e a forma que é. Lembramo-nos da questão que levantámos em *Imitação e Realismo* a propósito da relação – que por natureza é dialéctica – entre o objecto apropriado, *as found*, e a imagem que se produz a partir da própria imagem desse objecto, se se quiser que seja o mais unívoca possível. Philip Ursprung associa esta vontade, nomeadamente a propósito do exemplo de Sergison Bates de que falámos, à “procura de um tempo – sem dúvida uma ilusão em si mesma – em que não havia separação entre uma coisa e a sua imagem”<sup>4</sup>, e a uma tentativa de reduzir a distância que as separa até quase desaparecer.

No pensamento do projecto, no fazer-forma – no qual a forma não é prévia, mas, quando repete, nasce no projecto usando imagens prévias -, estes pequenos movimentos têm a ver com transformações a operar na forma. “Assim sendo, não haverá dúvida de que o movimento do pensamento se pode captar em síntese na fórmula ‘repetição e diferença’, desde que a diferença seja concebida antes de mais como diferença mínima e como progressiva configuração da teia das diferenças mínimas.”<sup>5</sup>

### Figuração e abstracção

No seio dessas transformações, dessas operações de pequenos movimentos sobre a forma que-foi para construir a que será, a questão que se coloca começa por ser uma de grau de referencialidade ao objecto apropriado.

Tony Fretton diz, sobre como opera no projecto, “uso e transformo objectos existentes e edifícios que têm um significado, aplicando-lhes altos níveis de abstracção”<sup>6</sup>.

Mais uma vez, sugere-se uma abordagem que está interessada “na maneira como coisas que já existem vêm para o presente, energizam o presente e são transformadas pelo presente. Estou interessado nisso porque isso, parece-me, é como a mente humana funciona. É uma combinação de eventos passados e possibilidades presentes”<sup>7</sup>. A estratégia para o fazer, segundo as primeiras palavras que citámos de Fretton, sugere-se quase como

4 Ursprung, Philip - *The fragile surface of everyday life, or, what happened to realism?*, p. 90

5 Justo, José Miranda - *Introdução* in Kierkegaard, Soren - *A repetição*, p. 21

6 Fretton, Tony - *Strategies for the present*, p. 141

7 Fretton, Tony - *Entrevista a Tony Fretton*, p. 17



*Maquete do projecto para Tietgens Grund*

Tony Fretton



imediate ou literal, não partindo de ideias vagas sobre um tipo de edifício, ou concepções por si só abstractas de um esquema formal, mas parecendo tomar como tarefa para o projecto a eleição de formas realmente concretas e, sobre elas, ou sobre uma simulação de todos os aspectos da concretude dessas formas, como que manuseando-as, operar uma metamorfose baseada na abstratização.

Esta operação no projecto - concretizar abstractizando um outro concreto-que-já-foi -, será talvez mais evidente, pelo confronto directo e físico que o edifício projectado tem com o edifício-matéria-prima, no seu projecto para o edifício de habitação e escritórios em Tietgens Grund, em Copenhaga. A história<sup>8</sup> do local – física e visível - que recebe este novo fragmento pede-lhe que ocupe um pequeno espaço vazio que, assim, vem fechar a forma clássica de uma praça. A encomenda do projecto, de 2005, pedia que o edifício fosse ao estilo de hoje em dia - o que quer que isso queira dizer - e que cosesse as diferentes arquitecturas e actividades à sua volta<sup>9</sup>. O projecto elege, para a seguir roubar, o edifício que, na praça, lhe faz face – ou seja, que tem o mesmo papel urbano que o edifício futuro terá, para que “juntos, os dois edifícios formem um par simétrico que completa o esquema de Meldahl”<sup>10</sup>. A fotografia da maquete que opõe os dois edifícios é muito clara. O perímetro da implantação e as dimensões – desde a sércia, às proporções das fachadas e aberturas – são os mesmos. A fachada que faz face à igreja é dividida em três partes por pilastras, igualmente. O embasamento toma a mesma altura. Os elementos distinguíveis das janelas e das varandas tomam as mesmas medidas e são posicionados de forma semelhante. Trata-se quase do mesmo edifício. O novo fragmento, da esquerda, repete o da direita.

Claro que o projecto foi outro – e, como tal, os elementos respondem a problemas diferentes, e são-lhes dados usos diferentes. Assim, tratando-se de “um edifício da era

8 No século XIX, um investidor completou a igreja Marble Church, do século XIII, em Copenhaga, que estava só parcialmente construída, e construiu à sua volta um conjunto de edifícios de habitação, centrando assim a igreja no meio de uma praça de perímetro quadrangular desenhado por esses edifícios. Os edifícios de habitação da praça são descritos pela memória descritiva do projecto de Fretton como sendo *do estilo arquitectónico que tornou as cidades europeias do século XIX agradavelmente habitáveis através da sua habilidade de ser formalmente coerente e de tornar contingências em oportunidades*. A construção da praça, no entanto, por acaso desta história em particular, nunca foi completada, permanecendo desde então por ocupar um lote no canto noroeste da praça.

9 Fretton, Tony - *2G Tony Fretton Architects*, p. 110

10 Fretton, Tony - *2G Tony Fretton Architects*, p. 111. Ferdinand Meldahl é o arquitecto que, em 1894, faz o projecto da praça e dos edifícios de habitação.



*Anunciação*  
Ticiano, circa 1535

moderna, as suas partes devem ser funcionais tal como decorativas. As pilastras na fachada são a verdadeira estrutura que segura o edifício, e os espaços entre elas são preenchidos por janelas”<sup>11</sup>; também os apartamentos respondem a requerimentos do estilo de vida que, esses sim, são os de hoje em dia; e o telhado de ardósia do edifício velho passa, no novo, a ático recuado. Ainda assim, com as diferenças de uso e problema, e, sobretudo, não sendo possível ou não fazendo sentido reproduzir tal e qual, tecnicamente, cada figura do edifício original, o novo fragmento é, na sua constituição formal, como dissemos, quase o mesmo edifício.

Este quase ressurgente dos altos níveis de abstracção que lhe são aplicados. Os elementos e a sua organização são os mesmos, mas há uma diferença entre eles, formal – que se percebe – que de facto é, em parte, consequência da diferença dos problemas ou condições técnicas entre um edifício e outro, mas que, querendo responder-lhes, é resultado de uma verdadeira operação sobre a própria forma, ou seja, resulta exclusivamente do facto de o processo ter tido como ponto de partida a apropriação e transformação de uma outra obra, que depois permite que dali ressurgisse ou se crie uma outra coisa.

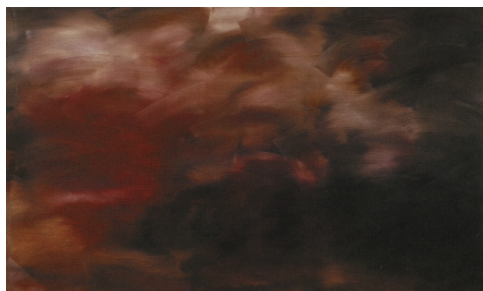
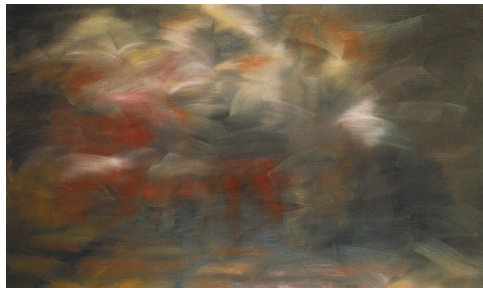
Gerard Richter, na série de pinturas *Annunciation after Titian* (1973) tem um ponto de partida e um processo idênticos. Apropria-se da pintura de Ticiano de 1535 – ou aliás, de um postal que retrata essa pintura -, e numa sequência de cinco versões, reproduz-a, mas fazendo de versão para versão uma abstractização progressiva. Richter terá feito a primeira versão, segundo diz, “para poder ter uma cópia do Ticiano original na sua própria casa”<sup>12</sup>. No entanto, rapidamente percebe ou decide que reproduzir fielmente a obra e pintar daquela forma hoje “é impossível, irrecuperável”<sup>13</sup>.

Se a figuração, enquanto acção, é formar algo de acordo com uma outra forma singular, nestes exemplos o processo será o inverso. De algum modo, a partir de uma forma – em Richter, uma imagem – singular, procede-se a uma generalização, a uma certa desconcretização na aparência. Assim, a tendência é para que a imagem se torne, a certa altura, apesar de se referir ainda às versões precedentes e à versão original, uma outra coisa, uma outra imagem com autonomia própria. Isso é particularmente notável nas

11 *Ibidem*, p. 111

12 In exposição *Gerhard Richter Panorama*, sala 5: *Figuration meets abstraction*, Tate Modern, Londres 2011

13 *Idem*



*Anunciação segundo Ticiano*  
Gerard Richter, 1973

últimas versões da série de Richter, em que os graus de abstracção são maiores, e em que, portanto, há uma maior distância, na literalidade da imagem, entre a nova imagem repetida e a sua referente. Nas primeiras versões, equiparáveis talvez ao que vemos na maquete de Tietgens Grund, essa distância é menor, distinguem-se ainda, se bem que em negócio com a abstracção, alguns elementos que se mostram como figuras.

Tomou-se, no projecto de Copenhaga, uma forma que, inteira, como uma só entidade, - tal como as pinturas de Richter -, foi transformada e abstractizada. Para conseguir percorrer esse processo, imaginamos que se terá tido que identificar, no edifício existente, o que é que constituía, como repetíveis, as características do edifício, as relações entre os constituintes da forma e, antes de mais, quais eram esses constituintes - as três partes do alçado, as varandas, a cornija, etc. É esse o papel da percepção, uma percepção activa, para aquele que concebe. Mais do que simplesmente ver, é decompor o que vê em formas, desmontá-las nas suas partes e elementos, para compreender o que aquilo é, ou melhor, como é feito. Depois, “a concepção segue o caminho oposto, montando as componentes de um objecto - componentes que não existem por elas-mesmas...”<sup>14</sup>

Assim, é claro que esta apropriação das coisas *as found* nem sempre tomará um edifício concreto e inteiro, singularizável, para transformar, como as condições específicas daquele projecto sugeriram. Poder-se-á começar na etapa do meio deste processo, isto é, saltar o passo de ter um objecto arquitectónico de referência para a repetição - no fundo, um modelo por transformar -, e começar, sempre como resposta aos problemas do projecto, no segundo momento, isto é, por considerar o reconhecimento dos elementos - essas componentes - a apropriar.

Aí, o referente não tem que ser um singular, um edifício ou forma identificável; passa a poder ser uma multiplicidade de resultados concretos do destrinçamento, na observação, dos elementos e partes que se repetem por entre o conhecimento adquirido e acumulado que temos na base comum das nossas experiências nas cidades - “*Voir c'est déjà savoir: savoir ce qu'on veut voir*”<sup>15</sup>.

Quando o conhecimento é o da experiência das arquitecturas que conhecemos, mas também que sabemos que os outros conhecem - e reconhecem -, esses elementos, ainda

14 Steinmann, Martin - *La leçon des choses*, p. 181

15 Philippe Junod *apud Ibidem*, p. 182



que retransformados, são indutores da acessibilidade da experiência em arquitectura. São destilados das arquitecturas que se repetem cidade fora, e que insistem precisamente nos mesmos elementos, ou nas mesmas sínteses entre eles – na mesma mesmidade. Não têm que se referir a um original específico, que de qualquer modo provavelmente já não seria identificável como origem, são elementos que se vão simplesmente repetindo uns aos outros.

No grau de figuração necessário a que uma forma se entenda como repetição de uma outra, ou como integrante de um conjunto de repetições com referentes consecutivos ou desconhecidos, segundo diferentes graus de referencialidade, esses elementos serão as figuras.

O arquitecto Roger Diener diz-nos que “podemos sempre conceber a arquitectura como uma colecção de elementos; que esses elementos podem ser constantemente utilizados e reutilizados de maneira diferente; e que essa colecção formará um dia ou outro a base de uma nova convenção.”<sup>16</sup> Encarando assim o ofício da concepção da arquitectura, como um trabalhar *materialista* dos objectos – das figuras - que estão-aí por todo o lado, o processo de alimento do projecto nas arquitecturas prévias ou contemporâneas – as que existem-, afasta-se de “pedir a um objecto que expresse algo exterior a si mesmo e torná-lo responsável por representá-lo”<sup>17</sup>, ou de procurar “uma essência do espaço arquitectónico”<sup>18</sup> a partir de uma destilação das lições da história. Pretende, depois da observação, quase ao jeito do artesão, fazer “um simples manuseamento daquelas partes que repetidamente determinaram a arquitectura.”<sup>19</sup>

Estas partes<sup>20</sup>, ou elementos, ou objectos, são convenções que têm a ver com uma longa história de uso – que é diferente de uma história de representação. São formas banais<sup>21</sup>, comuns tanto à arquitectura como à cidade, que repetidamente vivemos. São os resíduos

16 Diener, Roger *apud* Steinmann, Martin - *Une architecture pour la ville*, p. 62

17 Diener, Roger *apud* Abram, Joseph - *The beauty of the Real*, p.12

18 Diener, Roger - *Firmitas*, p. 158

19 *Ibidem*, p. 158

20 *Parte*, aqui, não tem o mesmo sentido do termo *partie* do século XIX que Durand emprega no *Précis*, que pressupunha pedaços de, por exemplo, plantas de edifícios, que se poderiam combinar. As *parties* aí, referiam-se a fórmulas de composições ou distribuições espaciais abstractas a poder usar segundo algumas combinações no projecto.

21 “Diener and Diener não estavam interessados na renovação de maneiras de definir a forma de Venturi. Em vez disso, estavam interessados no *ethos* da banalidade que os seus livros anunciavam.” In Abram, Joseph - *The beauty of the Real*, p. 9



*Porta de uma casa do Bairro da Malagueira*

Álvaro Siza



materiais do que-foi no que é hoje, “minúsculos momentos recortados com precisão e nitidez”<sup>22</sup>, poder-se-iam dizer os benjaminianos “trapos e refugo (die Lumpen, den Abfall), mas não para os inventariar, antes para lhes fazer justiça na única forma possível: usando-os.”<sup>23</sup>

No uso destes elementos, no seu emprego no projecto - de forma distintiva ou determinante -, está desde logo alguma figuração assegurada. As figuras são, por serem reconhecíveis, delimitáveis enquanto objecto – por oposição ao que é abstracto, que tem contornos menos palpáveis -; são, no fundo, aquilo que se pode nomear. Isto será talvez mais claro se olharmos para o vocabulário usado, por arquitectos ou por toda a gente, para descrever ou se referir a aspectos dos projectos ou edifícios. Por exemplo, quando se dizem coisas relativas ao espaço como abertura, ligação, transição, por oposição a, por exemplo, janela, corredor, soleira, este segundo grupo de termos convoca-nos uma imagem mais ou menos concreta ou específica, de imediato. Já o primeiro grupo de termos, embora inclua precisamente as mesmas configurações de espaço que os termos do segundo grupo – uma janela é uma abertura, um corredor é uma ligação, e uma soleira é uma transição -, pode convocar muitas outras imagens para além da janela, do corredor ou da soleira, ou imagem nenhuma, senão um recorte vago num espaço imaginário, que poderia muito bem sugerir casas que não se parecem com casas. Isto acontece porque estas imagens mais figuradas, as tais imagens-objecto, são, dir-se-ia, “tipos espaciais definidos pelo uso”<sup>24</sup>.

“Uma porta é uma porta, e enquanto tal, está ligada à nossa experiência.”<sup>25</sup>

São elementos determinados por esse uso e pela vida, que, ao mesmo tempo, organizam a caixa, para convocar aqui Le Corbusier quando diz “na casa (...) tudo reenvia ao homem (...); a casa é uma caixa na qual se abrem portas e janelas; portas e janelas são os elementos da arquitectura”<sup>26</sup>. A caixa, reorganizada por objectos identificáveis, figurados, torna-se, também ela reconhecível como repetindo outras formas, dependendo do grau de figuração desses elementos. No entanto, “na ausência de uma convenção tal

22 Teyssot, Georges - *A história como recordação destruidora*, p. 10

23 Benjamin, Walter *apud ibidem*, p. 10

24 Abram, Joseph - *The beauty of the Real*, p. 16, referindo-se à janela.

25 Diener, Roger *apud* Steinmann, Martin - *Le regard producteur*, p. 248

26 Le Corbusier *apud ibidem*, p. 249



como a que encarnam os ‘cinco pontos’, os elementos não têm outra base senão a nossa sensibilidade<sup>27</sup>, precisamente a nossa sensibilidade relativamente a esse uso e à sua subtil transgressão.

Não será um acaso que estes elementos ou partes, estes objectos, sejam elementos que medeiam a relação entre o interior e o exterior das arquitecturas. Desde logo, são recolhidos maioritariamente desse vasto depositório de figuras que é a cidade. Depois, vistos da rua, caracterizam os espaços das cidades, e de dentro, dão-nos uma determinada relação com essa cidade. Por um lado, são do âmbito da aparência das coisas, constituem as formas naquilo em que elas são envelope – o tal contorno -, por outro, são objectos cujo uso é em si mesmo comum, partilhado. Sabemos todos dizer: a janela eu abro e fecho, debruço-me e vejo a rua; o degrau da entrada subo ou sento-me nele – partilhamos todos uma experiência destes elementos que é física e manual, e portanto, talvez, mais unívoca.

A apropriação destes objectos da vida que se repete todos os dias será assim uma procura de inclusão do fragmento novo no conjunto que é a cidade ou que é a vida colectiva das arquitecturas, e o trabalho da sua manipulação mínima far-se-á por incisivas operações para a expansão dessa realidade partilhada da cidade. Joseph Abram, em *The Beauty of the Real*, coloca esta vontade como vinda na sequência de se falar aqui da geração seguinte à de Rossi. Uma geração que abraça a herança de uma ideia de arquitectura feita de arquitecturas, e da cidade como o seu lugar, mas que quer “simplificar o problema apagando as contradições da cidade”<sup>28</sup>.

Habitualmente, as práticas que aderem a uma ideia de cidade adoptam as suas hierarquias tradicionais - os elementos primários rossianos -, e adaptam-se ou submetem-se a elas no projecto. Diener, diferentemente, tem “uma visão mais sintética, que tende a juntar todos os aspectos de um sítio numa forma sólida envolvendo o projecto”<sup>29</sup>. É, assim, uma ideia do urbano que versa mais sobre o aspecto físico das coisas do que sobre questões de método.

Por exemplo, em relação ao pequeno edifício de escritórios de um banco na Hochstrasse, em Basileia, Roger Diener diz que “o edifício foi recortado do espaço urbano, tal como

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 249

<sup>28</sup> Abram, Joseph - *The beauty of the real*, p. 8

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 15



*Edifício de escritórios Kohlenberg*  
Diener & Diener, Basileia, 1985 - 1988

o espaço urbano dá ao edifício a sua forma final. Não há nenhum gesto arquitectónico a determinar o carácter do edifício. (...) A forma do edifício foi criada por condições inerentes, não pelo projectista, como se o edifício estivesse a formar o seu próprio caminho.<sup>30</sup> O edifício ocupa o perímetro do seu lote, e molda-se às diversas forças que imaginamos a empurrarem-no de um lado para o outro, dando-lhe forma: as linhas de caminho-de-ferro, de um lado, a pedir uma parede severa naquele limite onde termina a rua; a introdução de duas ordens de janelas nas fachadas, uma roubada à estrutura vertical dos edifícios vizinhos a sul, e a outra determinando-se no movimento horizontal que as linhas de caminhos-de-ferro fazem a norte, com uma ampliação da dimensão habitual das janelas precedentes; as variações de sércias e telhados vizinhos a determinar o desdobramento do edifício em duas alturas; o recorte do shaved angle, sem janelas e preenchido a tijolo, a deixar a rua passar por baixo, com a pequena prominência em cima que amabiliza essa dobra para uma rua mais estreita, mais cidadina ou doméstica, e que resolve a diferença de alturas do edifício numa mesma contorção formal.

“Tal arquitectura não é criada como parte de um processo de redução. Pelo contrário, os objectos conhecidos são compactados numa forma geral compreendendo muitas coisas diferentes. O edifício torna-se parte de uma situação real que ajudou a criar.”<sup>31</sup> Tais objectos são os da condição urbana específica que conforma o edifício, mas também se referem a uma expressão de urbanidade geral da cidade. Os objectos concretos são comprimidos, sintetizados por uma abstracção, em alguns grandes e largos objectos que fazem esta nova forma. O novo edifício assume-se assim como aspirador de urbanidade em impressões e objectos físicos, de algum modo, desenha-se nessa absorção, e a forma será o seu resultado.

Depois da absorção de todos os elementos, ou, da destilação desses elementos da urbanidade, - a tal decomposição da percepção activa -, no momento do projecto ou conformação, como se mede a transformação que sofrem? Isto é, na negociação entre a necessária figuração - para a reconhecibilidade das partes que compõem os edifícios como sendo semelhantes aos de outros edifícios -, e a transformação a que eles são submetidos nesta compactação que abstractiza, qual é o equilíbrio certo?

30 Diener, Roger, in Roger Diener, Joseph Abram, Sabine von Fischer, Martin Steinmann, Adam Szymczyk - *Diener & Diener*, p. 73

31 Diener, Roger - *Firmitas*, p. 162



*New York Office*  
Edward Hopper, 1962

Diener coloca esta questão em relação ao desenho de uma janela, aqui paradigma de quaisquer objectos que se possam recolher. “Até onde podemos ampliar a janela até que já não seja uma janela? Manipulamos a abertura da janela mas queremos que permaneça uma janela. Geralmente, queremos ficar no registo do espaço tradicional, mas transformá-lo até ao ponto imediatamente antes de ele se perder.”<sup>32</sup> A determinação desse momento, esse momento em que as figuras quase deixam de o ser, em que estão no limiar de se abstractizarem totalmente, aparece assim como a procura do ponto certo para uma arquitectura que é uma nova coisa, mas que “irradia os vestígios do tempo e do uso”<sup>33</sup>.

E assim, novamente neste quase, “despoletam-se imagens tanto precisas como indeterminadas, tomando forma nas nossas mentes através de uma relação com o real flutuante, quase como num sonho.”<sup>34</sup> É um efeito próximo daquela sensação de incerteza que se tem quando se está a tentar pensar numa palavra que nos escapa, da qual não nos recordamos no momento em que dizemos uma frase. Sabemos o significado que queremos dar àquele espaço em branco no meio da frase, mas a palavra precisa para o designar falha-nos, não aparece, e essa falta até angustia um pouco, no esforço por encontrar a peça em falta. Passado um tempo, talvez já fazendo outra coisa, quando menos esperamos, a palavra surge-nos, aparece clara na mente. Mas só quando já não estamos de volta desse esforço, quando já nos esquecemos, quando não insistimos mais.<sup>35</sup> Ou próximo da sensação de *dejà-vu*, literalmente o já-visto, na qual nos escapam quase sempre os antecedentes.

Esta distância mínima entre o que, na mesma forma, se repete e o que se sugere de novo, como vimos, numa negociação entre ser figurativo ou abstrair-se, faz uma ligeira distorção ou supressão do habitual – “momento poderoso e perigoso do conhecimento”<sup>36</sup>. Parece assim, na mudança que provoca, dar-se início ou dar-se continuação, quer no projecto, quer na percepção ou na vida dos edifícios e cidades, ao tecimento da progressiva configuração da teia das diferenças mínimas, movimento derradeiro da verdadeira repetição.

32 Diener, Roger apud Abram, Joseph - *The beauty of the real*, p.12

33 Roger Diener, Joseph Abram, Sabine von Fischer, Martin Steinmann, Adam Szymczyk - *Diener & Diener*, p. 73

34 Abram, Joseph - *The beauty of the real*, p. 19

35 Ver *ibidem*, p. 19

36 Teyssot, Georges - *A supressão do habitual: Para uma demonologia doméstica*, p.167





### Percepção das diferenças

“A repetição (mas precisamente não se pode falar ainda de repetição) nada muda no objecto no estado de coisas AB. Em compensação, produz-se uma mudança no espírito que contempla: uma diferença, algo de novo no espírito. Quando A aparece, aguardo logo o aparecimento de B.”<sup>37</sup> Quando as coisas se repetem, - e isto vale para a repetição estrita, como aquela a que se referia este excerto de Deleuze, e que por isso não era ainda a verdadeira repetição, e vale para uma repetição crítica -, gera-se, naquele que a percebe, uma expectativa<sup>38</sup>.

O edifício de escritórios Kohlenberg<sup>39</sup>, em Basileia, ou mais precisamente, as duas fachadas deste edifício de canto, levam-nos a “mover as janelas na nossa cabeça, para ver ‘o que é que dá’”<sup>40</sup>. O desfazimento que identificamos nas fachadas como constituindo a principal, senão a única, característica daquela forma, conduz-nos de imediato a configurar mentalmente o que seria uma ordem das janelas regular, expectada, que imaginamos poder ter formado um momento prévio de estabelecimento de regras formais no projecto<sup>41</sup>.

A mudança no espírito que contempla, que é a expectativa distraída da repetição do mesmo – talvez a repetição da expressão do edifício em L que abraça, dos dois lados, a esquina de Kohlenberg -, é subvertida, ou usada. A consciência de que estaríamos, sem saber, à espera dessa repetição – acompanhada do esboço da sua configuração mental -, aparece só depois do confronto com uma forma que transgride, ainda que ligeiramente, essa repetição.

Depois, aquele que contempla, e que tenha talvez um olhar mais atento, é levado a

37 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 141, sobre uma repetição de caso do tipo AB, AB, AB, A..., onde cada sequência objectiva AB é independente da outra, exemplificada por Hume em *Traité de la Nature Humaine*.

38 “It needs also to be remembered that we are not innocent problem-solvers ; we come to the recognition that there is a problem influenced by a host of forces: architectural, social, economic. Powerful among these is the question of style, of what is visually desirable and acceptable at a particular period. It tends to limit the range of possible models. Our expectant eye is in operation.” In Brawne, Michael - *Architectural thought: The design process and the expectant eye*, p.33

39 Diener & Diener Architekten, 1992 - 1995

40 Steinmann, Martin - *Le regard producteur*, p. 255

41 E de facto, “um primeiro arranjo interno da fachada foi modificado para integrar o edifício de maneira mais precisa no contexto urbano dado”. In Diener, Roger - *Firmitas*, p. 163



*Edifício de escritórios Kohlenberg*  
Diener & Diener, Basileia, 1992 - 1995

reconstruir, na observação da arquitectura, os procedimentos que a teriam gerado. Esta última mudança será o que Martin Steinmann chama de olhar produtor – “um olhar que nos faz a nós-mesmos recriar a obra. Podemos repeti-la, como uma partida de xadrez”<sup>42</sup>.

Vimos, portanto, três instantes sucessivos na percepção. Primeiro, perceber o desfasamento, a incongruência; em segundo lugar, adivinhar numa imagem mental a suposta ordem expectável, uma ordem ausente; e em terceiro, reconfigurar a ordem presente, tentando compreender como se constrói.

Este edifício tem uma forma, se assim pudermos dizer, simples. Talvez também por isso mesmo seja mais fácil tentar recriar a sua conformação de maneira relativamente detalhada e perceber o que nela é repetição ou transgressão, máxima ou mínima. A aparência da forma é a de um prisma de faces de dimensões aproximadamente iguais e cobertura plana. Na realidade, o edifício não pode sequer considerar-se um volume propriamente dito; são duas paredes que encerram um espaço entre duas paredes de meação perpendiculares, preexistentes. Esta superfície dobrada das paredes de betão aparente delimita o perímetro do lote em planta. Confinam-se, na sua parcela, a este tecido restrito, mas ‘está em busca de qualquer coisa de novo’<sup>43</sup>, qualquer coisa minimamente diferente, dir-se-ia, e que se poderá desde logo adivinhar pelo gesto tímido da linha da cobertura, que ultrapassa ligeiramente a séria das fachadas vizinhas, mais exactamente em 51 cm.

Diener fala, aliás, sobre este projecto, da tentativa de alargar as regras da cidade dadas pelo loteamento. Introduce-se, assim, na cidade, uma nova escala que, novamente, é estabelecida sobretudo pelas janelas. Neste edifício, vemos as janelas como iguais, como sendo iguais, embora de facto não o sejam exactamente. Numa fachada e noutra, têm comprimentos com uma diferença de 20 cm, e nos primeiro e segundo pisos são 20 cm do que nas janelas dos pisos de cima. No entanto, têm aproximadamente as mesmas proporções, e, sobretudo, têm o mesmo estatuto no desenho da forma, o que nos faz ler a sua síntese, a relação entre elas, como sendo em si mesma o que constrói aquela forma. Assim, a nova escala é introduzida tanto por uma ampliação significativa do tamanho das aberturas relativamente às construções daquela praça – ou daquela cidade –, como pela

42 Steinmann, Martin - *Le regard producteur*, p. 247

43 Diener, Roger *apud ibidem*, p. 251



introdução de uma nova ordem de relação entre as figuras da fachada.

A impressão dada por esta nova ordem é aquilo que, no primeiro momento da percepção, apreendemos. Há uma janela por piso em cada fachada, e as suas posições são desfazadas. Há janelas que se encostam aos edifícios vizinhos, outras que se encostam à aresta de canto. O espaço ocupado pelos vãos e o espaço ocupado pela parede cheia difere numa fachada e noutra. Há dois pares de pisos seguidos que têm a posição das janelas igual entre si, intercalados. A impressão é de que os elementos estabelecem uma ordem ainda por compreender. Exceptua-se a porta, que em dimensões e colocação, se abre onde precisa de abrir, não se submetendo àquela ordem, que se demonstra assim ser domínio exclusivo das janelas e não composição prefigurada - ou pré-figuras.

Temos estas impressões, quando é da percepção de uma nova ordem estabelecida por uma forma singular que se trata, porque os elementos que vemos se constituem, nas suas características, como diferenças. Diferenças em relação à cidade que lá-está, e diferenças em relação à nossa expectativa. Assim, “as características de uma fachada aparecem como qualquer coisa que se distingue das características de outra fachada. (...) Uma forma é ela mesma diferenciando-se de outra (...), ao não ser uma outra forma.”<sup>44</sup>

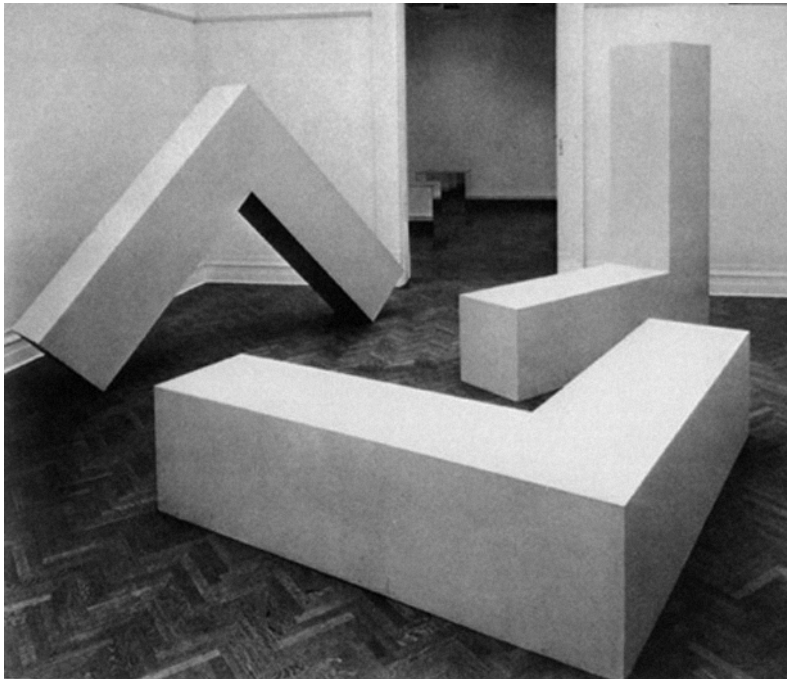
No entanto, o segundo momento da percepção é quase simultâneo deste. Conseguimos reconfigurar intuitivamente uma articulação familiar aos outros edifícios, conseguimos perceber ou adivinhar o ponto de partida da forma, ou imaginar o fio condutor que repetidamente costumamos ver na cidade ali compactado. Ao não ser outra forma, sugerem-se também, afinal, as outras formas.

Ora, em que medida é que a repetição como estratégia formal em arquitectura “em vez de correr de uma invenção à outra, se baseia sobre o princípio de que a percepção é sempre a percepção de diferenças”<sup>45</sup>?

Curiosamente, Christopher Alexander, em *Notes on the Synthesis of Form*, quando desenvolve sobre a *goodness of fit*, ou a adequação da forma, percebe desde logo que é muito mais fácil imaginar o que seria desadequado do que o que seria adequado, porque tendemos a perceber as coisas por negação. O mesmo acontece na percepção, como

44 Steinmann, Martin - *Une architecture pour la ville*, p. 61

45 *Ibidem*, p. 61



*Untitled (L-beams)*  
Robert Morris, 1965

exemplifica Alexander<sup>46</sup>: se queremos encontrar, numa caixa de botões, um que possa ser usado numa camisa que perdeu um botão, não vamos directamente à procura de um botão que se adequa. Passamos por todos os botões, rejeitando cada um dos que são diferentes - maiores, mais pequenos, de outra cor, com outro feitio -, até encontrarmos um que se assemelha, que combina. Ou seja, na percepção é mais fácil identificar e explicar as diferenças do botão errado, do que justificar, de forma definida, a congruência do botão certo.

Por entre elementos semelhantes, “a isotropia democrática atribui às excepções ligeiras<sup>47</sup> uma alta capacidade expressiva<sup>48</sup>. Então, mesmo quando, num conjunto, a percepção global ou principal é de repetição, o efeito da dissonância – porque a expectativa da repetição é distraída -, constrói mais facilmente uma primeira atenção, porque destoa.

Assim, “o paradoxo da repetição não estará no facto de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que contempla? A não ser por uma diferença que o espírito transvasa da repetição?”<sup>49</sup>

A escultura *Untitled (L-beams)*, de 1965, de Robert Morris, é constituída por três formas em L absolutamente idênticas, colocadas em posições diferentes relativamente ao chão. Este posicionamento, mesmo não alterando o que as formas são em si, altera o que elas são, visual ou perceptivamente, para nós. Rosalind Krauss diz que, embora compreendamos que os Ls são idênticos, é impossível vê-los, na experiência, da mesma maneira. Assim, segundo Krauss, não só as formas são apropriadas de uma fonte externa<sup>50</sup>, como o próprio significado que a obra pode produzir torna-se exterior, porque acontece no aperceber das diferenças, que “emergem no mundo público da nossa experiência. Esta ‘diferença’ é o seu significado escultórico.”<sup>51</sup>

Entendemos então duas coisas. Quer quando a expectativa é subvertida, quer quando a mesmidade dos objectos – apesar de se apresentarem diferentemente – é por demais evidente, a percepção percorre o caminho das diferenças. Assim, vemos que a diferença

46 Alexander, Christopher - *Notes on the synthesis of form*, p. 23

47 “Para que se perceba a semelhança, a aleatoriedade não pode ser total.” In Español, Joaquim - *Forma y consistencia: La construcción de la forma en arquitectura*, p. 67

48 *Ibidem*, p. 53

49 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 142

50 Como explicado em *Repetição como estratégia*.

51 Krauss, Rosalind E. - *The double negative: A new syntax for sculpture*, p. 267





não existe apesar da repetição, mas pela repetição, mesmo que ausente, apenas expectada, ou presente apenas nos objectos de que difere.

Por outro lado, a percepção das diferenças aparece como estabelecimento automático da percepção das semelhanças. A repetição ocorre entre duas diferenças, e a diferença ocorre entre duas repetições – os dois sucedem-se na percepção, eles mesmos informando um ao outro e simulando uma sucessão de repetições e diferenças na mente. “O princípio de diferença não se opõe à apreensão das semelhanças, mas, ao contrário, deixa-lhe o maior espaço de jogo possível. Já a questão ‘que diferença há?’ pode, do ponto de vista do jogo das adivinhas, transformar-se em: que semelhança há?”<sup>52</sup>

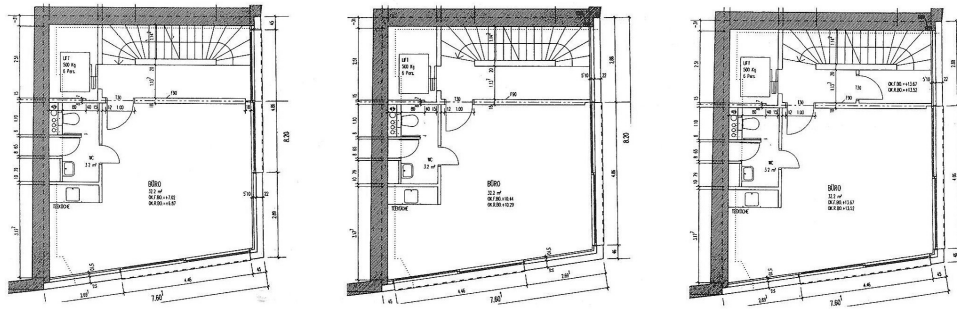
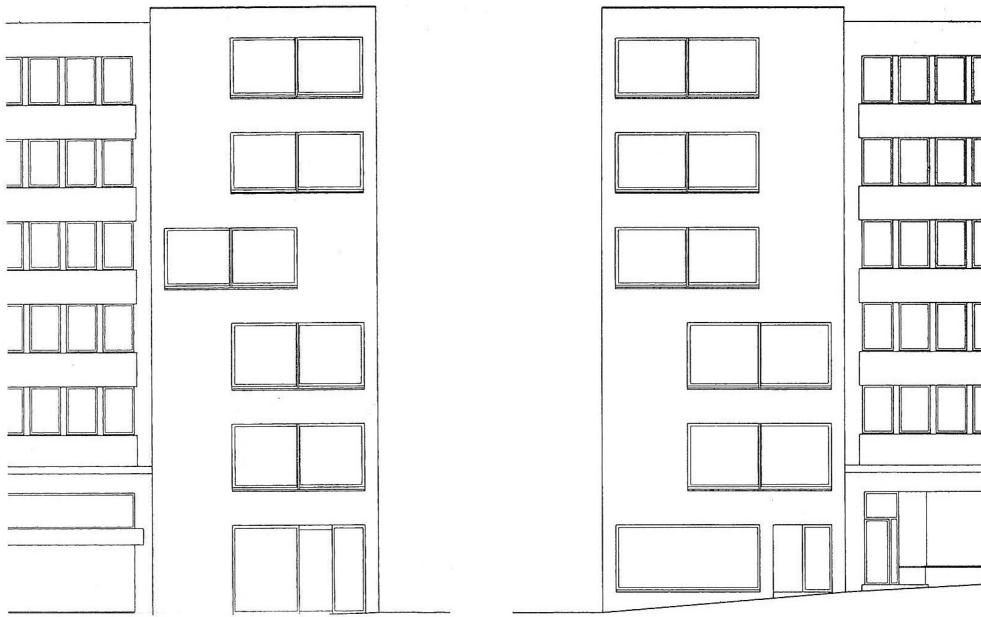
Na reconstrução que faz o olhar produtor, terceiro momento do caminho perceptivo que deixámos aqui a meio a propósito do edifício de Kohlenberg, segue-se à percepção da diferença e à sua sucessiva percepção de uma ordem ausente, a tentativa de entender a ordem que lá está, que se faz segundo a tendência, na compreensão, de reduzir a forma às suas partes mais simples.

Em Kohlenberg, essa redução faz-se, primeiro, na divisão por pisos. E depois, em cada pedaço de parede de um piso, podem identificar-se três partes iguais. Em todos os pedaços, duas dessas três partes estão ocupadas por janela, e uma, por parede. Isto acontece porque, conforme explicam as teorias visuais de Rudolf Arnheim<sup>53</sup>, quando um rectângulo tem a proporção 2:1, como as janelas deste edifício, os dois quadrados que a compõem têm tendência a individualizar-se, porque a proporção 1:1 é uma forma mais simples. Assim, a divisão em três partes ganha consciência. A partir desta regra simples, vemos que há então, por cada nível que faz o canto, quatro possibilidades de colocar a janela. Apenas uma possibilidade, a de afastar duas janelas simultaneamente do ângulo, não é usada.

Será impossível compreender, completamente, a razão para esta colocação, sobretudo porque, como se vê nas plantas do edifício, uma eventual serventia da sua subdivisão é-lhe indiferente – por exemplo, no primeiro e segundo pisos, a parede da escada bate no meio de uma das janelas. Houve, portanto, escolhas, decisões que não dependem ou derivam da regra, mas que aparecem como tendo uma base relacional – de relação dos elementos entre eles, na forma, ou de relação entre eles e os outros, os da cidade.

<sup>52</sup> Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 92

<sup>53</sup> Ver em Steinmann, Martin - *Le regard producteur*, p. 252



Alçados e plantas dos 2º, 3º e 4º pisos do edifício Kohlenberg

Diener & Diener

Ainda assim esta regra simples de base é-nos dada a compreender, e é por causa dessa possibilidade que, aliás, aprofundamos sobre as relações.

Este estado intermédio, na forma, entre regularidade e relação poderá ser mais bem percebido se o virmos como tendo tido, antes de ser como é, um outro estado. Isto é, como tendo tido como ponto de partida para a sua conformação precisamente outro momento de desenho da forma, ou outros elementos de arquitectura na sua base, enfim, outras formas. Porque, assim, podemos entender a nova forma que ali está, precisamente, na base das suas diferenças, ou seja, como a *declinação* de outros elementos arquitectónicos.

Numa declinação, as regras são reconhecíveis. Contudo, a interpretação dessas regras torna-se identificável apenas no quadro dessa declinação, ou seja, por uma relação.

Assim, imaginando este processo de forma em forma, de construção em construção, o projecto aparece como uma “procura progressiva de regras, actualizadas de caso em caso, em vez da invenção de regras – regras? – sempre novas.”<sup>54</sup> Esta pausa para perguntar – regras? – é importante, porque não se trata de nenhuma lei imposta, necessariamente. Mas regras que, na intuição e na observação da cidade, cada um pode oferecer a si mesmo.

“Estas diferenças têm a sua origem no sentido de uma casa. Assim, a obra individual apresenta-se como a actualização das regras para este-lugar-aqui.”<sup>55</sup> A reciprocidade e necessidade entre repetição e diferença mínima revelam-se, assim, por curiosidades aparentemente paradoxais: é pela actualização da regra, isto é, pela repetição, que se estabelece a possibilidade de relativa autonomia, de singularidade de uma forma; e é declinando, isto é, pelas mínimas diferenças, que se acentua a sua inclusão e dependência da cidade, porque como para diferir tem que diferir de algo, “sozinho, o edifício pareceria desintegrar-se”<sup>56</sup>.

### **Forma *indiferente***

“Apenas a imóvel ligação que a casa estabelece com o espaço urbano a absolve do momento da sua própria produção.”<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Steinmann, Martin - *Une architecture pour la ville*, p. 62

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 60

<sup>56</sup> Diener, Roger - *Firmitas*, p. 163

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 159



*Maçaneta Basic Range*  
Sergison Bates

Uma arquitectura que se constrói com base na repetição – repetição crítica entendida como o tecimento das diferenças mínimas -, é uma arquitectura que só se constitui porque há outras. É uma arquitectura que, transformando o que rouba das cidades, se constrói, feita sanguessuga, a si mesma. É uma arquitectura que, assim, depende e não depende.

Por um lado, sozinha, desintegra-se, sem ter o que repetir ou declinar. Assim, conforma a suas próprias condições de dependência para se construir, momentos nos quais a relação por diferenciação mínima, como vimos, é fundamental. Por outro, se as formas, objectos e imagens que repete são destilados dos ambientes que já tanto se repetem, a forma passa a integrar um conjunto que é, tomando as palavras de Rosalind Krauss, um conjunto de “reproduções sem um original”<sup>58</sup>, e por isso, torna-se, também ela, um “múltiplo potencial”<sup>59</sup>. Assim, ao integrar uma “expressão de generalidade que encarna a cidade”<sup>60</sup>, isto é, ao integrar o mundo dos objectos repetidos e repetíveis que constroem a textura de fundo da vida das cidades, não depende tanto de um referente específico, como da teia de que também faz parte.

Até que ponto esta repetição não é a procura de formas ou objectos de grau zero, ou seja, de objectos que, sendo tanto a repetição uns dos outros, tanto a reprodução dos vestígios do uso, tanto a procura do não-particularizável, buscam um grão mínimo que percorre todos os objectos?

Considerando essa hipótese, as operações sobre a forma, tais como o negócio entre figurar e abstractizar e o exercício das mínimas diferenças, aparecem como estratégias para ir de encontro a uma forma que quer ganhar um lugar por entre o conjunto de formas que, repetitivamente, existem e povoam os espaços das cidades, sem terem que, necessariamente, se fazer notar; estratégias para ir de encontro a uma forma que quer constituir-se como o mais banal e repetível possível, e por isso, aparentar ser indiferente.

Não deixa de ser curioso Roger Diener e Sergison Bates terem tido, um e outros, uma história semelhante a propósito de uma maçaneta de porta, objecto literalmente de uso físico e rotineiro das arquitecturas. Não encontrando nos catálogos e lojas uma maçaneta suficientemente banal, suficientemente passível de sintetizar as maçanetas de porta que se

58 Krauss, Rosalind E. - *The originality of the avant-garde*, p. 11

59 *Ibidem*, p. 3

60 Steinmann, Martin - *Une architecture pour la ville*, p. 61



repetem, e, portanto, de ser a imagem-objecto dessas maçanetas, desenharam-na.

O texto de Stephen Bates *The essence of things*, sobre o desenho deste objecto, abre com um excerto do texto *Essencialmente*, de Álvaro Siza: “Todos os objectos têm uma história. E contudo, vistos à distância, podem ser ligeiramente diferentes e é exactamente nessa diferença que se esconde o seu verdadeiro significado no tempo. (...) Podemos portanto introduzir diferenças que resultam dos materiais e do sentido das proporções, mas no fundo deve subsistir a essência do (objecto)<sup>61</sup>, a sua relação com o corpo.”<sup>62</sup>

Assim, o projecto, lentamente, orienta-se para uma gradual procura de aproximação, contida, ao que se repete nas outras formas. Querendo parecer “cuidadosamente descuidada”<sup>63</sup>, e usando as ligeiras diferenças em seu proveito, o projecto tenta fazer na forma a síntese do que todos os outros objectos banais e repetidos são, mas que ainda não são.

“Esta palavra, banalidade, tem um significado ambíguo. Neste caso utilizo-a não para dizer sem interesse, sem qualidade, mas sim no sentido da *disponibilidade na continuidade*.”<sup>64</sup> A procura da forma configura-se, assim, no limite, como a procura da essência da sua *repetibilidade*.

61 No texto original, Álvaro Siza refere-se a uma cadeira. Mais à frente no texto remete estas reflexões sobre o desenho de objectos e móveis como válidas e úteis para o projecto de arquitectura.

62 Bates, Stephen - *The essence of things*, p. 71

63 *Ibidem*, p. 72

64 Siza, Álvaro - *Essencialmente*, p. 239. “E, contudo, (...) é importante a expressão de uma qualquer singularidade que, não traido a essência, liberte o desenho das suas razões demasiado óbvias. Consegue assim definir-se um toque de autenticidade que atrai de maneira não agressiva mas que, ao mesmo tempo, surge, em parte, como banal. Partir com a obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.” In *ibidem*, p. 241





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurar o desenho da forma como essência da sua repetibilidade é querer configurá-la, a ela-mesma, como o intervalo mínimo entre as formas repetidas, entre duas ou mais sucessões de uma repetição. Se não há repetição sem “repetido [e] sem uma alma repetidora”<sup>1</sup>, a procura da forma que, repetindo essas, *é a mais repetível*, vai não só juntar-se a essa longa série, com os contributos que lhe acrescentar, como tentar agarrar o espaço que há entre todos os objectos repetidos – no fundo, agarrar essa diferença – que faz o movimento das repetições e semelhanças em arquitectura.

Parece ter sido também a busca desse intervalo, preenchido de maneiras distintas, a conduzir as diversas posições que vimos tentarem ir de encontro a uma explicação da evidência da repetição, ou ao seu uso, convidado por uma vontade de *inscrição*.

No tecimento de hipóteses teóricas de motor autónomo que explicassem as recorrências nas arquitecturas quase como se respondessem a uma vontade própria, externa e sistematizada – a regra ou as correspondências -, ou implícita e prévia – o *habitus* ou as inconsciências, e ainda na proposta dessas hipóteses como motes para a concepção – versando sobre a metodologia ou sobre a representação e significação -, vimos uma busca de determinação *do que se repete por entre* as formas repetidas. Depois, nos problemas que levam ao delinear dessas hipóteses, vimos as interrogações que conduzem

1 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 74



a procura da forma, no projecto - sobretudo quando a construção é sobre o construído e é a conformação de *mais uma* célula das cidades -, a configurarem-se em problemas de negociação formal entre continuidade, autonomia, e reciprocidade entre forma e conjunto, movidos pelo desejo de *participação* da forma a projectar no conjunto das outras, assim tornada acessível e integrante da própria existência partilhada das arquitecturas, vontade que encontramos como objectivo último da *repetição como estratégia*.

Do ponto de vista de um certo percurso, neste texto, desse *quê* que percorre a repetição, a um olhar sobre as hipóteses da conceituação sistematizada da repetição das arquitecturas e da manipulação sígnica das *habituais* arquitecturas, repetições hipotéticas, seguiu-se um olhar sob a perspectiva do manuseamento, depois da apropriação, das próprias formas. Entendeu-se essa perspectiva como uma aproximação dos meios que *fazem a repetição* aos próprios meios do seu efeito físico como resultado formal da *mesmidade*. A convocação das *imagens* – em si o limiar que é a diferença entre duas repetições – dessas arquitecturas do hábito e da cidade que são as *mesmas*, e as manipulações da forma a partir delas no tecer das diferenças mínimas que constroem esta repetição crítica e operante, aparecem assim, também - pelo trabalhar da própria forma - como a procura, no existente, da *potência* para o que existirá, potência que reside no intervalo entre o já-feito e o feito-de-novo e que é o “sujeito secreto que se repete através deles”<sup>2</sup>.

“Este segredo não pertence à forma em si mesma”<sup>3</sup>. Embora o efeito da arquitectura – e o efeito da sua mesmidade e repetição - esteja certamente incluído na própria forma, o seu estímulo vem igualmente “antes e depois da forma”<sup>4</sup>.

Assim, as semelhanças, embora evidentes e inevitáveis, não existem só *apesar* do projecto, mas também *pelo* projecto, pelo seu próprio desejo e instrumentos. Se há uma obstinação do existente<sup>5</sup>, ela acontece, sobretudo, pela vontade de agarrar o *modo* desse existente. “O *quê* e o *como*. (...) Se olharmos com os olhos daquele que faz, então não percebemos senão isto. Além disso, não é esta a razão para a permanência das formas da arquitectura, a razão para a superimposição e mistura [*blending*] de diversas experiências remotas umas das outras no tempo? Tal como acontece na casa e na forma elementar da casa, que

2 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 74

3 Grassi, Giorgio - *Questions of design*, p. 189

4 *Idem*

5 (Cit. 1, *Nota prévia*)



sempre carrega a *marca do utensílio*. (...) Sempre a mesma condição de necessidade, a mesma ideia de construção, o mesmo objecto que é repetido.”<sup>6</sup>

A marca do utensílio nestas formas repetidas é a marca de um *fazer* que se instrui nas outras formas para nelas entender como se constroem e desenhavam, como, na experiência do tempo longo, se configuram e reconfiguram, como, sobretudo nas arquitecturas do habitar e das cidades, se repetem enquanto suporte de uma vida em si repetitiva. “Esta é a natureza especial da nossa observação: nós olhamos para aprender como fazer.”<sup>7</sup> E nesse sentido, o projecto *chega* à forma, mas também pode *partir* da forma. A forma vem sempre no fim do projecto, mas, para outra forma, ela é um início potencial.

“Trata-se, sobretudo, de saber o que quer dizer *estabelecer o movimento* ou repetir, obter a repetição”<sup>8</sup>, trata-se de, na concepção da forma e na própria forma, perceber “como a repetição se tece de um ponto notável para outro, compreendendo em si as diferenças”<sup>9</sup> – as que, como no filme de Richard Serra<sup>10</sup>, resultam do *acaso* que inevitavelmente pressupõe toda a repetição, e as que, pelo pensamento da arquitectura no projecto, se desenhavam como repetição *crítica*.

Insurgindo-se contra o particular e buscando o singular, “sob todos os aspectos, repetição é transgressão”<sup>11</sup>, e, por isso, no fazer-forma, *integrar o movimento* da repetição poderá ser, finalmente, liberdade.

6 Grassi, Giorgio - *Questions of design*, p. 191

7 *Ibidem*, p.189

8 Deleuze, Gilles - *Diferença e repetição*, p. 55

9 *Ibidem*, p. 54

10 (*A evidência da repetição*, p. 6)

11 *Ibidem*, p. 44



## BIBLIOGRAFIA

ABRAM, Joseph - **The beauty of the real**. In - *Diener & Diener*. London: Phaidon Press Limited, 2011. ISBN 978 0 7148 5919 4.

AGAMBEN, Giorgio - **What is the Contemporary?** In Hamacher, Werner - *What is an apparatus? and other essays*. Stanford University Press, 2009. ISBN 9780804762298.

ALEXANDER, Christopher - **Notes on the synthesis of form**. 1st. Cambridge: Harvard University Press, 1994. 216 p. ISBN 0674627512.

ARDÉRIUS, Filipa - **Labirinto da Memória: Notas sobre a Memória Colectiva na Arquitectura e nas Artes Plásticas**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.

ARISTÓTELES - **Poética**. 8. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010. ISBN 978-972-27-0259-1.

AVILÉS, Pep - **Reproducir y Repetir, breve reflexión sobre las fachadas de los años 50**. *CIRCO*. Vol. La Casa del Aire, n.º 2010.163 (2010). Disponível em [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca7/pdf/2010\\_163.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca7/pdf/2010_163.pdf).

BATES, Stephen - **The city of things**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.

BATES, Stephen - **The essence of things**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.

BATES, Stephen - **Sameness**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial





- Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- BENJAMIN, Walter - **L'ouvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.** In - *Oeuvres III.* folio essais. Paris: Gallimard, 2000. ISBN 9789723713619.
- BENJAMIN, Walter - **Sur le pouvoir d'imitation.** In - *Oeuvres II.* folio essais. Paris: Éditions Gallimard, 2000. ISBN 978-2-07-040667-8.
- BENJAMIN, Walter - **Sur quelques thèmes baudelairiens.** In - *Oeuvres III.* folio essais. Paris: Gallimard, 2000. ISBN 9789723713619.
- BENJAMIN, Walter - **Teoria das Semelhanças.** In - *Sobre arte, técnica, linguagem e política.* Lisboa: Relógio d'Água, 1992. ISBN 9727081770.
- BRAWNE, Michael - **Architectural Thought: the design process and the expectant eye.** Oxford: Architectural Press, 2003. ISBN 0 7506 58517.
- BRUSASCO, Pio Luigi - **Architettura e imitazione** Architettura e città. Firenze: Alinea Editrice, 1992. ISBN 9788881256075.
- CARUSO, Adam - **The Tyranny of the New.** In - *The Feeling of Things.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2008. ISBN 978-84-343-1186-2.
- CARVALHO, Ricardo - **Morada: rua, casa.** In - *JA 224 Morada*, 2006. ISSN 0870-1504.
- CERTEAU, Michel de - **L'invention du quotidien.** folio Essais. Paris: Gallimard, 1990. ISBN 978-2-07-032576-4.
- CORBUSIER, Le - **Vers une Architecture.** Paris: Flammarion, 1995. ISBN 9782080816115.
- CORREIA, Nuno - **A construção da crítica.** Coimbra: Universidade de Coimbra, 2005.
- DARWENT, Charles - **Gergard Richter, Tate Modern, London.** *The Independent.* (2011). Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/gerhard-richter-tate-modern-london-2367593.html>>.
- DELEUZE, Gilles - **Diferença e Repetição.** Relógio d'Água, 2000. ISBN 9727085954
- DIENER, Roger - **Firmitas.** In - *Diener & Diener.* London: Phaidon Press Limited, 2011. ISBN 978 0 7148 5919 4.
- DUARTE, José Pinto - **Malagueira, Álvaro Siza Vieira 1977/99,** 1999. Disponível na Internet: <<http://home.fa.utl.pt/~jduarte/malag/Malag/index.html>>.
- ESPAÑOL, Joaquim - **Forma y consistencia: la construcción de la forma en arquitectura.** Colección



- arquia/temas. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. ISBN 9788493592943.
- FIGUEIRA, Jorge - **A Periferia Perfeita, Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60- Anos 80**. Universidade de Coimbra, 2009.
- FOCILLON, Henri - **A vida das Formas, seguido de Elogio da mão**. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9724410617.
- FORTY, Adrian - **Words and buildings: a vocabulary of modern architecture**. New York: Thames & Hudson, 2000. ISBN 0500341729.
- FOUCAULT, Michel - **This is not a pipe**. Disponível em: <http://foucault.info/documents/foucault.thisIsNotaPipe.en.html>
- FRETTON, Tony - **Strategies for the present**. In - *2G N.46 Tony Fretton Architects*, 2008. ISBN 9788425222450.
- GIL, José - **Prefácio: O Alfabeto do Pensamento**. In Deleuze, Gilles - *Diferença e Repetição*. Relógio d'Água, 2000. ISBN 9727085954.
- GÖLLER, Adolf - **What is the cause of the Perpetual Style Change in Architecture?**. In Harry Francis Mallgrave, Eleftherios Ikonomou - *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873 - 1893*. Los Angeles: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993. ISBN 978-0892362608.
- GRASSI, Giorgio - **La construcción lógica de la arquitectura**. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973. ISBN 8470804022.
- GRASSI, Giorgio - **Questions of Design**. In Riedijk, Michiel - *Architecture as Craft. Architecture, Drawing, Model and Position*. Amsterdam: Sun architecture Publishers, 2010. ISBN 98 94 6105 103 5.
- GREGOTTI, Vittorio - **L'architettura del realismo critico**. Roma: Laterza & Figli, 2004. ISBN 8842073091.
- HUET, Bernard - **L'architecture contre la ville**. *Architecture, Mouvement, Continuité*. (1986). Disponível em: [http://www.ville-et-architecture.com/bernard\\_huet/Huet\\_1986\\_L\\_Architecture\\_contre\\_la\\_Ville.pdf](http://www.ville-et-architecture.com/bernard_huet/Huet_1986_L_Architecture_contre_la_Ville.pdf).
- JUDD, Donald - **Specific Objects**. (1964). Disponível na Internet: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/judd-so.pdf>.
- JUSTO, José Miranda - **Introdução**. In Kierkegaard, Soren - *A Repetição*. Filosofia. Lisboa: Relógio d'Água, 2009. ISBN 9789896411589.



- KIERKEGAARD, Soren - **A Repetição**. Filosofia. Lisboa: Relógio d'Água, 2009. ISBN 9789896411589.
- KRAUSS, Rosalind E. - **The Double Negative: a new syntax for sculpture**. In - *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press, 1981. ISBN 0262610337.
- KRAUSS, Rosalind E. - **The Originality of the Avant-Garde**. In - *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1986.
- LICHTENSTEIN, Claude - **As Found**. In Claude Lichtenstein, Thomas Schregenerberger - *As Found: The Discovery of the Ordinary*. Zurique: Lars Müller, 2001. ISBN 9783907078433.
- LOPES, Diogo; Madeira, Filipe; Dias, Inês Morão - **Entrevista a Tony Fretton**. *Revista Nu #37 Mito*. Coimbra: Nuda - AAC, 2011.
- LOPES, Diogo Seixas - **Analogia e Arquitectura**. In André Tavares, Pedro Bandeira - *Atlas de Parede, Imagens de Método*. Fora de Série. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978898217189.
- LOPES, Diogo Seixas - **Tendência, o som da confusão**. In Tavares, André - *Opúsculo 23*. Porto: Dafne Editora, 2010.
- LUCAN, Jacques - **Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe - XXe siècles**. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010. ISBN 978-2-88074-789-3.
- MILLET, Catherine - **Didi-Huberman, Atlas: comment remonter le monde**. *artpress*. Vol. 373. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/93699210/Didi-Huberman-Atlas>
- MONTANER, Josep Maria - **Arquitectura y mimesis: la modernidad superada**. In - *La modernidad superada : arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 3°. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425216966.
- MONTANER, Josep Maria - **Tipo y estructura. Eclósion y crisis del concepto de tipología arquitectónica**. In - *La modernidad superada : arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 3°. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8425216966. p. 236 p.
- MOTA, Nelson - **A arquitectura do quotidiano: público e privado no espaço doméstico da Burguesia Portuense no final do século XIX** Debaixo de Telha. Série B. Coimbra: Edarq, 2010. ISBN 9789729982156.
- MOTA, Nelson - **Viagem: ao espaço doméstico e às cidades da burguesia no final do século XIX**. 2006. Coimbra.
- MUET, Pierre Le - **Manière de Bien Bastir pour Toutes Sortes de Personnes**: Bibliothèque nationale de France, Département Réserve, 1681. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856412>.



- NIETZSCHE, Friedrich - **On the Use and Abuse of History for Life**, 1873. Disponível na Internet: <http://home.comcast.net/~krmcnamara/syllabi/5431.01/Nietzsche.pdf>.
- NORBERG-SCHULZ, Christian - **Intenciones en arquitectura** GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425217504.
- OBRIST, Hans Ulrich - **Manifestos for the Future**. In Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle - *What is Contemporary Art?* e-flux journal Sternberg Press, 2010.
- OSBORNE, Peter - **The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde** Radical Thinkers. Londres: Verso Books, 1995. ISBN 978-1-84467-673-6.
- PESSANHA, Matilde - **Repetição ou palimpsesto**. In - *Siza : lugares sagrados-monumentos*. 1°. Porto: Campo das Letras, 2003. ISBN 9726106729. p. 127, 21 p.
- PEZO, Mauricio - **Rotina Circular**. *Revista Nu #38 Ideia*, 2011. Coimbra: Nuda - AAC, 2011.
- PIERINI, Simona - **Siza en la ciudad de Schinkel**. *CIRCO*. n.º 77, El Corazón del Tiempo (2000). Disponível em: [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca4/pdf/2000\\_077.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca4/pdf/2000_077.pdf)
- PIRES, Amílcar de Gil e - **Os conceitos de Tipo e Modelo em Arquitectura**. Disponível na Internet: <http://ciaud.fau.utl.pt/res/paper/CONC-TIPO-MODELO.pdf>.
- PROVIDÊNCIA, Paulo - **Pequeno elogio do arcaico: PechaKucha Night Porto**. Porto: Arte Capital, 2011.
- ROBIN, Régine - **La mémoire saturée**. Un ordre d'idées. Paris: Éditions Stock, 2003. ISBN 978-2234055681.
- Roger Diener, Joseph Abram, Sabine von Fischer, Martin Steinmann, Adam Szymczyk - **Diener & Diener**. London: Phaidon Press Limited, 2011. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- ROSSI, Aldo - **A arquitectura da cidade**. Lisboa: Ed. Cosmos, 1977. ISBN 972-762-126-0.
- ROSSI, Aldo - **Autobiografia científica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984. ISBN 842521176X.
- ROSSI, Aldo - **Architettura per i musei**. In - *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. ISBN 8425206561.
- ROSSI, Aldo - **Para una arquitectura de tendencia : escritos : 1956-1972**. Arquitectura Perspectivas. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. ISBN 8425206561.
- ROSSI, Aldo - **Tipologia, manualística y arquitectura**. In - *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. ISBN 8425206561.





- SERGISON, Jonathan - **Learning from looking at buildings**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- SERGISON, Jonathan - **Lessons learnt from Alison and Peter Smithson**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- SERRA, Richard - **Hand Catching Lead**, 1968. Disponível na Internet: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_NBSuQLVpK4&feature=share](http://www.youtube.com/watch?v=_NBSuQLVpK4&feature=share).
- SILVA, Tomaz Tadeu da - **Guia de Leitura “Introdução”, Gilles Deleuze ‘Diferença e Repetição’**. (2001). Disponível em: [http://www.casadosino.com.br/divulgacao/biblioteca\\_maio2009/diferenca\\_repeticao\\_gui\\_a\\_leitura.pdf](http://www.casadosino.com.br/divulgacao/biblioteca_maio2009/diferenca_repeticao_gui_a_leitura.pdf).
- SIZA, Álvaro - **Essencialmente**. In Morais, Carlos Campos - *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 978-972-26-2923-2.
- SIZA, Álvaro - **Navegando através do híbrido das cidades**. In - *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 972-44-1390-X.
- SIZA, Álvaro - **Porquê um arquitecto e porquê eu?** In Morais, Carlos Campos - *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 978-972-26-2923-2.
- SIZA, Álvaro - **Repetir nunca é repetir**. In - *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 972-44-1390-X.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **Arquitectura débil**. In - *Diferencias : topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. ISBN 842521663X.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **De la autonomía a lo intempestivo**. In - *Diferencias : topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219124.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **Diferencia y límite: individualismo en la arquitectura contemporánea**. In - *Diferencias : topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219124.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **Topografía de la arquitectura contemporánea**. In - *Diferencias : topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. ISBN 842521663X.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de - **De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts**. In - *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219132.
- SOUTO MOURA, Eduardo - **Casas**. In Crespi, Giovana - *Eduardo Souto Moura*. Milão: Electa, 2003. ISBN 8425219388.



- STEINMANN, Martin - **Architecture engagée: Diener & Diener**. In - *Diener & Diener*. London: Phaidon Press Limited, 2011. ISBN 978 0 7148 5919 4.
- STEINMANN, Martin - **An architecture that engages with reality**. (2006). Disponível em: [http://sergisonbates.co.uk/Content/pdfs/4%20Papers%20about%20SBa/Martin%20Steinmann%20text\\_rev2.pdf](http://sergisonbates.co.uk/Content/pdfs/4%20Papers%20about%20SBa/Martin%20Steinmann%20text_rev2.pdf)
- STEINMANN, Martin - **Images**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- STEINMANN, Martin - **L'architecture en tant que langage. «J'aimerais devenir celui qu'un autre a été un jour»**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme forte*. Birkhäuser, 2003. ISBN 3764367938.
- STEINMANN, Martin - **La leçon des choses**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- STEINMANN, Martin - **La réalité en tant qu'histoire. À propos d'une discussion sur le réalisme en architecture**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme Forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- STEINMANN, Martin - **La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme Forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- STEINMANN, Martin - **Le regard producteur**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- STEINMANN, Martin - **Une architecture pour la ville**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- TEYSSOT, Georges - **Ansiedade pela origem: notas sobre programa arquitectónico**. In Providência, Paulo - *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Arquitectura e Urbanismo, Lisboa: co-edição Edições 70 e e|d|arq, 2010. ISBN 978-972-44-1615-1.
- TEYSSOT, Georges - **Da teoria de arquitectura : doze ensaios**. In Providência, Paulo - *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*. Lisboa: co-edição Edições 70 e e|d|arq, 2010. ISBN 978-972-44-1615-1.
- TEYSSOT, Georges - **Hábitos / Habitus / Habitat**. In Providência, Paulo - *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*. Lisboa: co-edição Edições 70 e e|d|arq, 2010. ISBN 978-972-44-1615-1.
- TEYSSOT, Georges - **A História como Recordação Destruidora**. *ECDJ 5, Investigação em Arquitectura*, 2001. ISSN 0874-6168.
- TEYSSOT, Georges - **Por uma topologia de constelações do quotidiano**. In Providência, Paulo - *Da*



## BIBLIOGRAFIA

*Teoria de Arquitectura: doze ensaios*. Lisboa: co-edição Edições 70 e e|d|arq, 2010. ISBN 978-972-44-1615-1.

TEYSSOT, Georges - **A supressão do habitual: para uma demonologia doméstica**. In Providência, Paulo - *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*. Lisboa: co-edição Edições 70 e e|d|arq, 2010. ISBN 978-972-44-1615-1.

TUÑÓN, Emilio - **El Cuadrado y la Cruz. Cuatro comentarios en torno a la repetición**. *CIRCO*. Vol. 1993.10 (1993). Disponível em: [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993\\_010.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_010.pdf).

URSPRUNG, Philip - **The Fragile Surface of Everyday Life, or, what Happened to Realism?** *2G n° 34* *Sergison Bates*, 2005. ISBN 978-8425220234.

URSPRUNG, Philip - **O gabinete de curiosidades de Souto de Moura**. In André Tavares, Pedro Bandeira - *Atlas de Parede, Imagens de Método*. Fora de Série. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978898217189.

As citações transcritas em português que são referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.



## FONTES DAS IMAGENS

(p. 4) Bates, Stephen - **Sameness**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.

(p.6) Disponível em <http://historyofourworld.files.wordpress.com/2010/03/34-frames-from-hand-catching-lead-1968.jpg?w=720&h=1498>

(p. 10) Becker, Jürgen - **Eine Zeit ohne Wörter**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. ISBN 3-518-06520-3.

(p. 18) Thompson, D'Arcy - **On Growth and Form**. Cambridge University Press, 1992. ISBN 978-0521437769.

(p. 20) Millet, Catherine - **Didi-Huberman, Atlas: comment remonter le monde. artpress**. Vol. 373. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/93699210/Didi-Huberman-Atlas>

(p. 24) Disponível em [http://phomul.canalblog.com/archives/becher\\_\\_bernd\\_\\_hilla/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/becher__bernd__hilla/index.html)

(p. 26) Becker, Jürgen - **Eine Zeit ohne Wörter**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. ISBN 3-518-06520-3.

(p. 36, 38) Grassi, Giorgio - **La construcción lógica de la arquitectura**. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973. ISBN 8470804022.

(p. 40) Disponível em [http://www.scottzagar.com/arhistory/timelines.php?page=event&e\\_id=1771](http://www.scottzagar.com/arhistory/timelines.php?page=event&e_id=1771) e em <http://www.dipity.com/decouvrart/Histoire-des-arts/>

(p. 44) Disponível em <http://www.quondam.com/32/3200.htm>





- (p. 46) Lucan, Jacques - **Composition, non-composition. Architecture et théories**, XIXe - XXe siècles. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010. ISBN 978-2-88074-789-3.
- (p. 56) Disponível em <http://venetianred.net/tag/carleton-watkins/>
- (p. 58) Becker, Jürgen - **Eine Zeit ohne Wörter**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. ISBN 3-518-06520-3.
- (p. 60) Disponível em <http://www.students.sbc.edu/kitchin04/artandexpression/contemporary%20art.html>
- (p. 64) Disponível em <https://lh5.ggpht.com/tZhEf0I2m-Wa3y6AMAEQQuaPmOiqNA5GpdcpUHxfvicaaRDjQwujMoyuNM-CyxGuIGWw=s113>
- (p. 74, 76, 78) Testa, Peter - **A arquitectura de Álvaro Siza**. Porto: Edições FAUP, 1988. ISBN 1327806762.
- (p. 80, 82) Molteni, Enrico - **Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira**, Évora. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-223-5.
- (p. 84 superior esquerdo) Pierini, Simona - **Siza en la ciudad de Schinkel**. CIRCO. n.º 77, El Corazón del Tiempo (2000). Disponível em: [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca4/pdf/2000\\_077.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca4/pdf/2000_077.pdf)
- (p. 84 superior direito) Siza, Álvaro - **Desenhos urbanos**. Basileia: Birkhäuser, 1994. ISBN 0-8176-2820-7.
- (p. 84 inferior) Basilico, Gabriele - **Berlin**. Londres: Thames & Hudson, 2002. ISBN 978-0500542583.
- (p. 92) Disponível em <http://adiv.me/modernart/review.php?id=271>
- (p. 100) Disponível em [http://mikeseaborne.com/London\\_Facades.html](http://mikeseaborne.com/London_Facades.html)
- (p. 102) Bates, Stephen - **Working with appearances**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- (p. 104, 106) Bates, Stephen - **Sameness**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- (p. 108) Disponível em <http://www.google.pt/imgres?um=1&hl=pt-PT&sa=N&biw=1280&bih=701&bm=isch&tbnid=jDjubxomMhRLZM:&ximgrefurl=http://www.vg-hortus.it/index.&sig=10623027422>
- (p. 110) Disponível em <http://www.sergisonbates.co.uk/Content/pdfs/2%20Catalogue%20projects/27%20Urban%20housing,%20Hackney%20L.pdf>
- (p. 112) Corbusier, Le - **Vers une Architecture**. Paris: Flammarion, 1995. ISBN 2-08-081611-X.



- (p. 122) **2G nº 46 Tony Fretton Architects**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. ISBN 978-8425222450.
- (p. 124) Disponível em <http://www.g-truc.net/post-0447.html>
- (p. 126) Disponível em [http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo\\_paintings/detail.php?5996](http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5996)
- (p. 130) Molteni, Enrico - **Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira**, Évora. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-223-5.
- (p. 134, 136, 140) Roger Diener, Joseph Abram, Sabine von Fischer, Martin Steinmann, Adam Szymczyk - **Diener & Diener**. London: Phaidon Press Limited, 2011. ISBN 978-0-9542371-1-0.
- (p. 144) Disponível em <http://rsataiwan.blogspot.pt/2010/04/3-l-beams-robert-morris-1965.html>
- (p. 146) Didi-Huberman, Georges - **O que nós vemos, o que nos olha**. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-12-7.
- (p. 148) Steinmann, Martin - **Le regard producteur**. In Jacques Lucan, Bruno Marchand - *Forme forte*. Birkhäuser Architecture, 2003. ISBN 3764367938.
- (p. 152) Bates, Stephen - **The essence of things**. In Marina Aldrovandi, Irina Davidovici - *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-0-9542371-1-0.

Fontes da WWW disponíveis em Julho de 2012.

